The background of the page is an abstract watercolor painting. It features a variety of colors including deep blues, purples, browns, greens, and yellows. The colors are blended and layered, creating a sense of depth and movement. The overall effect is that of a textured, organic composition, possibly representing a map or a series of overlapping shapes.

ENTDECKUNG

DER

TURNER
ABSTRAKTION HUGO
MOREAU

Wing

TURNER
ENTDECKUNG HUGO
DER MOREAU
ABSTRAKTION

*Herausgegeben von
Raphael Rosenberg
Max Hollein*

*SCHIRN KUNSTHALLE
FRANKFURT*

*HIRMER VERLAG
MÜNCHEN*

GRUSSWORTE

Das Phänomen der Abstraktion beschäftigt bis heute Künstler und Betrachter gleichermaßen als eine der zentralen Themenstellungen in der Kunst. Längst sind wir an den Umgang mit abstrakter Kunst gewöhnt. Wann und wie jedoch das Abstrakte in die Kunst trat, aus welcher Tradition und mit welchen künstlerischen Intentionen es sich als neuartige Kunstform entwickelte, wird nun erstmals durch die Schirn Kunsthalle behandelt. Beispielhaft werden frühe Positionen der Abstraktion in den Werken der drei großen Künstler des 19. Jahrhunderts Turner, Hugo und Moreau zum Fokus einer Ausstellung: Mit der Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Ansätze früher künstlerischer Faszination für neue Wirkungsweisen jenseits gegenständlicher Malerei lädt die Schirn Kunsthalle Frankfurt ihr Publikum ein, die aktuelle Diskussion der kunstwissenschaftlichen Forschung zu verfolgen.

Die *Freunde der Schirn Kunsthalle* wollen durch die Förderung dieser Ausstellung erneut dazu verhelfen, neue und spannende Perspektiven in der Kunst zu gewinnen und vertraute Sehgewohnheiten zu hinterfragen. Die jetzt schon über 1000 Mitglieder zählenden *Freunde* leisten damit einen wichtigen Beitrag zur Lebendigkeit Frankfurts als Mittelpunkt engagierter kultureller Diskussion. Den Besuchern der Ausstellung wünsche ich viel Freude, die Ursprünge der Abstraktion für sich zu entdecken!

Christian Strenger

Vorsitzender des Vorstands

Freunde der Schirn Kunsthalle e. V.

Die Abstraktion ist eine der essentiellen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts. Sie lieferte Anlass, bis an die Grenzen des Bildhaften, bis zur Negation einer abbildenden Absicht zu gehen. Das künstlerische Werk von J. M. William Turner, Victor Hugo und Gustave Moreau macht hingegen auf erstaunlich faszinierende Weise deutlich, dass bereits das 19. Jahrhundert weit abstrakter und ungegenständlicher ist, als wir im Allgemeinen annehmen. In zahlreichen Arbeiten lösten sich die Künstler bereits radikal vom Gegenstand und offenbarten damit eine parallele Konstruktion von Wirklichkeit durch Form, Farbe und Material. Das abstrakte Bild ist zum Spiegel unserer Phantasie und unseres Vorstellungsvermögens geworden.

Heute leben wir mit einem hohen Grad an Abstraktion in den von uns entwickelten Systemen: In vielen Bereichen haben wir eigene »Sprachen« entwickelt, die Werte vermitteln und die nach ihren eigenen Gesetzen funktionieren. Damit hat auch die Beschäftigung mit abstrakter Malerei und Zeichnung bis heute nicht an Spannung und Relevanz verloren.

Ich freue mich daher, dass Lazard die Schirn Kunsthalle Frankfurt in der Realisierung der Ausstellung *Turner - Hugo - Moreau. Entdeckung der Abstraktion* unterstützen kann, und wünsche den Besuchern viel Vergnügen bei der Begegnung mit bislang kaum bekannten Beispielen früher abstrakter Kunst.

Dr. Ernst Fassbender

Vorsitzender der Geschäftsführung

Lazard & Co. GmbH

Gefördert durch

LAZARD

SCHIRN
FREUNDE

Zusätzliche Unterstützung durch



HOTEL & RESIDENZ
FRANKFURT MESSE



NOVOTEL
FRANKFURT CITY

GEORG UND FRANZISKA SPEYER'SCHT. HOCHSCHULSTIFTUNG

Medienpartner



ACHT FRANKFURT
digital solutions

INHALT

	Max Hollein
8	Vorwort
	Raphael Rosenberg
12	EINLEITUNG
16	DIE WIRKUNGSÄSTHETIK
19	Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie
33	Komposition als Abstraktion
43	Der Ausdruck von Farben und die Farbenharmonie
54	ZUFALL UND ABSTRAKTION
112	J. M. WILLIAM TURNER
158	VICTOR HUGO
200	GUSTAVE MOREAU
272	ABSTRAKTE BILDER VOR 1900 IN LITERATUR, KARIKATUR UND ESOTERIK
274	Laurence Sterne: Abstrakte Bilder als Reflexion der Wirkungsästhetik im <i>Tristram Shandy</i>
291	Das abstrakte Gemälde als Topos des Absurden bei Honoré de Balzac und Gottfried Keller
295	Vom monochromen Bildwitz zur Parodie abstrakter Kunstwerke in Karikaturen des 19. Jahrhunderts
305	Abstrakte Bilder in Publikationen esoterischer Kreise um 1900
310	EPILOG: KANDINSKY UND DIE »ERFINDUNG« DER ABSTRAKTEN KUNST
	ANHANG
319	Künstlerbiografien
322	Anmerkungen
333	Verzeichnis der ausgestellten Werke
343	Verzeichnis der Vergleichsabbildungen
347	Literaturverzeichnis
357	Personenregister

VORWORT

Lange bevor sich die Meister der Klassischen Moderne wie Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Piet Mondrian im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeitsnähe und Abstraktion, der Befreiung der Farbe oder der Erneuerung der Form bewegten und ihre Entdeckungen theoretisch untermauerten, schufen Künstler des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts Bilder ohne erkennbaren Gegenstand. Diese Werke lösen sich bereits so deutlich von der anschaulichen Natur, dass sie in ihrer Reduktion die Abbildfunktion des Bildes in Frage stellen und den Betrachter zu neuen Wahrnehmungen und Assoziationsmustern anstoßen. Die Abstraktion als avantgardistische Leistung des 20. Jahrhunderts wird mit dem Wissen um solche Arbeiten relativiert. Gleichzeitig erkennen wir darin eine erstaunliche Modernität.

Anhand einer Reihe von bislang wenig beachteten und weitgehend unpublizierten Werken unternimmt die Ausstellung *Turner - Hugo - Moreau. Entdeckung der Abstraktion* erstmals den Vergleich abstrakter Bilder dreier Künstler des 19. Jahrhunderts. Sie vereint ungenügend bekannte Arbeiten des englischen Landschaftsmalers J. M. William Turner, des französischen Schriftstellers und Zeichners Victor Hugo sowie des französischen Symbolisten Gustave Moreau. Die Zusammenstellung dieser drei sehr unterschiedlichen Künstler mag zunächst überraschen, doch umso beachtlicher sind die Verbindungslinien und Zusammenhänge, die im Rahmen dieser Ausstellung hergestellt werden: Turner sowie Hugo als auch etwas später Moreau haben sich unabhängig voneinander mit der theoretischen Reflexion über die Wirkung von Komposition und Farben sowie dem zufallsgenerierten Bild auseinandergesetzt und dabei faszinierende Werke geschaffen, die zwischen Chaos und Ordnung, Zufall und Komposition oszillieren. Damit entfernen sie sich weit von der Kunst ihrer jeweiligen Zeitgenossen – der Romantik, dem Realismus und später dem Impressionismus.

Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit hat Turner eine Vielzahl an Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und Skizzen hinterlassen, die mit raschen Strichen und Farbsetzungen einen auf das Wesentlichste reduzierten Natureindruck erkennen lassen oder gar völlig ungenügend sind. Nicht nur sein Spätwerk, sondern auch bereits frühere Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass sie alle Regeln der Perspektive bis

auf die der reinen Farbwirkung hinten anstellen. Die Abstraktion eines unmittelbar gewonnenen Natureindrucks auf einer seiner zahlreichen Reisen – damit ist er ein Vorläufer der Impressionisten –, einer Stimmung oder einer Bildidee zieht sich wie ein Band durch Turners gesamtes Œuvre. Selbst die Studien und Skizzen werden so zu autonomen Kunstwerken.

Der »Leichtigkeit« Turners entgegengesetzt muten die phantastischen, romantisch verklärten, annähernd monochromen Zeichnungen des großen Dichters Victor Hugo, Verfasser der berühmten Romane *Der Glöckner von Notre-Dame* und *Die Elenden* an, der zeit seines Lebens mehrere tausend Zeichnungen schuf. Die Wirkung von Farben und Formen, die zufällig generierte Komposition sowie das Spiel mit alternativen Maltechniken waren ihm Antrieb für seine experimentellen, manchmal auch abstrakten Zeichnungen. Hugo führt darin unter Verwendung von zufällig gesetzten oder getropften Tintenflecken und -klecksen – eine Technik, wie sie der Tachismus und der abstrakte Expressionismus knapp hundert Jahre später für sich entdeckten – die Abstraktion der Natur aufs Äußerste. Mit der Technik der Klecksografie appelliert er an die hergebrachten Sehgewohnheiten des Betrachters und lässt diesen in seinen Bildern nach gegenständlichen Formen suchen.

Der bedeutende Symbolist Gustave Moreau fertigte wie kein anderer im 19. Jahrhundert abstrakte Farbkompositionen auf Papier oder Leinwand an, die mitunter als Vorstudien späterer Gemälde mit mythologischen und biblischen Motiven dienten. Seine Werke weisen durch Verwendung und Komposition der Farben eine Modernität und Abstraktion auf, wie sie den heutigen Betrachter erstaunen lässt. Um seinen Einfluss auf die Fauvisten wissen wir heute, war er doch Lehrer von Henri Matisse.

Ich freue mich, dass der Schirn Kunsthalle mit dieser Ausstellung nun erstmals eine umfassende Präsentation der abstrakten Werke der drei großen Künstler gelingt. Mein großer Dank geht zuallererst an Raphael Rosenberg, Inhaber des Lehrstuhls für neuere und neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg und Kurator dieser Ausstellung, dessen langjährigen Forschungen, die er im Rahmen seiner Habilitation durchführte, in diese Ausstellung münden. Ohne

sein profundes Wissen und sein unermüdliches Engagement wäre ein solch komplexes Projekt nicht realisierbar gewesen. Unser beider herzlicher Dank gilt sodann der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die diese Forschungen ermöglichte. Mit dem vorliegenden Katalog werden nun seine Forschungsergebnisse erstmals veröffentlicht.

Ein solch ehrgeiziges Projekt mit über 200 Exponaten ließe sich nicht ohne die tatkräftige Unterstützung zahlreicher Museen und Institutionen realisieren. Mein großer Dank gilt daher zunächst den institutionellen Leihgebern, allen voran Sir Nicholas Serota, Stephen Deuchar, Ian Warrell, Nicola Moorby und Sarah Taft aus der Tate in London, Marie-Cécile Forest vom Musée Gustave Moreau in Paris, Danielle Molinari und Claire Lecourt-Aubry von der Maison de Victor Hugo in Paris, des Weiteren Peter-Klaus Schuster von den Staatlichen Museen zu Berlin sowie Dietrich Wildung vom Ägyptischen Museum und Papyrussammlung, Heinrich Schulze Altcapenberg und Sigrid Achenbach vom Kupferstichkabinett in Berlin, Ulrich Schneider vom Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt, Rita Signer aus dem Archiv und Sammlung Hermann Rorschach von der Universitätsbibliothek Bern, Sophie Jugie und Matthieu Gilles aus dem Musée des Beaux-Arts de Dijon, Anna Maria Giusti vom Opificio delle Pietre Dure und Giovannangelo Camporeale vom Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici in Florenz, Jutta Schütt von der Graphischen Sammlung im Städel Museum in Frankfurt, Heike Breuer vom Institut für Geschichte der Medizin in Freiburg, Jan Krugier und Evelyne Ferlay von der Galerie Jan Krugier & Cie., Genf, Helmut Rohlfing und Karsten Otte aus der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen, Gisela Vetter-Liebenow und Monika Herlt vom Wilhelm-Busch-Museum - Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik in Hannover, Joachim Friedrich Quack und Dina Faltings vom Ägyptologischen Institut in Heidelberg, Veit Probst und Armin Schlechter von der Universitätsbibliothek Heidelberg, Klaus Schrenk und Holger Jacob-Friesen von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Simone Kortekaas und Jef Schaeps von der Universitätsbibliothek Leiden, Mark Jones vom Victoria and Albert Museum in

London, Helmuth Mojem, Sabine Fischer und Thomas Kemme vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, Rüdiger Hoyer vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Jean-Noël Jeanneney von der Bibliothèque nationale de France in Paris, Solfrid Söderlind und Torsten Gunnarsson vom Nationalmuseum Stockholm, Cornelia Ewigleben und Nina Willburger vom Landesmuseum Württemberg in Stuttgart, Sophie Fourny-Dargère vom Musée départemental Victor Hugo in Villequier. Darüber hinaus danke ich sehr herzlich Pierre und Franca Belfond und schließlich einer ganzen Reihe von privaten Leihgebern, die nicht genannt werden möchten.

Bei der Realisierung dieses Ausstellungsvorhabens ist die Schirn Kunsthalle entscheidend von ihren Partnern aus der Wirtschaft und den Medien sowie von Dritten unterstützt worden. Mein ausdrücklicher Dank gilt hierbei dem Verein der Freunde der Schirn Kunsthalle e.V. unter dem Vorsitz von Christian Strenger. Mit ihrem weitreichenden Engagement für die Schirn Kunsthalle, einem Engagement, das über eine ausschließlich finanzielle Unterstützung hinausgeht, ist der stetig wachsende Kreis der Freunde nicht nur ein wesentliches Fundament unseres Hauses, sondern auch ein Begriff für private Kulturförderung in der Region Frankfurt/Rhein-Main geworden. Ich freue mich, auch mit Lazard einen überzeugten Partner für dieses Ausstellungsvorhaben gefunden zu haben. Mein Dank gilt hierbei im Besonderen dem Vorsitzenden der Geschäftsführung, Dr. Ernst Fassbender, für sein Interesse und die aktive Unterstützung bei der Realisierung der Ausstellung. Danken möchte ich auch der Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung, die uns großzügig bei der Publikation des die Ausstellung begleitenden Kataloges unterstützt hat. Danken möchte ich gleichfalls unseren Partnerhotels Mercure Hotel & Residenz Frankfurt Messe und Novotel Frankfurt City für die langjährige Verbundenheit mit unserem Haus wie auch die Zusammenarbeit zu dieser Ausstellung. Unser großer Dank geht auch an hr2 Kultur und Acht Frankfurt, die uns als Medienpartner der Ausstellung unterstützen.

Grundsätzlich gilt unser Dank wie bei jeder Ausstellung der Stadt Frankfurt und stellvertretend für alle Entscheidungsträger der Oberbürgermeisterin Petra

Roth und dem Kulturdezernenten Felix Semmelroth, durch die unsere Arbeit erst möglich wird.

Ariane Hellinger danke ich für die engagierte Assistenz des Projektes in Heidelberg. Den Architekten Nikolaus Hirsch und Michel Müller sowie Daniel Dolder als Projektleiter danke ich herzlich für die hervorragende Ausstellungsarchitektur, die mit viel Engagement die kuratorischen Ideen übertragen haben. Stefan Kaulbersch von Enorm danke ich für die ausgezeichnete grafische Gestaltung in der Ausstellung. Heike Stumpf und Owig DasGupta haben bei der Gestaltung der Werbekampagne herausragenden kreativen Einsatz gezeigt.

Für die professionelle grafische Gestaltung des Kataloges danke ich Lena Mozer und Ernst Georg Kühle. In diesem Zusammenhang gilt sodann ein großer Dank dem Hirmer Verlag, hier besonders Kerstin Ludolph und Karen Angne, sowie Ines Dickmann für das Lektorat.

Für ihr hohes Engagement in allen Phasen der Ausstellungsvorbereitung und -durchführung gebührt mein Dank abschließend vor allem dem Team der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Katharina Dohm hat als Projektleiterin die Ausstellung mit großem Engagement sicher durch die erste Hälfte des Projektes geleitet und dann an Cornelia Tschosch übergeben, die Ausstellung und Katalog mit vollem Einsatz in der Endphase realisiert hat. Gedankt sei auch Elke Walter und Inga Weicke für die komplexe Organisation der Leihgaben sowie Ronald Kammer für die technische Leitung sowie Christian Teltz und dem Team der Technik. Besonderer Dank gilt Inka Drögemüller, die gemeinsam mit Julia Lange und Elisabeth Häring die Betreuung der Sponsoren und Partner übernommen hat, sowie mit Lena Ludwig und Anna Handschuh das Marketing. Dorothea Apovnik und Gesa Pölert danke ich für die hervorragende Pressearbeit, ebenso Irmi Rauber, Katja Helpensteller und Fabian Hofmann für das pädagogische Programm, Andreas Gundermann und dem Hängeteam sowie Stefanie Gundermann für die restauratorische Betreuung. Mein herzlicher Dank gilt auch Hanna Alsen und Eva Stachnik für die Unterstützung in vielen Belangen, ebenso der Verwaltung unter der Leitung von Klaus Burgold mit Katja Weber und Selina Lehmann, Josef Härig und Ingrid Müller für den Empfang unserer Besucher, der Praktikantin

Aurélie Peylhard für ihren engagierten Einsatz sowie allen übrigen Mitarbeitern, die an Aufbau und Umsetzung der komplizierten technischen und logistischen Realisierung dieser Ausstellung beteiligt waren.

Um die teils sehr selten ausgestellten Bücher zugänglich zu machen, sind viele von ihnen im Rahmen eines Pilotprojektes von der Universität Heidelberg digitalisiert worden und können über das Internet geblättert werden. Für diese Kooperation danke ich auch im Namen des Kurators Sabine Häußermann, Maria Effinger und Jens Dannehl.

Raphael Rosenberg möchte zahlreichen Kollegen und Freunden, Mitarbeitern und Kommilitonen seinen Dank aussprechen, die mit ihren Hinweisen, ihrer Kritik und praktischer Hilfe entscheidend zur Entstehung dieser Forschungsergebnisse beigetragen haben: Karin Althaus, Achim Aurnhammer, Oskar Bättschmann, Andrea Bagordo, Juliane Betz, Gabriele Bickendorf, Karin Biethinger, Gerd Blum, Olivier Bonfait, Dorothee Brauer, Marion Brenker, Werner Busch, Marco Collareta, Ursula Dentz-Gattig, Steffen Egle, Rhoda Eitel-Porter, Andrea Ercolani, Wolfgang Ehrhardt, Andreas Fischer, Dario Gamboni, Christophe Georgel, Pierre Georgel, Luca Giuliani, Andrea Gottdang, Ullrich Gotter, Pascal Griener, Sophie Grossiord, Roland Halfen, Karin Hellwig, Georg Imdahl, Angeli Janhsen, Anja Käfsheimer, Angela Karasch, Bernd Kleimann, Michael Keller, Ingeborg Klinger, Dieter Koeplin, Geneviève Lacambre, Dorothea Leicht, Dominique Lobstein, Loredana Marini, Golo Maurer, Christian Michel, Eva Mongi-Vollmer, Andreas Prater, Roland Recht, Lutz Riestler, Matthias Schillmöller, Wilhelm Schlink, Eike Schmidt, Günter Schnitzler, Peter Stephan, Johannes Stückelberger, Wolfgang Ullrich, Thorsten Valk, Peter Villwock, Eva Vollmer, Martina und Detlev Wannagat, Arno Widmann, Heinfried Wischermann, Susanne und Folkart Wittekind, Michael Zimmermann und schließlich Heidrun, Nora und Arne für Inspiration, Rat und viel Geduld.

Max Hollein

Direktor

EINLEITUNG

William Turner (1775–1851) war in erster Linie Landschaftsmaler; Victor Hugo (1802–1885) hat Theaterstücke, Romane und Gedichte verfasst, immer wieder aber auch gezeichnet; Gustave Moreau (1826–1898) malte vor allem Historienbilder. Nicht nur in ihren offiziellen Werken unterscheiden sich diese Künstler grundlegend: Sie lebten im zeitlichen Abstand von je einer Generation, gehörten verschiedenen nationalen und politischen Lagern an und haben sich kaum füreinander interessiert. Dennoch weist die Arbeit dieser drei Künstlerpersönlichkeiten auffällige Gemeinsamkeiten auf: Alle drei waren schon zu Lebzeiten sehr berühmt, und sie schätzten die Bedeutung des eigenen Werkes so hoch ein, dass sie ihren gesamten künstlerischen Nachlass der Öffentlichkeit testamentarisch überließen. Von Bedeutung ist, dass sich in allen drei Nachlässen Hunderte von Zeichnungen, Aquarellen, teils auch Ölbilder befinden, die nichts Gegenständliches darstellen.

Turner, Hugo und Moreau entdeckten die Möglichkeiten und Eigenschaften von Linien, Flecken und Farben und setzten sich intensiv mit ungegenständlichen Bildern auseinander. Dabei verstanden sie diese Blätter und Gemälde als Experimente, Spielereien, Skizzen und Studien und maßen ihnen nicht den im 19. Jahrhundert hohen Status des »Kunstwerks« bei. Entsprechend wurden die in der Ausstellung zusammengetragenen Bilder im 19. Jahrhundert im kleinen Kreis diskutiert, aber nicht öffentlich gezeigt.

Die Ausstellung präsentiert eine Auswahl dieser Blätter und Gemälde und zeigt, dass auch andere Künstler und Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts – darunter Laurence Sterne, Alexander Cozens, George Sand und Justinus Kerner – abstrakte Bilder geschaffen haben, wenn auch nicht im selben Umfang und mit gleicher Intensität. Der Begriff »Abstraktion« wird dabei synonym zu Ungegenständlichkeit und als Gegensatz zu Naturnachahmung (Mimesis) verwendet.¹

Abstrakt versus gegenständlich. Eine Dialektik der Avantgarde

Es gibt mehrere Bilder von Turner, Hugo, Moreau und anderen Zeitgenossen, die weniger gegenständliche Bezüge beinhalten, also deutlich abstrakter sind, als etwa Kandinskys *Komposition V* (Abb. 1), das ungegenständlichste Gemälde, das der russische Maler im Dezember 1911 in der *Ersten Ausstellung der Redaktion »Der Blaue Reiter«* in München zeigte und auf dem unter anderem schematische Menschen und Menschengruppen recht gut zu erkennen sind. Turner, Hugo und Moreau hatten allerdings nicht den Ehrgeiz, mit den hier ausgestellten Werken eine neue Form von Kunst zu erfinden, wohingegen Kandinsky parallel zur Münchner Ausstellung sein Buch *Über das Geistige in der Kunst* veröffent-



Abb. 1) Wassily Kandinsky, *Komposition V, 1911

lichte. Darin unterschied er zwischen einer veralteten naturnachahmenden, gegenständlichen und einer modernen, ungegenständlichen Kunst und legte damit die Grundlage zu einer dialektischen Gegenüberstellung, die binnen weniger Jahre radikalisiert wurde. So verkündete beispielsweise Kasimir Malewitsch anlässlich der ersten Ausstellung seiner »suprematistischen« Bilder (Abb. 2) im Dezember 1915 von St. Petersburg aus: »Erst wenn die Gewohnheit verschwunden sein wird, Gemälde als Darstellungen schöner Naturgegenden, von Madonnen und schamlosen Venusgestalten aufzufassen, erst dann werden wir ein rein bildnerisches Kunstwerk erblicken. Ich habe mich selbst in eine Null der Formen verwandelt und mich aus dem tiefen Dreckwasser der Akademischen Kunst herausgefischt.«² 1920 steigerte der Niederländer Piet Mondrian dieses revolutionäre Pathos in einem Aufsatz, der die bezeichnende Widmung »den zukünftigen Menschen« trägt: »Denn – vergessen wir es nicht – wir sind an einem Wendepunkt der Kultur, am Ende alles Alten: die Scheidung ist absolut und definitiv. [...] Die neue Gestaltung [...] könnte ebenso gut die Malerei der realen Abstraktion heißen. [...] Augenblicklich bemüht sich jede Kunst, sich am direktesten durch ihr gestaltendes Mittel auszudrücken [...]. So schafft der Mensch durch den neuen Geist eine neue Schönheit, während er sie früher nur lyrisch besang oder sie plastisch gestaltete. Diese neue Schönheit ist dem neuen Menschen unentbehrlich geworden, denn

sie drückt sein eigenes Bild in gleichwertigem Gegensatz aus. *Die neue Kunst ist geboren.*«³

Die von avantgardistischen Künstlern so kämpferisch vorgetragene Abwendung vom Prinzip der Naturnachahmung stieß auf heftige Widerstände. Verfechter der Abstraktion und Verteidiger der Gegenständlichkeit bekriegten sich jahrzehntelang. Durch diese Auseinandersetzung wurde die neuartige dialektische Gegenüberstellung »abstrakt/gegenständlich« zu einer zentralen Kategorie der Kunst im 20. Jahrhundert. Durch eben diese Auseinandersetzung wurde aber auch übersehen, dass, lange bevor Kandinsky und seine Weggenossen die – groß geschriebene – »Abstrakte Kunst« als spezifische Kunstform begründeten, Turner, Hugo, Moreau und viele andere Künstler zahlreiche abstrakte Bilder gemacht hatten: Die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts waren stolz, mit der Abstraktion etwas Neuartiges erfunden zu haben, und hatten kein Interesse an möglichen Verwandtschaften mit älteren Künstlern; ihre Gegner hatten ihrerseits keinen Anlass, dieser abzulehnenden Kunstform eine Vorgeschichte zuzugestehen. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts waren sich Befürworter und Gegner der Abstrakten Kunst zumindest darin einig, dass diese etwas zuvor Ungeesehenes sei.



Abb. 2) Kasimir Malewitsch, *Suprematisches Bild, 1915

Die Historisierung der Abstrakten Kunst

Die Historisierung der Abstrakten Kunst setzte 1936 im großen Stil mit der Ausstellung *Cubism and Abstract Art* ein, die Alfred Barr in dem kurz zuvor in New York gegründeten Museum of Modern Art veranstaltete. Wie schwer es abstrakte Künstler damals noch hatten, lässt sich der Widmung des zugehörigen Katalogs entnehmen: »Dieser Aufsatz und die Ausstellung könnten durchaus den Malern von Quadraten und Kreisen gewidmet sein, die [...] unter Bananen mit politischer Macht zu leiden haben.« In einer Anmerkung erläutert Barr dazu: »Zur Zeit der Drucklegung dieses Bandes untersagte die US-Zollbehörde dem Museum of Modern Art, neunzehn mehr oder minder abstrakte Skulpturen als Kunstwerke einzuführen. Grundlage ist eine Verordnung, der zufolge eine Skulptur ein Tier oder einen Menschen darstellen muss.«⁴ Um die Abstraktion

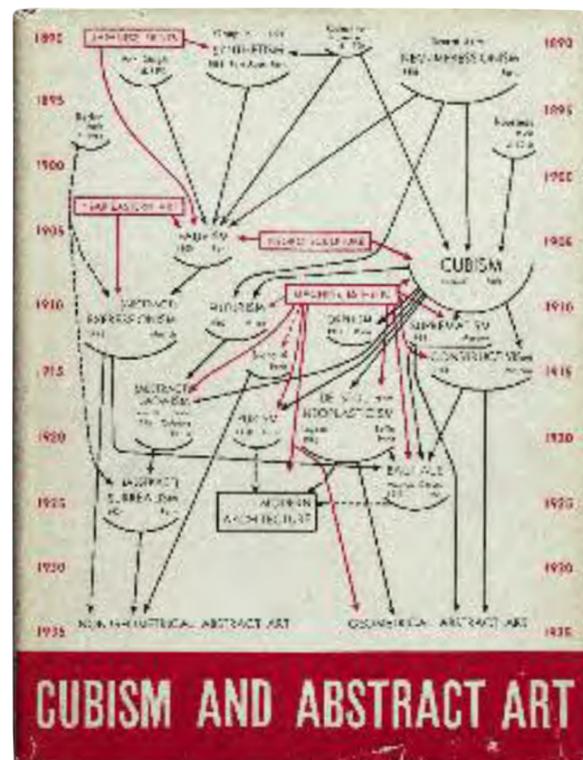


Abb. 3) Alfred Hamilton Barr, Jr., Schutzumschlag des Ausstellungskataloges *Cubism and Abstract Art*, New York 1936

zu verteidigen, griff Barr das seinerzeit übliche Modell der Stilentwicklung auf. Ausgehend von Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Georges Seurat schrieb er die kunsthistorische Entwicklungsgeschichte der Formen für die Moderne fort und ließ sie einerseits in die geometrische, andererseits in die nicht geometrische Abstraktion münden.⁵ Er erläuterte diese Entwicklung im Text,⁶ illustrierte sie durch die Reihenfolge der Abbildungen im Katalog, nach der vermutlich auch das Hängungskonzept ausgerichtet war, und fixierte sie durch eine schematische Zeichnung auf dem Schutzumschlag des Katalogs (Abb. 3). Barrs Meistererzählung nobilitierte die Abstraktion als folgerichtigen Endpunkt damaliger Kunst. Zum Erfolg dieses entwicklungsgeschichtlichen Modells trug unter anderem die Einfachheit bei, mit der er die Vielfalt moderner Kunst zu ordnen vermochte. Dies war allerdings nur durch verdeckte Auslassungen möglich, zu denen auch sämtliche ungegenständliche Bilder des 19. Jahrhunderts zählen.

Als nach dem Zweiten Weltkrieg ungegenständliche Positionen in der westlichen Wertewelt beiderseits des Atlantiks zunehmend offizielle Anerkennung fanden, änderte sich der Diskurs über die Abstrakte Kunst merklich. Kunsthistoriker, die sich als Verteidiger der damaligen Moderne verstanden, gingen in den 1950er und 1960er Jahren dazu über, durch den Nachweis einer bis 1800 und auch darüber hinaus zurückreichenden Ähnlichkeit die Abstrakte Kunst salonfähiger zu machen. Damals entstanden mehrere »Vorgeschichten« der Abstrakten und/oder modernen Kunst, die weniger als bei Barr die Entwicklung der Jahrzehnte um 1900, sondern vielmehr die Kontinuität über mehrere Jahrhunderte hinweg unterstrichen.⁷ Die materialreichste *Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, so der Titel des 1964 gedruckten Buches, stammt von Otto Stelzer. Der Schlusssatz dieses Werkes ist symptomatisch für die damaligen Beweggründe: »Wer diese [die gegenwärtige abstrakte] Kunst mit Missbehagen betrachtet, beweist zunächst, gesetzt dass es nicht aus bloßer »Rückständigkeit« geschieht, nichts weiter, als dass er in einem anderen geistigen Lager steht. Wer sie verdammen will, sollte wissen, dass er sie niemals allein treffen kann – er urteilt über eine mehr als hundert Jahre verfolgbare Verhaltensweise der abendländischen Welt zum Leben.«⁸

In den 1960er Jahren veränderten Bewegungen wie Pop Art, Fluxus, Concept Art und Land Art die Maßstäbe der bildenden Kunst. Die Abstraktion verlor den Status der Avantgarde und wurde zum historischen Phänomen.⁹ Damit war es zwar möglich, ihre Geschichte aus einer größeren Distanz in einem neutraleren Licht zu betrachten und kritischer zu schreiben. Eine zusammenhängende Sammlung, Einordnung und Untersuchung ungegenständlicher Bilder aus der Zeit vor 1911 ist aber bislang ausgeblieben.

In den vergangenen Jahrzehnten sind einige Publikationen veröffentlicht und Ausstellungen veranstaltet worden, die nach den »Wurzeln« der Abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts fragen und auch ungegenständliche Bilder der Zeit vor 1911 ins Visier nehmen. Diese Publikationen vertreten vier Erklärungsmodelle:

1. die These Barrs, wonach es eine formale Entwicklung mit zunehmender Abstraktion gab, die vom Neoimpressionismus über den Expressionismus verläuft. Diese These ist in der neueren Kunstgeschichtsschreibung mehrfach fortgeschrieben worden.¹⁰
2. die These, nach der Kandinsky, Mondrian und andere den entscheidenden Impuls für die Gestaltung abstrakter Bilder aus spiritistischen Schriften der Zeit um 1900 erhalten hätten.¹¹
3. die These, dass ungegenständliche Ornamente früherer Zeiten und fremder Kulturen die Abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts angeregt haben.¹²
4. die These, dass naturwissenschaftliche Diskurse und neue technische Geräte des 19. Jahrhunderts die Schweisen entscheidend verändert haben und als Katalysatoren für die Abstrakte Kunst dienten.¹³

Das Ziel der Ausstellung

Diese Ausstellung will keine Vorgeschichte entwerfen, keine Entwicklung konstruieren, die von den Werken Turners, Hugos und Moreaus zur Abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts führen könnte. Ziel ist vielmehr, ungegenständliche Bilder des 18. und 19. Jahrhunderts erstmals in dieser Breite zu präsentieren, ihre Vielfalt und ihre Qualitäten aufzuzeigen und ihre Hintergründe zu erklären, womit wir Neuland betreten. Die Ausstellung fragt, warum und unter welchen Umständen,

aus welchem Kontext heraus, aus welchem Anlass und mit welcher Intention diese Bilder entstanden sind. Um diese Fragen zu beantworten, richtet sich der Blick auf zwei diskursiv-visuelle Traditionen: zum einen auf die Wirkungsästhetik, die theoretische Reflexion der Wirkung, die die Mittel des Künstlers (Linie, Komposition, Farbe) auf den Betrachter ausüben, zum anderen auf die Faszination für Flecken, für durch Zufall entstandene »Bilder«. Diese beiden diskursiv-visuellen Traditionen breiteten sich besonders seit dem 18. Jahrhundert in der europäischen Kunst aus. Die Ausstellung vertritt die These, dass ihre Verknüpfung die Grundlage für die abstrakten Bilder von Turner, Hugo und Moreau bildete.

Die ungegenständlichen Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde des 18. und 19. Jahrhunderts waren Kandinsky, Malewitsch, Mondrian und den anderen Künstlern, die am Anfang des 20. Jahrhunderts Abstraktion als neue künstlerische Form propagierten, größtenteils unbekannt. Allerdings waren ebendiese Avantgardisten auch mit wirkungsästhetischen Überlegungen vertraut und interessierten sich vielfach für Flecken und Zufallsbilder. Worin die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede zwischen der Abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts und den ungegenständlichen Bildern von Turner, Hugo und Moreau bestehen, wird im Epilog des Katalogs am Beispiel von Kandinsky diskutiert.

DIE WIRKUNGSÄSTHETIK



Abb. 4) Samuel van Hoogstraten, »Augenbetrüger« - Stillleben, 1666-1678

Die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit hat Malerei stets im Verhältnis zwischen Bild und Abgebildetem definiert und sich dabei an Aristoteles' Begriff der Mimesis (Naturnachahmung) orientiert.¹ Malerei wurde als Nachahmung der Natur definiert und ein Maler umso höher geschätzt, je besser er die Natur wiederzugeben vermochte. Dieser theoretische Rahmen erwies sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts allerdings zunehmend als problematisch. Seine konsequente Anwendung hätte beispielsweise dazu geführt, täuschend echte Stillleben – wie etwa die Trompe-l'œil-Gemälde eines Samuel von Hoogstraten (Abb. 4) – höher einzustufen als die Gemälde Raffaels, was durchaus nicht der allgemeinen Einschätzung des 17. Jahrhunderts entsprach. Die Definition von Malerei unter dem Vorzeichen der Naturnachahmung behinderte eine Reflexion über den Eigenwert und die Wirkung eines Gemäldes. Symptomatisch dafür ist ein berühmt gewordener Brief von

Nicholas Poussin, den dieser 1647 an seinen unzufriedenen Auftraggeber Paul Fréart de Chantelou schrieb. Darin erklärte er, dass man Gemälde nicht unmittelbar vergleichen dürfe, dass zudem jedes Bild eine dem

Thema angemessene Gesamtwirkung haben solle und demnach in einem unterschiedlichen »Modus« gemalt werden müsse. Der Begriff des Modus war im Zusammenhang mit der Malerei damals unbekannt. Poussin hatte ihn aus der Musiktheorie entliehen, um die Stimmung von Gemälden und die Wirkung, die diese auf den Betrachter ausüben, zu bezeichnen – ein Sachverhalt, für den es in der Sprache der Maler und der an Malerei interessierten Laien um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch keinen Begriff gab. Poussin musste sich mit einem »Fremdwort« behelfen, obgleich der Begriff den Zweck nur mangelhaft erfüllen konnte: Zwar unterscheidet man in der Musiktheorie »Modi« auch hinsichtlich ihrer Gesamtwirkung, aber man kennt nur eine kleine standardisierte Anzahl solcher Modi, während Poussin gerade die Vielfalt unterschiedlicher Gemälde betonen wollte. Diese Diskrepanz hat in der neueren Forschung für reichlich Verwirrung gesorgt. Man bemerkte nicht, dass Poussin aus Erklärungsnot zu einer schlechten Krücke gegriffen hatte.²

Das theoretische Problem, das sich Poussin und vielen seiner Zeitgenossen gestellt hatte, wurde in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts durch einen tief

greifenden Paradigmenwechsel gelöst: Anstelle des Vergleichs zwischen Gemälde und Natur rückte die Beziehung zwischen Werk und Betrachter in den Vordergrund. Zum Leitmotiv der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts wurde somit die Frage nach dem Gefallen von Gemälden und ihrer Wirkung, vor allem hinsichtlich der beim Betrachter ausgelösten Empfindungen.³ Erste Ansätze für diesen Paradigmenwechsel hin zu einer wirkungsästhetischen Reflexion der Malerei findet man schon früher, insbesondere bei Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), Franciscus Junius (1591–1677), André Félibien (1619–1695), Charles-Alphonse du Fresnoy (1611–1688) und Roger de Piles (1635–1709). Sie alle haben explizit über Eigenschaften der Bildfläche, der Bildmittel und ihrer jeweiligen Wirkung geschrieben – ohne jedoch die zentrale Bedeutung der Naturnachahmung in Frage zu stellen. Was zuvor nur beiläufig und nachrangig reflektiert wurde, wird schließlich zur Grundlage einer neuen Definition von Kunst. Frühe Beispiele für den Vollzug dieses Paradigmenwechsels sind John Addisons *Essays On the Pleasures of the Imagination* (1712), in denen er eine Typologie des ästhetischen Gefallens (*primary* und *secondary pleasures*) entwirft,⁴ sowie Jean-Baptiste du Bos' *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), in denen die Intensität der Wirkung eines Kunstwerkes zum alleinigen Maßstab für seine Beurteilung erklärt wird.⁵

Dieser Paradigmenwechsel hat sowohl soziologische als auch ideengeschichtliche Ursachen: Während in der Renaissance von Leon Battista Alberti bis Giorgio Vasari der kunsttheoretische Diskurs im Wesentlichen von praktizierenden Künstlern geführt wurde, stammten die späteren Texte zunehmend von an Kunst interessierten, aber selbst nicht als Künstler tätigen Schriftstellern. Fragen nach der Produktion von Werken traten dementsprechend in den Hintergrund, während Aspekte der Kunstrezeption zunehmend diskutiert wurden. Die Wirkung des Werkes auf den Betrachter war für Laien relevanter als beispielsweise die Herstellung einer korrekten (Zentral-)Perspektive. Auf der anderen Seite verlief der Paradigmenwechsel innerhalb des ästhetischen Diskurses parallel zur zeitgenössischen Philosophie: Die Vorgehensweise von Addison und Du Bos kann als Anwendung der empirischen Methoden von Thomas Hobbes (1588–1679) und John

Locke (1632–1704) auf die Kunst beschrieben werden.⁶ Der Paradigmenwechsel von der Mimesis hin zu einer an der Rezeption orientierten Kunsttheorie führte zum verstärkten Interesse für formale Eigenschaften des Kunstwerkes, die auch jenseits der gegenständlichen Darstellung die Wirkung des Werkes bestimmen. Vor diesem Hintergrund entstanden vor allem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ästhetische Linien-, Kompositions- und (Bild-)Farbtheorien, die einerseits ungegenständliche Bilder als pädagogisches Mittel verwendeten, andererseits die Produktion abstrakter Bilder anregten. Turner, Hugo, Moreau und zahllose Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts haben diese Theorien intensiv rezipiert und in ihrer künstlerischen Tätigkeit angewendet. Turner und Moreau haben wirkungsästhetische Ansätze auch in ihren akademischen Unterricht einfließen lassen (Kat. 64, 65 und 148). Von hier aus lässt sich eine Kontinuität dieser Künstlertheorie aufzeigen, die bis in die Abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts reicht, wovon Kandinskys *Bauhaus-Lehrbuch Punkt und Linie zu Fläche* (Kat. 7) von 1926 exemplarisch zeugt.

Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie

Während die Geschichte der Farbenlehre – und neuerdings auch jene der Kompositionstheorien – Gegenstand umfangreicher Forschungen gewesen sind, fehlt bislang eine zusammenhängende Darstellung von der Entwicklung der ästhetischen Linientheorie.⁷ Im Folgenden soll anhand der wichtigsten Stationen eine erste Übersicht gegeben werden.

Die Linie in den Schriften Albrecht Dürers

Die Beziehung zwischen Kunst und Geometrie ist vermutlich so alt wie die Geometrie selbst. Künstler haben schon im alten Ägypten Linienkonstruktionen verwendet, um Figuren mit den kanonischen Proportionsverhältnissen zu zeichnen. Die Abhängigkeit der Maler von der Geometrie ist aber mit Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance weitaus größer geworden: Kein Bild konnte gemalt werden, ohne spezifische geometrische Kenntnisse zu besitzen. Um diese zu vermitteln, wurden seit Albertis *Della Pittura* (1435) mehrere Traktate verfasst, die eine Reflexion über die Linie beinhalteten. So kann man Albrecht Dürers *Underweysung der messung mit dem Zirckel und richtscheyt in Linien, ebenen unnd gantzen corporen* (1525) als eine Geometrie für Künstler bezeichnen. Am Anfang dieses Buches steht die Definition von Punkt und Linie sowie die Unterscheidung von »gerade Lini«, »zirkel Lini« und »schlangen Lini« (Abb. 5). Dürer trifft diese Unterscheidung, ohne über ästhetische Eigenschaften der Linienarten nachzudenken. Eine theoretische Reflexion über Schönheit und/oder den Charaktergehalt von Linien findet bei ihm nirgends statt.

Dürers *Underweysung* besteht im Wesentlichen aus Anleitungen zu Perspektivkonstruktionen und bildet die Grundlage für die drei Jahre später veröffentlichten *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, in denen er aus-

föhrliche Angaben zum geometrischen Entwurf menschlicher Figuren macht. Im vierten Buch behandelt er die Frage nach der Darstellung bewegter Figuren unter Berücksichtigung der zuvor gegebenen Konstruktionsanweisungen (»wie und wo man die for beschrybten bilder biegen sol«).⁸ Dabei teilt er die Haltungen der menschlichen Figur in sechs Typen ein und stellt diese anhand einfacher Linienschemata dar (Abb. 6). Diese lineare Abstraktion menschlicher Figuren beziehungsweise ihrer Bewegungen geht weit über das Zeichnen von »Strichmännchen« hinaus. Sie ist im 16. Jahrhundert singulär. Auch hier geht es aber nicht um eine ästhetische Unterscheidung von Linien. Vielmehr ist Dürer bemüht, die Bewegungen des Körpers systematisch und damit geometrisch zu begreifen. Er versucht, abstrakte Regeln für den praktischen Gebrauch des Malers zu formulieren.



Abb. 5) Albrecht Dürer, *Underweysung der messung*, Nürnberg 1525, Folio Aii, Die drei Linienarten

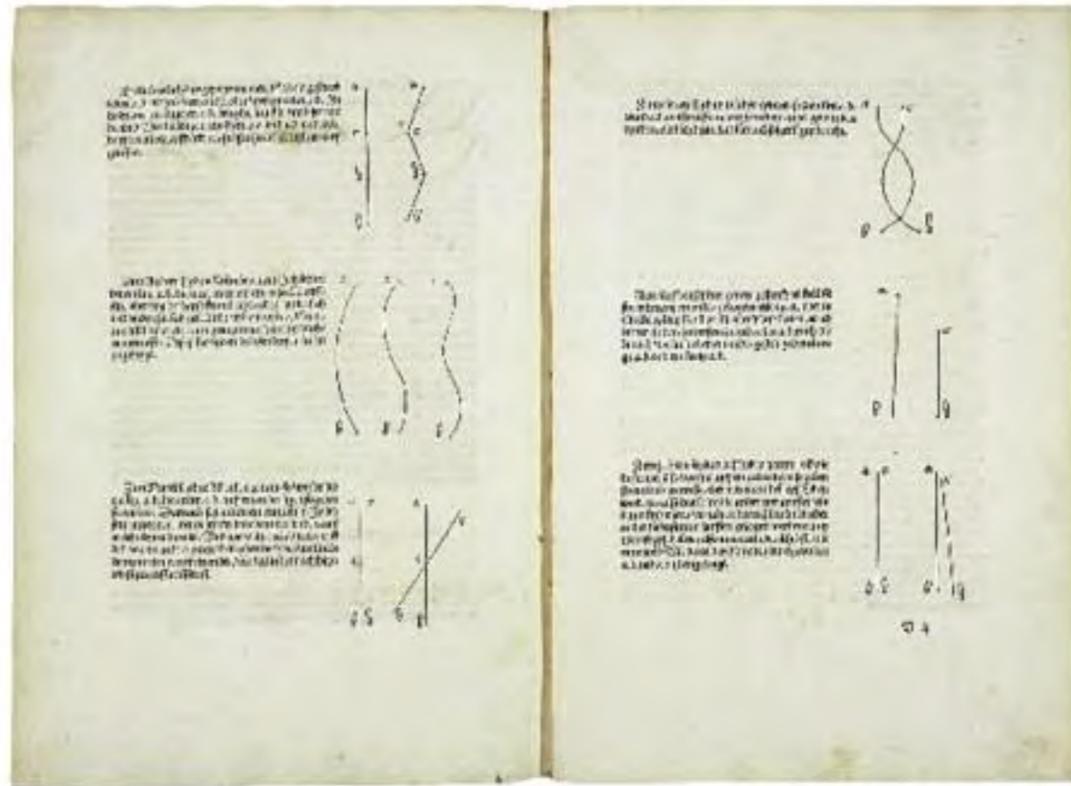


Abb. 6) Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, Folio Vi v/Vii, *Die sechs Biegungen der menschlichen Figur*

Giovanni Paolo Lomazzo und die *figura serpentinata*

Wegweisend für die spätere Entwicklung des Diskurses über Linien sind vereinzelte Passagen von Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell'arte de la pittura* (1584), in denen er die Haltung beziehungsweise die Form von Bildfiguren mit einem für das 16. und 17. Jahrhundert ungewöhnlichen Maß an linear-geometrischen Begriffen beschreibt. Lomazzo kannte Dürers Traktate, zumindest die *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, die die Grundlage für das erste Buch seines eigenen Traktates bilden. Möglicherweise war es auch Dürer, der ihn anregte, die Haltung der menschlichen Figur mit linear-geometrischen Kategorien zu begreifen. Der theoretische Anspruch von Lomazzos Traktat unterscheidet sich allerdings deutlich von dem der praxisnahen Bücher Dürers. Während sich dieser in den drei zu Lebzeiten veröffentlichten Traktaten je einem Bereich widmet

(Perspektive, Proportion, militärische Befestigungslehre), ist Lomazzo um eine umfassende Theorie der Malerei bemüht. Bei Dürer besteht etwa die Hälfte des gesamten Umfangs aus Abbildungen, die die unmittelbare Anwendung der Ausführungen ermöglichen; bei Lomazzo hingegen fehlen sie ganz. Lomazzo entwickelt Normen und Vorgaben für das, was der Maler machen soll und was er zu unterlassen hat, ohne jedoch detaillierte Anleitungen zu geben, wie etwas gemacht werden kann. Während Dürer die verschiedenen Haltungen einer Figur gleichwertig nebeneinander darstellt, um zu erklären, wie man diese zeichnet,⁹ nimmt Lomazzo eine Bewertung der Haltungen vor. Er empfiehlt, allen Figuren eine schlangenförmige Gestalt zu geben, die er als Verbindung einer Pyramide mit einer S-Form beschreibt und mit dem berühmt gewordenen Terminus der *figura serpentinata* (geschlängelte Figur) bezeichnet.¹⁰ In einer wenig beachteten Stelle des Traktates schränkt Lomazzo diese normative ästheti-

sche Aussage allerdings ein, indem er die Figurentypen auch nach ihrem Ausdruck unterscheidet: Lebhaftere Bewegungen eignen sich für Soldaten und Kämpfer. Die ruhigen, weniger geschlängelten (»i quali meno serpentinegiano«) seien hingegen für die Darstellungen von Jungfrauen angemessen. Dabei vermerkt er, dass man bei den ruhigen und belebten Figuren gerade Linien und spitze Winkel vermeiden sollte.¹¹ Einerseits setzt Lomazzo somit fest, dass die Schönheit einer Figur durch ihre linear-geometrisch beschriebene Gestalt bestimmt wird, andererseits deutet er an, dass gewisse geometrische Formen sich zur Darstellung bestimmter Figurentypen eignen, und ebnet damit den Weg, um den Charakter von Linien beschreiben zu können.

Figura serpentinata ist ein zentraler Begriff der Manierismusforschung des 20. Jahrhunderts. Die umfangreiche Literatur hat allerdings übersehen, dass dieser Begriff vor 1584 in der Kunstliteratur unbekannt war. Obgleich der lombardische Maler und Theoretiker ihn auf Michelangelos Autorität zurückführt,¹² wurde er allem Anschein nach von Lomazzo selbst geprägt. Noch im folgenden Jahrhundert kommt er nur vereinzelt und stets als Lomazzo-Zitat vor.¹³

Die französische Akademie

So wie Künstler jahrhundertlang ihre Bilder feinfühlig komponierten, ohne den Begriff der Komposition zu kennen, so darf man annehmen, dass sie die Form der Linien gezielt eingesetzt haben, ohne darüber zu reflektieren. Allerdings wurde die Frage nach möglichen ästhetischen Qualitäten von Linien vor dem 18. Jahrhundert in der Kunstliteratur nur beiläufig thematisiert. Roger de Piles vermerkt beispielsweise 1677, dass runde Gegenstände dem Auge angenehmer seien als eckige.¹⁴ Die Verzögerung der Theoriebildung hat zwei Ursachen: Einerseits spielte die Frage nach Charakter und Wirkung von Kunstwerken im Rahmen des vorherrschenden Mimesis-Diskurses eine untergeordnete Rolle. Andererseits wurde bei dem für die italienische Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts zentralen Begriff des *disegno* (Zeichnung) die Linie als Bestandteil der Bildfläche nicht berücksichtigt. *Disegno* wurde als »Vater« von Architektur, Skulptur und Malerei als über-

greifende Kategorie definiert und diente dazu, diese »Künste« vereint zu nobilitieren. Praktische Aspekte des *disegno* – wie die gezeichnete Linie – wurden daher systematisch ausgeblendet.¹⁵ Dies änderte sich erst im späten 17. Jahrhundert. So unterscheidet Henri Testelin in seinem 1693/94 gedruckten Text *Sur l'usage du trait et du dessein* erstmals mit unterschiedlichen Begriffen zwischen der Linie auf dem Bild (*trait*) und der Tätigkeit beziehungsweise der Kunst des Zeichnens (*dessein*). Während *dessein* als französische Übersetzung des italienischen *disegno* gelten kann, meint *trait* die Linie auf der Fläche des Bildes, eine Kategorie, die in der vorausgegangenen Kunstliteratur nicht als theoriwürdig erachtet worden war.¹⁶ Diese Linie, sofern sie die Grenzen von Flächen bildet, nennt Testelin *contour* (Umriss) und erläutert am Beispiel von Raffaels *Hl. Michael* (Paris, Musée du Louvre), dass verschiedene Linienarten auch unterschiedliche Charaktere besitzen: Raffael habe zu Recht den Engel mit edlen und fließenden Umrissen, den Teufel dagegen mit gröberen, unsicheren und wellenartigen Konturen gemalt.¹⁷

Hogarth und die Entstehung einer Kunsttheorie der Linie

Erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts und im Rahmen des wirkungsästhetischen Diskurses kam es zu einer expliziten Theorie der ästhetischen Linie. Ihr »Geburtsheifer« war William Hogarth (1697–1764), der mit seinen Ausführungen über die *Line of Beauty* den Ausgangspunkt einer ästhetischen Theorie der Linie gelegt hat.¹⁸ Diese eigenwillige Linie zierte sein auf 1745 datiertes und heute in der Tate in London aufbewahrtes Selbstporträt (Abb. 7).¹⁹ Sie ruht emphatisch, als dreidimensionales Gebilde, auf der Malerpalette, die an Stelle von Farben Hogarths Signatur trägt. Folgt man Hogarths Aussage, so stieß diese Linie, die er bald auch in Form einer Reproduktionsgrafik von diesem Selbstporträt verbreiten ließ, auf allgemeine Neugierde und Verwunderung. Zahlreiche Laien und Künstler fragten sich, was sie zu bedeuten habe.²⁰ Der Maler liefert dazu erst 1753 eine schriftliche Erklärung durch den Druck seines Traktates *The Analysis of Beauty*. Hogarth postuliert hierin, dass die geschlängelte Linie²¹ die eigentliche und



Abb. 7) William Hogarth, *Der Maler und sein Mops* [Selbstporträt mit *Line of Beauty*], 1745

unabdingbare Ursache für Schönheit sei: Diese Linie sei die Grundlage alles dessen, was schön ist.

Hogarth illustriert seine Aussagen anhand einer Fülle von Beispielen, die auf zwei berühmt gewordenen Tafeln zusammengestellt sind (Kat. 1 und 2). Jedes Beispiel ist nummeriert und wird im Text einzeln erläutert. Wie weit Hogarth die lineare Beschreibung von Figuren treibt, verdeutlicht die Fig. 71, die sich links oben auf Taf. II befindet (Kat. 2). Es handelt sich um die lineare Abstraktion der in der Mitte der Tafel dargestellten Tänzer. Hogarths detaillierte und humorvolle Beschreibung ist ausführlich. Folgende Auszüge geben einen Eindruck seiner Vorgehensweise: »Die allgemeine Vorstellung einer Handlung, wie auch einer Haltung, kann mit einem Stift in sehr wenigen Linien gegeben werden. [...] Die zwei Teile der krummen Linien nahe der Zahl 71 dienten für die Figur der alten Frau und ihres Tänzers am hinteren Ende des Saales. Die krumme Linie und die zwei geraden, rechtwinkligen Linien halfen mir, die aufgespreizte Positur des dicken Mannes

zu veranschaulichen [...], ein Z steht für die eckige Haltung, die der Körper des affektierten Kerls mit der Knotenperücke mit den Schenkeln und Füßen einnimmt. [...] Das gleichförmige Karo einer Spielkarte bezeichnet das fliegende Kleid usw. der kleinen hüpfenden Figur mit der Haushofmeisterperücke.« Selbst Statuen und Gemälde des Tanzsaals dienen »einer weiteren Erläuterung«: »Henry VIII., Fig. 72, bildet mit seinen Armen und Beinen ein vollkommenes X.«²² Diesen steifen und linkischen Bewegungen setzt Hogarth eine kunstvolle Tanzfigur (Fig. 123) und ein Menuett gegenüber: »[...] die Vollkommenheit der Tanzkunst [...], weil es eine zusammengesetzte Mannigfaltigkeit so vieler Bewegungen nach der Schlangenlinie darstellt [...].« Diese reicht bis hin zur »Figur, die man beim Tanzen des Menuetts auf dem Fußboden beschreibt, wie Fig. 122 zeigt.«²³

Hogarth bezieht sich schon am Anfang des Vorworts auf Lomazzo und zitiert ausführlich dessen Bemerkungen zur *figura serpentinata*.²⁴ Während aber Lomazzo die Linie lediglich als Hilfskonstruktion zur Erläuterung einer schönen Figur einsetzt, behauptet Hogarth, dass die Linie *an sich* der Ursprung der Schönheit sei. Während Lomazzo von der »*figura serpentinata*« spricht, ist das zentrale Thema von Hogarths Buch die »serpentine line«. Niemals wurden vor Hogarth Figuren und Gegenstände systematisch auf eine vergleichbar abstrakte Weise als Linien beschrieben.²⁵

Die *Analysis of Beauty* wurde innerhalb kürzester Zeit berühmt,²⁶ und die geschlängelte Linie avancierte zum Gesprächsstoff gebildeter Gesellschaften. So schrieb Lady Luxborough (1699–1756) mit Anspielung auf Hogarths S-förmige Ideallinie: »Ich wäre froh, die Analyse der Schönheit zu sehen, wie auch immer diese beschrieben ist. Allerdings tut es mir leid, noch kein S in meinem Namen zu haben, um Anteil daran beanspruchen zu können.«²⁷ Der von ihr verehrte Adressat des Briefes, der Dichter William Shenstone (1714–1763), besaß den begehrten Buchstaben gleich zweimal in seinem Nachnamen!

Hogarths Buch hatte auch auf dem europäischen Kontinent eine eminente Wirkung. Bereits 1754 gab es zwei deutsche Auflagen; die zweite hatte Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), der das Buch zuvor mit begeistertsten Rezensionen gefeiert hatte, herausgege-

ben und mit einem eigenen Vorwort versehen.²⁸ Anders als es vermutlich Hogarth wünschte, vermochte das Werk allerdings keine ästhetische Norm (die geschlängelte Linie) festzuschreiben.²⁹ Die Beliebtheit des Rokoko, für dessen geschnörkelte Formen Hogarth eine theoretische Begründung zu liefern scheint, ebte schon bald nach 1753 ab. Damit wurde aber Hogarths revolutionäres Buch keineswegs vergessen. Man las die *Analysis* nicht wegen der Präferenz für eine bestimmte Form von Linien, sondern weil man darin einen neuen ästhetischen Ansatz fand: die abstrakte Linie als eigenständiger Gegenstand der Ästhetik. Hierin liegt die eigentliche historische Bedeutung von Hogarths Traktat – sowohl für die Geschichte der Kunsttheorie als auch für eine Geschichte der ästhetischen Wahrnehmung. Es ist der Ausgangspunkt eines über mehrere Jahrhunderte geführten Diskurses über die Ästhetik von Linien. Dieser Diskurs wirkt sich sowohl in den verschiedenen Zweigen der Kunsttheorie³⁰ als auch in der Grafik und Malerei der Zeit aus: Die seit Robert Rosenblum beschriebene lineare Abstraktion des »internationalen Stils um 1800«, der explizite, autonome Wert, den Linien im Werk von Asmus Jakob Carstens (1754–1798), John Flaxman (1755–1826, Abb. 8), William Blake (1757–

1827) und selbst noch Ingres (1780–1867) einnehmen, wäre ohne den theoretischen Diskurs, der in der Nachfolge der *Analysis of Beauty* geführt worden war, nicht möglich gewesen.³¹

Der ästhetische Ausdruckswert von Linien

Wie wir gesehen haben, äußerten sich bereits Lomazzo und Testelin im 16. und 17. Jahrhundert beiläufig über das Ausdruckspotential unterschiedlicher Linienarten. Für den normativ urteilenden Hogarth, der Linien nach ihrem Schönheitsgrad unterscheidet, spielte diese Frage dagegen keine Rolle. Das ist insofern überraschend, als das Thema um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Rahmen des sich entwickelnden wirkungsästhetischen Diskurses in der Luft lag. Tatsache ist, dass teils schon in den 1750er Jahren so unterschiedliche Autoren wie Moses Mendelssohn und Anton Raphael Mengs, Edmund Burke und Denis Diderot,³² Laurence Sterne (Kat. 197 und 198) und Johann Caspar Lavater³³ über den Charakter unterschiedlicher Linienformen nachdenken. Sie beziehen sich vielfach explizit auf



Abb. 8) John Flaxman, *La Divina Comedia*, Amsterdam 1793, Tafel 12, *Dante und Virgil im siebten Kreis der Hölle (XI. Gesang)*

Kat. 1) William Hogarth, *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel IKat. 2) William Hogarth, *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel II

Hogarth und gewinnen durch die Abstraktionsleistung der *Analysis of Beauty* ein Instrumentarium, mit dem sich diese Fragen präziser als zuvor erörtern lassen.

Nur zwei Jahre nach Erscheinen von Hogarths Buch schreibt Moses Mendelssohn in seiner Abhandlung *Über die Empfindungen* (1755): »Man kennt in Deutschland nunmehr die Wellenlinie die unser Hogarth für die Mahler, als die ächte Schönheitslinie festgesetzt hat. Und den Reitz? Vielleicht würde man ihn nicht [zu] Unrecht durch eine wirkliche oder nachgeahmte Schönheit in der Bewegung erklären. Ein Beyspiel der ersten sind die Minen und Geberden der Menschen, der letztern hingegen, die flammigten oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allezeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen.«³⁴

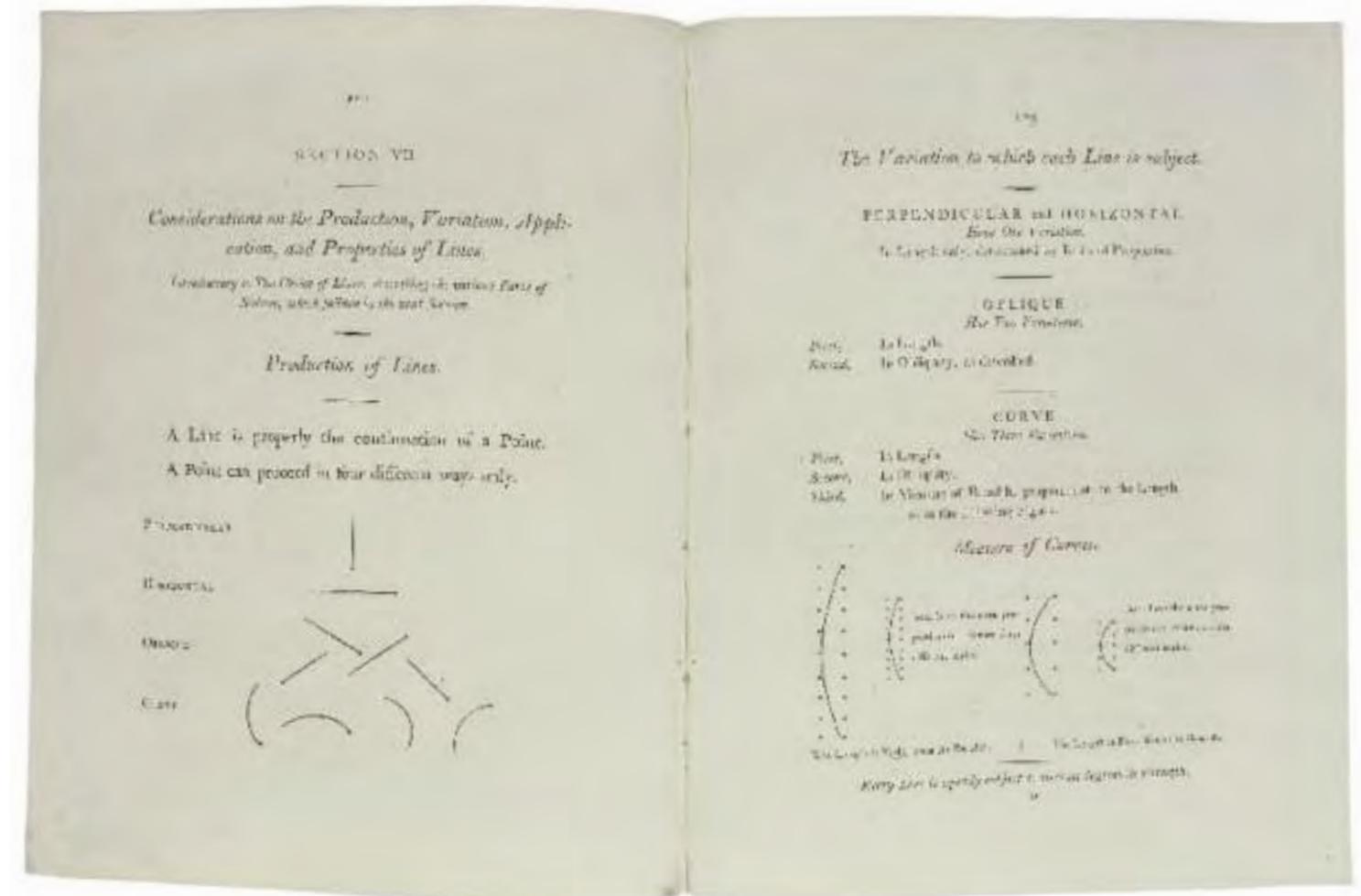
Anton Raphael Mengs (1728–1779), der Zeitgenosse Mendelssohns, hat dann die Ausdrucksqualitäten von Linien auf systematische Weise unterschieden: »Jede Linie hat an sich selbst die Eigenschaft, eine Beschaffenheit des Körpers auszudrücken, den sie umschreibt. Es giebt z. B. jede gerade Linie die Vorstellung von Ausdehnung, oder von Härte, die krumme in Gegenheil von Biegsamkeit; die elliptische horizontal gestellt, stellt zarte und feuchte Körper dar; die Linie in Form eines S giebt Vorstellung von Leben; und so haben auch die übrigen Linien verschiedene Bedeutung nach der verschiedenen Art, mit der sie gebraucht werden, und nach dem Ort, den sie einnehmen.«³⁵

Neben den expressiven Unterschieden der Formen wurde bereits im späteren 18. Jahrhundert auch über den Ausdruck von Richtungen nachgedacht.³⁶ 1799 hält William Robson systematisch fest: »Jede Linie besitzt eine eigene Wirkung, indem sie natürliche Eigenschaften ausdrückt. Die Senkrechte drückt Wahrheit, Bestimmtheit, Unbiegsamkeit, Ernst und Macht aus. Die Waagerechte drückt Stille, Ruhe, Ausdehnung und Gleichheit aus. Die Schräge ist leichter, weniger bestimmt, weniger abhängig heller und variationsreicher.«³⁷ Diese Sätze entstammen einem Traktat, das mit dem Neologismus *Grammigraphia* überschrieben

(Kat. 3) und in der Forschung noch wenig beleuchtet ist.³⁸ Analog zur Schülerfibel versucht Robson, mit diesem Traktat eine erste Grammatik der Zeichnung zu entwerfen.

Den systematischen Höhepunkt für die Beschreibung des ästhetischen Gehalts von Linien verschiedener Ausrichtungen gibt der niederländische Künstler Humbert de Superville (Kat. 4–6) in seinem *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* von 1827.³⁹ Er unterscheidet: 1. die Waagerechte, die er als ausgeglichene, ruhige und klare Ausrichtung der Farbe Weiß zuordnet; 2. die aufsteigende V-förmige Ausrichtung, die er als »expansiv« bezeichnet, als aufgeregt-explosiv beschreibt und der Farbe Rot zuweist; und 3. die fallende A-förmige Ausrichtung, die er als »konvergent« bezeichnet, als konzentriert und solennell beschreibt und entsprechend mit der Farbe Schwarz in Verbindung bringt. Diese drei Richtungen versteht Superville als Urgesetze,⁴⁰ die in Natur und Kunst eingeschrieben seien. Bei der Übertragung auf die Gesichter wird er zum Erfinder des erst viel später modern gewordenen Smiley! Supervilles *Essai*, der in einer sehr geringen Auflage gedruckt wurde, ist nur selten gelesen worden. Seine Aussagen waren aber ab 1860 den meisten französischen Künstlern durch ihre Wiedergabe in Charles Blancs auflagenstarker *Grammaire des arts du dessein* (1860ff.) geläufig.⁴¹

Die Zahl, der Umfang und die Popularität der linientheoretischen Abhandlungen dürften im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts deutlich zugenommen haben. Wie die Entdeckung der Linienästhetik eine entscheidende Voraussetzung für den linearen Stil um 1800 war, so dürften die linienästhetischen Diskurse des späteren 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für die Ausprägung und Verbreitung des Jugendstils gehabt haben. Im Verhältnis zu früheren Abhandlungen fällt bei den Texten der 1880er und folgenden Jahre auf, dass die Beschreibung des Eigenwertes und des Ausdrucks von Linien differenzierter und präziser erfasst wird als vorher, dass vor allem aber versucht wird, hierfür wissenschaftliche Begründungen zu finden. Exemplarisch sind in dieser Hinsicht Charles Henry (1859–1926), der die Ästhetik von Linien mathematisch berechenbar und somit operationalisierbar machen wollte,⁴² und Theodor Lipps (1851–1914), der dafür eine empirisch-psychologische Grundlage lieferte.⁴³



Kat. 3) William Robson, *Grammigraphia; or the Grammar of Drawing*, London 1799, Seite 122/123

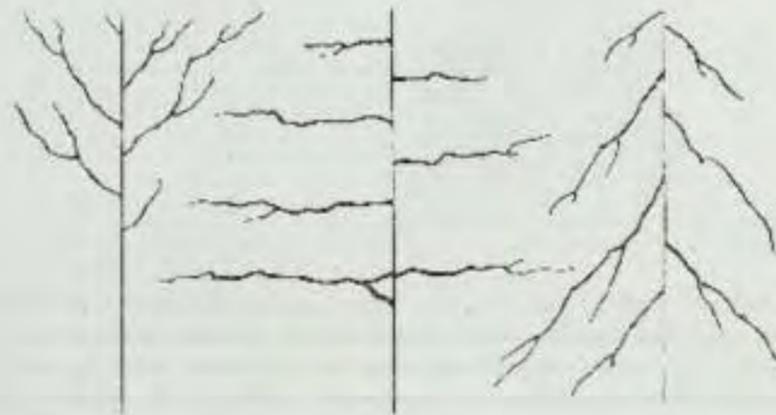
(14)

été consultée, je le sais; mais si l'on répète à lui avouer un pareil amalgame ou fusion de formes et d'éléments hétérogènes dans le sens de mystère consacré par l'art ancien, se refusera-t-on également à reconnaître, au moins, dans ces traits si remarquables de Jupiter (et surtout dans celle que je produis, et où cette *croûte* me semble la plus apparente), une modification, non moins extrêmement connue qu'*étrangère*, de l'*antique idole Léontocéphale*, après l'introduction en celle de Minerva en Italie? M'accorder ce moyen terme, que je soumets avec quelque confiance à la critique impartiale, ce serait constater tout à la fois, et la puissance de la cause *impressive en question*, et la valeur *inconditionnelle du signe qui lui sert d'élément*, et peut être ne me taxerait-on point d'oublier les conséquences; si, à l'appui de cette même valeur, et en demandant grâce pour les expressions, je venais à citer encore les *pernasses* du temps de Louis XIV, lesquelles malgré leur énorme et naïve volume, contrastaient toujours avantageusement avec les costumes *errone* mais si plus ridicules de la fin du six-huitième siècle, et cela par le seul motif de *signes diamétralement opposés*, qu'elles présentaient les uns et les autres.

Disons maintenant un mot de l'impression qui résulte sur nous

De l'aspect de quelques *Arbres*.

Et parmi les grandes plantes qui sont les arbres,



Je n'ai remarqué principalement de trois espèces, dont les branches, par rapport à leur tige ou tronc, se présentent les directions *horizontale* et les deux *obliques*, et par-là peuvent réveiller plus ou



(15)

moins en nous les idées que je ne cesse d'attacher à ces signes.

Le *Chêne américain*, à *branches horizontales*, semble les étendre au loin comme des bras protecteurs. Infortuné dans sa lierre, il brave les tempêtes, et il est l'usage du calice des grandes arbes. Les anciens avoient consacré cet arbre à plusieurs de leurs principales divinités, et son fruit leur rappeloit la première nourriture des hommes.

Prompt à croître, le *Pin* s'éleve avec ses *branches exposées* bien haut dans l'atmosphère; et s'y déploie en calice absorbant le calorique. L'âme à y lire le désir de l'existence et l'avidité d'un jour.

L'*Épicéa* est, en grand Sapin du nord, par la direction donnée de son tige, sa prodigieuse élévation et la direction de ses branches pendantes, présente (et l'observation ne peut ce être nouvelle) quelque chose d'imposant, de lugubre et de solennel. Laisant principalement dans les lieux où toute végétation cesse, le Sapin des montagnes y semble la borne entre l'ennemi et le vivant, entre le fini et l'infini.

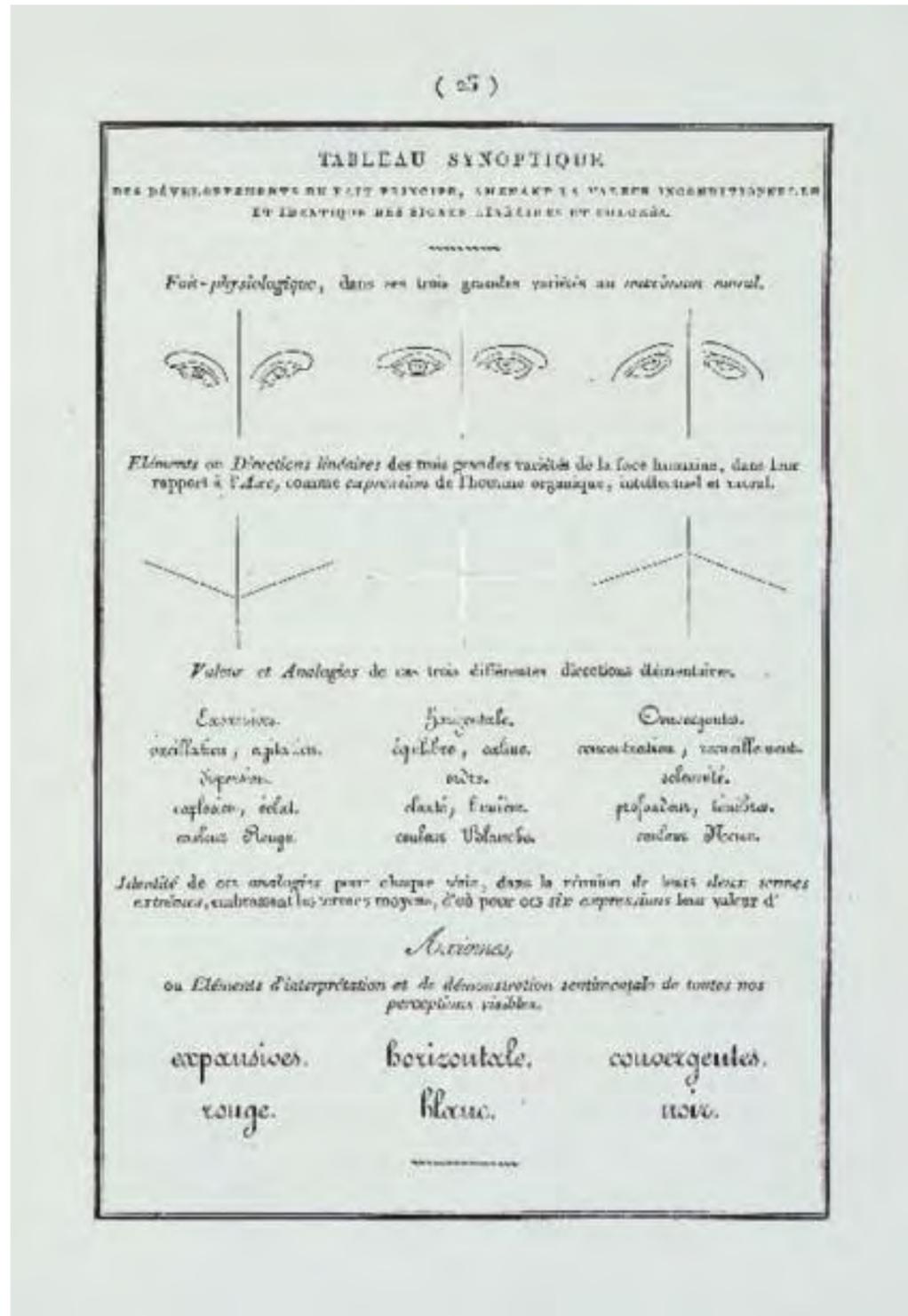
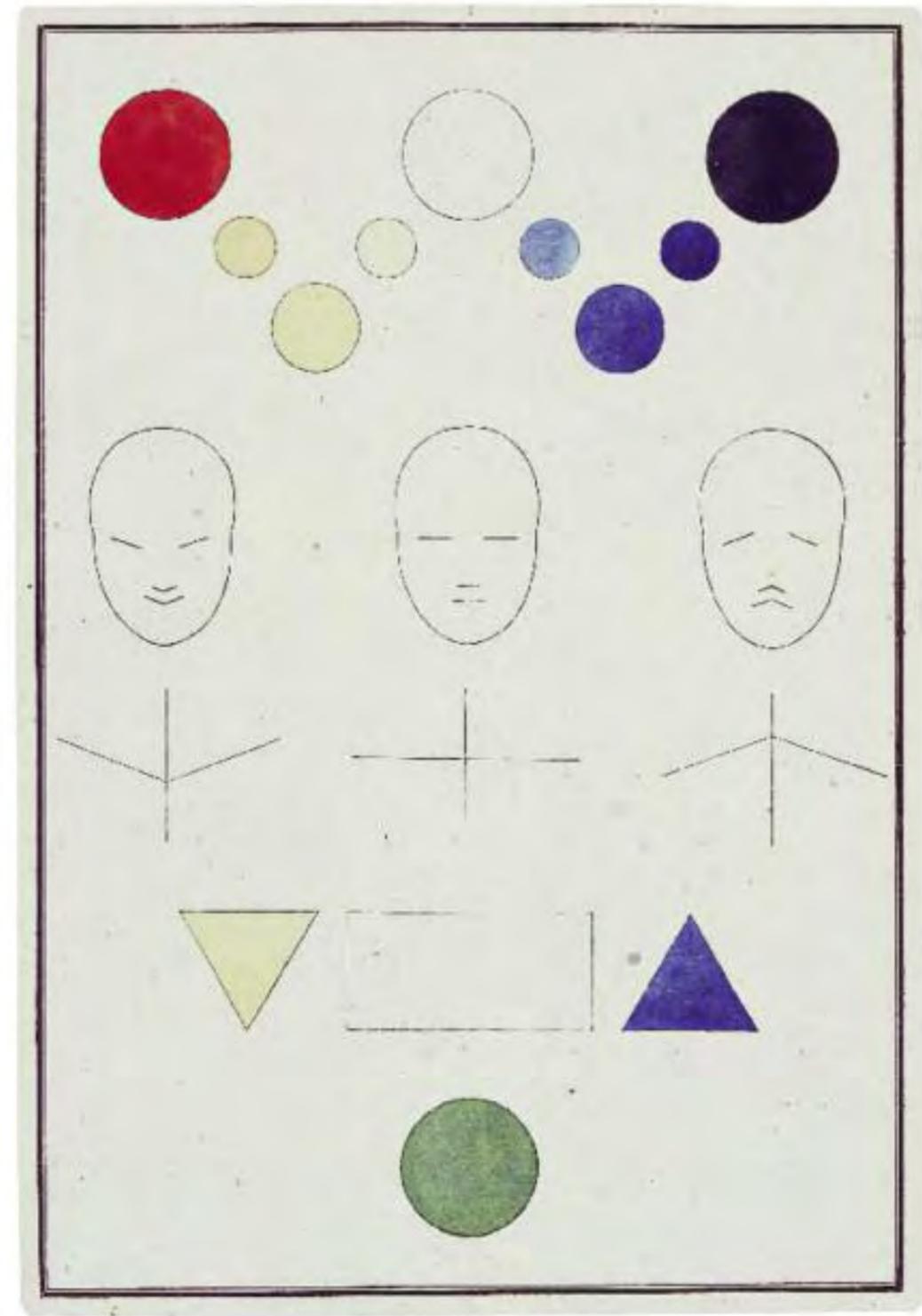
J'avois cependant que, tout en recommandant ici la valeur *idéale* de la charpente et de l'ensemble de ces trois grandes plantes, et d'autres qui leur pourroient ressembler, les signes élémentaires y perdent beaucoup de leur différence, parce que n'étant jamais isolés, et

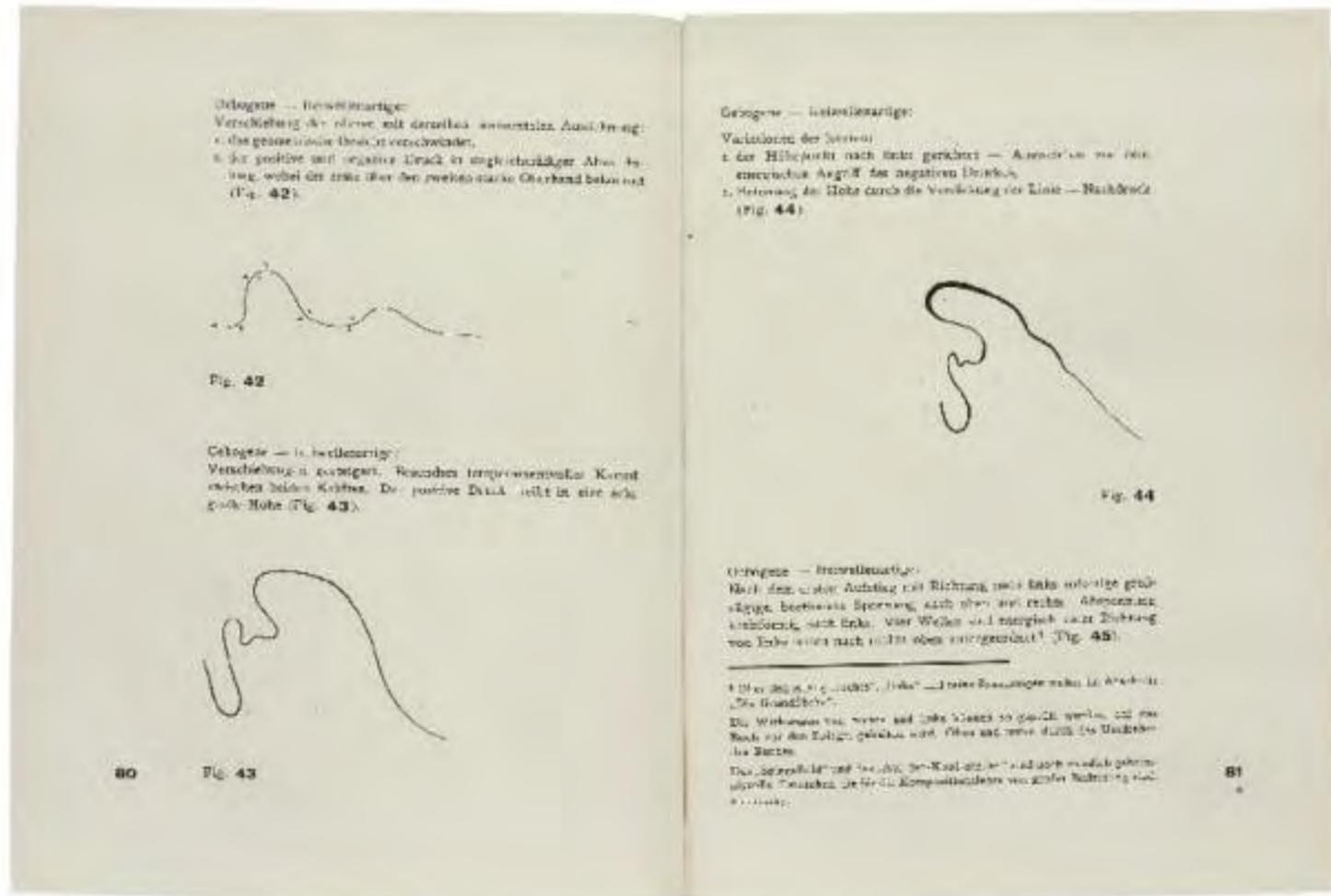


répétés exactement de part et d'autre d'une verticale, ils rappellent moins heureusement leur valeur *idéale* sur la face *horizontale* qu'ils sont, ou trop max, ou trop minims selon les saisons; et enfin, qu'elle partent toujours de l'axe et n'y reviennent jamais; ce qui, favorable à l'expression du *Pin*, nuit surtout à celle du *Sapin*. Une grande touffue de la valeur généralement attachée à ces différents directions de branches par rapport à leur tige, est l'épave de nos sens sentimentaux, durant dans plusieurs langues, à cette espèce de saule, au pied duquel le poète hébreu place les tribus dispersées, pleurent leur patrie et leur temple dans une terre de captivité: *Assis aux bords du fleuve de Babelone, nous avons verné des larmes en nous souvenant de Sion*, et nos harpes étoient suspendues aux branches inclinées vers le rivage. Rien de plus touchant que ce début d'Israël il forme tableau. Dommage cependant qu'un lieu d'un feuillage sombre qu'on attendoit à reconstruire ici, le *Saule pleureur* n'en présente que d'un vert jaunâtre, pâle il est vrai, mais non pas entièrement *identique* avec le signe hébreu. On peut alléguer que la couleur verte, sans quelques nuances qu'elle offre à l'œil, doit être exception: elle forme couleur à part. Ainsi rien avais-je point encore parlé jusqu'à présent, par la raison que mon principe entièrement basé sur l'éloquence de la face horizontale, et cette couleur verte lui étant absolument étrangère, celle-ci ne pouvoit, sans inconséquence, figurer

Kat. 4) Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden 1827, Seite 14

Kat. 4) Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden 1827, Seite 15

Kat. 5) Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden 1827, Seite 23Kat. 6) Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville, **Die unbedingten Zeichen*, 1827



Kat. 7) Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1926, Seite 80/81, *Gebogene und freiwellenartige Linien*

Die in diesem Kapitel besprochenen und heute vielfach vergessenen Schriften waren in den Kunstschulen des 19. Jahrhunderts vermutlich weit verbreitet. Ihre Tradition mündet jedenfalls bruchlos in die Künstlerschriften der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts, beispielhaft in Kandinskys Bauhaus-Lehrbuch *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926 (Kat. 7). Darin fragt Kandinsky aus phänomenologischer Warte nach dem Ausdruck von Linienarten. Er beachtet den Krümmungsgrad, die Verdickung und Verdünnung von Linien sowie deren Ausrichtung auf der Fläche. Der Ver-

gleich mit den älteren Schriften macht deutlich, dass Kandinskys Ansatz zur »abstrakten« Betrachtung von Linien und die Frage nach deren Ausdrucksgehalt eine bruchlose Fortsetzung des in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Diskurses über eine ästhetische Linientheorie sind. Die Interpretation des Ausdrucks unterschiedlicher Formen von Linien ist zwar über den fast zwei Jahrhunderte langen Zeitraum hinweg differenzierter geworden, die Beobachtungen weisen aber stets in dieselbe Richtung.

Komposition als Abstraktion

Es ist ein faszinierendes Paradox, dass Raffaels *Madonna Canigiani* (Abb. 9) zwar als Musterbeispiel einer Pyramidalkomposition gelten kann, es aber im frühen 16. Jahrhundert keine Theorie zur Komposition ganzer Bilder gab, nicht einmal eine zur Komposition von Figurengruppen.⁴⁴ Raffael wäre wohl überrascht gewesen, wenn man ihm gesagt hätte, dass er eine »Pyramidalkomposition« entworfen habe. Der Maler aus Urbino hat zwar mittels der Zeichnung sehr lange an der Komposition seiner Bilder gearbeitet, sie mehrfach verändert und perfektioniert,⁴⁵ dennoch gab es in der geschriebenen und vermutlich auch gesprochenen Sprache seiner Zeit keinen Begriff, mit dem man hätte erläutern können, weshalb er die fünf heiligen Personen auf diese Weise und nicht anders zusammengestellt hat.⁴⁶ Warum haben Maler jahrhundertlang komponiert, ohne darüber zu schreiben? Nach dem aktuellen Stand der Forschung zeichnet sich ab, dass der Begriff der *Bildkomposition* erst im Laufe des 17. Jahrhunderts ausgebildet wurde und eine systematische



Abb. 9) Raffael, *Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani*, um 1505/06

Diskussion über verschiedene Arten von Komposition und ihre Eigenschaften dann im 18. Jahrhundert ansetzt.⁴⁷

Die »Komposition« eines Bildes meint die Art der Zusammenstellung und die Beziehung der einzelnen Elemente untereinander. Komposition umschreibt den Zusammenhang von Ideen, Figuren und Gegenständen, den meisten Autoren nach vor allem aber auch den Zusammenhang der Formen, das heißt die Verteilung der Linien, Flächen und Körper, des Helldunkels und der Farben auf der Fläche des Bildes oder in dem im Bild dargestellten Raum. Das Nachdenken über die Komposition eines Bildes oder auch über Komposition im Allgemeinen war stets ein Akt der Abstraktion, bei dem abstrakte Bilder teils im Kopf, teils auch auf dem Papier entstanden.

Richardson und Reynolds

Jonathan Richardson (1667–1745) war englischer Porträtmaler und Kunstschriftsteller. Er griff zahlreiche Überlegungen der französischen Kunsttheorie auf, insbesondere aus Texten des um 1700 führenden Kunstschriftstellers Roger de Piles, führte ihre wirkungsästhetischen Ansätze systematisch weiter und begründete damit eine englische Tradition der Kunstliteratur. In seinem 1715 erstmals veröffentlichten *Essay on the Theory of Painting* ist er – soweit in der bisherigen Forschung bekannt – der Erste, der den Begriff »Komposition« auf diesem Gebiet im Sinne der modernen Konnotation des Wortes verwendet. Bezeichnend hierfür ist die Aussage, Komposition sei der Eindruck, den man von einem Gemälde aus großer Distanz gewinnen könne, wenn man nicht sieht, was dargestellt sei. Dann würde man »keine Figuren, sondern nur die Zusammensetzung von Massen, Hell und Dunkel ausmachen«.⁴⁸ Richardson geht noch einen Schritt weiter, indem er beschreibt, dass diese übergegenständliche und damit ungegenständliche Erscheinung eines Bildes an sich schon charakteristische Eigenschaften, also einen bestimmten Ausdruck besitze.⁴⁹

Joshua Reynolds (1723–1792) hat 1752 Richardsons Kompositionsbegriff auf eine interessante Weise umgesetzt.⁵⁰ Er selbst berichtet, wie er die Bilder veneziani-



Abb. 10) Joshua Reynolds, *Kompositionsskizze von Tintoretto's »Abendmahl«*, 1752

scher Meister als reine Helldunkel-Werte zeichnerisch festhielt, um ihre Kompositionsprinzipien zu verstehen (Abb. 10): »Wenn ich in einem Bild eine außerordentliche Wirkung des Helldunkels beobachtete, nahm ich ein Blatt meines Skizzenbuches und verdunkelte jeden Teil in demselben Grad von Hell und Dunkel wie in dem Bild. Das weiße Papier blieb unberührt, damit es das Licht darstelle. Das Sujet des Bildes und die Figuren beachtete ich dabei nicht. Einige Versuche dieser Art reichten aus, um die Helldunkel-Führung zu begreifen. Nach einigen Experimenten fand ich heraus, dass meine Blätter alle auf vergleichbare Weise gefleckt [blotted] waren: Normalerweise wurde nicht mehr als ein Viertel des Bildes für das Licht gelassen, was primäre und sekundäre Lichter einschloss. Ein weiteres Viertel sollte so dunkel wie möglich sein. Die übrige Hälfte wurde in modulierten Halbschatten gehalten. Rubens scheint eher mehr als ein Viertel Licht zugelassen zu haben, Rembrandt deutlich weniger, knapp ein Achtel.«⁵¹

Reynolds behauptet, er habe eine Komposition wie Tintoretto's *Abendmahl* (Abb. 11) skizziert, ohne auf das Sujet und auf die Zeichnung der Figuren zu achten.

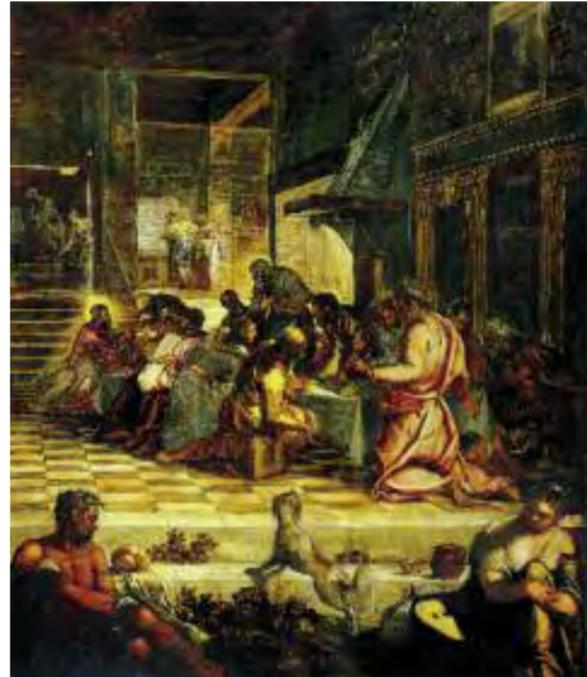


Abb. 11) Jacopo Tintoretto, *Abendmahl*, 1578–1581

Dennoch erkennt man mühelos die sitzenden Figuren im Mittelgrund, ein Tor im Hintergrund, Bodenplatten und einen Hund im Vordergrund. Dies war Reynolds bewusst, deswegen rät er dazu, derartige Zeichnungen mit einem größeren Abstand zu betrachten, damit man jenseits aller Darstellung allein die Qualität der Komposition beurteilen könne.⁵²

Laugier und Baudelaire

Der französische Kunsttheoretiker Marc-Antoine Laugier (1713–1769) ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer der wichtigsten Verfechter der wirkungsästhetischen Theorie – sowohl auf dem Gebiet der Architektur als auch in Bezug auf die Malerei. In seiner 1771 posthum veröffentlichten *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* baut er die Überlegungen von Richardson aus, obgleich er diesen nicht nennt und sich stattdessen auf die französische Autorität, Roger de Piles, beruft. Laugier fordert den Laien, der ein Gemälde beurteilen will, dazu auf, das Gemälde zuerst aus großer Entfernung

anzusehen, damit keine Gegenstände die Beurteilung der Form beeinträchtigen.⁵³ Diese erste abstrakte Betrachtung teilt er in zwei Phasen ein: den ornamentalen Zusammenklang der Farben und die Gesamtwirkung.

Der Betrachter soll sich zuerst auf den Zusammenklang der Farben konzentrieren (*l'accord des couleurs*). *Accord*, was man auch als »Eintracht« übersetzen könnte, ist im Französischen – wie im Deutschen – zugleich der musikalische *Akkord*. Die Qualität, um die es Laugier hier geht, ist die Harmonie der Farben. Man soll, wie er selbst formuliert, das Gemälde, »wie einen schönen farbigen Stoff« betrachten: Er soll den rein ornamentalen Wert in Augenschein nehmen. Im günstigsten Fall wird er dabei »Befriedigung, Lieblichkeit und Ruhe«, im negativen »Abneigung, Unbequemlichkeit und Ermüdung« erfahren.⁵⁴

In einem zweiten Moment sollte man sich mit dem gleichen räumlichen Abstand auf die Gesamtwirkung des Bildes (*l'effet du tout ensemble*) einlassen. Wobei Laugier den Leser auf die Gefühle verweist, die er während der Betrachtung erfährt, auf den unterschiedlichen Charakter, der jenseits aller Gegenständlichkeit erfahrbar sei: »Größe und Pracht, [...] Schrecken, [...] Liebreiz, [...] Wonne, Unruhe, [...] Einfachheit [...] oder Verachtung«. Introspektion wird dabei zum Richtmaß erhoben: Man solle jene Werke bevorzugen, die bei dieser abstrakten Form der Betrachtung einen starken Eindruck hervorrufen, und jene gering schätzen, die den Betrachter dabei kalt lassen.⁵⁵

Erst nachdem der Betrachter die abstrakte Betrachtung aus der Ferne abgeschlossen hat, wird er von Laugier aufgefordert näher zu treten, um eine Analyse aus der Nähe vorzunehmen: Nun wird er die Figuren erkennen, das Thema bestimmen und die Einzelheiten der Komposition ausmachen.⁵⁶ Die *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* wurde im Gegensatz zu Laugiers Architekturtheorie zunächst nur wenig rezipiert. Vergleichbare Überlegungen zur abstrakten Betrachtung von Gemälden kehren allerdings mehrfach im 19. und 20. Jahrhundert wieder, teils in direkter Anlehnung an Laugier. So hat sich beispielsweise Charles Baudelaire Laugiers Betrachtungsanleitung angeeignet: Im Salon von 1846 schreibt er: »Um auf die rechte Weise festzustellen, ob ein Bild melodisch ist, sollte man es aus einer Entfernung betrachten, die weder den Gegen-

stand noch die Linien erkennen lässt. Ist es melodisch, hat es bereits einen Sinn und hat bereits seinen Platz im Repertorium der Erinnerung eingenommen.«⁵⁷ Zwar nennt Baudelaire keine Quelle, dennoch kommt er Laugier dem Inhalt, aber auch den Begriffen nach so nahe, dass man keinen Zweifel an der Herkunft seiner Überlegungen hegen kann.⁵⁸

Imbriani und die positive Aufwertung der *macchia*

Macchia bedeutet auf Italienisch Fleck: Schmutzfleck, aber auch Farbfleck, wobei es sich gleichzeitig um die Bezeichnung der kleinsten Einheit eines Bildes handelt. In der Kunstliteratur wurde der Begriff häufig zur Benennung größerer Bildpartien verwendet, die in einem ähnlichen Ton gehalten sind. Darüber hinaus hat schon 1674 Luigi Scaramuccia *macchia pars pro toto* als Äquivalent des damals noch nicht geläufigen Begriffes der Komposition gebraucht.⁵⁹ Als Vittorio Imbriani (1840–1886) zwei Jahrhunderte später das Wort aufgriff, um den Kern der Malerei zu benennen, rückte diese Bedeutung von *macchia* erneut in den Vordergrund. *Macchia* ist für ihn die »malerische Idee«, die »Seele des Gemäldes«,⁶⁰ wobei er ganz im Sinne von Richardson und Laugier diesen Kern als das abstrakte Substrat des Gemäldes definiert: *Macchia* sei der erste Gesamteindruck eines noch zu malenden Bildes im Auge des Künstlers, es ist »das Abbild des ersten vagen Eindrucks von einem Gegenstand oder einer Szene; die allererste, charakteristische Wirkung auf das Auge des Künstlers, sei es, dass er den Gegenstand oder die Szene konkret vor sich sieht oder dass er diese in seiner Phantasie beziehungsweise seiner Erinnerung fasst. Es handelt sich um das Besondere, das Typische, im Lichteffekt, das durch die spezifische Konstellation der verschiedenfarbigen Personen oder Dinge zustande kommt.«⁶¹ Nicht der Ausdruck der Figuren oder das Sujet des Bildes, sondern einzig die *macchia*, »der Zusammenklang der Töne«, machen für den neapolitanischen Schriftsteller die Qualität eines Bildes aus.⁶² Exemplarisch berichtet er von einem kleinen, prächtig gerahmten, abstrakten Bild des Malers Filippo Palizzi (1818–1899), auf dem sich »nur fünf Pinselstriche

befanden, die nichts bestimmtes darstellten«, die aber so vollkommen glücklich aufeinander abgestimmt waren, dass es das Schönste im ganzen Atelier des von ihm hoch geschätzten Malers war.⁶³

Imbrianis Theorie der *macchia* als malerisches Konzept wurde erst durch Benedetto Croce einem größeren Publikum vermittelt: In einem Aufsatz von 1905 greift der italienische Schriftsteller und Philosoph Imbrianis Idee auf und erklärt die *macchia* zur Grundlage einer Theorie aller Künste.⁶⁴ Der einflussreiche deutsche Kunsthistoriker Hans Sedlmayr lernt durch Croce dieses Konzept in den 1930er Jahren kennen⁶⁵ und macht es zur Grundlage dessen, was er ab 1940 den »anschaulichen Charakter« bezeichnet.⁶⁶ Ganz im Sinne Imbrianis ist für Sedlmayr die *macchia* beziehungsweise der »anschauliche Charakter« die »Mitte« des Kunstwerkes. Etwas, das einerseits dem Künstler von Anfang an vorschwebt, und andererseits – ähnlich wie bei Laugier – sich dem Betrachter im allerersten, noch fast ungegenständlichen Eindruck eines Bildes offenbart: »Bietet man eine Reproduktion des Bildes der Betrachtung nur sehr kurz, tachistoskopisch, dar, so sind Betrachter, die das Bild nicht kennen, nicht imstande, bestimmte Aussagen über Einzelheiten des Gesehenen zu machen [...]. Und doch ist der ungegliederte, unartikulierte Gesamteindruck keineswegs unbestimmt [...]. In allen Beschreibungen kehrt der anschauliche Charakter [...] wieder.«⁶⁷ Ähnlich beschreibt Kandinsky 1913 in einem berühmt gewordenen autobiografischen Text, wie er 1896 ein Gemälde von Claude Monet abstrakt gesehen habe: »Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein *Bild*. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. [...] Ich [...] merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt [...].«⁶⁸

Das Interesse für das abstrakte Substrat von Gemälden reicht bis in das 17. und 18. Jahrhundert zurück. Während man diese Sichtweise in früherer Zeit als rein analytischen Zugang auffasste, führen Imbriani, Kandinsky und Sedlmayr ein Wertgefälle ein: Sie stufen das abstrakte Substrat höher ein als das gegenständliche Gemälde. Wobei es bemerkenswert ist, dass Sedlmayr, einer der prominentesten Kritiker der Moderne und der Abstrakten Kunst, Kandinskys Urteil in die-

sem Punkt gänzlich teilt. Auffällig ist, dass beide die Erkenntnis des abstrakten Substrats als neuartige Erkenntnis propagieren: Was Sedlmayr als konstitutiven Bestandteil einer »Kunstgeschichte auf neuen Wegen« beansprucht,⁶⁹ wird in Kandinskys biografischem Rückblick zum Gründungsmythos einer *neuen*, abstrakten Kunst.

Die schematische Darstellung der Komposition

Die Analyse der Komposition einzelner Gemälde wie auch die Erläuterung von Kompositionsregeln werden seit Mitte des 18. Jahrhunderts mit Hilfe abstrakter bildlicher Schemata visualisiert.⁷⁰ Etwa gleichzeitig mit Reynolds Kompositionsstudien in Venedig (Abb. 10) publiziert Hogarth zwei abstrakte Bildchen, die das 13. Kapitel der *Analysis of Beauty* über »Komposition im Hinblick auf Licht, Schatten und Farben« illustrieren (Kat. 2, Abb. 12). Hogarth schreibt: »Das Vergnügen der Komposition einer schönen Landschaft usw. rührt hauptsächlich von der Anordnung und Verbindung des Lichts und des Schattens. Diese werden nach den so genannten Grundsätzen der Gegensätzlichkeit, Stärke und Einfachheit zueinander in Beziehung gesetzt, so dass sie eine richtige und genaue Darstellung der von uns wahrgenommenen Gegenstände hervorbringen.«⁷¹ Die Komposition ist für ihn gelungen, wenn die dargestellten Gegenstände eines Bildes durch klare Gegensätze von Helldunkel und Farbe deutlich im Raum positioniert erscheinen (*opposition*), wenn der Schatten großzügig verteilt ist und dem Auge Ruhe vermittelt (*breadth of shade*) und schließlich, wenn Bilder auf einfache Art und Weise gegliedert werden (*simplicity*). Maßstab der Beurteilung ist der ästhetische Eindruck beim Betrachter. Eine gelungene Komposition der Lichter, Schatten und Farben des Gemäldes markiert die Abstände zwischen den dargestellten Gegenständen und bietet dem Auge, das sich zwischen ihnen bewegt, ein »angenehmes Spiel.«⁷² Hogarth exemplifiziert diese Regeln anhand der Fig. 89 und 91: Die erste führt vor, wie er sich eine übersichtliche Komposition mit deutlicher Unterscheidung von Gegenständen vorstellt.⁷³ Demgegenüber zeigt Fig. 91 die Verkehrung



Abb. 12) William Hogarth, *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel II (Detail aus Kat. 2)

sämtlicher Grundsätze einer guten Komposition: Licht und Schatten sind über das Bild zerstreut und es fehlen klare Gruppierungen und Gegenüberstellungen: »Wenn man diese Grundsätze umkehrt oder vernachlässigt, so erhalten Licht und Schatten ein so widriges Aussehen wie in Fig. 91. Während wenn diese eine Komposition von Licht und Schatten, die zwar keine bestimmten Figuren darstellt, aber auf gehörige Weise geordnet wäre, so würde sie immer noch die angenehme Wirkung eines Gemäldes haben.«⁷⁴ Fig. 91 ist also nicht deswegen unangenehm, weil sie nichts darstellt, sondern weil Licht und Schatten verkehrt komponiert sind. Wohingegen ein gut komponiertes, abstraktes Bild (Fig. 89), durchaus die »angenehme Wirkung eines Gemäldes« haben kann.

Orsini und die systematische Entwicklung von Kompositionsskizzen

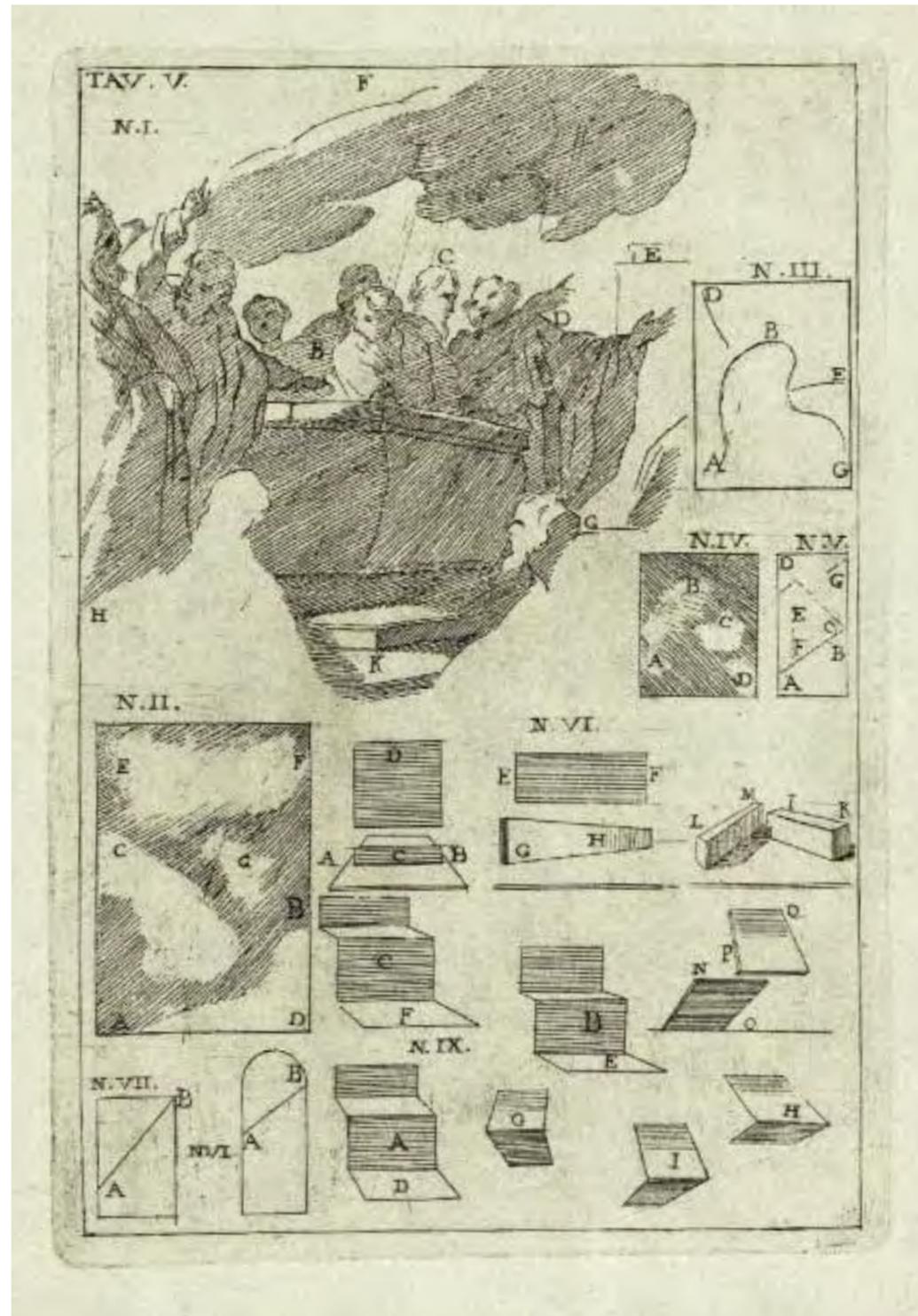
1784, drei Jahrzehnte nach der *Analysis of Beauty*, erschien der *Saggio sulla composizione della pittura*. Diese rund 120 Folioseiten umfassende Abhandlung ist – soweit bekannt – das älteste und für lange Zeit auch das einzige Traktat, das expressis verbis der Bildkomposition gewidmet ist. Autor ist der Maler, Architekt und Kunstschriftsteller Baldassare Orsini (1732–1810). Ende der 1760er Jahre unterrichtete er die Söhne seines Freundes Anton Raphael Mengs in Geometrie, Perspektive und Architektur, 1790 wurde er zum Direktor der Kunstakademie seiner Vaterstadt Perugia ernannt.⁷⁵ Seine pädagogische Tätigkeit hat ihn offensichtlich zur Verfassung des Kompositionstraktates bewegt.

Orsini trägt mit Vehemenz vor, dass die Komposition *das* zentrale Kriterium für das Gelingen von Bildern sei.⁷⁶ Sein Traktat erläutert ausführlich sowohl die Grundsätze als auch die unterschiedlichen Formen von Komposition. Wie sehr Orsini in wirkungsästhetischen Kategorien denkt, zeigt seine Forderung, wonach die Komposition des Helldunkels bereits den Charakter des Sujets eines Bildes ausdrücken sollte: »Größe und Form der Massen sollen den Charakter der Handlung wiedergeben, von der man erzählen will, sei es von Stolz oder Stille, Fröhlichkeit oder Schwermut, Schrecken oder Ehrfurcht, und so fort.«⁷⁷ Der Text wird mit zwölf Radierungen illustriert, in denen Orsini verschiedene und neuartige Formen der grafischen Demonstration von Komposition verwendet, wie die Tafel V (Kat. 8) verdeutlicht:

1. Mehrere ungegenständliche Zeichnungen veranschaulichen Orsinis Empfehlungen zur Verteilung von Licht und Schatten. So die Zeichnung N. IV (rechts), die nach den Worten des Autors das Prinzip einer aufgelockerten Pyramidalkomposition demonstriert und für übersichtliche ikonografische Sujets in kleinen Bildern geeignet sei.⁷⁸ Für größere Formate empfiehlt er komplexere Kompositionen, wie das auf einer großen Diagonale beruhende Exemplum N. II.⁷⁹

2. Eine zweite abstrakte Darstellungsform besteht aus einfachen Linien. So in der Darstellung N. III rechts oben⁸⁰ und den zwei schlichten Schemata unten links (N. VII und rechts davon eine fehlerhaft radierte VIII), welche die kompositionsbestimmende Diagonale bei einem hochrechteckigen Halbfigurenbild und einer Skulptur in einer rundbogigen Nische zeigen.⁸¹

3. Orsini, der Fachmann für Perspektive, entwirft zwei Gruppen von abstrakt geometrischen Exempla



Kat. 8) Baldassare Orsini, *Saggio sulla composizione della pittura*, Augusta 1784, Tafel V, *Verschiedene Kompositionsschemata*

für die Komposition dreidimensionaler Raumelemente. Auf diese Weise erläutert er, wie man Massen (N. VI)⁸² und Helldunkel (N. IX)⁸³ im perspektivischen Bildraum disponieren soll.

4. Neben den abstrakten Kompositionsschemata bildet Orsini auch eigene Entwürfe für Historienbilder ab (N. I: *Himmelfahrt Mariae*). Um seinem Leser zu erklären, worauf es hierbei ankommt, markiert er – wie bei den ungegenständlichen Skizzen – einzelne Bildpunkte mit Buchstaben. Die daran geknüpften exemplarisch verstandenen Kompositionsanalysen sind teilweise sehr komplex, da sie gleichzeitig Bildfläche und Bildtiefe, Helldunkel-Verteilung und die Linienverläufe berücksichtigen.⁸⁴

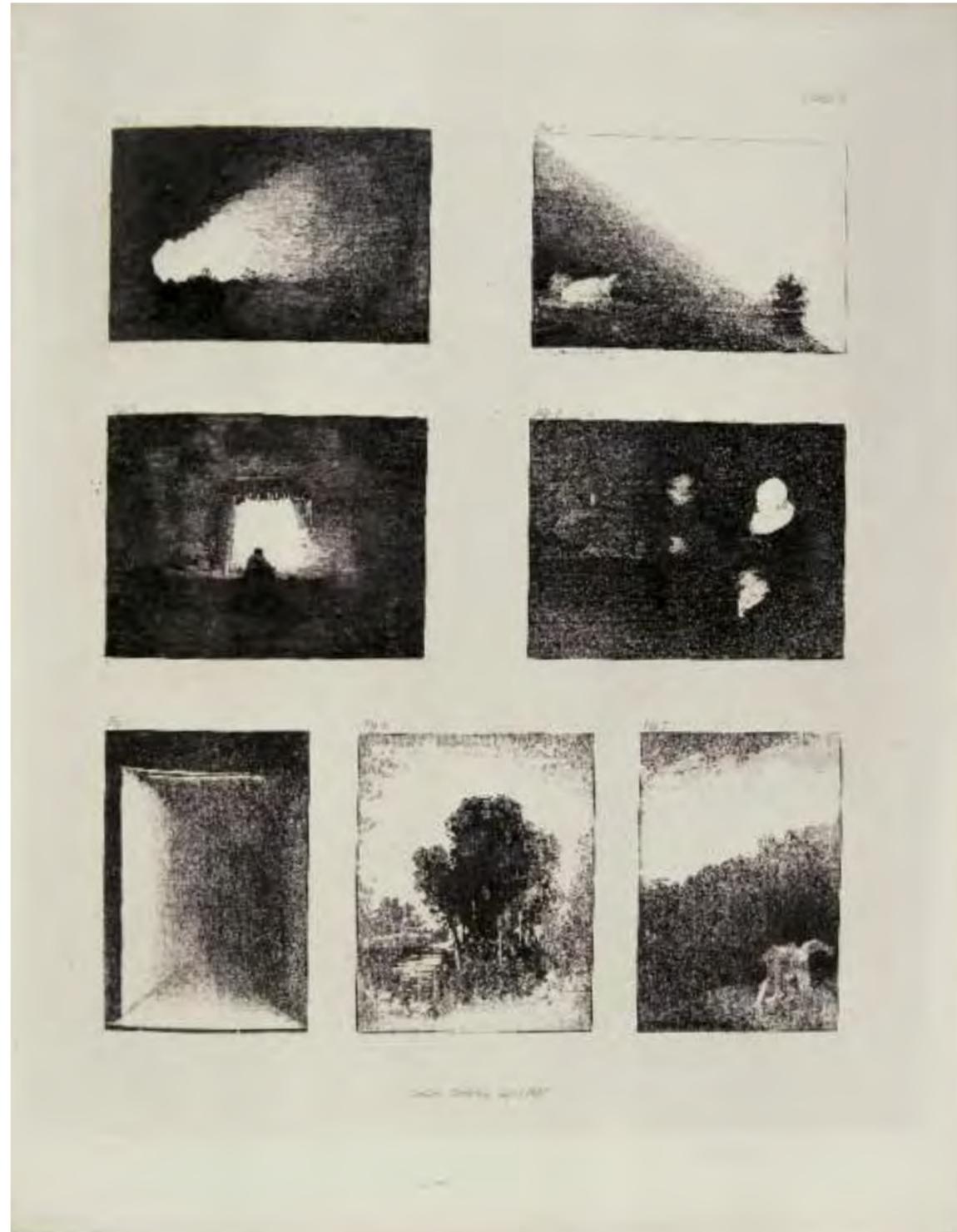
Das Kompositionsschema im 19. Jahrhundert

Orsinis Traktat erschien in einer sehr kleinen Auflage und erfuhr keine nennenswerte Rezeption. Das Kompositionsschema fand aber seit dem 19. Jahrhundert mehrere Anhänger, die das pädagogische Potential des Mediums auf unterschiedliche Weise nutzten und verschiedene Formen der Darstellung verwendeten. Turner (Kat. 64 und 65) wie auch Moreau (Kat. 137) haben für ihren akademischen Unterricht Kompositionsschemata gezeichnet. Der Zusammenhang von Komposition und Abstraktion ist besonders auffällig in den Handbüchern für den Laien-Kunstunterricht. Es handelt sich um eine Sparte, die im 19. Jahrhundert besonders in England eine Blütezeit erlebte und noch nicht systematisch erforscht wurde. Der schottische Maler und Kunstschriftsteller John Burnet (1784–1868) hat mehrere Bücher verfasst und mit eigenen Tafeln illustriert. Sein 1852 veröffentlichter Band über Turner zählt zu den ältesten monografischen Darstellungen des Malers. Burnets erfolgreichste Schrift ist jedoch *A Treatise on Painting*, die zwischen 1822 und 1837 in Form von vier Einzelstudien über Komposition, Helldunkel, Farbe und »die Erziehung des Auges in Bezug auf die Malerei« erschienen ist. Das Werk hat bis 1885 rund zehn englische Auflagen sowie deutsche und französische Übersetzungen erfahren.⁸⁵ Es ist eine reich illustrierte und gut lesbare Einführung in die Malerei, wobei es

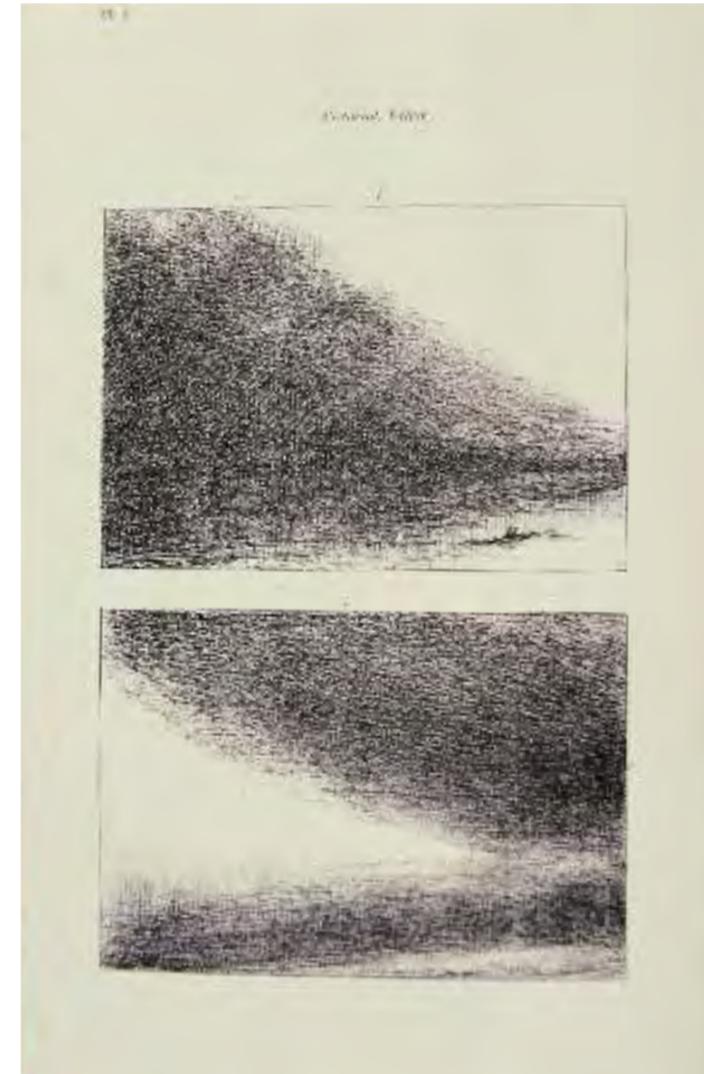
sich nicht um technische Aspekte, sondern um die wirkungsästhetischen Grundlagen für die Gestaltung handelt. Burnet erklärt weder die Verwendung von Aquarell- und Ölmalerei noch die Konstruktion einer perspektivischen Zeichnung. Er erläutert vielmehr, auf welche Weise unterschiedliche Kompositionen verschiedene Wirkungen verursachen: »Ich habe mich bemüht, die Effekte so gut es geht auf ihre ersten Ursachen zurückzuführen, die in den Köpfen der einzelnen Künstler, die sie anwenden, auf unterschiedliche Weise ihre Wirkung entfalten.«⁸⁶ Die zugehörige Tafel (Kat. 9) illustriert verschiedene Möglichkeiten der Verteilung und Kontrastierung von Licht und Schatten.⁸⁷

Burnet hatte sein zitiertes Werk 1828 Thomas Lawrence, dem Präsidenten der Royal Academy, gewidmet. Zu diesem Zeitpunkt war Frank Howard (1805–1866) Gehilfe von Lawrence.⁸⁸ 1837 verfasste Howard ein Buch mit dem aussagekräftigen Titel *The Sketcher's Manual; or the whole Art of Picture Making Reduced to the Simplest Principles. By which Amateurs May Instruct Themselves without the Aid of a Master* (Kat. 10 und 11). Wie Burnet gibt auch er keine technischen, sondern nur wirkungsästhetische Anleitungen. Während Burnet ein umfassendes Handbuch in vier Teilen vorgelegt hatte, konzentriert sich Howard in seinem kleinen Bändchen auf die Frage, wie man angenehme Bilder (*pictures*) komponieren könne, das heißt solche, die eine pittoreske Wirkung besitzen (*pictorial effect*). Der Autor liefert dafür einerseits allgemeine Anleitungen, beruft sich andererseits auch auf die »Prinzipien« (*principles*) bestimmter alter Meister, deren Kompositionsweisen er erläutert. Seine Ausführungen beruhen auf dem Gleichlauf knapper Texte und zahlreicher Bilder: 28 Tafeln und Textvignetten, die Kompositionsprinzipien illustrieren und mehr oder weniger abstrakt sind.

Ein Jahr später (1838) veröffentlichte Howard ein zweites Bändchen mit dem Titel *Colour as a Means of Art, Being an Adaptation of the Experience of Professors to the Practice of Amateurs* (Kat. 12–14). Während er im *Sketcher's Manual* (Kat. 12–14) die Verteilung der Massen auf der Bildfläche und die Komposition des Helldunkels bespricht, geht er nun auf die Komposition der Farben ein. Um seine Erläuterungen angemessen mittels Abbildungen verdeutlichen zu können, verwendet er die noch junge Farblithografie, allerdings immer nur eine monochrome



Kat. 9) John Burnet, *Practical Hints on Light and Shade in Painting*, London 1826, Tafel I



Kat. 10) Frank Howard, *The Sketcher's Manual*, London 1837, Tafel I, *Malerische Wirkung



Kat. 11) Frank Howard, *The Sketcher's Manual*, London 1837, Tafel IV, *Malerische Wirkung

hellblaue Platte.⁸⁹ Alle anderen Farben sind Exemplar für Exemplar von Hand mit Pinsel und Gouache hinzugefügt; die Variation innerhalb der Auflage ist entsprechend groß. Diese handkolorierten Lithografien stellen das Prinzip der Farbkomposition bestimmter Maler dar, wobei einige in hohem Maß abstrakt sind. Tizian und Turner erhalten als große Koloristen die Auszeichnung, mit je zwei Tafeln vertreten zu sein. Von Turner heißt es beispielsweise: »Turner widerlegte die

alte Doktrin von der Ausgewogenheit der Farbflächen, indem er bewies, dass ein Gemälde allein aus fein abgestuften Blautönen und Weiß bestehen kann, verstärkt durch ein wenig kühles Hellgrün und belebt durch einen kräftig bräunlich-karmesinroten Fleck. Voraussetzung ist eine gewisse Sorgfalt bei der Abstufung und den Formen der blauen und weißen Massen und in der Positionierung des Farbflecks.«⁹⁰



Kat. 12) Frank Howard, *Colour as a Means of Art*, London 1838,
*Alternatives Prinzip Tizians [der Farbkombination]



Kat. 13) Frank Howard, *Colour as a Means of Art*, London 1838,
*Rubens' Prinzip [der Farbkombination]



Kat. 14) Frank Howard, *Colour as a Means of Art*, London 1838,
*Turners Prinzip [der Farbkombination]

Der Ausdruck von Farben und die Farbenharmonie

Die ästhetische Reflexion über Farben begann schon in der klassischen Antike und spielte sich zwischen Physik, Malerei, Psychologie und Philosophie ab. Die ersten Farbenlehren entstanden viel früher als vergleichbare Linien- und Kompositionstheorien. Zudem überstiegen sie diese um ein Vielfaches – sowohl was die Anzahl der Autoren angeht, die sich über Definition und Eigenschaften von Farben geäußert haben, als auch hinsichtlich des Umfangs ihrer Ausführungen. Entsprechend reichen auch die Darstellungen einer Geschichte der Farbenlehre weiter zurück: Mit dem dritten und umfangreichsten Teil seiner *Farbenlehre* hat Goethe bereits 1810 einen wichtigen Beitrag hierzu geleistet. Neuere Studien haben einen guten Überblick dieser komplexen Geschichte vorgelegt und nachgewiesen, dass sich viele Maler der Neuzeit und insbesondere des 19. Jahrhunderts – so auch Turner – intensiv mit diesen Theorien auseinandergesetzt und mit ihren Bildern und Texten entscheidende Beiträge dazu geleistet haben.⁹¹ In den im Folgenden ausgewählten Stationen einer Geschichte der wirkungsästhetischen Farbenlehre steht die Vorstellung von ungegenständlichen, »rein« farbigen Bildern, die in diesem Kontext im 18. und 19. Jahrhundert erdacht, gemalt und gedruckt wurden, im Mittelpunkt.

Lomazzo und die »Wirkung, die Farben verursachen«

Obwohl die Diskussion über die Anzahl und die Beschaffenheit der Grundfarben und ihre Mischung viel älter ist, wird erst im 16. Jahrhundert über den unterschiedlichen Ausdruck von Farben diskutiert. Lomazzo hat sich 1584 als Erster ausführlich und systematisch dazu geäußert.⁹² Ein Kapitel seines Malertraktates ist der »Wirkung, die Farben verursachen« gewidmet; die acht folgenden gehen auf die historisch überlieferte und vielfach widersprüchliche, symbolische Verwen-

dung einzelner Farben ein.⁹³ Lomazzo berücksichtigt dabei die Tatsache, dass verschiedene Kulturen und Betrachter die gleiche Farbe unterschiedlich empfinden, und verweist darauf, dass man die Aussage einer Farbe nicht absolut setzen könne, da sie von der Zusammenstellung mit anderen Farben abhängig sei. Auffällig ist, dass er sowohl die Farben wie auch die durch sie verursachten Eindrücke mit aneinandergereihten Epitheta beschreibt und dabei behutsam nach einer passenden Charakterisierung sucht.⁹⁴ So liest man beispielsweise: »Zunächst also stellen wir fest, dass schwärzliche, leuchtende, erdige, bleierne und dunkle Farben durch die Augen im Gemüt, was ihren Charakter angeht, nichts anderes als Traurigkeit, Stumpfsinn, Nachdenklichkeit, Melancholie und ähnliches auslösen.«⁹⁵

In einem späteren Abschnitt beschreibt Lomazzo die praktische Anwendung seiner Farbenlehre für den Maler und geht ausführlich auf die Frage ein, mit welchen Farbmischungen man welche Figuren kolorieren solle.⁹⁶ Zugleich führt er aus, wie man Farben zusammenstellen könne, um eine »dem Auge angenehme Harmonie« zu erreichen.⁹⁷ Dazu müsse der Maler – so Lomazzo – die Eigenschaft der einzelnen Farben kennen, »so wie sie jedermann erfahren kann«.⁹⁸ In diesem Zusammenhang spricht Lomazzo von der »Komposition« (*compositione*) unterschiedlicher Farben – ein sehr früher Beleg für die moderne Verwendung dieses Begriffes.⁹⁹

Lomazzo nahm 1584 nicht nur innerhalb des Diskurses über Linien, sondern auch gerade im Bereich der Farbtheorie einen wirkungsästhetischen Standpunkt ein, der bahnbrechend war. Eine vertiefende und systematisierende Weiterführung seiner Ansätze erfolgte in beiden Bereichen erst im 18. Jahrhundert.¹⁰⁰

Die Analogie von Farb- und Musiktönen

Der Versuch, farbliche und musikalische Töne aufeinander zu beziehen, ist so verbreitet, dass man darin eine anthropologische Konstante vermutet hat.¹⁰¹ Allerdings hat es im Laufe der Menschheitsgeschichte sehr unterschiedliche Formen der Zuordnung beider

Bereiche gegeben. Die europäische Tradition ist von zwei gegensätzlichen und zeitlich aufeinander folgenden Ansätzen geprägt: 1. der mathematische Ansatz, der in der klassischen Antike (Pythagoras und Aristoteles) wurzelt und bis Newton reicht; und 2. der wirkungsästhetische, der im 18. Jahrhundert mit der Erfindung der »Farbenkunst« einsetzt und der für die moderne Kunst – besonders für die Abstraktion – eine große Bedeutung hatte.

Die mathematische Bezugsetzung von Musik und Farben basiert auf einer arithmetischen Beschreibung beider Bereiche: einerseits auf der pythagoreischen Definition der musikalischen Intervalle als Verhältnisse ganzer Zahlen (auf Grund der Teilung einer Saite), andererseits auf der von Aristoteles vorgenommenen Ordnung der Farben als Abfolge zwischen Schwarz und Weiß. Aristoteles selbst hat bereits die Analogie zwischen der Farben- und der Tonskala angedeutet.¹⁰² Eine mathematisch fundierte, systematische Bezugsetzung beider Bereiche wurde jedoch erst später ausgearbeitet, besonders im 16. und 17. Jahrhundert. In der pythagoreischen Tradition galten die in Zahlen ausgedrückten musikalischen Intervalle als Bild der Planetenlaufbahnen und die menschliche Musik als Sinnbild der kosmischen Harmonie. Unter diesen Bedingungen zielte die Bezugsetzung von Farb- und Musiktönen auf die Einordnung der Farben in einem mikro/makrokosmischen Zusammenhang. Isaak Newton (1643–1727), der Farben dank ihrer Wellenlängen erstmals als mathematisch handhabbare Größen überzeugend definieren konnte, hat lange daran gearbeitet, die arithmetisch begründete Analogie von Farb- und Musiktönen zu perfektionieren.¹⁰³ Newtons *Opticks* (1704) kann im Hinblick auf diese Analogie als Höhe- und Endpunkt einer zweitausendjährigen mathematischen Tradition beschrieben werden. Zwar hat es auch in den folgenden Jahrhunderten weitere Versuche arithmetischer Bezugsetzung beider Bereiche gegeben, mit Castels Idee eines Farbencembalos vollzieht sich aber 1725 ein radikaler und sehr folgenreicher Paradigmenwechsel von der mathematischen zur wirkungsästhetischen Begründung der Beziehung von Musik und Farbe.

Castel und die Farbenkunst

Die »Farbenkunst« ist ein Verfahren, bei dem mit Hilfe mechanischer Vorrichtungen Töne und ganze Musikstücke in farbige Erscheinungen umgewandelt werden beziehungsweise umgewandelt werden sollen. Ausgangspunkt der Farbenkunst ist ein Text von Louis-Bertrand Castel (1688–1757), der 1725 in der Monatsschrift *Mercure de France* veröffentlicht wurde: *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, & toutes sorte de pieces de musique (Augencembalo mit der Kunst, Töne und ganze Musikstücke zu malen)*.¹⁰⁴ Darin erklärt Castel, er wolle ein Cembalo bauen, das beliebige Musikstücke als Farbenspiel erscheinen lässt: »Bewegt man die Finger wie auf einem üblichen Cembalo, so soll der Tastenschlag in diesem Fall Farben in all ihren Kombinationen und Akkorden zum Vorschein bringen, mit einem Wort: in all ihrer Harmonie, ganz genauso wie bei jeglicher Art Musik.«¹⁰⁵ Castel hat diese Idee in verschiedenen Publikationen mehrfach erweitert und ausführlicher begründet. Bereits 1739 berichtet der deutsche Komponist Georg Philipp Telemann begeistert von dieser Erfindung und eröffnet diesbezüglich auch in Deutschland eine intensive Diskussion.

Castels Idee ist in zweierlei Hinsicht bahnbrechend: erstens, weil er die Wirkung auf den Betrachter/Zuhörer zur Grundlage der Analogie von Farben und Tönen erklärt und damit einen Paradigmenwechsel in der Analogiesetzung von Musik und Farbe einleitet; und zweitens, weil diese Analogie nicht nur Gegenstand der Naturphilosophie, sondern der Produktion von »Genuss« dient,¹⁰⁶ der Entwicklung einer neuen Kunst. Damit bricht Castel explizit mit einer Tradition, in welcher der Vergleich von Farben und Tönen im Dienste einer Erkenntnis der nach Maß und Zahl geordneten Schöpfung stand.¹⁰⁷

Castel geht davon aus, dass unterschiedliche Sinnesbereiche gleiche Empfindungen verursachen können.¹⁰⁸ Er konzentriert sich auf Farben und Musik, denkt aber auch über ein Cembalo für alle Sinne nach (*clavecín pour tous les sens*), das Musik nicht nur in Farben, sondern auch in (harmonische) Gerüche, Tasterfahrungen und Geschmacksempfindungen umsetzen könne.¹⁰⁹ Er ist davon überzeugt, dass jedermann die Korrespondenz der drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot

mit den »Grundtönen« C, E und G fühle. Darüber hinaus nimmt er an, dass geschickte Musiker die Zuordnungen von Fahlrot und Grau zu F und H fühlen würden.¹¹⁰ Symptomatisch für seine wirkungsästhetische Orientierung ist, dass er in der Aufstellung von Ton-Farb-Gleichungen nur einen Teil seines Vorhabens – die Musik sichtbar zu machen – realisiert sieht: Klänge sind mehr als Töne, sie werden durch das Material und die Form der Instrumente bestimmt. Der Unterschied einer Note, ob mit Flöte oder Trompete gespielt, entspricht für Castel dem Unterschied der Materialien, auf denen sich die Farben befinden. Diese Beobachtung führt ihn 1735 dazu, den Entwurf eines Augencembalos in dasjenige einer Farborgel mit unterschiedlichen Registern zu erweitern, bei der beispielsweise Samt den weichen Klang einer Flöte, härtere und intensiv farbige Materialien den lauten Klang der Trompete wiedergeben sollen.¹¹¹

Abstrakte Bilder von Musikstücken

Der Text von Castel stellt das Augencembalo nicht als Kuriosität, sondern als neue und höhere Kunst vor. Die Besonderheit dieser Kunst begründet er damit, dass sie natürliche statt künstliche Zeichen verwende und die Vorteile von Musik und Malerei miteinander verknüpfe, ihre Nachteile und Grenzen hingegen überwinde.

Der Erfinder des Augencembalos betont, dass »seine« Zuordnung von Farben und Tönen keine arbiträre Festlegung sei. Sie beruhe auf der Gleichheit der Empfindung und sei daher naturgegeben. Sie besitze deswegen einen höheren Wert als artifizielle Zuordnungen wie das Alphabet oder die musikalische Notation.¹¹² Diese Unterscheidung von natürlichen und künstlichen Zeichen geht auf Augustinus zurück.¹¹³ Während Augustinus keinen wertenden Vergleich im Auge hatte, ist die Hervorhebung von naturgegebenen Zeichen charakteristisch für das 18. Jahrhundert.¹¹⁴

Schöne Musik – schreibt Castel – »bereitet mehr Vergnügen und wirkt ergreifender als die schönste Malerei, die folglich bisher arg unvollkommen ist, da sie mit reicheren Quellen geringere Effekte erzielt als die Musik.«¹¹⁵ Ihrem flüchtigen Wesen verdankt die Musik zwar Abwechslung und Leichtigkeit, dafür sei aber

jeder Ton unwiederbringlich verloren, sobald er verklungen ist. »Allein in der Phantasie und in der Erinnerung können wir uns ein ganzes Musikstück zugleich vorstellen.«¹¹⁶ Um dieses Dilemma zu lösen, schlägt Castel vor, ganze Musikstücke auf einer Leinwand darzustellen: »Ich stelle Ihnen eine andere, noch einfachere Methode vor, wie man Musik und Töne malt, indem man sie gar auf eine Leinwand, einen Wandbehang bannt. [...] Uns gefällt die zufällige Verteilung der Farben auf Marmor, einem Wandbehang, ja sogar auf marmoriertem Papier; doch lassen wir dieses Vergnügen dem ungebildeten Volk – ich spreche hier von einem Vergnügen, das zwar auch dem Ungebildeten gefallen wird, jedoch selbst dem kultiviertesten, tiefstinnigsten Geist ein reichliches Maß an Intelligenz und Unterweisung bietet. [...] stimmen Sie Ihre Farben und arrangieren Sie sie dann auf einer Leinwand [entsprechend] der Reihenfolge, der exakten Kombination und Mischung der Töne, Stimmen und Akkorde des Musikstücks, das Sie malen möchten, und beachten Sie dabei alle Notenwerte, Synkopen, Viertelpausen, Achtelnoten, halben Noten und so weiter [...]. Die Zeichnung eines Bildes bereitet an sich schon Vergnügen; sicherlich findet sich in einem wohlgeordneten Musikstück eine Zeichnung; allerdings wird dieses nicht recht verständlich, wenn man das Stück zu schnell spielt; das Auge wird sie hier in aller Ruhe betrachten, es wird das Konzert sehen, den Kontrast zwischen den Teilen, ihre wechselseitigen Effekte, die Fugen, Imitationen, Ausdrucksweisen, die Verknüpfung der Kadenzten, den Verlauf der Modulation.«¹¹⁷

Dieser »harmonische Wandbehang« (*tapisserie harmonique*), in dem man laut Castel ein Musikstück als Ganzes betrachten könne, ist ein abstraktes Bild. Deswegen greift Castel den Vergleich mit marmorierten Mustern auf, wie man sie in seiner Zeit für die Gestaltung von Innenräumen (Stuckmarmor und marmorartige Bemalung), Schachteln und Büchern (Kat. 24–26) verwendet hat. Die *tapisseries harmoniques* – und es ist kein Zufall, dass Castel den Begriff *tapisserie*, nicht aber *tableau* verwendet – haben einen dekorativen Wert, der jeden erfreut. Entsprechend hat Laugier wenige Jahrzehnte später den ungegenständlichen Eindruck eines gegenständlichen Bildes mit Stoffmustern verglichen. Castel betont allerdings, dass die *tapisseries harmoniques*

für den Gebildeten weit mehr als ein Ornament seien: Sie beinhalten auf präzise Weise alle Einzelheiten eines bestimmten Musikstückes und ermöglichen auf dauerhafte Weise den simultanen Genuss des ganzen Stückes.

Castel entwirft also zwei verschiedene Künste: eine zeitliche, nämlich das Spiel des Augencembalos beziehungsweise der Augenorgel, und eine simultane, die harmonische Tapiserie. Als man sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts um eine Systematisierung der Künste bemühte, wurde die gattungsmäßige Zugehörigkeit von Castels Erfindungen eingehend diskutiert. Mendelssohn hat den doppelten Aspekt festgehalten,¹¹⁸ während Immanuel Kant unter »Farbenkunst« das zeitliche Spiel, nicht aber die bildhafte Synthese versteht und sie daher als Pendant zur Musik eingeordnet hat.¹¹⁹

Farbenkunst und die Vibrationstheorie

In einem zweiten, 1726 veröffentlichten Aufsatz über das Augencembalo versucht Castel eine Begründung für seine ein Jahr zuvor allgemein dargestellte Analogie von Farben und Töne zu geben. Dabei geht er auf die seit dem 17. Jahrhundert verbreitete Theorie der Vibrationen ein: Vibrationen der Luft (des Äthers) seien das Medium der Übertragung visueller wie auch akustischer Eindrücke von ihrer Quelle zu den Sinnesorganen. Castel nimmt an, dass akustische, visuelle und auch andersartige Sinneseindrücke deswegen gleichartig seien, weil sie auf denselben Vibrationen beruhen: »Vergnügen und Missvergnügen all unserer Sinne bestehen aus derselben Art von Vibrationen, das heißt, aus Vibrationen und ihrem harmonischen Verhältnis.«¹²⁰ Dieses Erklärungsmuster hat sich für Castel offensichtlich nicht bewährt: In seinen späteren Schriften findet es kaum mehr Erwähnung.¹²¹ Dennoch wurde die Vibrationstheorie bis in die klassische Moderne immer wieder bemüht, wenn die Gleichartigkeit unterschiedlicher Sinnesempfindungen erklärt werden sollte. Eine viel rezipierte Brücke beider Sinnesbereiche auf der Grundlage von Vibrationen hat etwa 1787 Ernst Florens Chladni mit der Publikation seiner »Klangfiguren« geschlagen (Abb. 13). Diese Bilder visualisieren

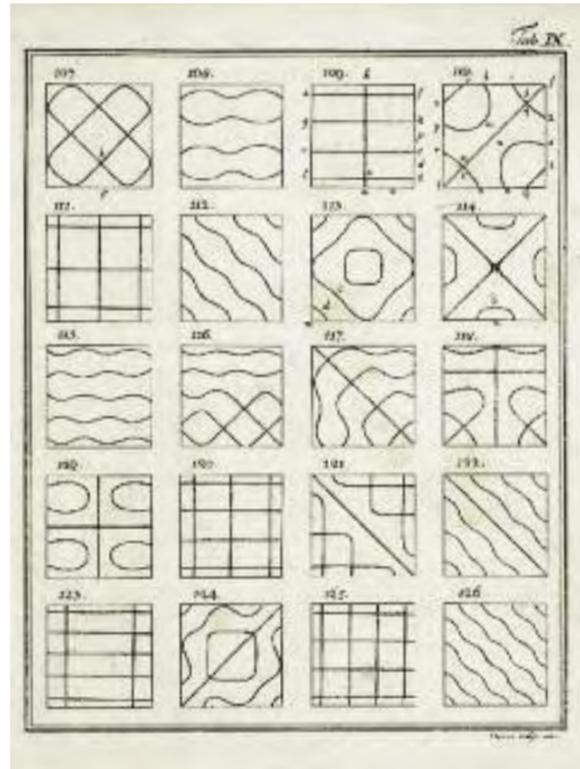


Abb. 13) Ernst Florens Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig 1787, Tafel IX, *Schwingende Bewegungen einer Rectangelscheibe*

die Vibrationen musikalischer Töne und ergeben sich durch die Verteilung von feinkörnigem Pulver auf einer in Schwingung befindlichen Platte.¹²²

Honoré de Balzac hat später die Gleichartigkeit von Musik und Farben auf der Grundlage von Vibrationen eingehend in der Novelle *Gambara* (1837) thematisiert. Der Musiker Gambara, der für die Einheit von Wissenschaft und Kunst eintritt, erläutert beispielsweise: »Meiner Meinung nach ist das Wesen des Tones mit dem Wesen des Lichtes identisch. Ton ist Licht in anderer Form: beide rühren von Schwingungen her, welche beim Menschen endigen und die der Mensch in seinem Nervenzentrum in Gedanken verwandelt. [...] In der Musik vertreten die Instrumente die Farben, welche der Maler braucht.«¹²³

Mendelssohns Verbindung von Farbenkunst und Ausdruckslinie

Wie wenig die praktische Realisierung seiner »Erfindung« Castel am Herzen lag, sieht man daran, dass er eine zentrale Frage systematisch ausblendet: Welche Formen sollen die Farben – sei es in einer *tapiserie harmonique*, sei es in der Farbenorgel – einnehmen? Moses Mendelssohn ging 1755 über Castel hinaus, als er vorschlug, die Entdeckungen von Castel und Hogarth zu verbinden und den Ausdruck von Musik durch Farben mit dem Ausdruck von Bewegungen durch Linien zusammenzuführen: »Sollte es aber nicht möglich seyn die Linie der Schönheit, oder des Reitzes, die in der Mahlerey tausendfaches Vergnügen gewährt, mit der Harmonie der Farben zu verbinden? [...] Könnte man also nicht eine Vermischung von melodischen Farben in eine von diesen [hogarthischen] Linien dahin wallen lassen? Könnte man nicht, um dem Auge desto mehr zu gefallen, verschiedene Arten von wellenförmigten und flammigten Linien mit einander verbinden?« Mendelssohn stellt sich also vor, Farbformen entlang bestimmter Linien ablaufen zu lassen. Ziel dieser neuerlichen »Erfindung« wäre es, menschliche Leidenschaften auszudrücken: »Vielleicht könnte diese Erfindung auch Anlass geben, die Nachahmung der menschlichen Leidenschaften in einer Farbenmelodie auszudrücken. Eine jede Leidenschaft ist sowohl mit gewissen Tönen, als mit gewissen Bewegungen der Gliedmassen verknüpft. Jene werden in der Musik gewissermaßen ausgedrückt, diese aber könnten vielleicht durch die Bewegungen der Farben nachgeahmt werden. Eine plötzlich unterbrochene Linie könnte einigermaßen den Schrecken und viele schnell durcheinander fahrenden Linien den Zorn, so wie eine langsam ungekünstelt fortgehende Wellenlinie eine Art von Tiefsinn abbilden.«¹²⁴

Es fällt schwer sich auszumalen, wie dies aussehen sollte, und auch Mendelssohn besaß keine konkrete Vorstellung davon. Sein Text schließt mit den Worten: »Dieses ist ein flüchtiger Gedanke, den ich selbst nicht ins Werk zu richten weiß, und vielleicht ist es auch eine Unmöglichkeit ihn jemals auszuführen. In diesem Falle mag er mit jenen öconomischen Vorschlägen in gleichem Paare gehen, die eben so wenig auszuführen sind, und dennoch so manches gelehrte Blatt anfüllen.«¹²⁵

Man wird Castel und Mendelssohn nicht gerecht, wenn man ihnen das Scheitern der Realisierung der Farbenkunst vorhält. Die praktische Umsetzung hat sie nicht interessiert.¹²⁶ Entscheidend ist hingegen, dass beide an einer in der Gelehrtenrepublik des mittleren 18. Jahrhunderts sehr aktuellen Diskussion über den autonomen Ausdruck von Farben und deren Harmonie beteiligt waren und in diesem Kontext radikale Standpunkte einnahmen. Eine Verwirklichung solcher Überlegungen hat erst im Rahmen der Abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts stattgefunden. Die wirkungsästhetische Diskussion hat hingegen schon früher zur Entstehung abstrakter Farbbilder beigetragen: Dazu gehören Skizzen und skizzenhafte Gemälde von Turner und Moreau wie auch pädagogische Malanleitungen, die es in den folgenden Abschnitten vorzustellen gilt.

Mary Gartsides farbige blots

1805 veröffentlichte die weitgehend unbekannte Mary Gartside einen originellen Beitrag zur Farbenlehre, den *Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*. Der schmale Quartband beinhaltet drei handkolorierte Tafeln und acht ganzseitige, ungegenständliche Aquarelle. Eine zweite Auflage ist 1808 mit dem geänderten Titel *An Essay on a New Theory of Colours, and on Composition in General; illustrated by Coloured Blots Shewing the Application of the Theory to Composition of Flowers, Landscapes, Figures, &c.* erschienen.¹²⁷ Aus der Einleitung geht hervor, dass die Autorin, von der bislang nicht einmal die Lebensdaten nachgewiesen werden konnten, Blumenmalerin und Kunstlehrerin war, wobei ihre Schülerinnen – es ist ausschließlich von Damen die Rede – offensichtlich aus dem englischen Adel stammten. Ziel ihres geschlechtsspezifisch ausgerichteten Unterrichts waren Stilleben, vor allem die Blumenmalerei.¹²⁸

Der *Essay* versteht sich als eine Fibel für angehende Blumenmalerinnen. Am Anfang wird das Zeichnen behandelt, die »Fähigkeit des schnellen Skizzierens«, anschließend die Perspektive und die Verteilung von Licht und Schatten im Hinblick auf die plastische Wiedergabe von Gegenständen. Der zweite und längere Teil dieser Schrift ist der Farbe gewidmet. Herausragend sind dabei vor allem die detaillierten Ausführun-

gen Gartsides über die Farbkombination.¹²⁹ Die Autorin nimmt diesbezüglich eine radikale wirkungsästhetische Position ein: Ihr Gegenstand sei nicht das Wesen der Farben, sondern die Wirkung der Farben in der Malerei.¹³⁰ Und auf Grund dieser Wirkung teilt sie die Farben in drei Gruppen ein: die lichten (Weiß), die warmen (Gelb bis Rot) und die kalten (Blau bis Schwarz), wobei sie im darauf folgenden Textteil warme und lichte Farben als eine einzige Gruppe den kalten gegenüberstellt.¹³¹ Die Unterscheidung von warmen und kalten Farben gehört im ausgehenden 18. Jahrhundert zur Ateliersprache; sie ist namentlich durch Reynolds und Goethe überliefert. Vermutlich ist Gartside jedoch die Erste, die diese Kategorien für eine systematische Einteilung der Farben einsetzt. Das bis heute vielfach wiederholte Diktum, wonach »warme Farben sich dem Auge nähern, kalte dagegen zurückweichen«, dürfte ebenfalls auf sie zurückgehen.¹³²

Die immer wieder veränderte Einteilung der Farben ist symptomatisch für die Perspektive der Verfasser von Farbenlehren. Für die Praxis der Malerei oder des farbigen Drucks hat man die Frage nach den Grundfarben (Rot, Blau, Gelb), also jene Farben, die durch ihre Mischung die Herstellung einer ganzen »Palette« erlauben, in den Vordergrund gestellt. Der Physiker ordnet dagegen – spätestens seit Newton – die Farben in ein Spektrum ein, das Aufschluss über ihre Beschaffenheit geben soll (die Wellenlänge). Gartsides Einteilung der Farben in warme und kalte geht von der Wirkung auf den Betrachter aus und ist die Grundlage ihrer Anweisungen zur Farbkombination.¹³³ Dabei will sie kein starres Regelwerk aufstellen, sondern durch die Analyse der einzelnen Farben schrittweise ein Verständnis für Farbkombination bei ihren Leserinnen erwecken: »Der erste Schritt zur Beherrschung der Komposition in der Malerei ist die umfassende Kenntnis des Wirkungsgrades und der Handhabung jeder einzelnen Farbe; das Wissen, mit welchen Farbtönen sie geeignete Kontraste hervorrufen und mit welchen sie harmonieren. Ohne diese Kenntnis können Sie keine Farbe mit Bedacht in einer größeren Konstellation einsetzen, denn Farben wirken auf das Auge auf dieselbe Weise wie in der Musik die Töne auf das Ohr: Beide können harmonisch oder dissonant sein, je nachdem, wie man sie verwendet.«¹³⁴

Der Vergleich zwischen Farben und musikalischen Tönen ist ein verbreiteter Topos. Gartsides differenzierte Bemerkungen zur Farbenharmonie sind dagegen originell und in dieser Zeit wohl einzigartig. Sie beschreibt die Eigenschaften von acht Farben,¹³⁵ wobei sie jeweils die Kontrastfarbe, die harmonisierenden Töne und diejenigen, deren Nähe vermieden werden soll, angibt. Als Beispiel seien hier die Ausführungen über Gelb in voller Länge zitiert: »Der Farbton, der mit kräftigem Gelb kontrastiert und es ausgleicht, ist dunkeltes Violett, dem gerade so viel Schwarz beigemischt wird, dass es das Violett nicht übertönt. Violett ist zwar die unmittelbare Kontrastfarbe zu Gelb, doch wirkt es im Schatten tiefer als im Licht, und da die ausgleichenden Farben stets in dem am stärksten verschatteten Teil der Komposition angeordnet werden, muss man Schwarz hinzufügen, um den Effekt des Schattens auf diesen Farbton und alle übrigen Farben in der gleichen Konstellation wiederzugeben. Gelb harmoniert mit Orange und hellem Gelbgrün. Ersteres ist fast ebenso licht wie Gelb und wirkt deshalb außerordentlich harmonisch dazu. Wie bei der letzten Komposition ist auch hier darauf zu achten, dass Orange nicht allzu dominant ist; dasselbe gilt für die reflektierten Farben. Setzt man Orange ein, sollte auch ein wenig Blau in den Schattentönen sichtbar sein. Es kommt vor, dass man kein Orange verwenden kann; in diesem Fall dient Grün in verschiedenen Abstufungen als harmonische Ergänzung zu Gelb. Bei einer blassgelben Komposition geht man exakt genauso vor und schwächt lediglich die komplementären, harmonisierenden und reflektierten Töne entsprechend der Helligkeit des Gelbs ab.«¹³⁶

Zur Illustration dieses Textes hätten auch einige in Kästchen nebeneinander gereihte Farbproben genügt. Etwa so wie Gartside in ihrem *Essay* auf handkolorierten Tafeln die Grundfarben und ihre Mischungen demonstriert (Abb. 14). Die Malerin geht aber weit darüber hinaus und fügt ihrem Buch acht ungegenständliche Aquarelle bei (Kat. 15 und 16); eines für jede der von ihr beschriebenen Farben. Im *Essay* sind diese Skizzen nirgends erwähnt, nicht einmal in den nachgestellten *Addenda*. Offensichtlich wurden sie erst ersonnen, nachdem der Text bereits gedruckt war. In der zweiten Auflage von 1808 werden diese Aquarelle als Flecken (*blots*)

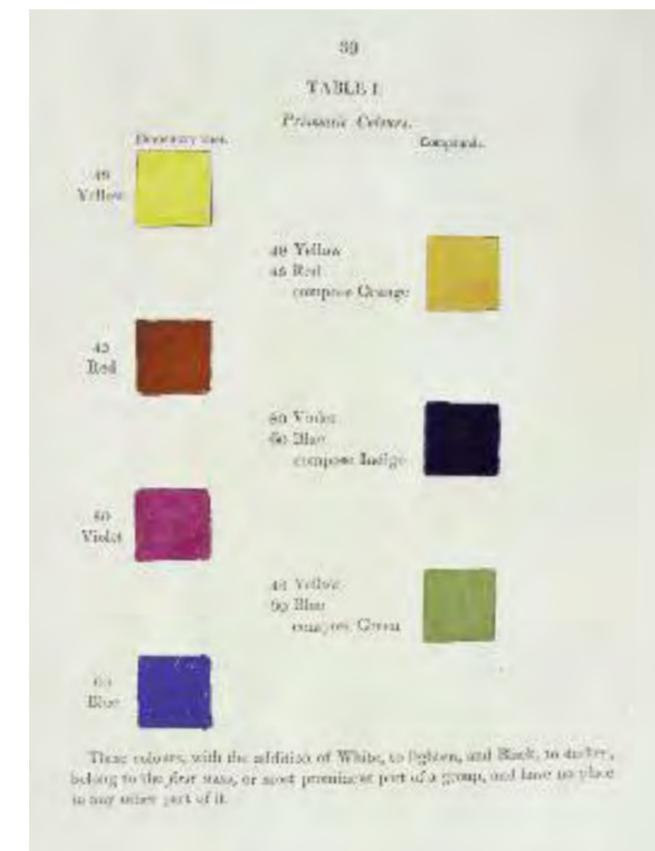


Abb. 14) Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade*, London 1805, Tafel I, *Prismatische Farben

bezeichnet. Fleck (*blot* beziehungsweise *macchia*) ist, wie wir gesehen haben, der Begriff, mit dem seit dem 17. Jahrhundert die Komposition beziehungsweise der übergegenständliche Eindruck eines Bildes bezeichnet wird. Die Selbstverständlichkeit, mit der Gartside den Begriff ohne weitere Erläuterungen einführt,¹³⁷ zeigt, dass diese Semantik auch in England geläufig war.

Wozu dienen die *blots*? Gartside versteht die ungegenständlichen Aquarelle als Exempla von gelungenen, das heißt harmonischen, in ihrer Wirkung auf den Betrachter spannungsvoll ausgewogenen Farbkombinationen. Sie fungieren als Vorbilder für die Komposition von Blumenstillleben und darüber hinaus für die Farbkombination im Allgemeinen.¹³⁸ Das Prinzip der *blots* ist konstant: Das »Sujet«, also die titelgebende Farbe, nimmt das Zentrum der Aquarelle ein. Durch Hinzusetzung der Komplementärfarbe (*contrasting or balan-*

cing tint) wird eine Spannung hergestellt. So sind beispielsweise Purpur-Violett zum gelben *blot* (Kat. 15) und Grün zum roten *blot* (Kat. 16) komplementär gesetzt. Am rechten unteren Rand sind die Komplementärfarben ins Dunkle verdichtet. Weitere Töne – *harmonizing tints* – runden die Komposition ab. Da ein Farbdruck in dieser Qualität damals nicht möglich war, sind die Aquarelle der gesamten Auflage mit Pinsel, vermutlich alleamt eigenhändig von Gartside, ausgeführt worden. Abweichungen von einem Exemplar zum anderen sind offensichtlich. Gerade ihre spontane Ausführung jedoch fasziniert den modernen Betrachter. Der Sinn dieser Aquarelle konnte dem Leser in der ersten Auflage des Werkes nicht auf Anhieb verständlich sein. Vermutlich hat aber Gartside die meisten Exemplare persönlich übergeben oder verkauft und dabei mündliche Erläuterungen hinzufügen können.



Kat. 15) Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade*, London 1805, *Gelb 2 [ter blot]



Kat. 16) Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade*, London 1805, *Rot 8 [ter blot]

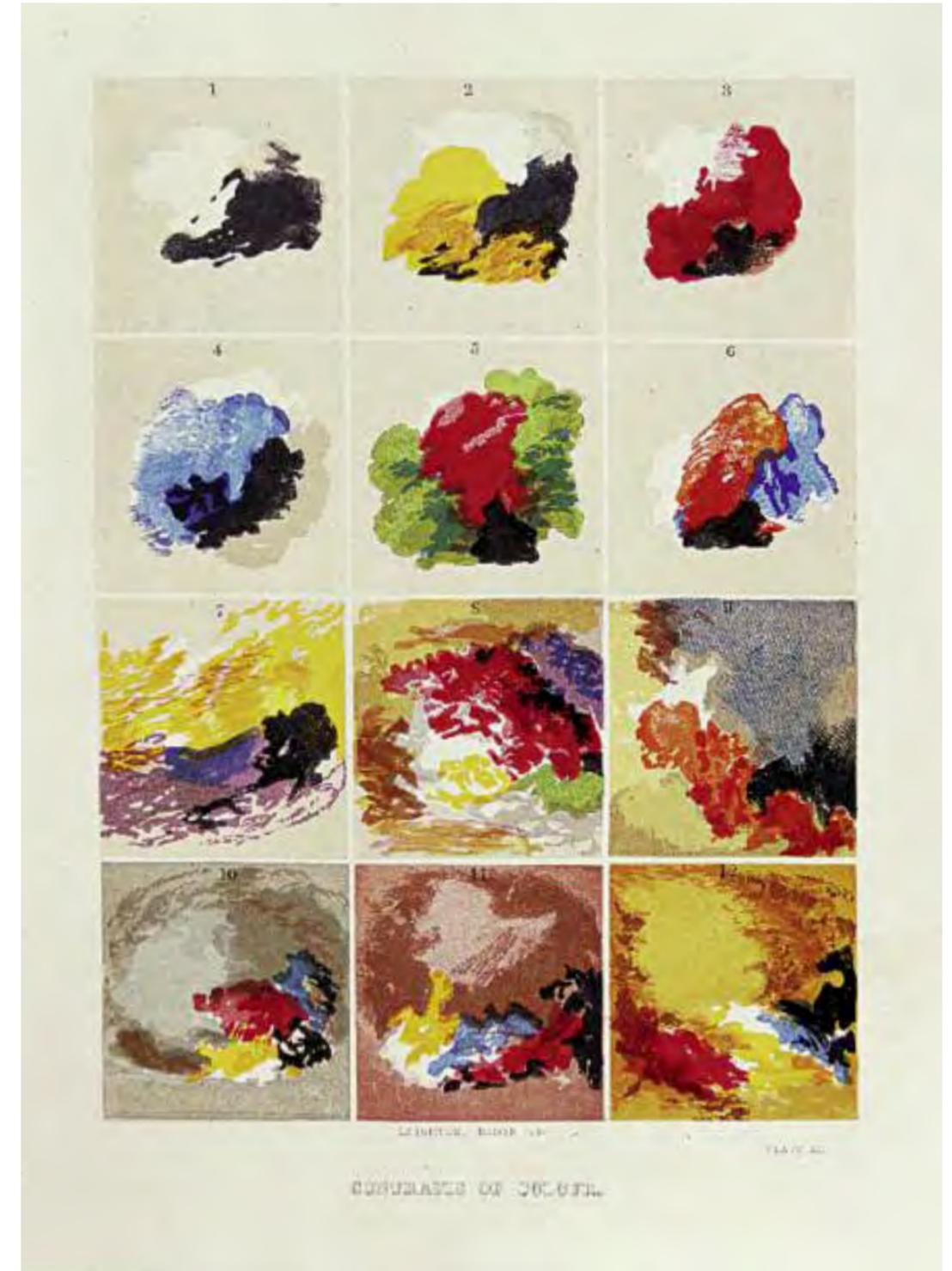


Abb. 15) Mary Gartside, *An Essay on a New Theory*, London 1808, *Gelber Blot

Was 1805 experimentell entstand, wird in der zweiten Auflage des Buches von 1808 in systematische Bahnen gelenkt. Titel und Einleitung nehmen Bezug auf die *blots*. Ein neuer Anhang erklärt ausführlich, wie man jeden *blot* in eine Blumengruppe umsetzen könnte.¹³⁹ So heißt es beispielsweise über den gelben *blot* (Abb. 15): »Unter der Maßgabe, dass jeder dieser Farbflecke eine Blumengruppe darstellt, möchte ich noch hinzufügen, dass der Fleck vor uns beispielsweise für gelbe Rosen stehen soll.«¹⁴⁰ Auch in der zweiten Auflage sind alle *blots* per Hand mit Wasserfarben gemalt, aber sie fallen mechanischer aus. Sie sind auf kleinere Blätter mit dünneren Pinseln ausgeführt. Die Flecken sind kleinteiliger, deutlicher voneinander getrennt und mit Nummern oder Buchstaben bezeichnet, die dem Bezug zum Text des Anhangs dienen. Während Gartside 1805 mit den *blots* noch experimentiert, geht es in der zweiten Auflage um die Reproduktion eines vorgegebenen Musters. Die die Anzahl der Flecken und die Ziffern, mit denen sie bezeichnet sind, waren festgelegt. Die Aquarelle sind präziser und routinierter, zudem achtet Gartside nun auf einen günstigeren Endpreis ihres *Essay*.¹⁴¹

Die Popularisierung farbiger *blots* durch Farbholzstiche

Mit Hogarths *Analysis of Beauty* ist in England eine spezifische Tradition pädagogisch orientierter Handbücher entstanden, in denen Bilder einen größeren Anteil als in vergleichbaren kontinentalen Publikationen einnehmen. Die Schriften von Robson, Gartside, Burnet und Howard sind gute Beispiele für dieses enge Zusammenspiel von Text und Bild. Während der einfarbige (schwarze) Druck – etwa durch Radierung – schon im 18. Jahrhundert unproblematisch war und im 19. Jahrhundert durch Lithografie und Holzstich preiswerter wurde, blieb es lange Zeit ein Problem, Farbbilder in angemessener Qualität zu vervielfältigen. Sterne (Kat. 200–205), Gartside (Kat. 15 und 16) und Howard (Kat. 12–14) haben unterschiedliche Lösungen gefunden, die jedoch in erheblichem Maß ein manuelles Bearbeiten erforderten. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden neue Wege beschritten, anhand derer verblüffende Farbeffekte im Massendruck realisiert wurden. Die Tafel 22 (Kat. 17) aus George Barnards Handbuch über *The Theory and Practice of Landscape Painting in Water-Colours* von 1855 wurde beispielsweise mit vierzehn (!) gestochenen Holzstöcken realisiert, die jeweils mit einer Farbe übereinander gedruckt wurden.¹⁴² Die Tafel besteht »aus bloßen Flecken« (*rude blots*) und dient dazu, die Wirkung der Farbkontraste anschaulicher zu machen.¹⁴³ Jeder dieser kleinen *blots* wird im Text erläutert. So heißt es beispielsweise über den fünften: »Hellgrün harmoniert gut mit Weiß; in diesem Beispiel ist es gegen seine Komplementärfarbe Rot abgesetzt, die viel Kraft ins Bild bringt. Dieser Kontrast ist der markanteste und zugleich der gefälligste in der Natur.«¹⁴⁴ Barnards Buch war so erfolgreich, dass 1861 eine erweiterte Ausgabe in einer Auflage von 7000 Exemplaren gedruckt wurde.



Kat. 17) George Barnard, *The Theory and Practice of Landscape Painting*, London 1855, Tafel 22, *Farbkontraste

ZUFALL UND ABSTRAKTION

Seit Jahrtausenden finden Menschen Gefallen an abstrakten, zufällig entstandenen Gebilden und Farbflächen, die ein Produkt der Natur oder auch gezielt durch Menschenhand herbeigeführt sein können. Das ästhetische Interesse an solchen Zufallsprodukten äußert sich etwa im Einsatz und in der Bearbeitung bunter geädertter Steine sowie in deren Nachahmung und Übersteigerung in Malerei, Glas und marmoriertem Papier.

Gemusterte Steine und gemalte Marmorierungen

Zahllose prähistorische Steinobjekte, die sich in ihrem polierten Zustand durch auffällige Muster auszeichnen, zeugen von einer sehr frühen Wertschätzung, die solche in der Natur zufällig vorkommenden Formen erfuhren. So stammt ein ägyptisches Fläschchen aus dunklem Porphyrt mit seinen in unterschiedliche Richtungen verlaufenden weißlich-rosafarbenen Feldspatkrystallen (Kat. 18) aus dem vierten vorchristlichen Jahrtausend. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Ägypter noch keine Steinbrüche erschlossen; besondere Steine wurden einzeln aufgelesen und verarbeitet. Eine solche Wertschätzung weist in der Antike und Neuzeit auch weit außerhalb Europas eine beachtliche Kontinuität auf. In einer Alabasterschale aus dem frühen dritten Jahrtausend (Kat. 19) kontrastiert der ägyptische Steinschneider gezielt die wolkigen Adern der kreisrunden Form des Gefäßes.



Kat. 18) *Beutelförmiges Schnurösengefäß*,
späte ägyptische Vorgeschichte
(um 3500–3000 v. Chr.)

Darüber hinaus sind bunte Marmorarten mit reicher Äderung für die Vertäfelung von Innenräumen rund um das Mittelmeer seit der Antike belegt. Da schöne Steine schwer zu beschaffen und aufwendig zu bearbeiten waren, griff man auf preiswertere Nachbildungen zurück: So kommen beispielsweise gemalte Nachahmungen häufig in der pompejanischen Wandmalerei des ersten vorchristlichen Jahrhunderts vor (Abb. 16) – wobei der Reichtum der Äderung und die farbigen Kontraste bezeichnenderweise weit über das Naturvorbild hinaus gesteigert wurden.¹

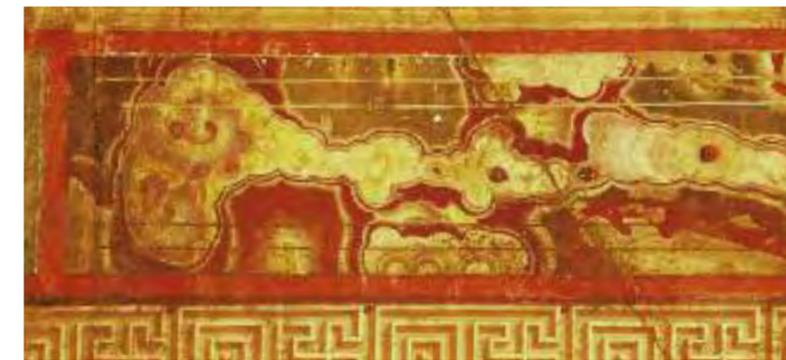


Abb. 16) Villa dei Misteri, Pompei, *Detail des gemalten Frieses in Raum 5*,
Mitte des 1. Jh. v. Chr.



Kat. 19) *Schale*, Ägypten, frühdynastisch (um 3000 v. Chr.)

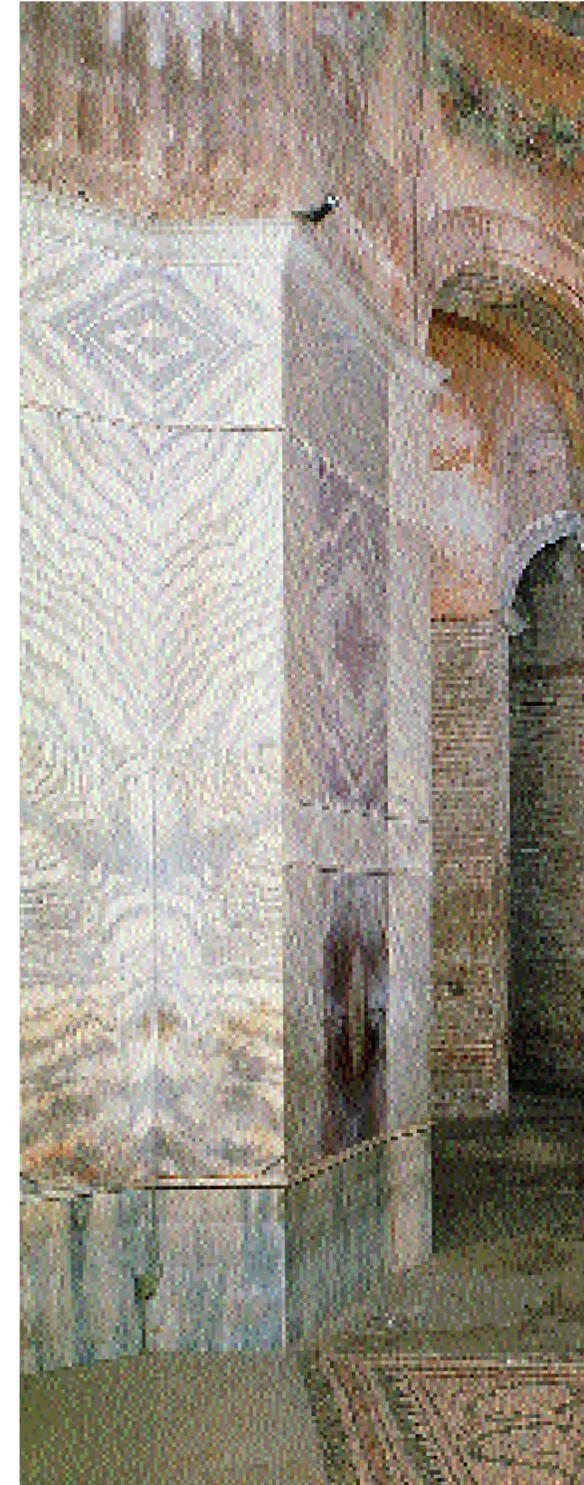


Abb. 17) S. Vitale, Ravenna, *Detail der Marmorverkleidung eines Pfeilers*, 6. Jh.



Abb. 18) Giotto, *Detail des Sockels der Arena-Kapelle*, Padua, um 1305

Großflächige, geäderte Marmorverkleidungen, die für die Ausstattung von Kirchen der Spätantike beliebt waren, haben sich bis heute erhalten, und auch Giotto (um 1267–1337) muss sie gekannt haben. Denkbar wäre, dass er auf seinem Weg von Mittelitalien nach Padua auch S. Vitale in Ravenna besichtigt hat (Abb. 17), bevor er um 1305 die Privatkapelle von Enrico Scrovegni in Padua ausmalte.² Sowohl in der Sockelzone (Abb. 18) wie auch innerhalb der erzählenden Szenen der Paduaner Arena-Kapelle hat Giotto einen reich geäderten Marmor nachgebildet und damit die Faszination für dieses antike Material wiederbelebt.³ In der italienischen Kunst der darauf folgenden Jahrhunderte spielt die malerische Wiedergabe bis hin zum tatsächlichen Einbau von Buntmarmor eine wichtige Rolle.⁴

Die spätantike Praxis, ausgesucht bunte und reich gemusterte Natursteine für die Ausstattung von Kircheninnenräumen einzusetzen, wird seit dem späten Cinquecento und zuerst in Rom erneut aufgegriffen.⁵ Dieser Tradition folgen unterschiedliche Verwendungsarten von echten und gemalten Steinen sowie von Stuckmarmor in zahllosen Barockkirchen der katholischen Welt. Solcher Wandschmuck fand aber auch außerhalb des sakralen Bereiches Verwendung. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts stattete etwa der



Abb. 19) Adolf Loos, Haus am Michaelerplatz, Wien, Detail des Hauseingangs, 1909–1911

klassizistische Architekt Leo von Klenze sämtliche Wände des Erdgeschosses in der Neuen Eremitage von St. Petersburg mit intensiv gefärbtem Stuckmarmor aus. Buntmarmor blieb bis in die Moderne ein sehr beliebter Stein: Adolf Loos, der österreichische Pionier einer modernen Architektur, verzichtete zwar programmatisch auf traditionelle Ornamentformen, setzte dafür aber umso mehr auf die Wirkung von Naturstein; so beispielsweise um 1909–1911 im Haus am Wiener Michaeler Platz, das als Inkunabel der dekorationsfreien Architektur gilt. Während in der Fassade die grün-weiß geäderten Cipollinosäulen auffallen, verwendete Loos im Hauseingang einen wolkigen Carraramarmor mit eingelegten Cipollinostreifen für den Fußboden im Kontrast zum unruhigen, rot-gelb-weiß gescheckten Skyrosarmor an den Wänden (Abb. 19).⁶

Der Zufall und die Glaspaste

Auch in der Glasproduktion spielen seit der Antike Muster mit unregelmäßigen Zufälligkeiten eine große Rolle. Dabei wurden die Eigenschaften der zähflüssigen Glaspaste mit ihren nie vollständig vorhersehbaren Verläufen genutzt, um die Erscheinung bunter Steine nachzuahmen oder gar zu übertreffen. Eine Rippenchale aus der Römerzeit (Kat. 20) ist mosaikartig aus opakweißen und blaugrünen Glasstücken so zusammengesetzt, dass sie dem Mineral Serpentin ähnelt. Bei der Herstellung wurden die durch Hitze verschmolzenen Glasstücke auf eine Töpferscheibe über eine halbkugelige Kernform gelegt und gedreht. Dazu sind die Rippen, die zu einem reizvollen optischen Verzerrungseffekt der marmorierten Struktur führen, durch Anpressen eines kantigen Metallstabes eingekerbt.⁷

Marmormuster erreichten einen neuen Höhepunkt mit der Erfindung der *calcedonio*-Technik (Achatglas) kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in Murano bei Venedig (Kat. 21). Die hier verwendete fließende Farbmischung ergibt sich durch das wiederholte Erhitzen und Kneten des Glaskörpers mit einer Zange.⁸ Man konnte das Achatglas dabei zusätzlich durch metallisch flimmernde Effekte so genannter Aventurineinschlüsse bereichern (Kat. 22), eine Technik, die in Venedig in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfunden wurde. Ein Rezeptbuch von 1644 erläutert, dass diese Herstellungsmethode »mehr durch Glück als durch Kenntnis« gelinge. Tatsächlich entwickelt sich der Name »Aventuringlas« aus dem italienischen *venturina* (kleines Glück).⁹



Kat. 20) Römische Rippenschale, Italien, Mitte des 1. Jh. n. Chr.



Kat. 21) Venezianische Werkstatt, *Deckelschale*, 1. Hälfte des 16. Jh.



Kat. 22) Venezianische Werkstatt, *Flasche*, 17. oder 19. Jh.

Marmorierte Papiere

Muster, die sich zufällig durch den zähen Fluss des glühenden Gesteins oder durch die Mischung geschmolzener Glaspasten ergeben, können auch in Wasserbecken erzielt werden, wie sie für die Herstellung von marmoriertem Papier Verwendung finden. Hierfür verteilt man flüssige Farben auf der Oberfläche einer Flüssigkeit. Mit Stöcken und Kämmen bringt man diese in Bewegung, wodurch sich kunstvolle Muster ergeben – wobei die zähe Konsistenz des Fluidums die Bewegung der Farben verlangsamt und eine bessere Steuerung des Ergebnisses erlaubt. Auf die derart »gemusterte« Wasseroberfläche werden nun vorsichtig Papierbögen gelegt. Sie saugen die Farben auf und können wieder abgezogen und getrocknet werden. Um ein weiteres Blatt zu marmorieren, müssen Farben aufs Neue auf der flüssigen Oberfläche verteilt werden. Trotz gleicher Herstellungsweise und Farbgebung ist jedoch eine exakte Wiederholung nicht möglich.

Marmoriertes Papier ist das Ergebnis eines gelenkten Zufalls. Jedes Blatt ist einzigartig, was entscheidend zum ästhetischen Reiz dieser Technik beiträgt. Die Ursprünge der Tunktechnik, nach der auch Marmorpapier hergestellt wird, liegen in China. Über die Seidenstraße gelangte die Kenntnis dieses Verfahrens zunächst nach Persien und in die Türkei, von dort aus um 1600 nach Deutschland, wo die marmorierten Blätter zuerst als »Türkisches Papier« bezeichnet wurden, und verbreitete sich schließlich weiter in ganz Europa. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann die große Zeit des marmorierten Papiers, mit dem Schubladen, Paravents und Schachteln beklebt wurden, das man aber vor allem als Vorsatzpapier zwischen Buchblock und Buchdeckel verwendete. Fast gleichzeitig etablierte sich das Verfahren, auch die Buchschnitte gesondert oder entsprechend des Vorsatzpapiers zu marmorieren (Kat. 26). Herstellungsverfahren und Muster haben sich über die Jahrhunderte hinweg verändert, doch ist das marmorierte Papier das einzige Buntpapier, das bis heute nie ganz aus der Mode gekommen ist.

Seit den ältesten Musterbüchern unterscheidet man mehrere Grundtypen von Marmorpapieren: 1. *Steinmarmor* aus rundlichen Farbinseln, zwischen denen sich vielfach Adern ziehen (Kat. 23 und 24), 2. *Kamm-*

marmor mit einem Muster aus halbrunden Zargen (Kat. 25), 3. *Pfauenmarmor*, der Pfauenaugen-ähnliche Strukturen ausbildet (Kat. 26), 4. *Schneckenmarmor* mit runden Farbwirbeln und 5. *Phantasiemarmor* mit breiten »Schmelzflüssen«, die ihm auch den Namen »Achatmarmor« eingebracht haben. Diese Grundtypen wurden über die Jahrzehnte hinweg ausdifferenziert und variiert, sie wurden gedehnt und gezogen, vergrößert, verkleinert, gequirlt und dergleichen mehr.¹⁰

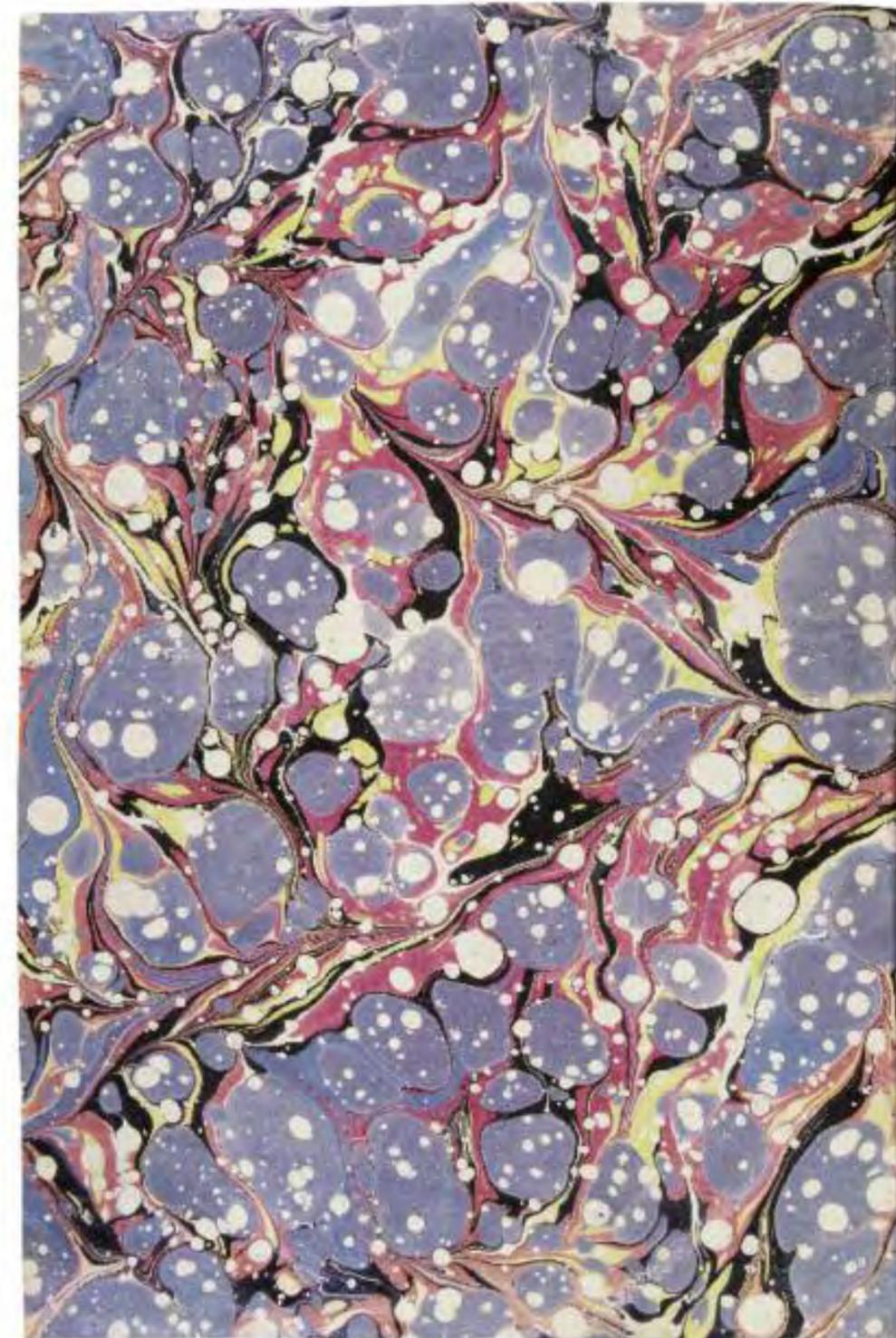
Vier Aspekte des ästhetischen Zufalls

Worin begründet sich das seit Jahrtausenden anhaltende Interesse für abstrakt gemusterte Buntsteine, für deren gemalte Nachbildungen sowie für vergleichbare Wirkungen in Glas und Tunktechnik? In diesem Kontext lassen sich vier Aspekte anführen, die sich gegenseitig nicht ausschließen:

1. der zeichenhafte, symbolische, magische und religiöse Gehalt, der einzelnen Steinen zugewiesen wird.
2. die potentielle Abbildungsfähigkeit von Zufallsmustern, in denen man in den Adern des Steins Gegenstände, Figuren und Landschaften zu erkennen meint.
3. der ornamentale Wert von Mustern und Farben zu Dekorationszwecken, beispielsweise bei der Herstellung marmorierter Papiere.
4. das wirkungsästhetische Ausdruckspotential der Formen und Farben.

Als Beispiel für die zeichenhafte und symbolische Verwendung von imitiertem Marmor sei hier Giotto's Arbeit in der Arena-Kapelle angeführt. Indem Giotto um 1305 in Padua den Sockel einer Kapelle mit Scheinmarmor bemalt hat (Abb. 18), wollte er vermutlich (auch) einer antiken Form der Wandgestaltung nacheifern, die in Vergessenheit geraten war. Giotto's Kapelle ist – wie die altherwürdigen Kirchen der Spätantike (Abb. 17) – mit Marmor verkleidet.

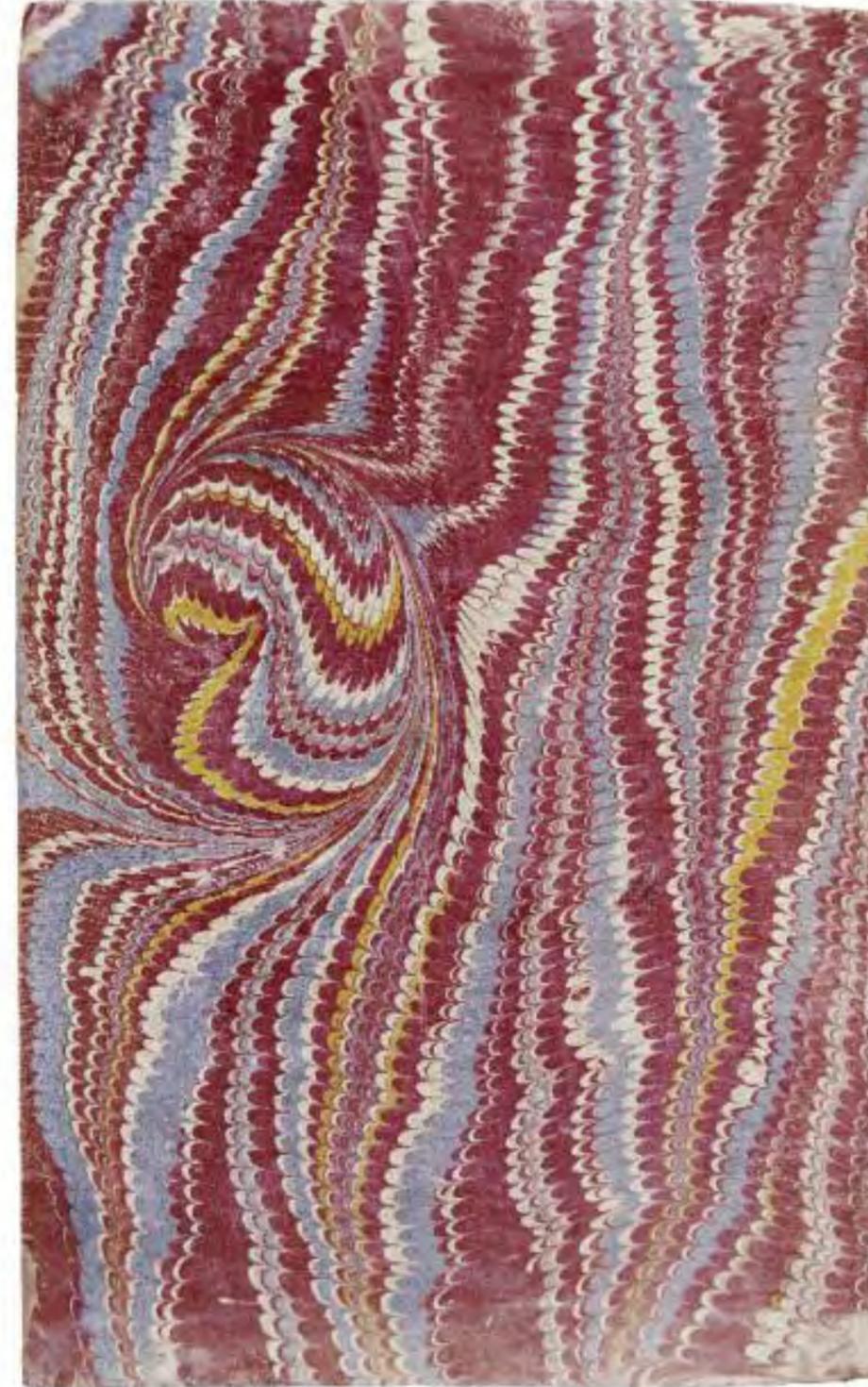
Steine können darüber hinaus in antiken und modernen Kulturen auch symbolische oder gar magische Funktionen erfüllen. Sofern man ihnen besondere Kräfte zuschreibt, ist allerdings vor allem Nähe und Kontakt und weniger die Ansicht von Bedeutung, weshalb sie beispielsweise als Amulette getragen werden. Diese zeichenhafte und symbolische Aufladung soll



Kat. 23) Marmoriertes Vorsatzpapier (Steinmarmor), 18. Jh.



Kat. 24) *Marmoriertes Vorsatzpapier (Steinmarmor)*, Deutschland, 18. Jh.



Kat. 25) *Marmoriertes Vorsatzpapier (Kammarmor)*, Deutschland, 18. Jh.



Kat. 26) Marmoriertes Vorsatzpapier und Buchschnitt (Pfaunmarmor), 18. Jh.

hier jedoch ausgeklammert werden, um die Aufmerksamkeit auf die drei zuletzt genannten ästhetischen Aspekte zu richten. Diese gelten sowohl für buntgemusterte Steine als auch für deren Nachbildungen und lassen sich sogar auf zufällige Formen, Kleckse und Flecken jeglicher Art übertragen. Die potentielle Abbildungsfähigkeit und das wirkungsästhetische Ausdruckspotential zufallsgenerierter Gebilde spielen bei Turner, Hugo und Moreau eine eminente Rolle und sollen daher im Folgenden vertieft werden. Dabei gilt es zunächst, den Blick in die Vergangenheit zu richten und die Geschichte dieser Phänomene zu skizzieren.

Die potentielle Abbildungsfähigkeit zufälliger Flecken

Die menschliche Neigung, Naturerscheinungen gegenständlich bildhaft zu deuten, Berge und Sternzeichen figürlich zu benennen, dürfte so alt sein wie die menschliche Sprache, und selbst die prähistorische Höhlenmalerei nimmt teils die vorgefundene Form der Felswand auf.¹¹ Kunsthistoriker haben seit den späten 1950er Jahren – sicher auch durch die Anregung des so genannten Tachismus – dieses Phänomen eingehend untersucht. 1957 publizierte Jurgis Baltrušaitis seinen Essay über Bilder im Stein (*Pierres imagées*), 1960 erschien die erste Auflage von Ernst Gombrichs *Art and Illusion* mit einem Kapitel über Wolkengestalten.¹² Horst W. Janson hat seit 1959 in drei Aufsätzen eine umfassende Geschichte des »Zufallsbildes« (*The Image Made by Chance*) skizziert. Darin definiert er Zufallsbilder als »bedeutungsvolle visuelle Figurationen, die in einem nicht von Menschen oder nicht bewusst von Menschenhand gestalteten Stoff – meistens Gestein, Wolken oder Flecken – wahrgenommen werden«.¹³ Janson weist ferner nach, dass Zufallsbilder eine anthropologische Konstante sind, dass sie bereits in Antike und Mittelalter vorkommen und in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance einen breiten Raum einnehmen. Berühmt sind insbesondere Passagen aus den Schriften von Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci. Am Anfang seines um 1440 verfassten Traktates *De statua* schreibt Alberti, er glaube, dass die Skulptur erfunden wurde, als Menschen Figürliches in Baum-



Abb. 20) Andrea Mantegna, *Hl. Sebastian* (Detail), um 1457–1459

stümpfen oder Erdschollen entdeckten und dann durch Hinzufügen oder Wegnehmen von Substanz versuchten, ein noch besseres Abbild zu erreichen.¹⁴ In einem 1492 niedergeschriebenen Passus, der Eingang in den *Trattato della Pittura* gefunden hat, beschreibt Leonardo »eine neue Erfindung« zur Inspiration des Künstlers. Der Maler möge »Gemäuer mit Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen« ansehen: »Wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Ähnlichkeiten zu verschiedenen Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.«¹⁵ In einem weiteren Abschnitt des *Trattato* wird sogar die Möglichkeit erwogen, die Flecken auf der Wand durch Werfen eines mit Farbe getränkten Schwammes eigens herzustellen.¹⁶ So wurden Zufallsbilder schon vor Leonardo in der italienischen Malerei thematisiert, etwa bei dem Wolkenreiter in Mantegnas um 1459 entstandenen Sebastiansbild (Abb. 20).¹⁷

Kat. 27) Florentinische Werkstatt, *Büßende Magdalena*, 17. Jh.

Bilder im und aus Stein

Seit den 1570er Jahren haben die Großherzöge der Toskana in Florenz gezielt fachkundige Handwerker in neu eingerichteten höfischen Manufakturen angesiedelt und die Stadt zu einem erstrangigen Zentrum für die Bearbeitung polychromen Gesteins (*pietre dure*) gemacht.¹⁸ Neben den mehr oder weniger monochromen Halbedelsteinen, die zu Mosaiken verarbeitet wurden, interessierte man sich für Mineralien, in denen figurliche Motive auszumachen waren. Vermutlich fällt in diesen Zusammenhang die Entdeckung des »Ruinenmarmors« (*pietra paesina*), der im Arnotal abgebaut wurde. Es handelt sich um ein Sedimentgestein aus dünnen Schichten von Kalk, Mergel und Lehm, das durch feinteilige Brüche ein bizarres Aussehen erhält. Dünne, geschliffene und einseitig polierte Scheiben

wurden in »Bilder« so zugeschnitten, dass der Eindruck einer Landschaft mit Land oder Meer im unteren und Himmel im oberen Teil entstehen konnte.¹⁹ *Paesine* waren seit dem frühen 17. Jahrhundert beliebte Bildträger für Gemälde, in denen der Maler »nur noch« Figuren und wenige Details hinzuzufügen hatte. In dem Beispiel einer büßenden Magdalena (Kat. 27) verdankt sich die gesamte Landschaft einem natürlichen »Zufall«. Gemalt sind lediglich Magdalena und das Kreuzifix, an dem sie emporschaut, sowie die beiden Engel, Teile der Kirche auf dem Berg im Hintergrund und die links und rechts aus dem Fels herauswachsenden Baumäste. Die Kunst des Malers bestand darin, sich im Farbton und in der offenen Pinselstruktur an die Gestalt des Steins zu halten und den Betrachter rätseln zu lassen, wie weit das Werk der Natur reicht und wo dasjenige des Künstlers anfängt.

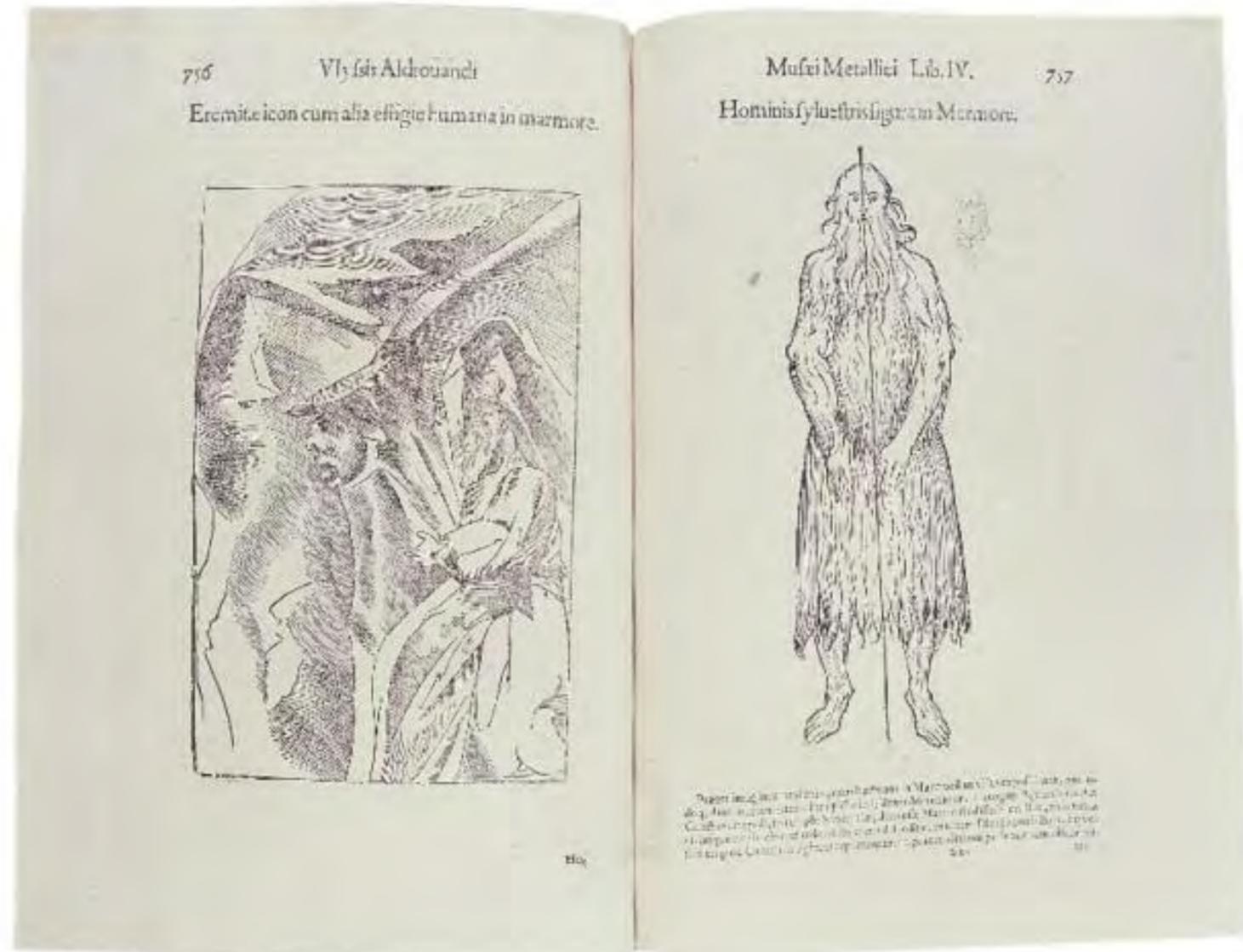
Kat. 28) Florentinische Werkstatt, *Landschaftsstein*, poliert und gerahmt im 1. Viertel des 17. Jh.

Die kleinteiligen Verwerfungen schaffen im unteren Teil des Stückes eine surreale, schluchtenartige Gebirgskulisse. Die langgezogenen, waagerechten und dynamisch fließenden Streifen darüber gemahnen an dunkle Wolken, die vom Wind hinweggefegt werden. Dieses von einem anonymen Florentiner gemalte Andachtsbild dürfte aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen. Zur selben Zeit wurden großformatige *paesine* auch ohne gemalte Bereicherungen in Rahmen montiert (Kat. 28) und demnach vermutlich als eigenständige Bilder an die Wand gehängt.²⁰

Paesine sind indes nur eines unter vielen Beispielen für Bildsteine, die in der Frühen Neuzeit Aufmerksamkeit fanden. Diese Faszination spielte sich zwischen Ästhetik und Theologie ab: Man bewunderte einerseits die Schönheit des Steins und die Phantasie der Darstellung, erachtete sie aber zugleich als ein Phänomen, das an

Wunder grenzt: Wenn Bilder ohne Zutun von Menschen entstanden waren, musste Gottes Hand an ihnen gewirkt haben. Eine umfassende Darstellung dieses Themas ist dem Bologneser Gelehrten Ulisse Aldrovandi (1522–1605) zu verdanken. Das 1648 posthum erschienene naturhistorische Werk *Musaeum Metallicum* beinhaltet ein längeres Kapitel über diese besonderen Bildsteine, in welchem der Autor nebst Katzen und Hunden vor allem Figuren religiösen Inhalts benennt und abbildet, die man in unterschiedlichen Marmorsteinen gefunden habe: Mönche, Eremiten (Kat. 29), Heilige sowie das Bild des Gekreuzigten und der Mutter Gottes.²¹

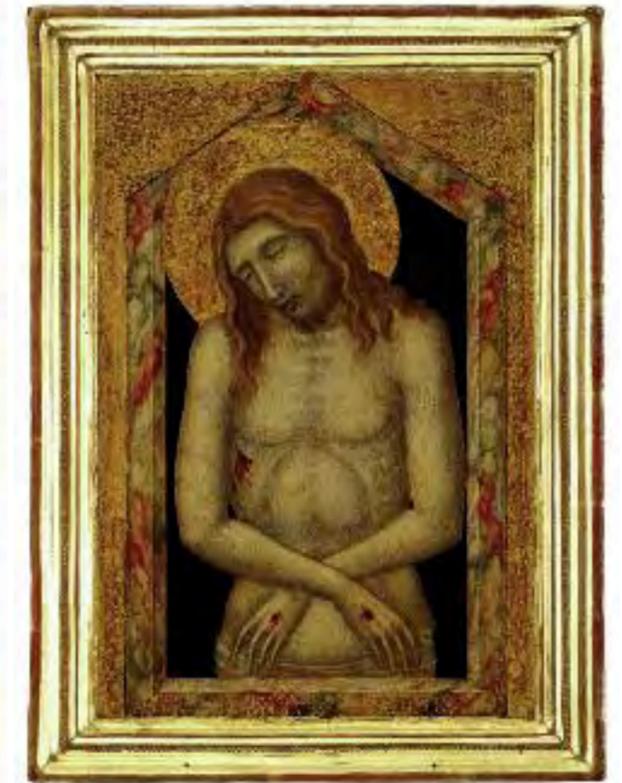
Das in der Frühen Neuzeit so deutlich ausgeprägte Interesse für zufällig entstandene Abbildungen nimmt auch in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle ein – etwa bei Turner, Hugo und Moreau. Ein wichtiger Unterschied sei an dieser Stelle

Kat. 29) Ulisse Aldrovandi, *Musaeum Metallicum*, Bernia 1648, Seite 756/757

bereits vorweggenommen: Die ausgestellten *paesine* aus dem 17. Jahrhundert verdanken sich zwar dem natürlichen Zufall, aber sie stellen auf eindeutige Weise etwas Bestimmtes dar: eine Landschaft. Genauso eindeutig ist in Aldrovandis Augen das Bild des Eremiten, das sich seiner Erklärung nach in einer Marmorplatte des Pisaner Baptisteriums abzeichnet (Kat. 29).²² Diese Eindeutigkeit wird später zunehmend relativiert, und seit dem 19. Jahrhundert rücken undeutliche und mehrdeutige Zufallsbilder in den Vordergrund des Interesses. Das Augenmerk verschiebt sich vom Zufallsbild auf die Tätigkeit des Betrachters, der herausfinden muss, ob überhaupt etwas und was abgebildet ist. Neuerdings hat daher Dario Gamboni vorgeschlagen, anstelle von Jansons Bezeichnung des »Zufallsbildes« (*images made by chance*) den Begriff des »potentiellen Bildes« (*potential images*) zu verwenden. Potentielle Bilder sind demnach figürliche Konstellationen, die von einem Betrachter entdeckt werden können.²³

Der wirkungsästhetische Ausdrucksgehalt von Buntmarmor

In der Nachfolge Giottos breitete sich in der italienischen Malerei die gemalte Scheinmarmorierung aus. Die Gründe sind vielfältig: Marmor verweist auf die Antike, er schafft eine ornamentale Bereicherung und schließt gelegentlich »potentielle Bilder« mit ein. Darüber hinaus wurden die Formen und Farben der Marmorierung eingesetzt, um bestimmte Stimmungen auszudrücken. Ein frühes Beispiel dafür ist ein um 1330 von Pietro Lorenzetti gemaltes Diptychon. Die Rückseite einer der Tafeln stellt eine marmorine Platte mit zackigen roten, orangefarbenen und gelben Adern dar (Abb. 21). Die feurigen Farben und der dramatische Verlauf der Formen korrespondieren auf abstrakte Weise mit der Darstellung des Schmerzensmannes auf der Vorderseite der Tafel, einem Andachtsbild, das aufruft, das Leid Christi nachzuvollziehen (Abb. 22).²⁴

Abb. 21 und 22) Pietro Lorenzetti, *Christus als Schmerzensmann*, Rück- und Vorderseite einer Diptychontafel, um 1330

Ein zweites und bekannteres Beispiel für den ausdrucksbezogenen Einsatz von Marmorierung ist Castagnos *Abendmahl* in S. Apollonia (Abb. 23): Während Judas' Verrat und dessen schwerwiegende Implikationen sich kaum im Gesichtsausdruck der Apostelfiguren am lang gestreckten Tisch ablesen lassen, wird dies in der Marmorierung des Hintergrundes deutlich: Zwei der sechs frontal dargestellten Steinfeldern heben sich durch farbige Adern von den übrigen ab. Die Spannung der Situation kündigt sich rechts über den Köpfen des bartlosen Thaddäus und des spitzbärtigen Bartholomäus in der Gegenüberstellung der rot-braun-grünen Diagonalstreifen und des fadenartigen, weißen Gespinnstes an. Nahezu mittig über Judas' schwarzem Haar braut sich im Marmor ein Sturm zusammen. Die gleichen Farbtöne, Weiß und Schwarz, Rot und Grün, sind hier mit hoher Kontrastwirkung und unregelmäßig ausgefranst um vier Zentren gruppiert. Der Betrachter wird in diesem ungegenständlichen Feld eine Projektion von Judas' Innenleben oder auch die Präfiguration der Passion Christi erblicken können.²⁵

Lorenzettis Tafel und Castagnos Fresko belegen, dass die Aufmerksamkeit für den Ausdruck gegenstandsabhängiger Farben und Formen vorhanden war, lange bevor sie in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts eine sprachliche Formulierung erhielt. Mit der Entwicklung einer wirkungsästhetischen Theorie und ihrem Ausbau vermehren sich jedoch diejenigen Bilder, in denen der Ausdruck beziehungsweise die Wirkung von Adern und Flecken, die nichts darstellen, im Vordergrund des künstlerischen Interesses stehen.



Abb. 23) Andrea del Castagno, *Abendmahl*, um 1447

Alexander Cozens und die blots

Der Begriff »Fleck« wird in der Kunstliteratur seit dem 17. Jahrhundert zur Bezeichnung der Komposition eines Gemäldes verwendet. Ein »Fleck« lässt sich jedoch nicht steuern, er verdankt sich dem Zufall. Vittorio Imbriani, der 1867 eine grundlegende Kunsttheorie der *macchia* verfasst hat, erläutert beispielsweise, dass der Fleck einer toten Fliege in einem Folianten ihn so beeindruckt habe, dass er ihn noch nach Jahren in Erinnerung behalten habe. Dieser Fleck sei viel schöner als die gestochene Tafel im Buch gewesen.²⁶

Die Verknüpfung der wirkungsästhetischen Kompositionslehre mit dem ästhetischen Interesse am Zufall wird bereits im 18. Jahrhundert von Alexander Cozens (1717–1786) systematisch erläutert. Der in Russland geborene Maler gilt neben Richard Wilson (1713/4–1782) als Begründer der englischen Landschaftsmalerei. Zugleich war er Zeichenlehrer in Eton und im Königspalast.²⁷ Als Kunsterzieher verfasste er sechs originelle und anwendungsorientierte Traktate für angehende Zeichner,²⁸ in erster Linie für seine Schüler.²⁹ In zweien dieser Traktate stellt Cozens eine Methode des Entwurfs von Landschaftsbildern anhand von Flecken (*blots*) dar. Es sind seine erste, 1759 gedruckte Publikation *Essay to facilitate the Inventing of Landscapes, Intended for Students in the Art* sowie seine letzte Veröffentlichung *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785); eine stark veränderte und deutlich erweiterte Fassung des *Essay* von 1759.³⁰



Abb. 24) Alexander Cozens, *Essay to Facilitate*, London 1759, *Fünfter Kompositionsstil, [blot oben, Zeichnung unten]

Zufall als Methode des künstlerischen Entwurfs

Cozens erklärt seine »neue Methode« für den Entwurf von Landschaftsbildern als Weiterentwicklung der bereits erwähnten »Erfindung« Leonardos. Er zitiert den entsprechenden Abschnitt aus Leonardos Traktat am Anfang seines *Essay* von 1759 und abermals 1785 in voller Länge. Leonardo hatte empfohlen, sich von den zufälligen Verschmutzungen und Formen, die man auf alten Gemäuern vorfindet, inspirieren zu lassen. Dies entspricht den Grundgedanken von Cozens: Die zufälligen Flecken sollen die Phantasie des Malers anregen. Cozens geht aber einen Schritt weiter und leitet den angehenden Künstler an, diese Flecken mit Pinsel und Tusche *selber* herzustellen. Blätter mit Klecksen nennt er Flecken (*blots*) und schreibt 1759: »Der Autor dieses *Essay* ist bestrebt, diese [Leonardos] Anregung auszu-

bauen, indem die unvollendeten Formen [*imperfect forms*] mit Absicht [*on purpose*] und mit einem gewissen Grad von Gestaltung [*some degree of design*] gemacht werden, die man sonst dem reinen Zufall [*accidents*] überlassen müsste.«³¹ 1785 betont er dann: »Ich wage es anzunehmen, dass meine Methode eine Verbesserung von Leonardos Hinweis ist, da die groben Formen [*rude forms*], die durch diese Vorgehensweise erzielt werden, willentlich hergestellt sind [...]. Ein künstlicher Fleck [*an artificial blot*] ist das Ergebnis des Zufalls mit einem kleinen Anteil von Gestaltung [*a production of chance, with a small degree of design*].«³²

Die Gegenüberstellung beider Texte zeigt, dass Cozens' Verständnis des *blot* sich zwischen 1759 und 1785 verändert hat. Während er 1759 noch die Absicht bei der Fleckgewinnung unterstreicht (*on purpose* und *design*), liegt die Betonung 1785 mehr auf dem Zufall: *chance* als positiver Begriff ersetzt *accident*; *design* soll nur noch in kleinen Mengen (*small degree*) beigemischt werden.³³ Zur Steigerung des Zufalls schlägt Cozens in dem späteren Text vor, das für einen *blot* bestimmte Papierblatt zu zerknüllen: »Die sicherste Methode, um viele kleinere Zufallsformen hervorzubringen, besteht darin, das für den *blot* bestimmte Papier mit der Hand zu zerknüllen und dann wieder glatt zu streichen.« Noch bevor die Tintenkleckse auf dem Blatt angebracht werden, entsteht dadurch eine zufällige Struktur unregelmäßiger, gebrochener Linien. Ein von Cozens eigenhändig zerknülltes Blatt (Kat. 30) beweist, dass er dieses Verfahren durchaus selbst praktiziert hat.³⁴

Wie alle Publikationen von Cozens bestehen auch die beiden genannten Traktate zum Entwurf von Landschaftsbildern im Wesentlichen aus Tafeln. In der Publikation von 1759 sind es zweimal acht Radierungen, jeweils ein *blot* und die daraus entwickelte Zeichnung (Abb. 24). Der Vergleich dieser Tafeln mit den späteren *blots* von 1785 (Kat. 31–37, Abb. 25) macht den Wandel von Absicht zu Zufall augenfällig: Die *blots* von 1759 sind Landschaftsskizzen, gezeichnet mit einem verhältnismäßig schmalen, locker geführten Pinsel. Der Maler wusste hier offensichtlich von Anfang an, wo Berg, Burg, Haus und Bäume stehen sollten. Die *blots* von 1785 sind hingegen mit einem breiten Pinsel ausgeführt, sie erscheinen spontaner und chaotischer.



Abb. 25) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785, Tafel 4, *Des vierten: Eine kreisförmige Fläche, eingefasst durch Gruppen von Objekten

Blots als Kompositionsentwürfe

Mit Hilfe des Zufalls entstandene *blots* versteht Cozens als mögliche übergeordnete Grundstruktur von Bildern, das heißt als Kompositionen von Gemälden. Damit schließt er sich einer Tradition an, in der »Fleck« (*macchia / blot*) in der Kunstliteratur seit dem 17. Jahrhundert die Komposition von Bildern bezeichnet, noch bevor der Begriff »Komposition« gebräuchlich wurde. 1785 erläutert Cozens, dass »bei der Herstellung eines Flecks [*blot*] die Aufmerksamkeit des Malers auf das Ganze, auf die Gesamtform der Komposition und nur darauf gerichtet sein muss. [...] Der Fleck ist das grobe Bild der Gesamtwirkung eines Gemäldes, außer in Hinblick auf Schattierung und Farbgebung. Es vermittelt also eine Vorstellung der Massen des Helldunkels sowie der Formen, die sich in der fertigen Komposition befinden.«³⁵ Ganz im Sinne von Jonathan Richardson, Joshua Reynolds und Marc-Antoine Laugier³⁶ erklärt Cozens, dass ein *blot* das sei, was man aus der Entfernung noch erkennen könne, wenn man die Gegenstände eines Bildes nicht mehr ausmachen kann.³⁷

Es ist aufschlussreich, Cozens' *New Method* von 1785 mit dem ein Jahr zuvor gedruckten Kompositionstraktat von Baldassare Orsini zu vergleichen. Bei Cozens sind die 16 *blots*, die am Anfang des Tafelteils stehen (Kat. 31–35, Abb. 25), als »Descriptions of the various kinds

of compositions of landscape« betitelt.³⁸ Wie bei Orsini sind diese Aquatinta-Blätter schematische Radierungen (Kat. 8, bes. N. II und IV) und veranschaulichen übergegenständliche Darstellungen von Kompositionen – jeweils auf schwarze und weiße Flächen reduziert. Die abstrakt-geometrischen Titel mancher *blots* (etwa »A flat of a circular form, bounded by groups of objects«, Abb. 25) machen darüber hinaus die konzeptionelle Ähnlichkeit mit dem hochgradig auf Geometrie ausgerichteten Diskurs Orsinis augenfällig (Kat. 8, N. IV: »composizione coi tratti disposti e risolti a modo di piramide ABCD«).

Der ästhetische Eigenwert der blots und ihre Drucktechnik

Cozens *New Method* ist sowohl inhaltlich als auch in der druckgrafischen Umsetzung der 18 *blots*-Tafeln höchst originell: Zu Beginn stehen 16 Tafeln zur Veranschaulichung der verschiedenen Typen von Landschaften (Kat. 31–35, Abb. 25), zwei weitere (Kat. 36 und 37) dienen als Beispiele für die Umsetzung von *blots* in Landschaften, was er anhand mehrerer Radierungen demonstriert (Kat. 38–40). Orsini hat seine ungegenständlichen Kompositionszeichnungen schematisch, klein und ohne künstlerischen Anspruch radiert; für Reynolds waren die *blotted papers* (Abb. 10) nur Reiseskizzen zu Erkenntniszwecken. Cozens druckt dagegen 1785 großformatige Aquatinten, die über die pädagogischen Ziele seines Traktates weit hinausreichen. Modern gesprochen, bewundert man die evokative Offenheit dieser Blätter, den gestischen Ausdruck der sichtbaren Pinselführung (etwa Kat. 36 und 37), das expressive Potential der kräftigen, launenhaften Formen (Kat. 31) und der ungleichmäßig gedrängten, schwarzen Flecken (Kat. 34). Um diese Wirkung zu erzielen, hat Cozens die vermutlich eigenhändig ausgeführten Platten von 1785³⁹ deutlich größer als die Radierungen von 1759 (Abb. 24) gestaltet und sich dabei einer ungewöhnlichen Vorgehensweise bedient. Technisch war es damals ein Problem, die Struktur breiter Pinselstriche druckgrafisch wiederzugeben. Was im Ergebnis schlicht und elementar erscheint, beruht auf einem komplexen und experimentierfreudigen Herstellungsverfahren, dessen Details bis heute noch nicht abschließend geklärt sind.⁴⁰ Ausgangspunkt ist die Aquatinta, eine Technik, die nur wenige Jahre zu-



Kat. 30) Alexander Cozens, [*Blot*], Rückseite von »Hannibal überquert die Alpen«, um 1776, Victoria and Albert Museum, London



Kat. 31) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 1, *Blot des ersten Typus von Landschaftskomposition: Teil der Kante oder Spitze eines Hügels oder Berges [...]



Kat. 32) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 6, *Des sechsten: Einziger oder Hauptgegenstand, der sich vor dem Himmel abhebt [...]



Kat. 33) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 7, *Des siebten: Hoher Vordergrund [...] In der Nähe des Auges



Kat. 34) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 14, *Des vierzehnten: Nahsichtige Landschaft mit nur wenig oder ganz ohne Himmel



Kat. 35) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 15, *Des fünfzehnten: Landschaft mit mäßiger Ausdehnung [...] die Gegenstände oder Gruppen unregelmäßig disponiert [...]



Kat. 36) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785,
Tafel 37, *Ein blot



Kat. 37) Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785, Tafel 40, *Ein blot



Kat. 38) William Pether nach Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785, Tafel 41, *Druck, der eine Pinselzeichnung darstellt, nach dem vorausgehenden blot



Kat. 40) William Pether nach Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785, Tafel 43, *Eine dritte Zeichnung nach demselben blot



Kat. 39) William Pether nach Alexander Cozens, *A New Method*, London 1785, Tafel 42, *Eine weitere Zeichnung nach demselben blot

vor, 1768, bekannt wurde. Hierbei wird die Kupferplatte mit einem säurefesten Staub bedeckt. Dichte und Feinheit der Staubkörner steuern das Eindringen der Säure und damit die Schwärzung der gedruckten Zeichnung. Unklar bleibt, wie das Verfahren der Aquatinta dazu verwendet wurde, den Eindruck dunkler Pinselstriche zu erzeugen. Alan Shestack glaubt, dass Cozens hierfür ein Aussprengverfahren eingesetzt habe. Henri Zerner schlägt vor, er könnte die Säure mit dem Pinsel direkt auf die mit Aquatintastaub vorbereitete Platte aufgetragen haben. Jean-Claude Lebensztejn machte seinerseits darauf aufmerksam, dass in mindestens zwei Fällen (Kat. 37 und weniger deutlich Kat. 35) nicht nur die Pinselstruktur, sondern auch jene von Büttenpapier im Druck erscheint und versucht dies mit dem Einsatz von Weichgrundätzung zu erklären. Schließlich weist er darauf hin, dass Ausbesserungen nachgestochen sind, vielleicht mit einem Wiegemesser.⁴¹

Die dosierte Ungegenständlichkeit der blots

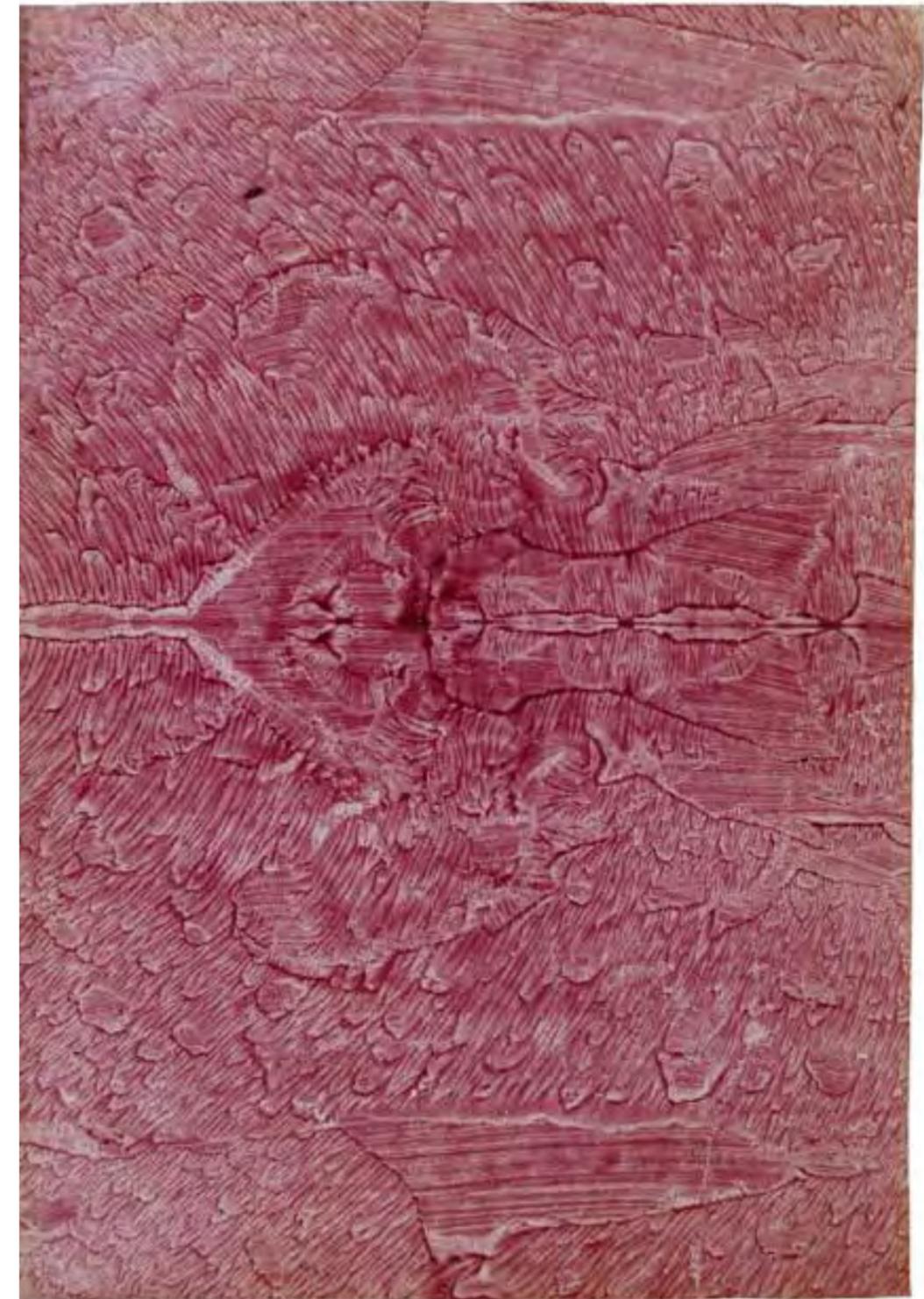
In seinen Schriften reflektiert Cozens die Ungegenständlichkeit von *blots*. Die Begriffe, die er für ihre Formen verwendet, sind »grob« (*rude*) und »bedeutungsfrei« (*unmeaning*): »Ein echter *blot* ist eine Ansammlung von dunklen Formen oder Massen, die von der Tusche auf dem Papier gebildet werden, beziehungsweise von hellen Formen oder Massen, die das Papier bildet, wo es weiß bleibt. All diese Formen sind *grob und bedeutungsfrei*, da sie mit ganz flüchtigen Pinselstrichen produziert werden. Zugleich aber weisen diese Massen insgesamt eine bestimmte Anordnung auf, die eine übergeordnete Form bildet; diese kann man konzipieren und gezielt planen, bevor man den *blot* in Angriff nimmt. Diese übergeordnete Form stellt irgendein Sujet dar, und das ist das Einzige, was mit Absicht geschehen sollte. [...] *Blots können zu einem beliebigen Grad mehr oder weniger erkennbar oder korrekt angelegt sein; in dieser Publikation sind sie nicht allzu grob*, damit sie sich besser für Anfänger eignen.«⁴²

Blots können also mehr oder weniger gegenständlich beziehungsweise ungegenständlich sein (*more or less intelligible or correct*). Mit Rücksicht auf Anfänger verzichtet Cozens in seinem Traktat auf die Wiedergabe von allzu ungegenständlichen Beispielen. Innerhalb der Tafeln von 1785 lassen sich verschiedene Gra-

de gegenständlicher Klarheit feststellen. Bei der Mehrzahl der *blots* lässt sich ausmachen, wie eine zugehörige Landschaft aussehen könnte (Abb. 24), bei anderen kann man dagegen auf den ersten Blick weder eine Landschaft noch irgendeine bestimmte gegenständliche Darstellung erkennen. Dies gilt besonders für die Tafeln 14, 37 und 40 (Kat. 34, 36 und 37). Die zwei zuletzt genannten dienen im Traktat zur Veranschaulichung, wie aus *blots* Landschaftsentwürfe (Kat. 38-40 aus Kat. 37) gewonnen werden können. Vermutlich hat Cozens gerade hier zwei Beispiele mit weniger *design* und etwas mehr *rudeness* gewählt, um einen größeren Kontrast zwischen *blot* und Landschaftszeichnung zu erzielen.⁴³

Die Klecksografie: der symmetrisch geordnete Zufall

Der ästhetische Reiz zufälliger abstrakter Formen kann durch symmetrische Anordnung verändert und gesteigert werden. Man begegnet einer solchen Praxis zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Materialien, lange bevor sich im 19. Jahrhundert der Klappdruck (Klecksografie) etablierte. So hat man spätestens seit der Spätantike aufeinanderfolgende Steinscheiben, mit ähnlichem Muster im spiegelgleichen Verbund nebeneinander angebracht, teils auch vier Platten nebeneinander und übereinander montiert (Abb. 17).⁴⁴ Ähnliche Techniken sind im Schreinerhandwerk über die Jahrhunderte hinweg verbreitet; Furnierblätter werden so verlegt, dass die Holzmaserung durch symmetrische Wiederholung Muster ausbildet. Verwandte ästhetische Ergebnisse erreichte man aber auch mit Kleisterpapieren (Kat. 41).⁴⁵ Um das ausgestellte Vorsatzpapier herzustellen, hat man den angefeuchteten Papierbogen vermutlich einseitig mit rot gefärbtem Buchbinderleim und einer breiten Borste bestrichen. Das Blatt wurde in der Mitte gefaltet. Danach wurden beide Hälften aufeinander gelegt, leicht zusammengepresst und noch bevor der Leim anziehen konnte, voneinander gelöst. Durch die Richtung der Borste, durch Bewegungen der Handfläche beim Pressen, vor allem aber durch das Auseinanderziehen beider Blatthälften bildet der sämige Farbkleister ein unregelmäßiges, aber spiegelsymmetrisches Muster mit Flecken und feinen farbigen Adern,



Kat. 41) Kleisterpapier mit Klappdruckmuster (Vorsatzblatt), Österreich, Mitte des 18. Jh.

das dem Zufall viel zu verdanken hat und einen hohen ornamentalen Reiz besitzt.

Die einfachste Weise, symmetrische Flecken herzustellen, ist die Klecksografie. Sie besteht darin, Farbe(n) auf einem Papierblatt zu verteilen, das Blatt mittig zu falten und wieder zu öffnen. Diese Technik wurde im 19. Jahrhundert unabhängig voneinander von zahlreichen Künstlern und Literaten praktiziert: Turner hat sie um 1835 zufällig entdeckt (Abb. 40 und 49), Hugo setzte sie seit den späten 1840er Jahren systematisch ein (Kat. 115, 116, und Abb. 52), und auch Moreau hat sie ausprobiert (Kat. 178). Während eine Geschichte des Klappdrucks bislang noch aussteht, werden hier Beispiele unterschiedlicher Autoren präsentiert, um erstmals auf die Breite dieses Phänomens aufmerksam zu machen.

Justinus Kerner, selbsternannter Klecksograf

Eine Geschichte des Klappdrucks sollte mit dem Dichter, Arzt und »Klecksografen«⁴⁶ Justinus Kerner (1786–1862) beginnen, der schon vor 1844 angefangen hat, »Tintenklekse« herzustellen,⁴⁷ und 1857 den frühesten Text über diese Technik verfasste. Ihm ist die Durchsetzung des Begriffes »Klecksografie« im Deutschen zu verdanken – ein Begriff, für den es in anderen europäischen Sprachen bis heute keine Entsprechung gibt.⁴⁸ Kerner rühmt sich, die Technik zufällig entdeckt, sie um 1850 an Freunde weitergegeben und damit ein »Modespiel« lanciert zu haben, das »Alte und Junge, selbst in Schulen, oft zum Jammer der Lehrer« spielen würden.⁴⁹ Die Herstellung erklärt er folgendermaßen: »Tintenklekse (schwäbisch Tintensäue), die auf der Seite des Falzes (auf dessen rechter oder linker Seite, aber nie auf beiden) eines zusammengelegten Papiers gemacht werden, geben (nachdem man das Papier über dieselben legte und sie dann mit dem Ballen oder dem Finger der Hand bestreicht), kraft ihrer Doppelbildung, die sie durch ihr Zerfließen und Abdruck auf dem reinen Raume der anderen Seite der Linie erhalten, der Phantasie Spielraum lassende Gebilde der verschiedensten Art.«⁵⁰

Kerner hat über die Jahre Hunderte, vermutlich sogar Tausende Klecksografien angefertigt. Sie wurden

an Freunde verschenkt, in Alben »von Freundinnen mit einer Erklärung durch einen von meiner Hand geschriebenen Vers«⁵¹ geklebt und waren in Wohltätigkeitslotterien um die Jahrhundertmitte begehrt. Bekannt sind vor allem jene, die er unter dem Titel *Hadesbilder kleksographisch entstanden und in Versen erläutert von Justinus Kerner* mit dem bereits erwähnten Vorwort von 1857 zusammengestellt hat. Sein Sohn hat das Manuskript in reduzierter Form 1890 veröffentlicht (Kat. 42 und 43); 1998 wurde es als Faksimile vorgelegt.⁵² Unpubliziert ist dagegen ein großformatiges Album aus dem Nachlass (Kat. 44 und 45), das nach Zahl und Vielfalt das wohl bedeutendste Konvolut von Kerners Klecksografien beinhaltet. Man kann dieses komplexe und aus konservatorischen Gründen aufgelöste Klebealbum als die private Bildersammlung Kerners verstehen. Neben den bereits erwähnten Klecksografien findet man darin Bilder der ihm wichtigen Menschen und Orte sowie eigene Porträts und Reproduktionen von Kunstwerken. Zeichnungen unterschiedlicher Hände, Druckgrafik und Zeitausschnitte alternieren mit den Klecksen, aber auch mit Texten. Kerner hat das Album offensichtlich über Jahrzehnte hinweg persönlich auf diese eigenwillige Weise beklebt. Nach seinem Tod wurde es – vermutlich von seinem Sohn Theobald – mehrere Jahre weitergeführt.⁵³ Ebenfalls unbekannt sind ein paar Dutzend lose Blätter, die im Marbacher Nachlass in posthumen Mappen aufbewahrt und hier in einer Auswahl präsentiert werden (Kat. 46–49).⁵⁴ Ein besonders expressives Blatt (Kat. 46) ist die wohl größte Klecksografie Kerners. Nach Aussage der Beschriftung in einer fremden Handschrift hat es Kerner im Juni 1857 als eigenes Bildnis verschenkt.

Zufall und Phantasie in Kerners Klecksografien

Was Kerner an der Klecksografie besonders faszinierte, ist das Zusammenspiel von Zufall und Phantasie: die nicht vorhersehbaren Gestalten, die in den Blättern nach dem Aufklappen entdeckt werden können. In den Tintenklecksen findet der schwäbische Dichter, der von sich sagt, er sei »der Zeichnungskunst ganz unfähig«,⁵⁵ einen kreativen Zugang zum Bild. Obgleich das Moment der Überraschung für die Klecksografie konstitutiv ist, neigt Kerner vielfach zur Festlegung der

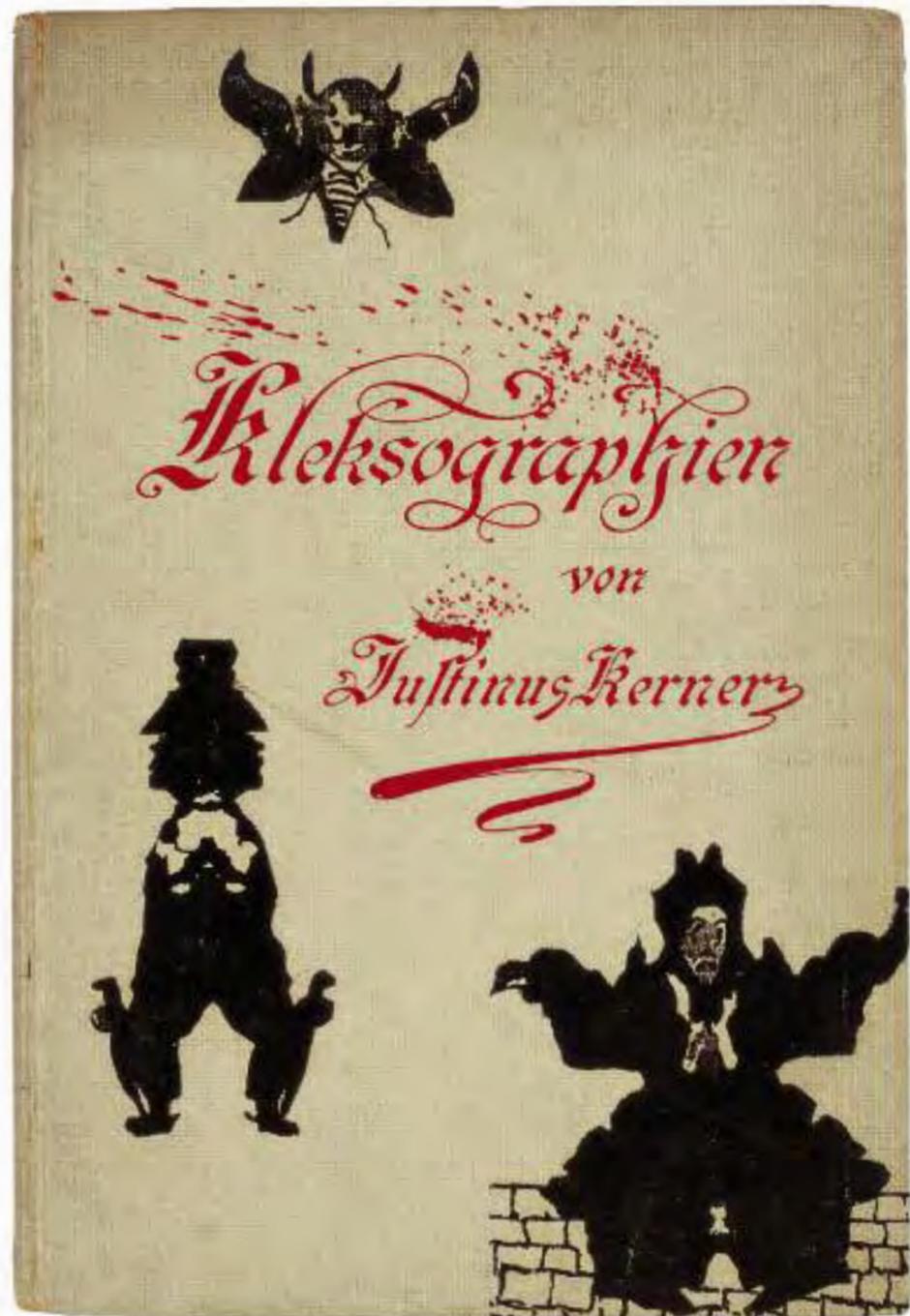
Deutung. Häufig zeichnet er nach, um die gegenständliche Erkennbarkeit der Flecken zu erhöhen, was er auch erläutert: »Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist.«⁵⁶ Das »dargestellte« Motiv ist ein Kriterium, nach dem Kerner die Klecksografien sortiert. Das Manuskript *Hadesbilder* versammelt beispielsweise solche, die das Grauen erregen mögen und mit dem Tod in Verbindung gebracht werden können. Im humorvollen Text gibt Kerner zu verstehen, sie seien Offenbarungen eines verborgenen Jenseits: »Bemerkenswert ist, dass solche sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien und so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders häufig das Gerippe des Menschen.«⁵⁷

Wie komplex und vielschichtig die Zuordnung der Kleckse sein konnte, wird im Blatt 49 des großen Albums deutlich (Kat. 44): Sieben Klecksografien sind um die druckgrafische Reproduktion von Johann Heinrich Füßlis *Nachtmahr* symmetrisch gruppiert. Kerner verknüpft Füßlis 1782 gemalte, klassische Darstellung der aus dem Schlaf aufsteigenden Visionen mit den aus dem Zufall einfallenden »Tintensäuen«. Er unterstreicht auch das Geschlecht der Schlafenden, indem er die Frau, die im unruhigen Schlaf Erscheinungen gebiert, mit klecksografischen Porträts weiblicher Schriftstellerinnen seiner Zeit rahmt: Emma Herwegh (1817–1904), die Amazone in schwarzer Hose aus der badischen Revolution; die spätromantische Dichterin Helmine von Chezy (1783–1856) mit Haube; die als Schmetterling erscheinende Romanschriftstellerin George Sand (1804–1876) und die grimmig dreinschauende Ordensgründerin Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805–1880). Der »Rahmen« wird geschlossen durch zwei längliche Klappdrucke, einen der vielen klecksografischen Schmetterlinge und einen wertlos gewordenen Assignat der Französischen Revolution.⁵⁸ Diese Bilder sind zwar vermutlich auf Grund des Formats als Lückenbüßer ausgewählt, doch laden sie dazu ein, weitere Sinnschichten in die gesamte Komposition hineinzusehen.

Wirkungsästhetik und Abstraktion in Kerners Klecksografien

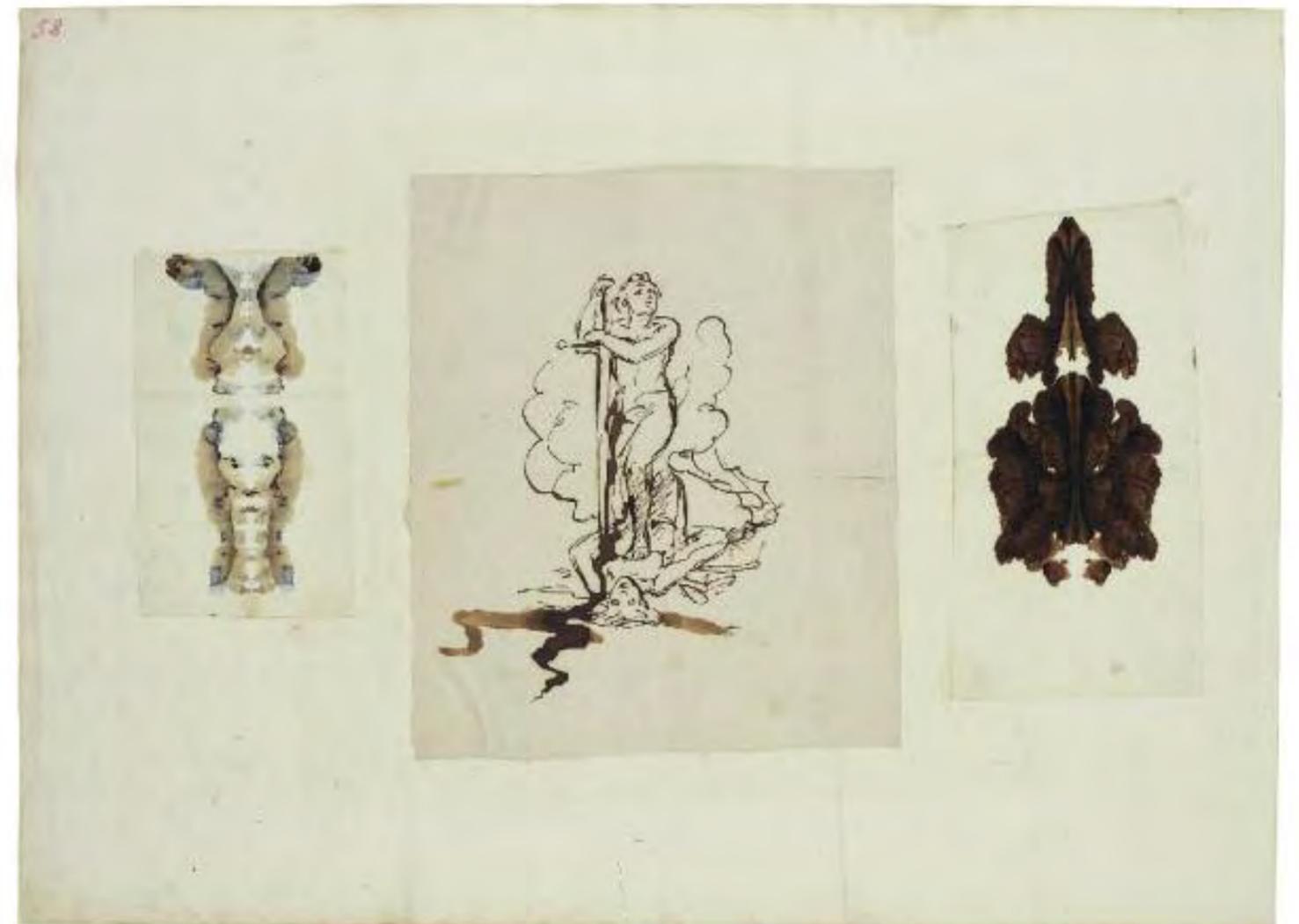
Ein Teil von Kerners Klecksografien weist keine Spuren einer nachträglichen Zeichnung auf. Viele dieser Blätter erzwingen keine gegenständliche Deutung. Dies ist beispielsweise der Fall bei der unter Füßlis Bild eingeklebten »Tintensau« (Kat. 44) oder aber bei zwei losen Blättern aus dem Nachlass (Kat. 47 und 48). Dass Kerner die Klecksografien auch jenseits eines erkennbaren Motivs interpretiert hat, deutet sich bereits im *Hadesalbum* an. So bleibt das Bild auf Seite 12 (Kat. 43) gegenständlich unklar. Es vertritt – so die erste Zeile des zugehörigen Gedichtes – auf allgemeine Weise die »Bilder aus dem Hades«, lässt sich aber nicht wie sonst im Album üblich als Geist oder »Geistin«, Fratze oder Vampir beschreiben. Vielmehr schreibt Kerner: »Alle schwarz und schauerlich«, und gibt damit eine wirkungsästhetische Charakterisierung an.⁵⁹

Aufschlussreich ist in diesem Kontext eine weitere Seite des großen Albums (Kat. 45): Die anonyme Federzeichnung in der Mitte stellt den Sieg einer tugendhaft männlichen Gestalt mit Kreuz (Schwert?) über die weibliche Personifikation eines Lasters dar. Kerner hat diese mittelmäßig gezeichnete Allegorie mit zwei gekleckten Blättern flankiert. Das linke ist eine farbige, doppelsymmetrische Klecksografie: Das mit brauner und blauer Farbe betupfte Blatt wurde der Länge und Breite nach gefaltet. Nachträglich hat Kerner Augen eingezeichnet, um im unteren Fleck das Bild eines Gesichtes zu verdeutlichen. Unbestimmt bleibt dagegen der obere Kleck, der als Helm mit Federzier oder etwa als auf dem Kopf dargestellte Tatzen eines Löwen gesehen werden kann. Die dunkelbraune Klecksografie auf der rechten Seite zählt dagegen zu jenen, die keinerlei Einzeichnungen tragen. Der rundliche Teil unten kann Assoziationen an einen hypertrophen und unheimlichen Insektenkopf wecken, der obere Fleck erscheint im Vergleich dazu dynamisch und leicht, so als würde ein geflügeltes Wesen auf zwei dünnen Füßen tanzen. Warum hat Kerner, der die Seiten seines Albums so umsichtig komponierte, gerade diese drei, dem Inhalt nach so disparate Bilder nebeneinander montiert? Offensichtlich geht es ihm um den Vergleich ähnlicher Gestaltungselemente: In allen drei Blättern spielt der Gegensatz zwischen oben und unten eine zentrale Rolle.

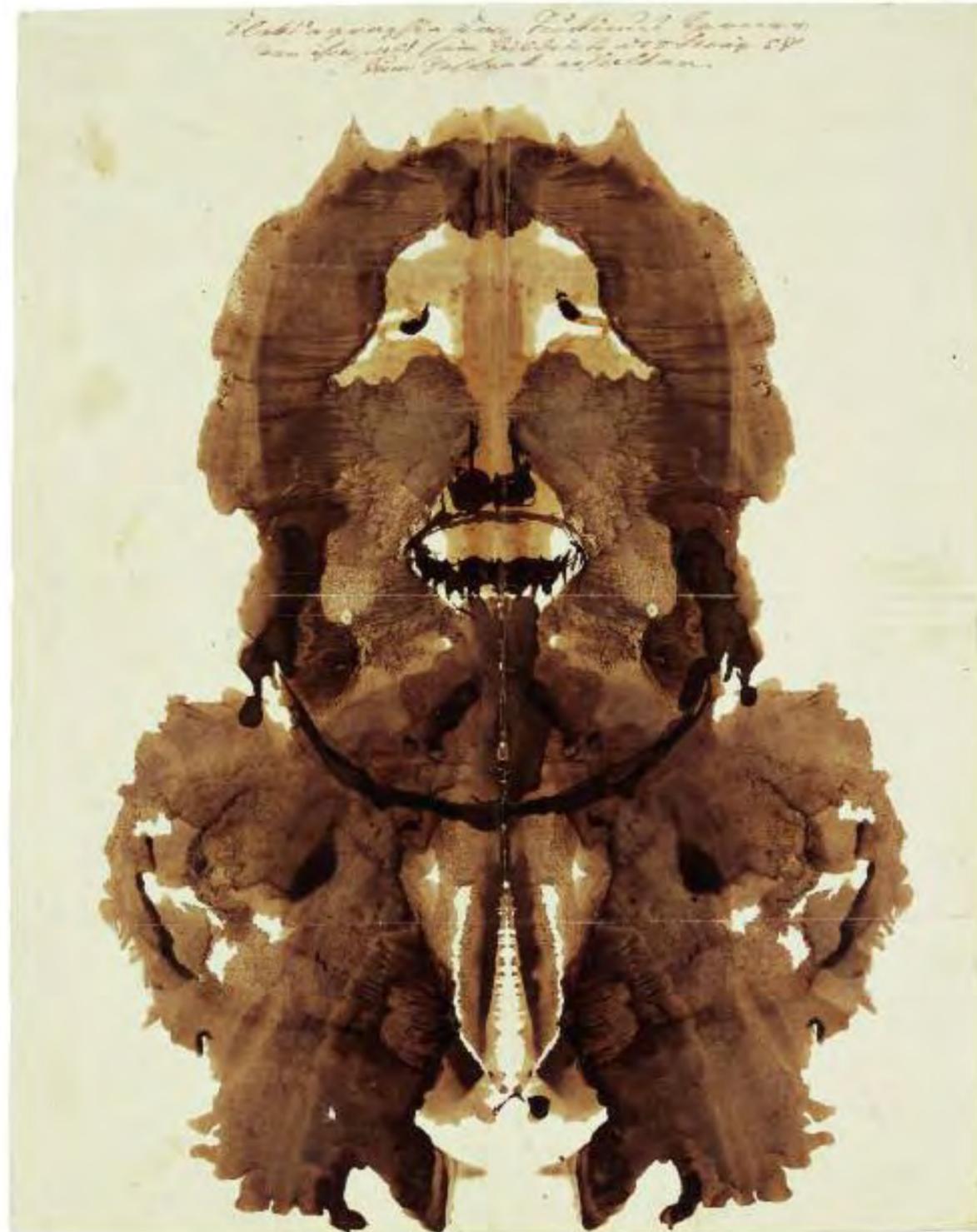
Kat. 42) Justinus Kerner, *Kleksographien*, Stuttgart 1890, BuchdeckelKat. 43) Justinus Kerner, *Kleksographien*, Stuttgart 1890, Seite 12



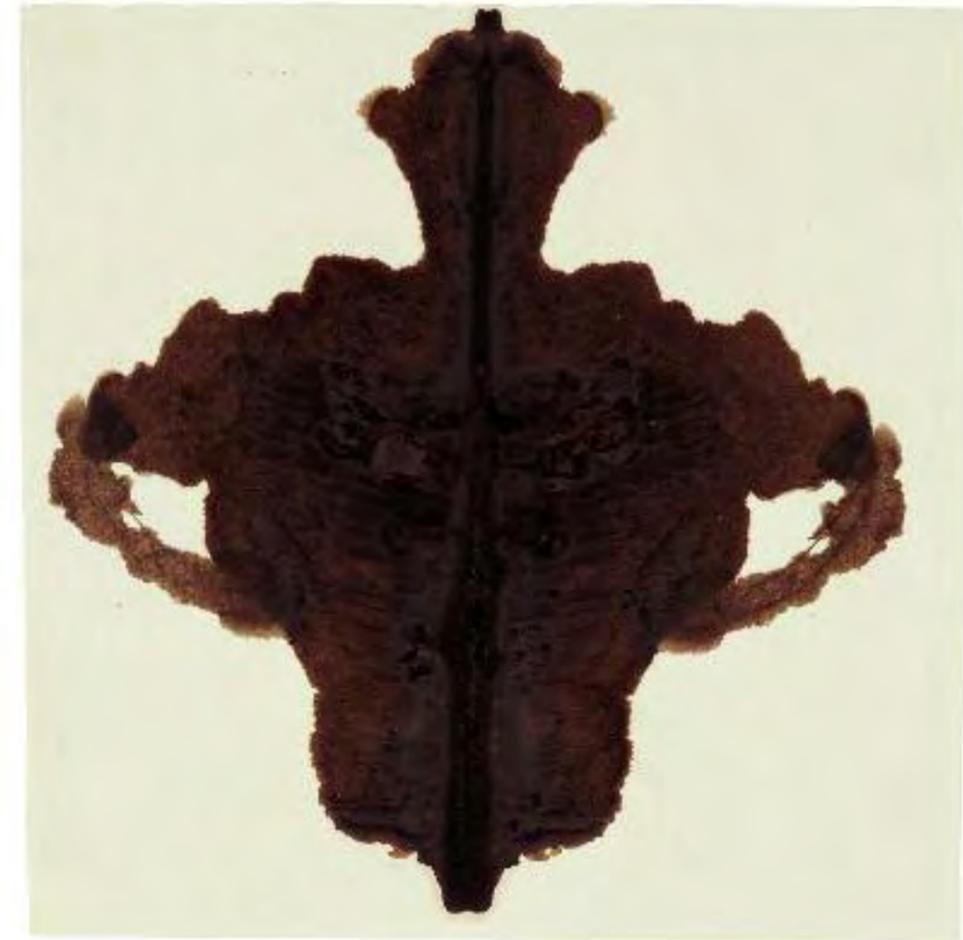
Kat. 44) Justinus Kerner, *Album*, o. J., Seite 49



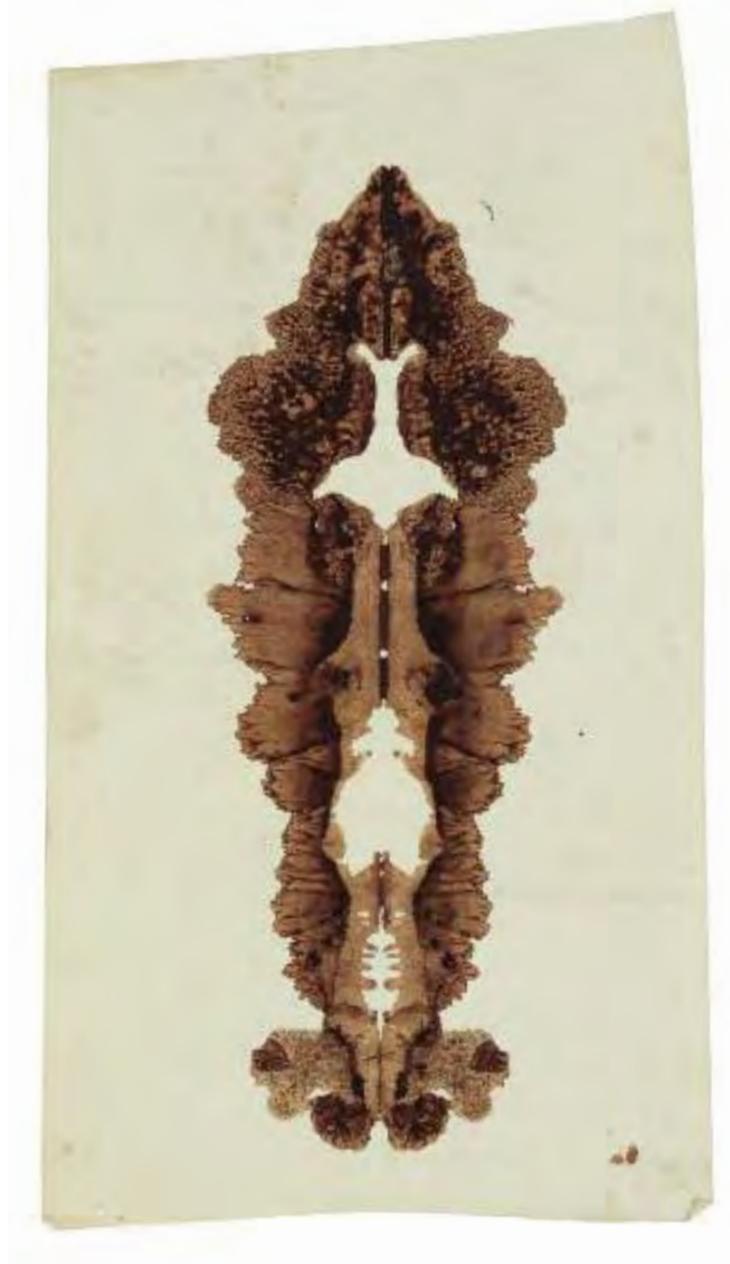
Kat. 45) Justinus Kerner, *Album*, o. J., Seite 58



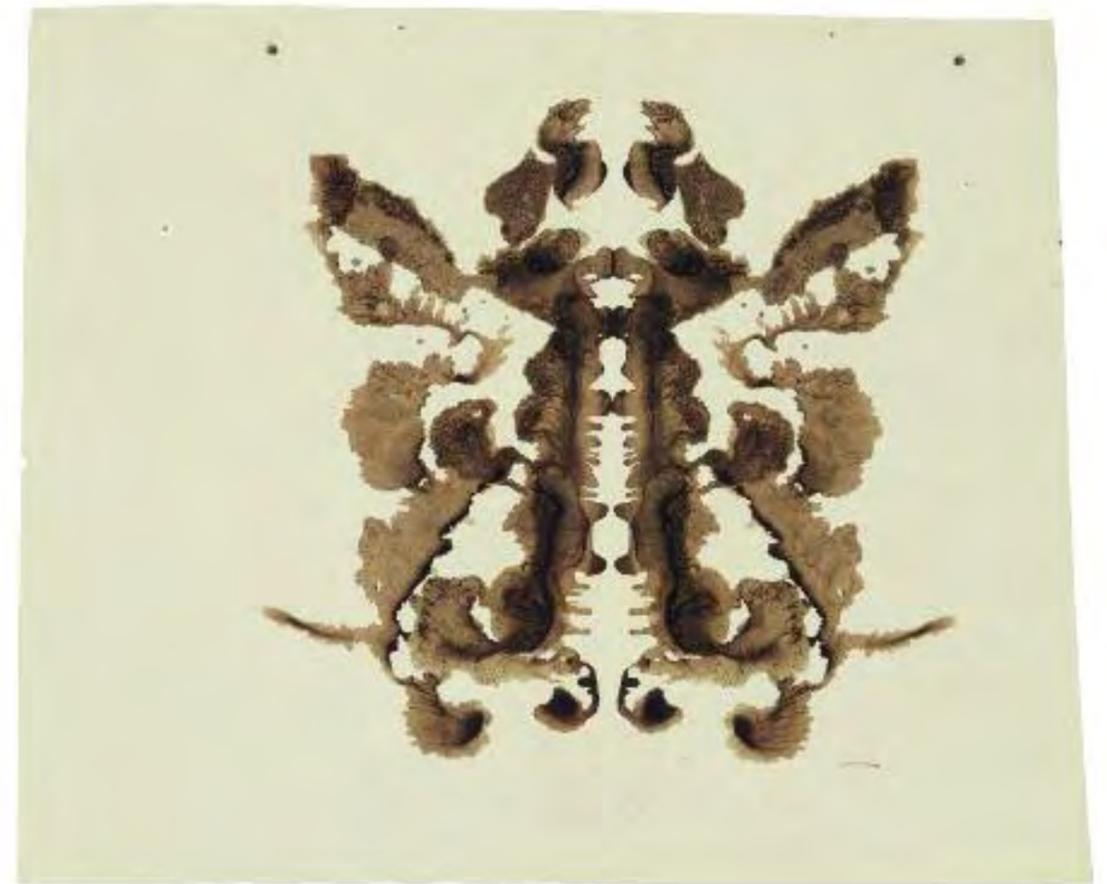
Kat. 46) Justinus Kerner, *Klecksografie [Selbstbildnis]*, 1857



Kat. 47) Justinus Kerner, *Klecksografie [Henkelvase]*, o.J.



Kat. 48) Justinus Kerner, *Klecksografie [Zypresse]*, o. J.



Kat. 49) Justinus Kerner, *Klecksografie [Nachtfalter]*, o. J.



Kat. 50) Graf Wilhelm von Urach, *Klecksografie*, o. J.

Diese Seite veranschaulicht somit die Varianten eines Kompositionstypus.

Bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung lässt sich nicht beurteilen, wie groß Kerners Rolle für die Verbreitung der Klecksografie war. Sicher ist, dass der kommunikationsfreudige Schwabe viele Bekannte angeregt hat, eigene Klecksografien herzustellen. Hierzu zählen sowohl der Münchner Schriftsteller und Grafiker Franz Graf von Pocci (1807–1876)⁶⁰ als auch Graf Wilhelm von Urach (1810–1869), dessen laienhafter Versuch mit verschwommenen Flecken und umfangreichen Vervollständigungen mit der Feder (Kat. 50) sich in Kerners Nachlass befindet.

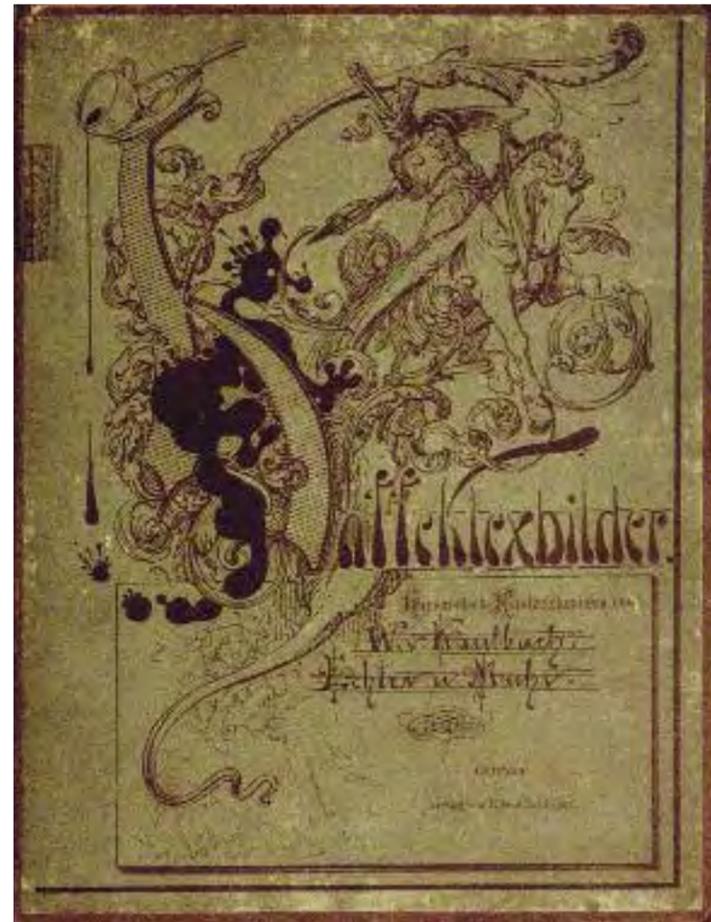
Wilhelm von Kaulbach und das Berliner Kaffeeklecksalbum

Etwa zur selben Zeit wie Kerners Klecksografien entstanden ähnliche Bilder auch in Berlin. Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) führte von 1847 an im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin monumentale Historienbilder über die Kulturgeschichte der Menschheit aus. In dieser Zeit amüsierte er sich mit seinen beiden Gehilfen Michael Echter (1812–1879) und Julius Muhr (1819–1865) mit der Herstellung von »Klexbildern«. Zunächst fabrizierten sie braune Flecken unterschiedlichster Formen und Texturen: Sie stellten klappsymmetrische Klecksografien im engeren Sinne des Wortes her (Kat. 51), lösten zwischen zwei Blättern angetrocknete Farbe, ähnlich den späteren *dendrites* von George Sand (Kat. 53; vgl. 56–61 und 63)⁶¹ und ließen durch Tröpfeln und durch Fließen der Farbe in verschiedene Richtungen sowie durch Austrocknen bizarre Formationen entstehen (Kat. 54 und 55). In einem zweiten Schritt ließen die drei Künstler ihre Phantasie walten und zeichneten in die Flecken Figuren und Szenen aller Art. Möglicherweise hat es in der Werkstatt von Kaulbach viele Hunderte Kleckse dieser Art gegeben und zahllose weitere sind vermutlich in Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts entstanden und bald wieder verfeuert worden. Einem umsichtigen Museumsdirektor haben wir es zu verdanken, dass 70 Klecksbilder von Kaulbach, Echter und Muhr aufbewahrt worden sind. Sie sind mit weiteren Zeichnungen der drei Künstler in einem Album

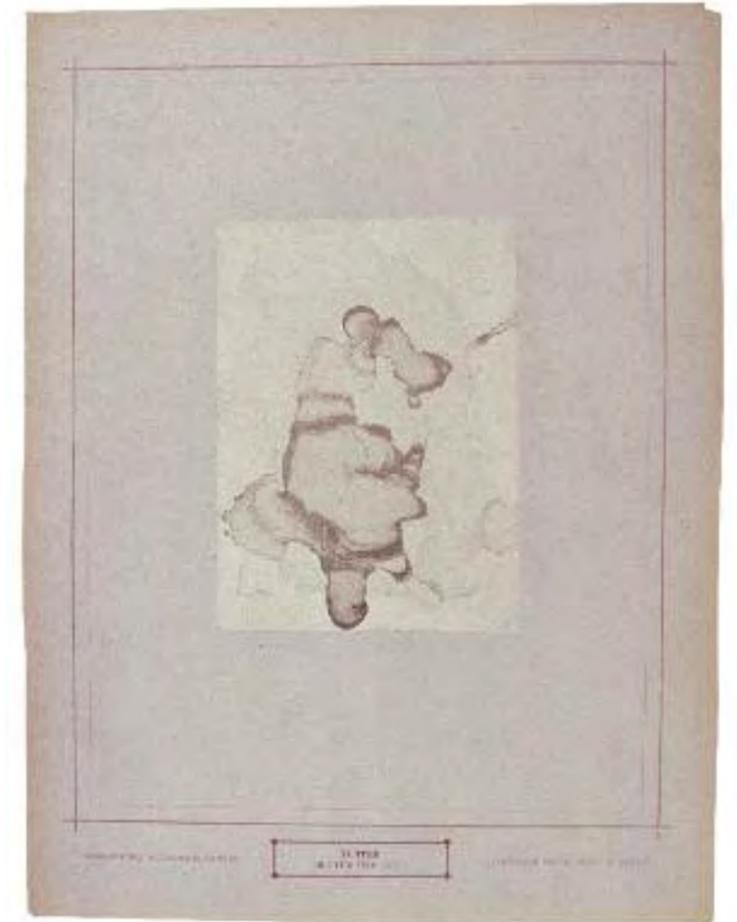
montiert, das hier erstmals präsentiert wird (Kat. 51).⁶² 1880 wurde eine Auswahl der Blätter als Lichtdrucke reproduziert, auf Pappe aufgezogen und in einer Mappe mit dem Titel *Kaffeeklexbilder* veröffentlicht (Kat. 52–55). Der Herausgeber dieser Mappe, der einige der Beteiligten vielleicht noch persönlich gekannt hatte, erläutert im kurzen Vorwort, dass die Bilder 1847 bis 1850 »in gemüthlichen Plauderstunden [...] bei dem damaligen Museumsdirector v. Olfers [...]« entstanden, als die drei Künstler »in heiterer Laune auf die Idee [kamen], dem blossen Zufall die Anregung zu der Zeichnung zu überlassen.«⁶³ Dass der von Olfers kunstvoll zubereitete Kaffee dabei als Zeichenmittel gedient haben soll, ist ein Topos, der auch von Victor Hugo erzählt wurde.⁶⁴ Es ist allerdings zu vermuten, dass es sich bei der meist braunen Farbe eher um Tinte als um Kaffee handelt, obgleich eine chemische Analyse noch aussteht.



Kat. 51) Wilhelm von Kaulbach,
Michael Echter und Julius Muhr,
Kaffeklecksalbum, 1847-1850,
Folio 74v, Wilhelm von Kaulbach,
Mischwesen
Folio 75, Michael Echter,
Bärtiger Krieger mit Lanze



Kat. 52) Wilhelm von Kaulbach, Michael Echter und Julius Muhr, *Kaffeklexbilder*, 1880, Mappenumschlag
 Kat. 53) Wilhelm von Kaulbach, *Kobold*, Lichtdruck (in: *Kaffeklexbilder*), 1880



Kat. 54) Julius Muhr, *Faust und Mephisto*, Lichtdruck (in: *Kaffeklexbilder*), 1880
 Kat. 55) Michael Echter, *Mutter und Kind*, Lichtdruck (in: *Kaffeklexbilder*), 1880

George Sand – Das Verfahren der *dendrites*

Als Justinus Kerner George Sand (1804–1876) klecksografisch porträtierte, ahnte er vermutlich nicht, dass die rastlose Romanschriftstellerin selbst eine begeisterte Kleckserin war und ein eigenes Verfahren des farbigen Zufallsbildes erfunden hat: das »Dendrieren«. Bekannt ist ein Klappdruck von ihr, auf dem eine breite fledermausartige Gestalt zu sehen ist (Abb. 26), der sie die Haare mit der Feder nachgetragen hat. Die Flecken sind so gekonnt kalibriert, dass man davon ausgehen kann, dass Sand bereits zuvor andere Versuche dieser Art gemacht hatte.⁶⁵

Die vielseitig begabte Schriftstellerin hat schon als Kind Zeichenunterricht erhalten und ein beachtliches Talent auf diesem Gebiet bewiesen. Um 1861 begann sie, sich für Flecken und für das bildliche Gestalten mit dem Zufall zu interessieren, und entwickelte eine eigene, der Monotypie nahe stehende Technik, die sie um 1874 *dendrite* genannt hat: Aquarell und Gouache werden in verschiedenen Tönen und Verdünnungsgraden fleckenweise auf einem Blatt Papier verteilt, anschließend wird ein zweites Blatt darauf gepresst. Nach einer Weile werden dann beide Papiere wieder voneinander getrennt. Die angetrocknete Farbe bildet auf beiden



Abb. 26) George Sand, *Klecksografie mit Gesicht*, vor 1873

Blättern Flecken mit überraschenden Formen und Schlieren. Diese Schlieren erinnern an pseudofossile baumartige Bildungen ähnlich jener, die von Geologen als »Dendriten« bezeichnet werden. So diente beispielsweise Kat. 59 als Gegenstück von Kat. 58. Letzteres erhielt zum Schluss – mit Pinsel – einen zarten blauen Himmel.

Sand hat in den 1860er Jahren offensichtlich nur vereinzelte *dendrites* hergestellt oder zumindest nur wenige aufbewahrt. Christian Bernadac, der die bislang umfangreichste Studie zum zeichnerischen Werk von Sand verfasst hat, kann nur zehn frühe Beispiele aufzählen, während die Schriftstellerin von 1870 an viele Stunden mit der Anfertigung solcher Blätter verbrachte.⁶⁶

Dem Vorgehen der *dendrites*, aus dem Zufall heraus Landschaftsbilder entstehen zu lassen, entspricht die Methode von Cozens *blots* – mit dem Unterschied, dass Sand das gefleckte Blatt nicht als ein Vorbild, sondern als Träger des Bildes verwendet. Einige Motive von Sands *dendrites* wie Ruinen (Kat. 56), Burgen und mittelalterliche Städte kommen den Blättern von Victor Hugo so nahe (etwa Kat. 98),⁶⁷ dass man davon ausgehen muss, sie habe diese gekannt und sich daran orientiert. Während sich Hugo jedoch meistens auf Tinte beschränkt und seine Flecken mehrheitlich braun, blau und violett sind, zeichnen sich Sands bildnerische Zufallsspiele durch Farbigkeit aus.

George Sand hat die meisten *dendrites* mit dem Pinsel überarbeitet, bis diese eine Landschaft mit Bergen, Burgen und/oder Figuren darstellten. Es gibt aber auch eine Reihe von Blättern, die so belassen wurden, dass eine gegenständliche Assoziation ausbleibt (Kat. 57, 60, 61 und 63). Diese Blätter waren für George Sand vollendet – sie hat sie selbst 1875 bis 1876 in ein Album eingeklebt, das in chronologischer Reihenfolge rund 40 eigene Zeichnungen aus ihrem ganzen Leben beinhaltet, dem alle in der Ausstellung gezeigten Blätter entnommen sind.⁶⁸



Kat. 56) George Sand, *Die grüne Festung*, 1870–1876
Kat. 57) George Sand, *Grüne Komposition*, 1870–1876



Kat. 58) George Sand, *Unvollendete Landschaft*, 1870-1876



Kat. 59) George Sand, *Grüne Komposition* (Abklatsch von »Unvollendete Landschaft« [Kat. 58]), 1870-1876



Kat. 60) George Sand, *Fleck III*, 1875/76



Kat. 61) George Sand, *Fleck IV*, 1875/76



Kat. 62) Hermann Rorschach, *Klecksografie*, Vorlage für Tafel V der *Psychodiagnostik*, um 1918

Der Rorschach-Test

ARIANE HELLINGER

In der Wissenschaft erlangte die Klecksografie europäischen Ruhm durch den Umweg über die Psychologie, nämlich mit Hermann Rorschachs (1884–1922) Publikation der *Psychodiagnostik* im Jahr 1921 und dem darin enthaltenen Tafelsatz.⁶⁹ Rorschach hatte in mehreren Studien entdeckt, dass sowohl Personengruppen aus der Normalbevölkerung als auch verschiedene Patientengruppen wie Schizophrene oder Epileptiker in ihrer Deutung von Klecksografien auf die Frage: »Was könnte dies sein?« auffällig variierten, so dass sich spezifische Verhaltensmuster daraus ableiten ließen. Er fasste seine Ergebnisse erstmals 1921 zusammen und stellte darin das Testverfahren seines Formdeutversuches vor: Zunächst wurden dem Betrachter insgesamt zehn schwarze und farbige Klecksografien nacheinander zur Deutung vorgelegt. In einem zweiten Schritt erfolgte mittels unterschiedlicher Kriterien (1. Zahl der Antworten, 2. Form-, Bewegungs- oder Farbantworten, 3. Ganz- oder Detailantworten, 4. Inhalt der Antworten) eine Erfassung in statistisch auswertbaren Versuchsprotokollen, wobei die formalen Kriterien für Rorschach wesentlich zentralere Bedeutung besaßen als die inhaltlichen Antworten. Wenn beispielsweise eine Versuchsperson für jede Tafel viele und vielseitige potentielle Bilder zu nennen weiß und sich dabei nicht an Details festhält, wird der Versuchsleiter eine überdurchschnittliche Intelligenz diagnostizieren.⁷⁰

Diese über ein halbes Jahrhundert hinweg weit verbreitete psychologische Testmethode beruht auf der Deutung von Klecksografien – Kat. 62 zeigt eine der zehn Originaltafeln dieses Tests. Der Schweizer Psychiater Rorschach war bemüht, Klecksografien herzustellen beziehungsweise auszuwählen, die *keine bestimmte* gegenständliche Deutung nahe legen. Diese Offenheit ist eine konstitutive Voraussetzung seiner Methode des Deutens von Zufallsformen. Sie beruht auf der Annahme, dass die Art und Weise der Interpretation solcher Bilder Aufschluss über die Persönlichkeit des Befragten gibt. Entscheidend sei auch das »Bildhafte« und eine gewisse »Raumrhythmik«, da die Tafeln sonst von den Betrachtern als einfache Kleckse abgelehnt würden.

Zudem sei die Symmetrie notwendig, um für Rechts- und Linkshänder gleiche Bedingungen zu schaffen.⁷¹

Rorschachs Interesse an Klecksografien begann vermutlich bereits zu Jugendzeiten und setzte sich während seines Studiums fort, wo man ihm in seiner Studentenverbindung den Spitznamen »Klex« gab. Frühe Studien mit Zufallsbildern entstanden bereits 1911 im Vorfeld seiner Dissertation über Reflexhalluzinationen, jedoch unter anderen Fragestellungen. Angeregt wurde er hierzu möglicherweise durch einen befreundeten Grundschullehrer, der seine Schüler mit Klecksografien hatte experimentieren lassen und deren Deutungen Rorschach mit den Antworten seiner damaligen Patienten verglich. Fast zeitgleich veröffentlichte zudem sein Kollege Szymon Hens eine Studie zur Phantasieprüfung mit Klecksografien,⁷² die Rorschach bekannt war und die ihm möglicherweise als Anstoß diente, die Versuche mit den Klecksografien wieder aufzunehmen.

Die posthum als »Rorschachtest« betitelte Methode avancierte schnell zum meist verwendeten Persönlichkeitstest in Europa und den USA. Noch heute spielt er eine Rolle in der Praxis, obgleich er seit den 1980er Jahren zumindest aus den deutschen universitären Lehrveranstaltungen verschwunden ist.⁷³

Innerhalb des Testapparates zeigt die hier präsentierte Tafel V (Kat. 62) die von Rorschach als »am leichtesten deutbar« eingestufte Klecksografie, die fast regelmäßig als »Fledermaus« oder »Nachtschmetterling« interpretiert wird. Sämtliche von Rorschach hierzu zwischen 1918 und 1921 ausgewerteten Deutungen seiner 400 Probanden – von denen er in seiner Publikation 25 exemplarisch ausführte – variieren dennoch zwischen »ein altes Weib, zwei Schirme unter dem Arm tragend« (Neurasthenie) und »ein bekannter Zürcher Stadtpolizist in Zivil, ohne die Flügel« (introversive Veranlagung bei extratensivem Beruf) über »ein Schmetterling« (ungefähr dem Durchschnitt der Überdurchschnittlichen entsprechend) bis hin zu »ein fliegender Hase« (Phantasiebegabte).⁷⁴ •



Kat. 63) George Sand, *Blaue Komposition*, um 1870–1876



Abb. 27) Im Auftrag von André Breton, *Briefkopf der Galerie Surréaliste*, um 1926

Die Ästhetik des abstrakten Zufalls in der Moderne

Das ästhetische Interesse an zufällig entstandenen Formen und Farben reicht bis in prähistorische Zeit zurück, die systematische Produktion abstrakter Bilder aus Flecken setzt jedoch in der europäischen Kunstgeschichte erst im 18. Jahrhundert mit Alexander Cozens' *blots* ein. Die Zahl zufälliger Fleckenbilder und Klecksografien erhöht sich deutlich im 19. Jahrhundert. Ihre Autoren, der Schwabe Justinus Kerner, der in Berlin mit seinen Schülern arbeitende Kaulbach, die französische Dichterin George Sand und viele andere haben überwiegend ohne gegenseitige Kenntnis und Einflussnahme gekleckst. Ursache des gewachsenen Interesses für abstrakte Fleckenbilder war vor allem der wirkungsästhetische Diskurs. Bereits Cozens sieht im *blot* die übergeordnete Form des Bildes, die wirkungsästhetische Konzeption der Komposition. Umso deutlicher

ist der enge Zusammenhang zwischen wirkungsästhetischer Betrachtung und der Ästhetik des Zufälligen bei Turner, Hugo und Moreau.

Mit der Zeit und in Abhängigkeit von der Wirkungsästhetik wächst auch der Eigenwert von Flecken. Während Cozens im *blot* ein Mittel zum Zweck (zum Bild) sah, ist der Fleck bei Hugo Zweck an sich. Diese Position war um die Mitte des 19. Jahrhunderts sehr fortschrittlich. Noch 1926 konnte ein roter Klecks als Sinnbild einer avantgardistischen Einstellung gelten (Abb. 27), während die ästhetische Wahrnehmung ungegenständlicher Zufallsbilder inzwischen so selbstverständlich geworden ist, dass eine Kinderbekleidungs-firma einen roten Fleck zu ihrem Logo erkoren hat (Abb. 28). Entsprechend der Aufschrift »Wir haben den Klecks zum Spielen« steht der Farbspritzer, der sich ohne gezielte Führung von der Mitte aus ungehindert ausbreitet, für freie kindliche Spontaneität.



Abb. 28) Aufdruck auf einer Papiertasche der Firma Sigikid, 2002

J. M. WILLIAM TURNER



Abb. 29) J. M. William Turner, *Schatten und Dunkelheit - der Abend der Sintflut, 1843 in der Royal Academy ausgestellt



Abb. 30) J. M. William Turner, *Licht und Farbe (Goethes Theorie) - der Morgen nach der Sintflut - Moses schreibt das Buch der Genesis, 1843 in der Royal Academy ausgestellt

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) war ein vielseitiger Landschaftsmaler. Sein Werk reicht von der Architekturvedute über das Seestück bis zur Historien-darstellung mit landschaftlicher Kulisse. Der in London geborene Maler beschritt eine erfolgreiche akademische Laufbahn: Er studierte an der Royal Academy of Art, wurde 1802 als Vollmitglied aufgenommen – so jung wie keiner zuvor –, 1807 zum Professor und 1845 zum Vizepräsidenten ernannt. Von 1790, als er gerade 15 Jahre alt war, bis 1850, ein Jahr vor seinem Tod, stellte er regelmäßig in den jährlichen Akademie-Ausstellungen aus.

Turner war kein Außenseiter; sein Werk fällt jedoch auf Grund der ausgeprägten Abstraktion aus dem üblichen Rahmen der Zeit heraus: Im Laufe der Jahre verzichtete er immer mehr auf die Darstellung von Details einzelner Motive. Er entwickelte eine im zeitgenössischen Kontext ungewöhnliche und für ihn charakteristische Malweise mit großzügig aufgetragenen, übergreifenden Farbmassen und dynamischen Pinselstrichen. Diese Form der Abstraktion wurde zu seinen Lebzeiten häufig kritisiert. Bereits 1799 warf man ihm vor, skizzenhafte, das heißt unvollendete Bilder mit malerischen Exzessen auszustellen.¹ Über das 1843 in der Royal Academy ausgestellte Bildpaar *Schatten und Dunkelheit* (Abb. 29) und *Licht und Farbe* (Abb. 30) schrieb ein Kritiker: »... [um] seinem Ruf als Exzentriker gerecht

zu werden, schickte [Turner] zwei Rätsel, die niemand außer ihm selbst nachvollziehen kann.«² Die Verabschiedung von der gegenständlichen Lesbarkeit ist in den 1840er Jahren ein Topos, der die Kritik an Turners Werken dauerhaft prägen sollte. Die satirische Zeitschrift *Punch* berichtete beispielsweise anlässlich der Ausstellung im Jahr 1845: »Nr. 77 mit dem Titel *Das Walfangschiff* (Abb. 31) von J. M. W. Turner, R. A., verkörpert einen der unnachahmlichen Effekte, die man ausschließlich in Hummersalat und den Bildern dieses Künstlers findet. Ob er sein Bild *Walfänger, Venedig, Morgen, Mittag* oder *Nacht* nennt, ist vollkommen gleichgültig, denn man kann ohne weiteres das eine wie das andere hineinlesen.«³

Die Skizzen und unvollendeten Bilder aus Turners Nachlass sind noch abstrakter als die Gemälde, die zu seinen Lebzeiten öffentlich gezeigt wurden.⁴ Die in der Ausstellung zusammengetragenen Werke veranschaulichen dies. Bei zahlreichen Exponaten lässt sich zwar der dargestellte Ort bestimmen (etwa Kat. 66, 78, 79, 80, 90 und 93), die Abstraktion vom Motiv ist aber so groß, dass man erst auf den zweiten Blick erkennt, was dargestellt ist. So wissen wir aufgrund der eigenhändigen Beschriftung (unten rechts), dass das Aquarell *Gebirge - St. Gotthard* (Kat. 67) ebendort entstanden ist. Es ist unschwer zu erkennen, dass der rötlich-gelbe Himmel in der oberen Mitte einen Sonnenuntergang wiedergibt,



Abb. 31) J. M. William Turner, *Das Walfangschiff*, 1845 in der Royal Academy ausgestellt

dagegen bleibt es offen, ob die braunen Pinselstriche links einen Berghang darstellen.

Warum zeichnete und malte Turner in einem in seiner Generation einzigartigen Umfang Bilder, in denen Gegenstände nur bedingt erkennbar sind? Wozu dienen die hier ausgestellten Werke? Unter welchen Umständen sind sie entstanden? Im Folgenden gilt es zunächst, typische Funktionen aufzuzeigen. Anschließend wird der Zusammenhang dieser Bilder mit Turners Interesse für die wirkungsästhetische Theorie einerseits und für den ästhetischen Zufall andererseits erörtert.

Die Funktionen von Turners abstrahierenden Bildern

Die abstrahierenden Werke Turners lassen sich – ihrer Funktion nach – in sechs typische Gruppen einteilen:⁵ 1. Reisenotizen, 2. Wetterskizzen, 3. erste Kompositionsentwürfe, 4. Studien zur Farbkomposition, 5. unvollendete Untermalungen und 6. erotische Skizzen.

1. *Reisenotizen*. Im Juli 1802 trat Turner seine erste und lang ersehnte Reise auf den europäischen Kontinent an. Während der Fahrt über den Ärmelkanal zeichnete er auf bräunlich eingefärbten Blättern eines Skizzenbuches seine Eindrücke (Kat. 66). An der in der Ausstellung aufgeschlagenen fol. 20a/21 hat er beide

Seiten zu einem breiten Bild zusammengefasst, um die Weite des Meeres wiederzugeben. Krakelige Bleistiftstriche geben den Horizont an, während Kreidestriche den Schaum der Wellen und die ungestüme Bewegung des Wassers evozieren. Die Skizzen dieser Überfahrt zählen zu den ältesten Beispielen eines stenografischen Stils, mit dem Turner häufig Reisenotizen anfertigte:⁶ Er versuchte, viele Eindrücke in kurzer Zeit zu sammeln. So zeichnet er auf Reisen in der Regel mit Bleistift oder Feder, ohne Farben.⁷ Gelegentlich nimmt er allerdings auch einen Aquarellkasten mit, um auch farbige Eindrücke festzuhalten. Blätter wie Kat. 67, 68 sowie 76 könnten auf diese Weise entstanden sein.

2. *Wetterskizzen*. Grund zur Eile gab es auch, wenn Turner wechselhafte Wettersituationen skizzierte. Zahlreiche Beispiele zeigen, wie er mit nur wenigen Pinselstrichen eine vorübergehende Situation festgehalten hat. Was das sehr abstrahierte Aquarell (Abb. 32) darstellt, versteht man erst, wenn man das darauf folgende Blatt (Abb. 33) dieses 1819 in Norditalien verwendeten Skizzenbuches aufschlägt: stürmisch aufgewühltes Wasser, dunkler Himmel und (rechts) ein rötlicher Felsen.⁸

Turner hat größere Skizzen, in denen er mit nur wenigen Pinselstrichen spezifische atmosphärische Konstellationen festhält, auch in Ölfarbe ausgeführt. Davon zeugt eine Gruppe von 14 auf Pappe gemalten Bildern, die erst in den frühen 1960er Jahren im Nachlass gefunden wurden (Kat. 71–75). Man vermutet, dass sie aus den 1840er Jahren stammen, ohne konkrete Anhaltspunkte für die Datierung angeben zu können.⁹

Turner ist nicht der erste Künstler, der abstrahierende Darstellungen von Wetterereignissen malte. Vergleichbar sind sowohl die Ölskizzen, die Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) in den frühen 1780er Jahren in Italien gemalt hat, als vor allem auch jene von Carl Blechen (1798–1840). Die hier abgebildete Leinwand (Abb. 34) hat man als *Blau-violetter Wolkenstrich*¹⁰ wie auch – auf den Kopf gestellt – als *Hügellandschaft mit zwei Bergrücken*¹¹ gedeutet. Die Beliebtheit der Ausrichtung dürfte in diesem Fall nicht intendiert sein. Interessant ist aber, dass bereits im 19. Jahrhundert Anekdoten zirkulierten, wonach es Turner gefiel, wenn seine Bilder aus Versehen auf dem Kopf aufgehängt wurden.¹²

3. *Erste Kompositionsentwürfe (beginnings)*. Nicht nur



Abb. 32) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CLXXXI*, 1819, Folio 12, [Wetterskizze]



Abb. 33) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CLXXXI*, 1819, Folio 13, [Stürmisches Meer]

die äußere Eile, sondern auch der innere Drang, eine neue Komposition aufs Papier zu bannen, führten Turner zu abstrahierten Zeichnungen, in denen er mit wenigen Strichen nur das Wesentliche festhielt. Ganz im Sinne der Fleckentheorie beschränkt sich der erste Schritt einer Bildkomposition bei ihm vielfach auf die Verteilung der Farb- und Helldunkelmassen. Ein mehrfach diskutiertes Beispiel ist das Blatt mit einer schrägen, orangefarbenen, ovalen Form in der Mitte, die von bewegten ocker-grünlichen und braun-schwarzen Tönen umgeben ist (Abb. 35).¹³ Es ist der Entwurf für das Historienbild *Schiffbruch der Ostindienfahrer* (Abb. 36) und stellt eine Katastrophe aus dem Jahr 1786 dar: das Sinken eines Schiffes der East India Company, die Hunderte von Menschen das Leben kostete. Turner hat das Bild für seinen Mäzen und Freund Walter Ramsden

Fawkes gemalt und 1819 erstmalig ausgestellt.¹⁴ Auf den bei ihm verbliebenen Entwurf hat er nachträglich den Satz »Beginning for Dear Fawkes of Farnley« mit Bleistift gekritzelt. »Beginning« meint in diesem Zusammenhang, dass es der erste Entwurf für dieses Bild war.

4. *Studien zur Farbkomposition*. Überlegungen zur Verteilung von Helldunkel und Farbmassen können bei Turner der Ausgangspunkt einer Bildidee sein (*beginning*). Der Nachlass beinhaltet auch gezielte Studien zu Helldunkel- und Farbkompositionen, die aber nicht die erste Idee eines Bildes sind. So bezieht sich eine Studie (Abb. 37) auf das Aquarell *Leuchtturm von Longships* (Abb. 38),¹⁵ in dem links unten und in der Mitte die Reste von sinkenden Schiffen dargestellt sind, denen der Leuchtturm – links am Horizont – nicht hatte helfen



Abb. 34) Carl Blechen, *Blau-violetter Wolkenstrich* oder *Hügellandschaft mit zwei Bergrücken*, um 1829



Abb. 35) J. M. William Turner, *Erster Entwurf für »Schiffbruch der Ostindienfahrer«*, um 1818



Abb. 36) J. M. William Turner, **Schiffbruch der Ostindienfahrer*, um 1818
Trustees, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, England

können, während rechts oben Möwen über eine Klippe aufsteigen. Die Dualität von Untergang und Emporflug wird durch die zweiteilige Farbstruktur des Aquarells – dunkles Blau-Schwarz links, helles Weiß-Gelb rechts – zum Ausdruck gebracht. In der Aquarellstudie aus dem Nachlass konzentriert sich Turner auf die Farbmassen und geht von einer nahezu spiegelsymmetrischen Disposition in vier Teilflächen aus: Das lichte Gelb ist zwar als aufsteigende Diagonale ausgezeichnet, reicht aber noch nicht in den unteren Teil des Bildes hinein. Indem Turner später die Symmetrie aufbricht (Abb. 38), steigert er gleichzeitig die Spannung. Die sorgfältige Gleichmäßigkeit des Auftrags der Skizze (Abb. 37) spricht dafür, dass es sich um eine gezielte Studie der Farbkomposition und nicht um eine erste



Abb. 37) J. M. William Turner, *Studie für die Farb- und Helldunkelkomposition von »Leuchtturm von Longships, Land's End«*, um 1834



Abb. 38) J. M. William Turner, **Leuchtturm von Longships, Land's End*, um 1834

Idee für dieses Motiv handelt.

5. *Unvollendete Untermalungen.* Im Nachlass des Künstlers gibt es eine Reihe von Blättern, die deshalb abstrakt aussehen, weil sie nicht vollendet wurden. Dies gilt etwa für Arbeiten, die nicht über die erste Untermalung hinaus gediehen sind (Abb. 39). Auf die gleichmäßige, helle Lasur mit stark verdünnten Wasserfarben sollten später dunklere Akzente hinzukommen.¹⁶ Wasserfarben bleiben immer durchsichtig, und jede neue Lasur lässt die darunter liegende Schicht teilweise durchscheinen. Deswegen fängt der Aquarellist stets – wie hier Turner – mit hellen Tönen an und fügt dunklere erst nach und nach hinzu. Demgegenüber sind Ölfarben deckend. Ein Ölbild kann fast beliebig weitergemalt und ergänzt werden. Daher gibt es kein



Abb. 39) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CLXXXI*, 1819,
Folio 10, *Aquarelluntermalung*

technisches Kriterium, um zu beurteilen, ob beziehungsweise wann ein Ölgemälde fertig ist. Aus den Erzählungen vieler Augenzeugen wissen wir, dass Turner seit den 1830er Jahren unfertige und halbwegs ungenständige Bilder in die Ausstellungen mitgenommen hat, um sie vor Ort, während der »Vernissage-Tage«, zu Ende zu bringen.¹⁷ Unter den Leinwänden, die sich im Nachlass befinden und die nie ausgestellt wurden, dürften viele diesen unvollendeten Zustand besitzen, der von Turner erst am Ausstellungsort unter Berücksichtigung der spezifischen Beleuchtungsbedingungen und Lichtverhältnisse und der benachbarten Werke vollendet worden wäre. Es sind Leinwände, die mit einem wolkigen, teils pastosen Farbauftrag bemalt wurden (Kat. 69 und 70).

6. *Erotische Skizzen (Abstraktionen, um zu verbergen).* Ian Warrell hat vor kurzem in Erinnerung gerufen, dass Turner eine Vielzahl erotischer bis pornografischer Skizzen angefertigt hat.¹⁸ Das Thema überrascht zwar bei einem Landschaftsmaler, jedoch darf man nicht vergessen, dass es um 1800 in England beliebt war – man denke beispielsweise an Zeichnungen Johann Heinrich Füßlis (1741–1825).¹⁹ Sehr ungewöhnlich ist allerdings der Grad der Abstraktion dieser Blätter, der innerhalb von Turners Œuvre den allerhöchsten darstellt. Dies gilt etwa für die ausgestellten Schlafzimmerszenen, in denen ein Himmelbett mit gelben Vorhängen (Kat. 79) und ein sich kämmender weiblicher Akt (Kat. 80) auszumachen sind. Beide gehören zu den abs-

traktesten Blättern unter den so genannten *Petworth-Aquarellen*, einer Gruppe von rund 120 Gouachen. Turner malte sie 1827 auf blauem Papier, als er sich als Gast von Lord Egremont (1751–1837) auf dessen für die freizügige Lebensführung berühmtem Landsitz aufgehalten hat.²⁰

Die abstraktesten Bilder Turners sind Aquarelle in drei kleinformatigen Skizzenbüchern seines Nachlasses (TB CCXCI b, TB CCXCI c und Kat. 66), die er um 1835 angelegt hat. Es sind Dutzende Blätter, die auf den ersten Blick als »reine« Farbkleckse erscheinen. Beim genaueren Hinsehen lassen sie sich allerdings fast durchweg als Darstellungen sinnlicher Akte und kopulierender Paare deuten (Abb. 40 und 41). Zusammengenommen bilden die rund 100 erotischen Skizzen der drei Skizzenbücher das größte Konvolut dieses Themenbereichs in Turners Œuvre.²¹ Der Grad der Abstraktion variiert. Die Farbflächen mancher Blätter (Abb. 42) sind so breit, dass man nur noch vage annehmen kann, es handle sich um Bettvorhänge.²² Das ausgestellte Skizzenbuch wurde vermutlich zuletzt in Angriff genommen. Hier sind nur noch die zehn ersten Blätter auf vergleichbare Weise mit roter und schwarzer Aquarellfarbe befleckt.²³ Eine schlüssige Deutung dieser kleinen Aquarelle ist bislang nicht gelungen.²⁴ Fol. 8a/9 (Kat. 81) könnte möglicherweise die Verfolgung einer nackten weiblichen Figur von rechts nach links andeuten (Apollo und Daphne?).

Die *Petworth*-Blätter (Kat. 79 und 80) sind Abstraktio-



Abb. 40) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCXCI b*, um 1835, Folio 36/35v, Farbskizze [Klecksografie mit erotischen Darstellungen]



Abb. 41) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCXCI c*, um 1835, Folio 11, Figurenstudie [Liegendes Paar]



Abb. 42) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCXCI c*, um 1835, Folio 24, Farbskizze [Unbestimmtes erotisches Motiv]

nen realer Motive. Viele Aquarelle in den drei kleinen Skizzenbüchern sind hingegen zufällig entstandene Flecken und Klappdrucke, die durch Turners Phantasie angereichert wurden. Diesen Beispielen ist gemeinsam, dass Turner das erotische Bildsujet in wolkige Undeutlichkeit hüllt. Schämte er sich, solche Themen zu malen, oder machte er sich Sorgen, dass Unbefugte sie einsehen könnten?

Die Gründe, die Turner zur Abstraktion bewegten,

sind also vielfältig. Die Folgen sind in zweierlei Hinsicht intendiert und sollen im Folgenden erläutert werden:

1. Abstraktion regt die Phantasie des Betrachters an, der die gegenständliche Unklarheit mit eigenen Assoziationen zu kompensieren versucht.

2. Abstraktion stellt formale Elemente des Bildes (Linien, Pinselstriche, Farbflecken und Farbakkorde) in den Vordergrund. Diese Elemente entfalten eine

eigenständige, vom dargestellten Objekt unabhängige Wirkung auf den Betrachter, die Turner im Rahmen der wirkungsästhetischen Theorie reflektierte.

Die Anregung der Phantasie des Betrachters durch die Abstraktion

Die Vorstellung, wonach sich die Imagination des Betrachters an unvollendeten Bildwerken entzündet, wurde bereits im späten 16. Jahrhundert im Zuge der Rezeption von Michelangelos unvollendeten Sklaven in Florenz thematisiert.²⁵ Die Reflexion über den Eigenwert des Undeutlichen und Mehrdeutigen nimmt hingegen vor allem ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ganz besonders in der englischen Literatur und Literaturtheorie eine herausragende Rolle ein. Das *non-finito*, das bei Michelangelo unbeabsichtigt war, wird nun als Gestaltungsmittel gezielt eingesetzt.²⁶

Wie kein Maler zuvor hat Turner die Undeutlichkeit als Mittel zur Anregung der Phantasie bewusst eingesetzt. Am 7. Januar 1811, bei der ersten Vorlesung, die er in der Royal Academy hielt, bekannte er sich programmatisch zur poetischen Andeutung und den von ihr verursachten Freuden der Einbildungskraft.²⁷ Die praktische Umsetzung dieser Überlegungen wird im Spätwerk besonders deutlich: So hat er bei der Ausstellung in der Royal Academy (1843) jenem Gemälde (Abb. 30), in dem man vor allem einen Farbwirbel und darüber hinaus eine verwirrende Vielzahl von Figuren ausmachen kann, nicht nur einen, sondern gleich drei Titel gegeben: *Licht und Farbe (Goethes Theorie) – der Morgen nach der Sintflut – Moses schreibt das Buch der Genesis*. Zusätzlich zitiert der Ausstellungskatalog fünf Verse und gibt an, sie stammen aus den *Fallacies of Hope*.²⁸ Diese obskure Überschrift wird von Turner seit 1812 häufig für evokationsreiche Epigramme verwendet, die – was dem Publikum verborgen blieb – Turners eigener Feder entstammten, wobei kein zusammenhängendes Gedicht mit dieser Titelzeile überliefert ist.²⁹

Die extreme Reduktion mancher Aquarelle dürfte ebenfalls zur Anregung der Phantasie des Betrachters gedient haben. Sie bewirkt, dass das visuelle »Begreifen« des Bildes gebremst wird: Der Betrachter kann nicht auf Anhieb feststellen, was dargestellt ist. Stattdessen

versucht er, Motive ins Bild hineinzusehen, wobei die Undeutlichkeit sich vielfach als Mehrdeutigkeit erweist. So bei einem Blatt, das lediglich aus zwei großzügig lavierten Aquarellflecken besteht, einem schwarzen und einem orangeroten (Abb. 43). Der Turner-Forscher Gerald Wilkinson versah es 1975 mit dem Titel *Meerstudie in Schwarz* und vermerkte unter Bezugnahme auf Alexander Finberg, den ersten Erforscher des zeichnerischen Œuvres Turners: »Finberg gab ihm den Titel *Sturm*, doch das ist entweder zu spezifisch oder zu vage. Die Zeichnung – vorausgesetzt, man kann eine Kaligrafie wie diese eine Zeichnung nennen – hing mehrere Jahre in der Tate, so dass sich viele Besucher einen Begriff davon gemacht haben dürften, was es darstellt.«³⁰ Michael Bockemühl betitelte das Blatt 1991 *Brennendes Schiff (?)*.³¹ Der präzisen Deutung fügte er ein öffnendes Fragezeichen hinzu. Sechs Jahre später versuchte Eric Shanes eine noch genauere, topografische Bestimmung: *Studie für den Leuchtturm von Longships (?)*.³² Das Blatt wäre somit – wie auch die bereits abgebildete Studie (Abb. 37) – Teil der Werkgenese für *Leuchtturm von Longships* (Abb. 38) gewesen. Auch diese Deutung ist nicht auszuschließen, obwohl die Konzentration der schwarzen Farbe in der linken Mitte kaum mit diesem Aquarell in Einklang zu bringen ist.

Der Eigenwert der Farbe



Abb. 43) J. M. William Turner, *Brennendes Schiff (?)*, um 1835–1840

Abstraktion bedeutet, dass die Farben und Linien in Turners Bildern gelegentlich aufhören, Gegenstände darzustellen, und infolgedessen im Bild nur noch als Farben und Linien wahrgenommen werden. Wie sehr Turner die Mittel der Malerei davon »entbindet«, etwas abzubilden, wie sehr er sie unabhängig voneinander einsetzt, zeigt beispielsweise Kat. 68. Turner arbeitet in diesem Blatt völlig entgegen der traditionellen Aquarelltechnik, bei der man mit einer feinen Bleistiftunterzeichnung beginnt und diese anschließend mit Wasserfarben ausmalt – eine Technik, die er selbst bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts regelmäßig angewendet hat.³³ In diesem Fall treten jedoch Bleistift und Aquarell unabhängig voneinander auf. Die Linien deuten etwas an (einen Gebirgshang?), woran die Farbflecken sich aber nicht halten. Der Kontrast zwischen den Farben, die von links nach rechts unten ausfließen, und den bewegten Linien, die sich in der rechten Bildhälfte konzentrieren, schafft eine große Spannung, die sich in der blau-braunen, dicht gezeichneten Mitte ballt.

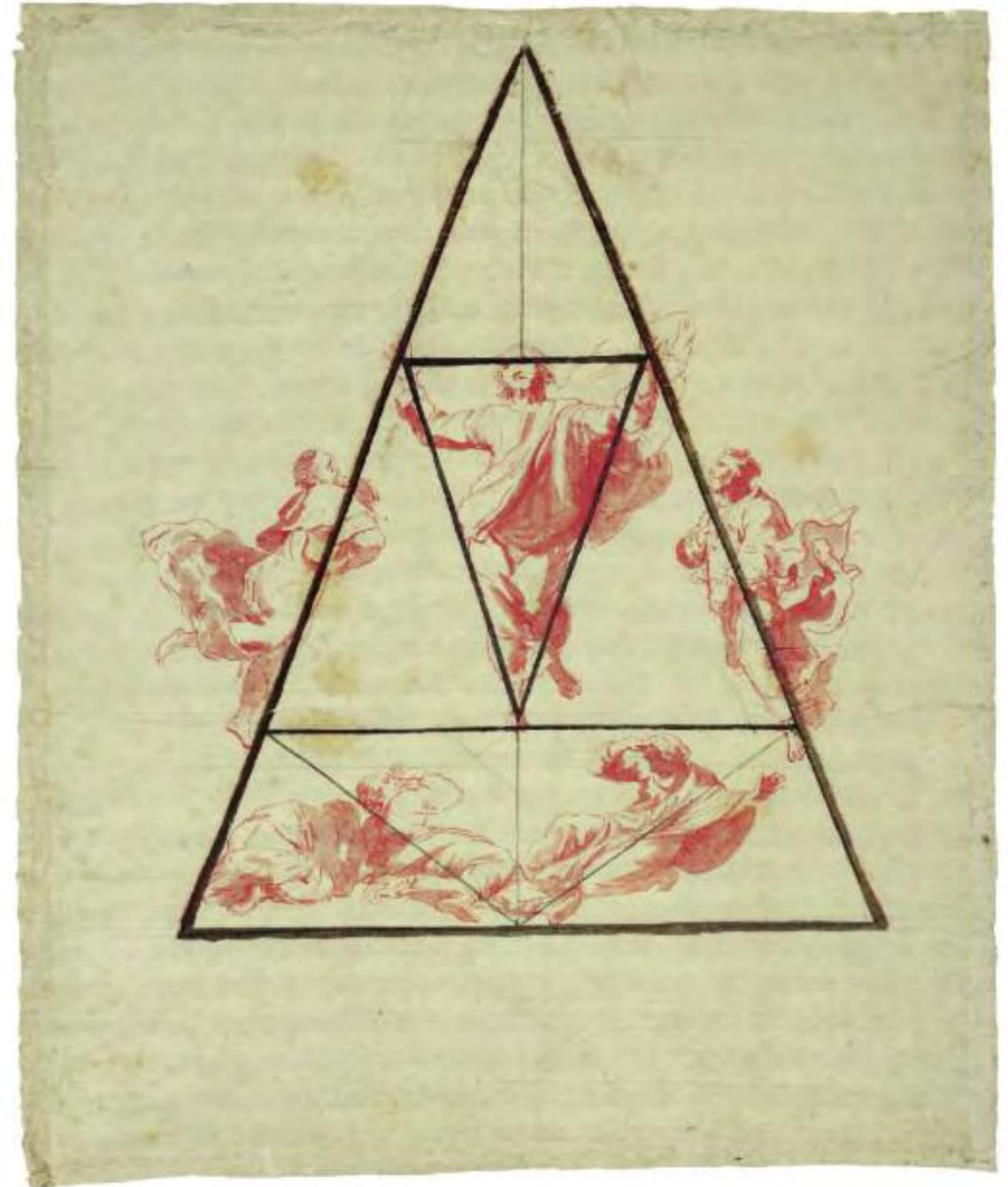
Turners eigenwertiger Einsatz von Linien und Farben steht im engen Zusammenhang mit seinem Interesse für wirkungsästhetische Theorien. Am bekanntesten und seit Jahrzehnten gründlich erforscht ist seine Beschäftigung mit Farbtheorien.³⁴ So hatte er Goethes Farbenlehre in der englischen Übersetzung von 1840 studiert und widmete ihr ein Gemälde (Abb. 30), das 1843 in der Royal Academy mit dem bereits zitierten Titel *Licht und Farbe (Goethes Theorie)* ausgestellt wurde. Vermutlich ist es das erste Mal, dass ein Bild den Titel eines Traktates trägt! Das eigentliche Thema dieses Werkes ist treffend als das »Verblässen des Lichtes und die Auslöschung von Farben durch Dunkelheit« beschrieben worden – sein zeitgleiches Pendant (Abb. 29) als das »Werden von Farbe«.³⁵ Farbe und Helldunkel sind hier implizit und durch die Titel auch explizit das Thema beider Bilder; die in den Farbmassen angedeuteten Figuren dienen lediglich als Beiwerk.



Abb. 44) Raffael, *Transfiguration*, 1518–1520

Der Eigenwert der Komposition

Turners Auseinandersetzung mit der Kompositions- und der ästhetischen Linientheorie ist in der Forschung weitaus weniger beachtet worden, obwohl sie für ihn keine geringere Bedeutung als die Farbenlehren gehabt haben dürften. Nachdem der Maler 1807 als Professor für Perspektive an der Royal Academy ernannt wurde, hielt er seit 1811 regelmäßig Vorlesungen, in denen er auch Fragen der Komposition erörterte. Zur Veranschaulichung hing er großformatige Zeichnungen auf, die von allen Rängen des Hörsaals aus gut sichtbar waren. Auf einer dieser Tafeln (Kat. 64) demonstrierte er die geometrische Struktur von Raffaels *Transfiguration* (Abb. 44).³⁶ Er unterstrich dabei die dreieckige Struktur des Bildaufbaus: ein alle Figuren übergreifendes spitzen Dreieck, das mit starkem Strich gezeichnet ist; das aufsteigende Dreieck der Christus-Figur in der Mitte; die zwei symmetrischen Diagonalen der geblendeten Apostel am Boden.



Kat. 64) J. M. William Turner, *Proportion und Aufbau von Raffaels »Transfiguration«*, Vorlesungsdiagramm Nr. 10, um 1810



Abb. 45) Edward Goodall, Vignette nach Turners Entwurf, *Kosciusko*, 1839

Turner war außerdem sehr erfolgreich als Illustrator literarischer Bücher. Seine originellsten Leistungen auf diesem Gebiet sind Vignetten, also kleine Zeichnungen, die die Textseiten bereichern. Von 1830 bis 1839 wurden 148 Vignetten als Stahlstiche nach seinen Entwürfen in neun verschiedenen Büchern gedruckt.³⁷ Charakteristisch für Turners Vignetten (Abb. 45) ist, dass sie zugleich dem Fern- und Nahblick verpflichtet sind. Auf der einen Seite fallen sie aus der Ferne mit ihrer leicht unregelmäßigen Gesamtform auf, die abgerundet und ohne Rahmen in die Buchseite übergeht. Helle und dunkle »Flecken« sind übersichtlich, spannungsreich und vielfach dynamisch komponiert. Auf der anderen Seite sind diese Bildchen, die im Durchmesser nicht mehr als acht Zentimeter messen, mit der Sorgfalt des Miniaturisten gestochen und laden zur Betrachtung mit der Lupe ein. Es gibt eine Reihe von Aquarellen, in denen Turner auf abstrakte Weise die Komposition von Vignetten mit wenigen Farben und Pinselstrichen entwarf (Kat. 82–88). Diese Blätter sind so abstrakt, dass es teilweise unmöglich ist, sie einzelnen Vignettenmotiven zuzuordnen. Vermutlich handelt es sich um allererste Bildideen (*beginnings*), die teils ver-

worfen, teils stark abgeändert umgesetzt wurden. Es ist bezeichnend, dass Turner gerade bei der Arbeit an diesen Miniaturen mit der abstrakten Gesamtkomposition beginnt.

Der Eigenwert der Linie

Turner setzte schon 1802 gezielt den Eigenwert von abstrahierten Linien in seinen Zeichnungen ein. So steht im bereits besprochenen Skizzenbuch (Kat. 66) nicht die topografisch korrekte Wiedergabe im Vordergrund. Die wenigen Striche vermitteln vielmehr die stürmische Bewegung des vom Wind gepeitschten Wassers. Ein späteres Blatt (Kat. 77) zeigt, wie er auch mit Wasserfarben impulsive Bewegungen umzusetzen weiß. Das Aquarell besteht im Wesentlichen aus heftigen, teils kreisförmig aufgetragenen Pinselstrichen und Farbspritzern (in der unteren Hälfte), so dass auf den ersten Blick durchaus fraglich erscheint, inwiefern auch hier etwas Bestimmtes abgebildet sein kann. Der Forscher Alexander Finberg, der das Bild im frühen 20. Jahrhundert waagrecht inventarisierte und als *A hurried Commencement* (Ein hastiger Entwurf) betitelte, hat keine gegenständliche Bestimmung vorgenommen. Ein knappes Jahrhundert später hat dagegen Eric Shanes angenommen, dass es sich um eine – senkrechte – Skizze für das 1822 gemalte Aquarell *Rokeby* (Abb. 46) handelte, die Illustration einiger Verse von Walter Scott, die Turner auf den Felsen seines Aquarells eingeschrieben hat. Shanes vergleicht das Blatt mit einer weiteren abstrahierten Skizze desselben Motivs (Kat. 78) und erklärt den außergewöhnlichen Duktus der ersten Skizze als adäquate Darstellung der Wasserbewegung, die im Gedicht lautmalerisch ausgedrückt wird:³⁸

*He who winds twixt scar and wave
May hear the headlong torrent rave
May view her chase her waves to spray
O'er every rock that bars her way.*

Hört zwischen Wog' und Fels mit Graus
Des Stromes rasendes Gebraus,
So rast der Fluss zu Schaum die Wellen,
An Felsen, die entgegen schwellen.³⁹



Abb. 46) J. M. William Turner, *Rokeby*, 1822
Trustees, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, England

Shanes' These ist plausibel. Trifft sie zu, dann hätte Turner – vom Gedicht inspiriert – zuerst mit Spritzern und heftigen Pinselbewegungen die Dynamik jenseits der Naturnachahmung wiedergegeben und erst daraus das Motiv des Wasserfalls entwickelt.

Turner abstrahiert seine Zeichnungen immer wieder so, dass nur das Bewegungspotential (Kat. 66) oder aber der Rhythmus von Formen festgehalten wird. Ein schönes Beispiel ist das Blatt eines Skizzenbuchs von der Rheinreise im Jahr 1839 (Abb. 47). Die Abstraktion ist so weit getrieben, dass es selbst bei genauem Hinsehen nicht möglich ist, das Dargestellte auszumachen. Finberg vermerkt in seinem Inventar lakonisch und unsicher: *Häuserreihe* (?).⁴⁰ Was auch immer der Maler vor Augen hatte, so zielt die Zeichnung jedenfalls darauf ab, die Struktur der sich in regelmäßigen Abständen wiederholenden Vertikalen festzuhalten.

In der späteren Zeichnung (Kat. 90) verbindet Turner Dynamik und Rhythmus der Linie. Mit kurzen, bogenförmigen Strichen, die Schiffe und Wellen andeuten, zeichnete er zwei Mal einen Hafen, in dem offensichtlich größere und kleinere Schiffe dicht aneinander ge-

drängt liegen. Die Zeichenweise vermittelt kaum Einzelheiten über Art und Beschaffenheit der Schiffe oder ihre Position. Dafür gibt sie den Eindruck einer dicht gedrängten, vielstimmigen Bewegung. Robert Upstone hat 1993 dazu festgestellt, dass das Blatt ein historisches Ereignis darstellt, das Turner persönlich beobachtete: Die Ankunft des französischen Königs Louis Philippe in Portsmouth im Oktober 1844.⁴¹ Vermutlich wurde die Skizze vor Ort angefertigt. Das Aquarell, das Finberg als *Allee mit Bäumen, in der Ferne eine Burg* betitelt (Kat. 91), ist in Hinblick auf die rhythmisch bewegten Linien vergleichbar. Daher dürfte es eher die Bewegung von Schiffen beziehungsweise von Schiffsmasten auf dem Wasser als die Bäume einer Allee wiedergeben.⁴²

Turners Umgang mit Linien und deren Ausdrucksmöglichkeiten ist auch theoretisch reflektiert. Dies wird beispielsweise an einer Vorlesungstafel (Kat. 65) deutlich, in der Turner den predigenden Paulus aus Raffaels Karton (Abb. 48) isoliert. Mit wenigen roten Linien demonstrierte er die abstrakte Struktur der in die Höhe ragenden Figur mit ihren parallel ausgestreckten, auffordernden Armen. Im Text der Vorlesung betont er, dass man Raffaels Helldunkel und Farben vielfach gelobt habe, jedoch nicht ausreichend seinen Einsatz von Linien.⁴³ Über den predigenden Paulus schreibt er: »Durch den hohen Horizont und die Stufen nimmt nur Paulus den erhöhten Standort ein, der ihn zusammen mit der schlichten, aber energischen Form durch

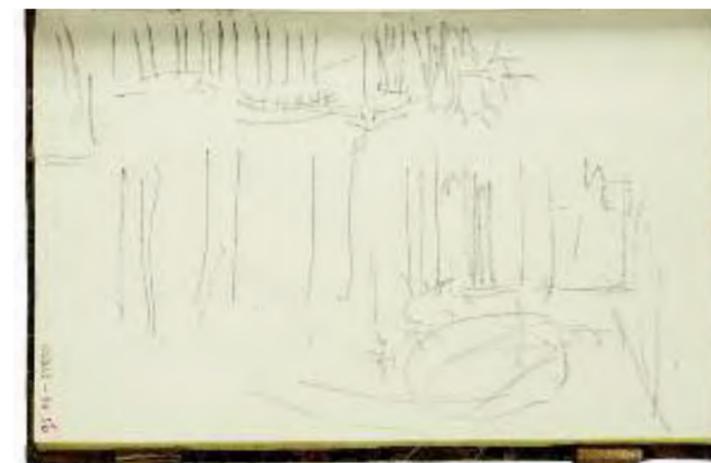


Abb. 47) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCXCI*, 1839, Folio 56, *Häuserreihe* (?)



Kat. 65) J. M. William Turner, *Geometrie der Figur des Paulus in Raffaels »Paulus predigt in Athen«, Vorlesungsdiagramm*, um 1811–1828



Abb. 48) Raffael, *Die Predigt des hl. Paulus*, 1515/16, Victoria and Albert Museum, London

die Position abhebt, wie es die Natur des Sujets erfordert. Selbst wenn wir die Grundzüge von Licht, Schatten und Farben wegnähmen, hätte Paulus nach wie vor dieselbe Machtstellung durch seinen erhöhten Standort *allein aufgrund der Linien*.⁴⁴

Turners Einsatz von Zufall in der Bildproduktion

Eines Tages, vielleicht um das Jahr 1807, soll Turner drei Kinder gebeten haben, ihre Finger in rote, blaue und gelbe Aquarellfarbe zu tauchen und sie dann auf einem Blatt zu bewegen. Aus den so entstandenen Flecken malte er eine Landschaft.⁴⁵ Diese seit 1879 nachweisbare Anekdote trifft einen charakteristischen Kern in Turners Werk: seinen Einsatz zufällig entstandener Flecken. Zwar gibt es keine Beispiele, in denen Turner *blots* nach Cozens' Anleitung herstellt,⁴⁶ doch findet man in seinem Nachlass Blätter, die mit zufälligen Flecken produziert sind. Man kann mindestens drei ›Techniken‹ unterscheiden: das Sprengeln von Farbe, das Verlaufen nasser Farbe auf nassem Papier sowie die Klecksografie.

Das Sprengeln von Farbe

Eric Shanes konnte nachweisen, dass Turner gelegentlich Farben auf seine Aquarelle tröpfelte und die entstandenen Flecken als Ausgangspunkt zum Weitermalen nahm.⁴⁷ Dabei ging der Maler gezielt vor; so hat er in der unteren Hälfte eines Blattes (Kat. 92) rote Flecken aufgesprengelt, während er den oberen Teil abdeckte und umgekehrt die obere Hälfte mit Blau betropfte, derweil die untere Hälfte abgeschirmt war. Daraus entwickelte er eine Landschaft mit rotem Strand und Steg; letzteren als Resultat der Umformung von Tropfen, die in dichten und annähernd regelmäßigen Abständen auf das Blatt gefallen waren. Im Zuge dieser Verwandlung von Tropfen in eine Landschaft hat Turner dann auch vieles offen gelassen – sowohl die großzügig unbemalte Papierfläche als auch die gegenständliche Deutung. Ob die rote Farbe und der unbemalte Vordergrund Wasser darstellen, ob das Gebilde rechts am Horizont tatsächlich als Steg zu lesen ist, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen.

Nass-in-Nass Malerei

Der schottische Landschaftsmaler William Leighton Leitch (1804–1883) berichtete, dass sein Kollege Turner

das Papier vor dem Malen gelegentlich ins Wasser zu tauchen pflegte: »Turners Verfahren bestand darin, dass er seine trüben Farben auf dem nassen Papier verlaufen ließ [...] Er spannte das Papier auf Platten, tauchte diese in Wasser und tropfte dann die Farben auf das nasse Papier, so dass überall im Bild Marmorierungen und Farbverläufe entstanden.«⁴⁸ Blätter, bei denen Turner die Aquarellfarben entweder mit dem Pinsel auf nasses Papier aufgetragen hat oder sie auf das nasse Papier tropfen ließ, beweisen die Korrektheit dieses Berichtes. In beiden Fällen breitete sich die Farbe – wie es der Zufall wollte – mit unscharfen Rändern aus.

Das um 1810 entstandene Blatt *Bewaldete Landschaft* (Kat. 89) ist ein schönes Beispiel dieser Nass-in-Nass-Technik. Dargestellt ist eine nahsichtige Flusslandschaft mit Bäumen und einer Brücke. Wasser ist hier sowohl Gegenstand als auch Medium der Darstellung. In den kahlen Baumstämmen bleibt die Struktur von Pinselstrichen trotz des Verlaufs der Farbe gut sichtbar. Demgegenüber sind die kaum definierbaren Flecken des Mittelgrundes durch das Zerfließen von vermutlich getropfelter Farbe entstanden. Da das Blatt Teil eines Skizzenbuches war, ist anzunehmen, dass Turner es nicht in Wasser getaucht, sondern lediglich befeuchtet hat.⁴⁹ Andere Aquarelle aus dem Nachlass dürften dagegen ganz ins Wasser getaucht worden sein, wie der

ausgefrante Verlauf der Farbe deutlich macht.⁵⁰ Inwieweit konnte der Maler diesen Prozess steuern? Wollte er etwas Bestimmtes darstellen? Ließ er sich von der zufällig entstandenen Form überraschen?

Turners Entdeckung der Klecksografie

Bei den bereits erwähnten erotischen Skizzenbüchern verwendete Turner zwei diametrale Verfahren der Bildgebung. Einerseits das Traditionelle: Er zeichnete ein Motiv, das er sah oder sich vorstellte (Abb. 41). Andererseits überließ er sich dem Zufall, schuf Flecken, in denen er erst nachträglich Motive einarbeitete. Motive die – obgleich der Themenkreis festgelegt war – nicht von Anfang an intendiert waren, sondern erst durch den Verlauf der Flecken angeregt wurden.⁵¹

Um 1835 entdeckte Turner die Klecksografie (Abb. 49). Vermutlich eher zufällig hatte er eine aquarellierte Seite umgeblättert, als die Farbe noch so nass war, dass sich – vor allem in Falznähe – ein Abdruck auf das gegenüberliegende Blatt ergab. Der Klappdruck scheint hier ungewollt. Das Bild ist nicht weitergezeichnet und lässt keine gegenständliche Deutung zu. Unklar ist, ob Turner die Seite absichtlich so belassen hat oder sie zu einem späteren Zeitpunkt hätte überarbeiten wollen. Auf einigen der in diesem Skizzenbuch folgenden Doppelblättern hat Turner die Technik der Klecksografie

jedenfalls gezielt eingesetzt.⁵² So auf fol. 36/35v (Abb. 40), wo er mit Bleistift und Pinsel drei erotische Paare zeichnete, die aus den zufälligen Farbmassen heraus bis zur halben Sichtbarkeit aufsteigen und dadurch die Symmetrie des Klappdruckes aufheben.

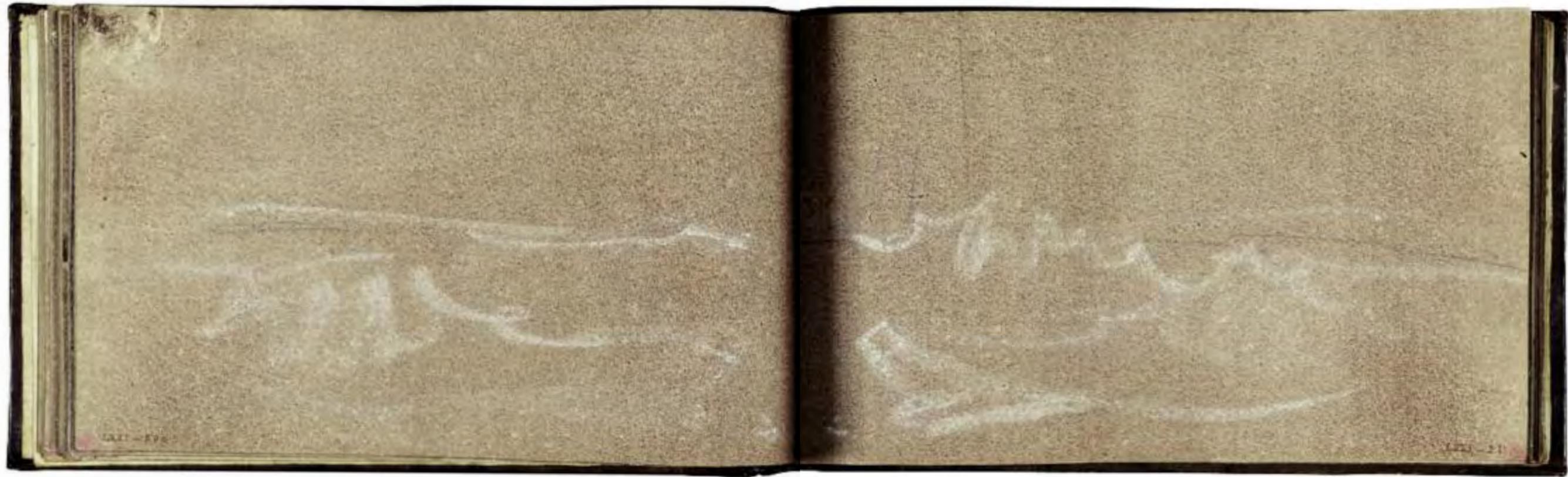
Fazit: Turners Abstraktion

Turner hat so viele abstrakte Bilder gezeichnet und gemalt wie keiner seiner Zeitgenossen. Wobei Abstraktion hier – im eigentlichen Sinne des Wortes – zu verstehen ist: Gemeint ist, dass er in seinen Darstellungen vom gegenständlichen Sujet abstrahiert. Ursache und Grad der Abstraktion sind von Fall zu Fall verschieden und können so weit reichen, dass sich die Bilder einer gegenständlichen Lesbarkeit vollständig entziehen (Kat. 77, 81, Abb. 42 und 49).

Der Begriff »Abstraktion«, der in Bezug auf die Malerei seit dem 20. Jahrhundert so viel wie ungegenständlich bedeutet, schließt Darstellungsweisen und Bildtechniken ein, für die Turner unterschiedliche Bezeichnungen hatte. Er nähert sich der Ungegenständlichkeit auf diametrale Weise: einerseits, indem er von einem bestimmten Motiv – sei es ein sichtbares oder imaginiertes – ausgeht und dieses durch Reduktion abstrahiert; andererseits ohne genauere Vorstellung gegenständlicher Motive, indem er sich durch zufällige Flecken und Farbverläufe inspirieren lässt. So unterschiedlich die Vorgehensweise auch ist, so konstant bleibt Turners Interesse für unbestimmte, evokative Formen zur Anregung der Phantasie des Betrachters sowie für abstrakt-übergreifende Bewegungen und Farbflächen, die ihre ästhetische Wirkung eigenwertig entfalten.



Abb. 49) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCXCI b*, um 1835, Folio 24v/25, Farbskizze [Klecksografie]



Kat. 66) J. M. William Turner, *Skizzenbuch LXXI*, 1802, Folio 20v/21, *Ans Ufer schlagende Wellen, Segelboot auf offener See* [?]



Kat. 67) J. M. William Turner, *Gebirge - *St. Gotthard*, nach ca. 1830



Kat. 68) J. M. William Turner, *Gebirge*, nach ca. 1830



Kat. 69) J. M. William Turner, *Meer mit nahendem Sturm*, um 1840



Kat. 70) J. M. William Turner, *Stürmisches Meer mit Delfinen*, um 1835-1840



Kat. 71) J. M. William Turner, *Roter Himmel über einem Strand*, um 1840-1845 (?)



Kat. 72) J. M. William Turner, *Stilles Meer, in der Ferne graue Wolken*, um 1840-1845 (?)



Kat. 73) J. M. William Turner, *Meer und Himmel*, um 1840-1845 (?)



Kat. 74) J. M. William Turner, *Gelber Himmel*, um 1840-1845 (?)



Kat. 75) J. M. William Turner, *An einen Strand schlagende Wellen*, um 1840-1845 (?)



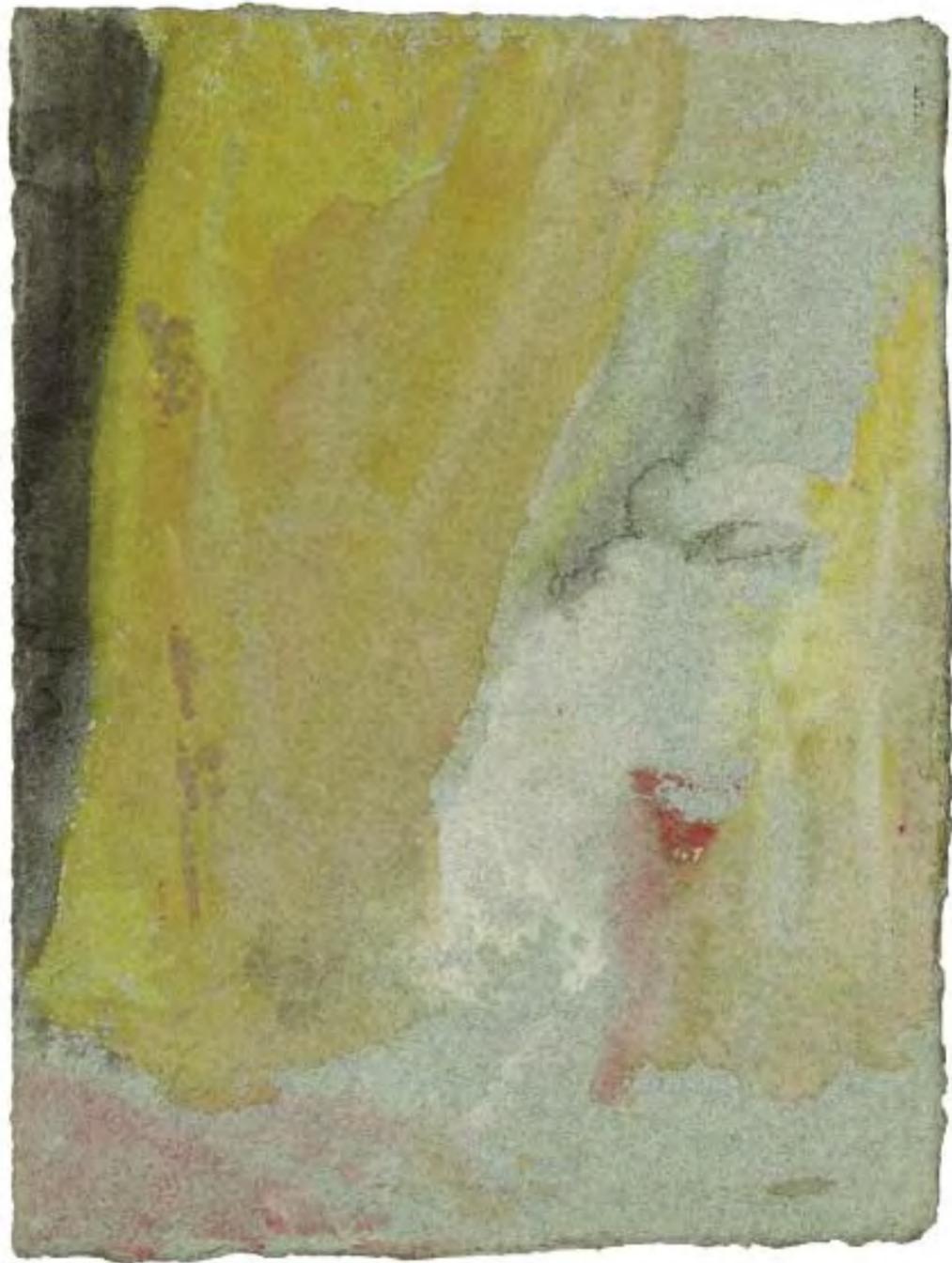
Kat. 76) J. M. William Turner, *Landschaft an der Maas oder Mosel (?)*, um 1830



Kat. 77) J. M. William Turner, *Studie für »Rokeby«* [?], 1822 [?]



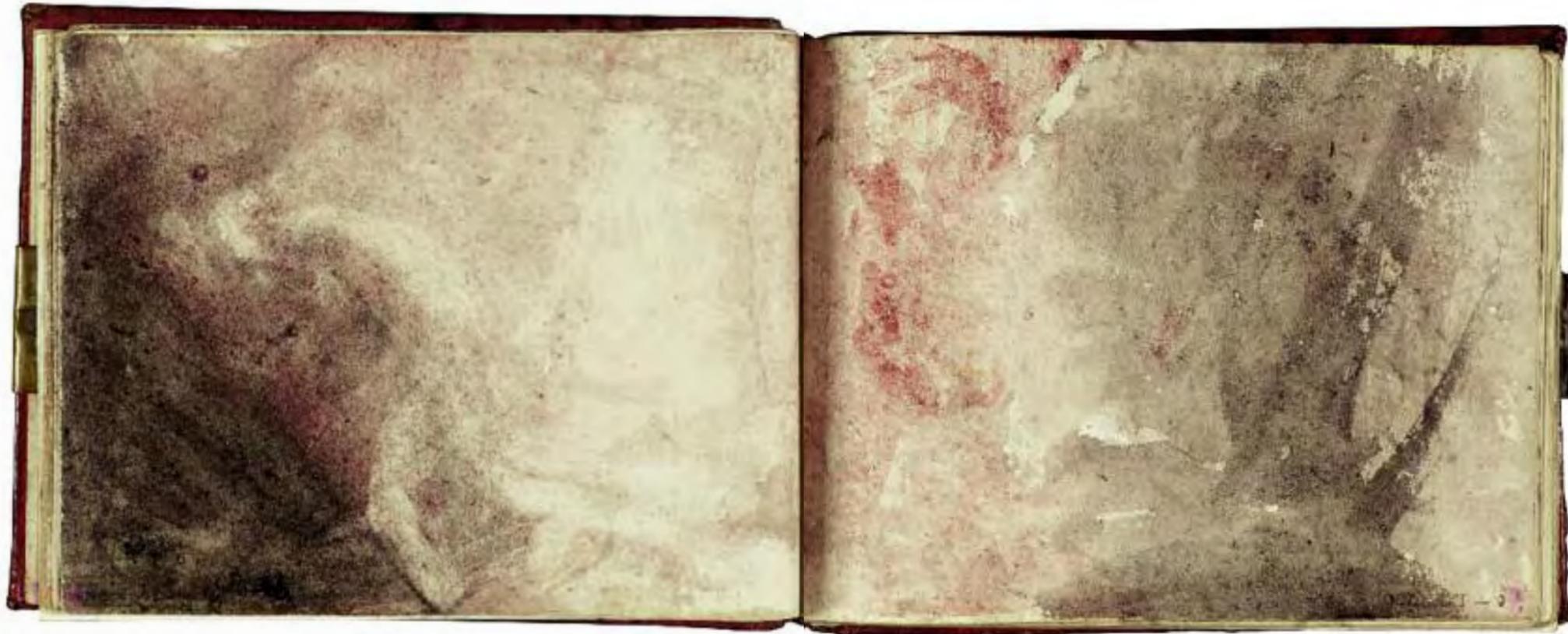
Kat. 78) J. M. William Turner, *Studie für »Rokeby«*, 1822



Kat. 79) J. M. William Turner, *Gelbe Vorhänge*, 1827



Kat. 80) J. M. William Turner, *Schlafzimmer mit nackter Frau*, 1827



Kat. 8) J. M. William Turner, *Skizzenbuch CCLXXXI*, um 1835, Folio 8v/9, *Farbstudie [erotische Szene?]*



Kat. 82) J. M. William Turner, *Studie: Sturm am Meer [?]*, um 1826–1836



Kat. 83) J. M. William Turner, *Studie eines Wasserfalls (?)*, um 1826–1836



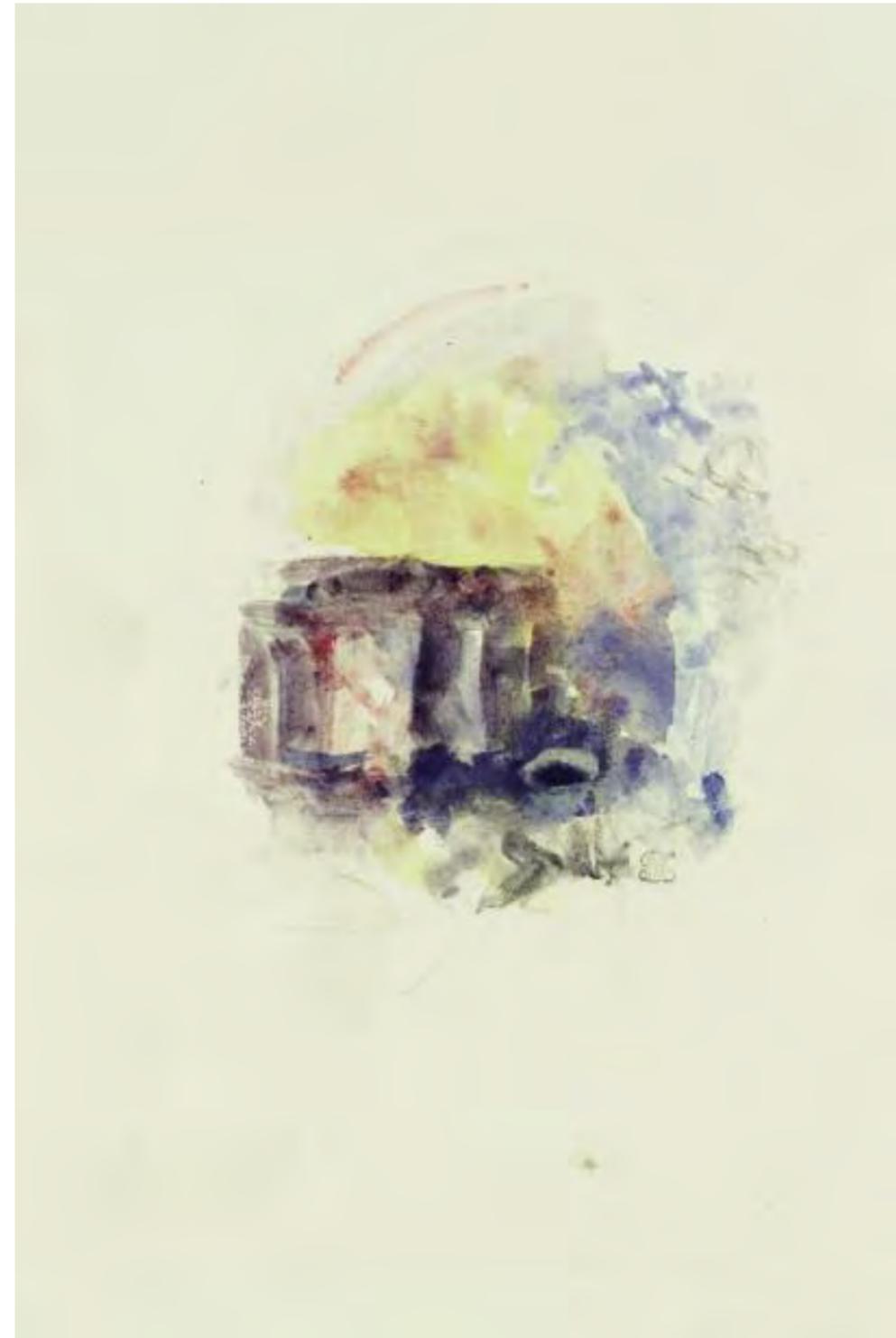
Kat. 84) J. M. William Turner, *Himmelsstudie (?)*, um 1826–1836



Kat. 85) J. M. William Turner, *Sturmstudie [?]*, um 1826–1836



Kat. 86) J. M. William Turner, *Studie für »Lord Ullins Töchter« (?)*, um 1826–1836



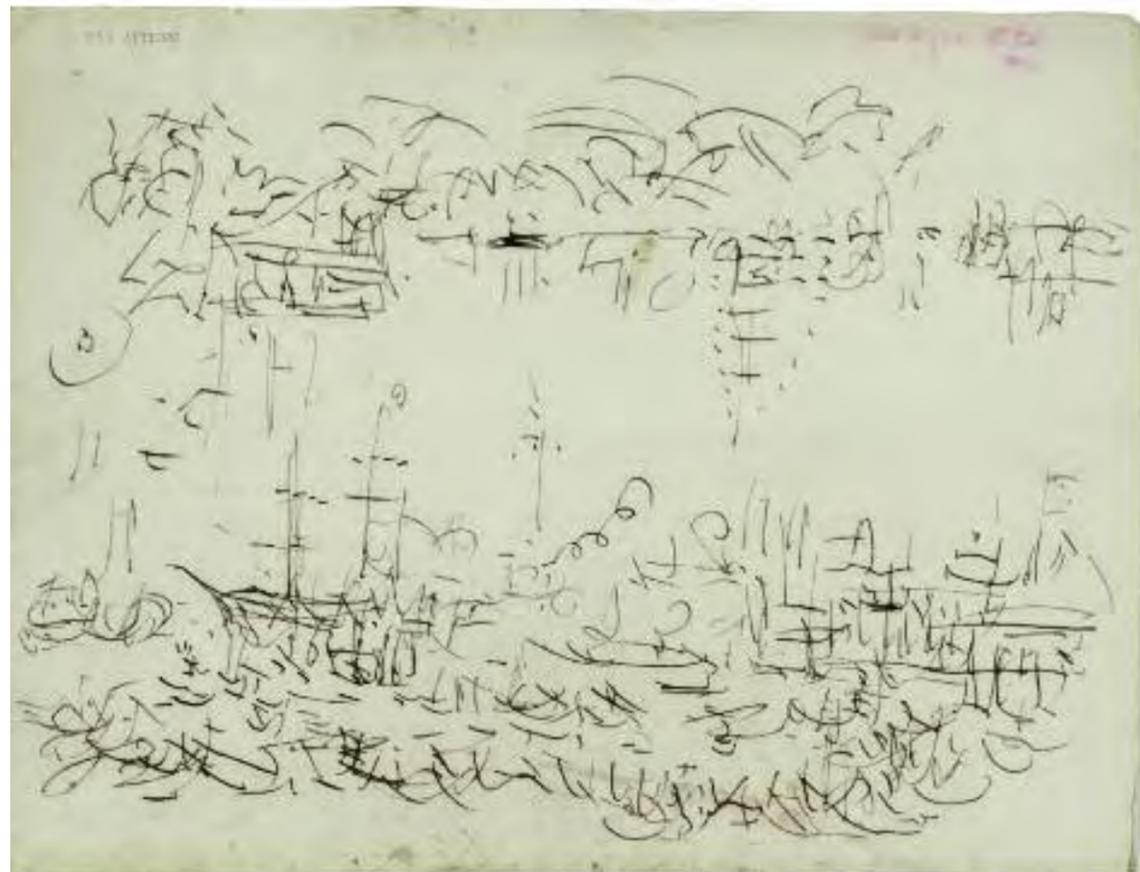
Kat. 87) J. M. William Turner, *Studie für einen Tempel in der Nekropole (?) mit Regenbogen*, um 1826–1836



Kat. 88) J. M. William Turner, *Meer, Bäume, Figuren [?]*, um 1826–1836



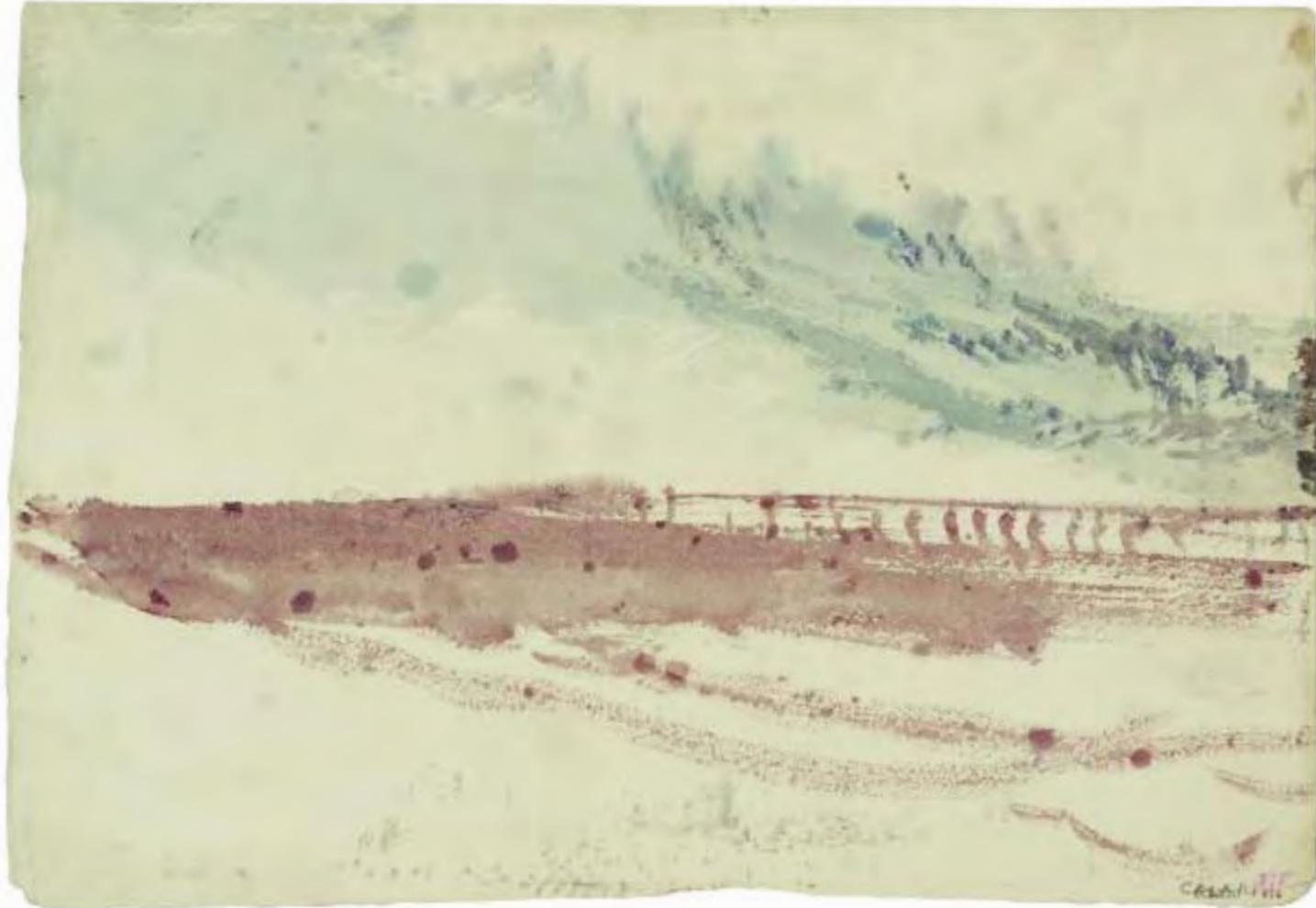
Kat. 89) J. M. William Turner, *Bewaldete Landschaft*, um 1809/10



Kat. 90) J. M. William Turner, *Die Ankunft von Louis-Philippe*, 1844



Kat. 91) J. M. William Turner, *Allee mit Bäumen, in der Ferne eine Burg [?]*, um 1822/23



Kat. 92) J. M. William Turner, *Sandbank* [?], um 1820-1830



Kat. 93) J. M. William Turner, **Ambleuse*, 1845

VICTOR HUGO



Der Schriftsteller Victor Hugo (1802–1885) hat jahrzehntelang intensiv gezeichnet. Sein variationsreiches grafisches Werk reicht von naturnahen Landschaften und Architekturen in Reiseskizzenbüchern aus den 1830er Jahren zu phantastischen, romantisch-dunklen Burgen, von fröhlichen Karikaturen zu düsteren Bildern eines Gehängten, von daumengroßen Papierschnitzeln zu brandgemalten Holzrahmen mit gefälligen Blumenranken, von abstrakten Flecken zu inhaltsschweren protosurrealistischen Motiven.

Die Zeichnungen stehen allerdings bis heute im Schatten von Hugos literarischem Schaffen. Es fehlen bislang sowohl ein vollständiges Werkverzeichnis seines grafischen Werkes als auch eine Analyse seines Werdeganges als bildender Künstler, der nur bedingt die Laufbahn des Dichters widerspiegelt. Im Folgenden soll Hugos autodidaktische Entwicklung nachverfolgt werden, um zu zeigen, wie er sich ein im 19. Jahrhundert nahezu einzigartiges Spektrum an unkonventionellen Formen des Zeichnens angeeignet hat. Das differenzierte Spiel, das er dabei mit dem Zufall treibt, prägt maßgeblich die Gesamterscheinung der entsprechenden Blätter, wobei sich Hugo sich sowohl für die vielfältigen, »potentiellen« Bilder interessiert, die sich aus Flecken ergeben, als auch für den abstrakten, ästhetischen Eigenwert dieser Formen.

Die Erschließung des zeichnerischen Œuvres von Victor Hugo

Hugo verstand sich in erster Linie als Dichter. Zu Lebzeiten hat er seine Bilder weder öffentlich ausgestellt noch jemals verkauft. Pierre Georgel hat die zwiespältige Einstellung des Dichters zur eigenen grafischen Produktion minutiös recherchiert: Wollte er seine Bilder anfangs vor der Öffentlichkeit verheimlichen, so hat er sich später über das reichlich gespendete Lob der Kritiker gefreut und die Verbreitung seiner Blätter durch Geschenke und druckgrafische Reproduktion billigend in Kauf genommen.¹

Die überragende Bedeutung des Dichters Hugo, der schon früh als *der* Nationaldichter Frankreichs gerühmt wurde, hat von Anfang an die Rezeption seiner Zeichnungen geprägt und bis heute überschattet.² Nur

allmählich hat die Öffentlichkeit sein grafisches Werk zur Kenntnis genommen: 1862 veröffentlichte Paul Chenay, Hugos Schwager, druckgrafische Reproduktionen von insgesamt 23 Zeichnungen,³ 1882 publizierte der Holzschneider Louis-Fortuné Méaulle eine Mappe mit 64 Tafeln (Kat. 132).⁴ Die erste Ausstellung fand jedoch erst 1888, drei Jahre nach Hugos Tod, mit 156 Zeichnungen in Paris statt.⁵ 1955 schätzte Jean Sergent den Umfang des grafischen Werkes auf rund 450 Stücke.⁶ In den 1960er Jahren setzte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hugos bildlichem Œuvre ein und brachte eine beachtliche Vermehrung des bekannten Bestandes mit sich.⁷ Damals wurden im Zeichen von Tachismus und Art Brut auch Blätter beachtet, die zuvor bestenfalls als Schmierzettel gegolten hatten. 1967 und 1969 fasste ein erstes Werkverzeichnis rund 2000 Blätter zusammen.⁸ Seitdem sind weitere Werke vor allem im Rahmen von Ausstellungen publiziert und analysiert worden.⁹ Pierre Georgel bereitet ein kritisches Werkverzeichnis vor, das inzwischen auf rund 3500 Zeichnungen angewachsen ist, von denen mehr als zwei Drittel in zwei öffentlichen Pariser Sammlungen aufbewahrt werden:¹⁰ in der Bibliothèque nationale de France und der Maison de Victor Hugo. Während das dem Dichter gewidmete städtische Museum seine Bestände 1985 in einem Katalog veröffentlicht hat,¹¹ sind größere Teile des Nachlasses in der Nationalbibliothek bis heute unpubliziert.

Die Entwicklung eines Autodidakten

Victor Hugo, der als bildender Künstler Autodidakt war, hegte ein ausgeprägtes Interesse für die unterschiedlichen Techniken der Zeichnung, deren Möglichkeiten er in ganzer Breite kreativ auslotete. Während akademisch geschulte Maler ihre Instrumente so gezielt führen, dass der Farbauftrag hinter dem dargestellten Sujet zurücktritt, machte Hugo den Makel seiner unfachmännischen Stift- und Pinselführung zur Tugend und erfand eine im 19. Jahrhundert einzigartige Vielfalt unkonventioneller Techniken des Farbauftrags: Er zeichnete mit der Federfahne, schnitt Schablonen aus, druckte mit Papier, Münzen und Spitze. Er fertigte Klecksografien, ließ die Farbe spritzen, fließen

und austrocknen. Die Ausstellung dokumentiert die Vielfalt dieser Techniken, mit denen er seit den späten 1840er Jahren experimentiert hat und die sich auf unterschiedliche Weise des Zufalls bedienen.

Hugos Reiseskizzen 1834-1835

Victor Hugo hat nicht von Anfang an abstrakte Bilder gezeichnet. Seine frühen Reiseskizzen, die er vielfach auf Tag und Stunde datierte, erlauben es, sich ein Bild von der künstlerischen Entwicklung seines Zeichenstils zu machen. Der experimentierfreudige Autodidakt setzte anfangs Stift und Feder nur als lineare Mittel ein und eignete sich bald verschiedene flächige Zeichentechniken an.¹²

Vom Sommer 1834 an unternahm der Dichter jährlich eine längere Reise mit seiner Geliebten, der Schauspielerin Juliette Drouet. Dabei zeichnete er häufig - in Skizzenbüchern, in Briefen und auf lose Blätter.¹³ Den Skizzen von 1834 sieht man an, wie der Autodidakt sich bemüht, die Grundlagen der zeichnerischen Darstellung zu erlernen. Er hält Details historischer Bauwerke mit Bleistift fest, aber auch Veduten von Städten und Burgen.¹⁴ Zudem zeichnete er Megalithe aus dem bretonischen Carnac,¹⁵ Blöcke, die vom natürlichen Zufall gestaltet, von Menschen in vorgeschichtlicher Zeit ausgewählt und versetzt worden sind. Hugos Bleistift erfasst ihre unregelmäßigen Umrisse mit klaren Strichen. In dem ausgestellten Beispiel (Kat. 94) erhebt sich ein

schlanker Menhir mit charakteristischen Einbuchtungen an den Seiten, als würde er eine Kopfneigung vollziehen. Die Belebung des Steins wird zum einen von anthropomorphen Assoziationen unterstützt, sie entsteht zum anderen aber auch durch die spannungsvolle Symmetrie des linken und rechten Umrissstrichs, durch die Kraft der kurz gebogenen Linien und deren komplementäre Verdickungen oben und rechts unten.

Ein Jahr später, am 9. August 1835, zeichnete Hugo vier Ansichten der Felsklippen von Etretat.¹⁶ Verglichen mit den Skizzen des Vorjahres fällt hier das Bemühen auf, Helldunkel-Werte wiederzugeben. Möglicherweise zum ersten Mal experimentierte er mit der Wirkung schwarzer Formen auf weißem Papier (Kat. 95). Anstelle der waagerechten, parallelen Schraffuren des flachen Bleistiftes gestaltete er auf dem unmittelbar folgenden Blatt (Kat. 96) - eindreiviertel Stunden später datiert - die Binnenstruktur der Felsen mit parallelen Linien. Diese Linien geben einerseits die charakteristischen Streifen der Kalkfelsen wieder, entwickeln andererseits aber ein bewegtes Eigenleben. Hugo nimmt sich in seiner Darstellung des berühmten Felsentors des normannischen Badeortes Etretat große Freiheiten heraus - nicht nur in der Zeichnung des Linienvorlaufs. Er isoliert das Felsentor aus dem umgebenden Felsen und segmentiert den in der Natur zusammengewachsenen Felsenpfiler. Der Fels wird so zu einem bedrohlichen Kopffüßler mit nach links gewendetem Kopf.¹⁷



Abb. 50) Victor Hugo, *Landschaft*, 18. Dezember 1836



Kat. 94) Victor Hugo, *Menhir bei Carnac, 11. August 1834



Kat. 95) Victor Hugo, *Etretat. Südliche Felsklippe, 9. August 1835



Kat. 96) Victor Hugo, *Südliche Felsklippe. Etretat, 9. August 1835

Tinte, Lavierung und Flecken ab 1836

In den darauf folgenden Jahren zeichnete Hugo Veduten und imaginäre Landschaften mehr und mehr auch mit Feder und Tinte. Während er den Stift präzise führt, lässt er von Anfang an zu, dass die Tinte ein Eigenleben entfaltet und fleckenartig auftritt.¹⁸ Ein frühes Beispiel ist eine imaginierte alpine Ansicht (Abb. 50), auf der ein Haus mit spitzen Dächern von einer steilen Wand glatter Felsen hinterfangen wird, darüber breitet sich in Fernsicht eine Gipfel- und Gletscherlandschaft aus.¹⁹ Hugo hat die drei Bildebenen sehr unterschiedlich gezeichnet: Striche verschiedener Richtung und Länge unten, spinnwebartige Fäden im Mittelgrund, dunkle Lavierung im Hintergrund. Dabei besitzen die Linienführung des Mittelgrundes und die an den



Abb. 51) Victor Hugo, [Fingerabdrücke], 1840



Abb. 52) Victor Hugo, *Odilon Barrot in Uniform, 16. April 1849

Seiten auslaufende Lavierung des Hintergrundes einen ausgeprägten Eigenwert: Man möchte annehmen, Hugo habe diese Phantasielandschaft aus dem Spiel von Feder und Tinte heraus, ohne vorhergehende Konzeption, entwickelt. Auch auf Blättern, die 1839 in der Schweiz (Kat. 97)²⁰ und 1840 am Rhein entstanden sind, verbindet der Dichter topografische Motive – wie etwa die charakteristischen Bergwipfel – mit dem eigenwertigen Spiel der Tinte, was zu einer dunklen, romantischen Stimmung führt. In dieser Zeit entsteht auch ein allererstes ungegenständliches Bildspiel: ein Strauß von Fingerabdrücken, die in Tinte getaucht ihre Spuren nach unten ziehen (Abb. 51).²¹

In den 1840er Jahren ging Hugos Reisetätigkeit deutlich zurück und damit auch die Anzahl der Zeichnungen oder zumindest derer, die sich mit Bestimmtheit in diesen Zeitraum datieren lassen. Einige Blätter zeugen davon, dass er damals mit unterschiedlichen Formen des flächigen Auftrags von Tinte experimentiert hat, so etwa mit der Federfahne einer (Gänse-)Schreibfeder, die breite und unregelmäßige Flächen hinterlässt (Kat. 98). Das 1845 datierte Blatt ist eine nachträglich gezeichnete »Erinnerung« (*souvenir*); wahrscheinlich die Erinnerung an einen Besuch des Klosters Chelles mit Léonie Biard, der Geliebten aus diesen Jahren.²²

In den 1840er Jahren begann Hugo auch mit der gezielten Herstellung von Zufallsbildern. Der älteste datierte Klappdruck ist mit »16. April 1849« beschriftet. Es ist eine mit Feder stark nachgearbeitete Karikatur von Odilon Barrot, dem damals amtierenden Ministerpräsidenten, als Esel (Abb. 52).²³

Exil und Alter

Am 2. Dezember 1851 löste Louis Napoléon, der sich ein Jahr später als Napoleon III. zum Kaiser ausrufen ließ, durch Staatsstreich das französische Parlament auf. Victor Hugo versuchte – erfolglos – Widerstand zu organisieren und floh nach Brüssel. Am 9. Januar 1852 wurde er per Dekret aus Frankreich verbannt. Die knapp 19 Jahre seines Exils verbrachte der politisch engagierte Dichter größtenteils in Sichtweite der französisch-normannischen Küste auf den Kanalinseln Jersey (1852–1855) und Guernsey (1855–1870). Die dortige Meereslandschaft – Schiffe, Sturm und Klippen – spielt



Kat. 97) Victor Hugo, *Der Mythen, 11. September 1839



Kat. 98) Victor Hugo, *Erinnerung an Chelles, 1845

eine wichtige Rolle in seinen literarischen Texten, teils aber auch in den Zeichnungen dieser Zeit. Letztere sind allerdings weder direkte Abbilder der Umgebung – wie die früheren Reisezeichnungen – noch Illustrationen des Geschriebenen.²⁴ Die Forschung nimmt im Allgemeinen an, dass ein bedeutender Teil der ungenständlichen Blätter Hugos aus dieser Zeit stammt.

Nach dem Fall von Napoleon III. und der Ausrufung der Republik kehrte Hugo im September 1870, 68jährig, nach Paris zurück. Seine grafische Produktion setzte sich bis 1876 fort.²⁵ Im Juni 1878 erlitt Hugo einen Schlaganfall, in dessen Folge die bildnerische und poetische Produktion zum Erliegen kam.

Die Sichtbarkeit der Zeichenmittel

Die Blätter in der Ausstellung stellen mehrheitlich nichts Gegenständliches, nichts Erkennbares dar. Vielmehr thematisieren sie die Technik, mit der sie hergestellt wurden, und deren eigenwertige ästhetische Ausdrucksmöglichkeiten.

Zeichnen mit der Federfahne

Victor Hugo, der als Schriftsteller Gänsefedern immer zur Hand hatte, entdeckte schon in den späten 1830er Jahren, dass man das Schreibinstrument umdrehen und so in einen Malpinsel verwandeln kann.²⁶ Dem Maler Jules Laurens (1825–1901) erklärte er: »Ach, Sie kennen meine Klecksereien? Die leiten sich übrigens ohne besonderen Anspruch von meinem Hauptberuf ab, denn ich fabriziere sie mit den beiden Enden desselben Werkzeugs, indem ich mit der Spitze eines Gänsekiels zeichne und mit der Federfahne male.«²⁷ Verglichen mit einem Pinsel aus gebündelten Haaren ist die breite Federfahne ein tückisches Zeichenmittel. Mit ihr lässt sich die Tinte nur unregelmäßig und mit unvorhersehbaren Brüchen auftragen. Gerade das ist Hugo willkommen: Seine Hand gibt die Richtung der Bewegung an – und dem Zufall bleibt es überlassen, wo, wie breit und wie dunkel einzelne Striche und/oder ganze Flächen laviert werden.

Die Bewegung der Federfahne kann in gleichbleibender Richtung geführt werden, wie auf dem Blatt (Abb. 53), das Hugo mit den Worten »toujours en ramentant la plume« kommentiert hat – sinngemäß »mit der

Feder immer hin und her«.²⁸ Es ist eine Bewegung, die Meereswellen evoziert, was Hugo bewusst war: Bei *Schiffe im Nebel* (Kat. 100)²⁹ konkretisiert er diese Assoziation, indem er die Silhouetten zweier Segelboote mit dunklerer Farbe einzeichnet. Zwei weitere Blätter (Kat. 121³⁰ und 122³¹) mit waagerechten Pinsel(?) - Strichen und Gouache evozieren maritime Landschaften, ohne auf diese Weise gegenständlich konkret zu sein.

Die Federfahne eignet sich auch, um impulsive gestische Dynamik auszudrücken. Dies zeigt das Blatt *Flecken und Abreibungen* (Kat. 99), wo Hugo die braune Tinte auf das Papier geworfen hat und den Eindruck einer Explosion mit wenigen zentrifugalen Strichen der Federfahne evoziert.

Der Dichter setzte auch andere Zeichenmittel ein, mit denen er ähnliche Effekte erzielte wie mit der Federfahne. Im Falle von *Tintendehnung* (Kat. 128)³² hat er den Tintenfleck vermutlich mit einem Stück Papier oder Pappe ausgebreitet und die Flüssigkeit dann trocknen lassen.³³ Unklar bleibt dagegen, ob er die sehr gleichmäßigen Striche auf dem *Abstrakte Komposition* betitelten Blatt (Kat. 101)³⁴ mit einem Pinsel oder einem anderen Gegenstand gezogen hat.

Zeichnen ohne Zeicheninstrumente

Wenn er auf Zeicheninstrumente verzichtet und unmittelbar mit der flüssigen Farbe – meistens ist es Tinte – spielt, entfernt sich Hugo noch radikaler von der klassischen Tradition. Das Papier wird so zu einem Aktionsfeld, auf dem die Hand des Künstlers mit dem flüssigen Pigment interagiert. Der Autor gießt Tinte



Abb. 53) Victor Hugo, *Mit der Feder immer hin und her, 1856

auf das Blatt und reagiert auf ihre Bewegung. Die Verläufe werden als Form einer Zeichnung anschaulich, ihre Trocknung als Textur. Hugo spritzt die Farbe auf das Blatt (Kat. 102)³⁵, nimmt durch Neigen und Drehen des Papiers Einfluss auf ihren Verlauf (Kat. 103³⁶ und 104³⁷) und bestimmt, wann und wie sie der Trocknung überlassen wird (Kat. 105,³⁸ 106,³⁹ 107,⁴⁰ 108,⁴¹ 109,⁴² 110,⁴³ und 111⁴⁴).

Seit den 1840er Jahren experimentierte Hugo außerdem mit Abdrücken von unterschiedlichen Gegenständen: mit den eigenen Fingern (Abb. 51),⁴⁵ mit Münzen (Kat. 113)⁴⁶ und Flaschenböden (Kat. 117).⁴⁷ Mehrfach hat er auch kleine Stücke von Spitze mit Farbe getränkt und zwischen zwei Papierblätter gepresst (Kat. 112,⁴⁸ 114,⁴⁹ Abb. 54⁵⁰),⁵¹ Anders als in der typografischen Presse lässt sich das Ergebnis solcher Drucke nur teilweise bestimmen. Was sich in welcher Form abdruckt, wie und wo die Tinte Flecken bildet, wird in hohem Maß vom Zufall bestimmt.

Über Jahrzehnte hinweg stellte Victor Hugo auch Klappdrucke her (Abb. 52). Dabei entwickelte er diese Technik⁵² so differenziert und beherrschte sie so meisterlich wie kein anderer im 19. Jahrhundert. Die zwei ausgestellten Beispiele, die vermutlich beide in der Mitte der 1850er Jahre entstanden sind, veranschaulichen die Bandbreite seiner Klecksografien. Das Blatt *Landschaft mit Brücke* aus Dijon (Kat. 116)⁵³ ist entlang einer waagerechten Mittellinie gefaltet. Die zähflüssige Farbe hat bei der Ablösung der zwei Hälften Effekte verursacht, die an George Sands »Dendriten« erinnern (etwa Kat. 57). Hugo hat die Flecken mit Feder, Federfahne und Fingerabdrücken überarbeitet, um die Assoziation einer Landschaft zu steigern. Das Blatt mit dem Titel *Rosette* aus Villequier (Kat. 115) ist sogar zweimal gefaltet: der Länge und der Breite nach. Damit erzielte er eine doppelte Symmetrie. Die feinen Flecken schließen sich zu einem Kreis zusammen, der an eine runde Spitzendecke erinnert.

Papierschablonen werden in Ostasien von alters her zum Stoffdruck, in Europa zur Kolorierung von Spielkarten und schwarzweißer Grafik, vereinzelt auch zur Herstellung farbiger Bilder (Kat. 202 und 203) verwendet.⁵⁴ Victor Hugo hat auf kreative Weise neuartige Möglichkeiten dieser Technik ausgearbeitet. Er schnitt Formen aus, verwendete die Ausschnitte wie auch die Aussparungen als Stempel und Schablonen. Der *Aus-*

schnitt für eine Schablone (Kat. 117)⁵⁵ ist ein solches Blatt, auf dem er mit einem kreisförmigen Gegenstand (Flaschenboden?) oben zweimal Farbe gedruckt hat. Anschließend zeichnete er unten einen Kreis mit Bleistift und schnitt entlang dieser Linie aus. Den ausgeschnittenen Kreis verwendete er vermutlich als Stempel – vielleicht sogar zur Herstellung von Kat. 118.⁵⁶ Hugo schnitt auch weitaus komplexere Stempel und Schablonen wie jene, die er auf das *Ruinen eines Aquädukts* betitelte Blatt (Kat. 120)⁵⁷ gelegt hat.

Bilder mit Schablonen zu gestalten, ist immer auch ein Spiel der Verkehrung von Figur und Grund, von Positiv und Negativ; ein Spiel, für das sich Victor Hugo auch ohne Schablonen interessiert hat wie in einem Blatt aus der *Maison de Victor Hugo* (Kat. 119), in dem man je nach Richtung der Hängung und Sichtweise helle oder dunkle Köpfe beziehungsweise Fratzen entdecken kann.

Die Verknüpfung unterschiedlicher Techniken

Einige Blätter der Ausstellung verdanken sich einem einzigen gelungenen Tintenwurf – so *Spritzender Fleck* (Kat. 102). Manche sind mit nur wenigen großzügigen Strichen gemalt, jedoch gezielt in unterschiedlichen Tönen – Tinte und Gouache – so Kat. 121⁵⁸ und 122⁵⁹.

Andere Zeichnungen sind jedoch mit verschiedenen Techniken in mehreren aufeinander folgenden Schritten bearbeitet. Etwa bei Kat. 118, wo Hugo zuerst Tinte auf dem Blatt ausgeschüttet hat, diese nach links und rechts ausfließen ließ, um dann mit einem kreisförmigen Papierstück neue Tinte zu stempeln, unten so dicht aneinander, dass beide Farben ineinandergelassen sind und gemeinsam trockneten, oben etwas voneinander abgerückt. Im nächsten Schritt kam es darauf an, die Trocknung so zu steuern, dass eine differenzierte Textur entstand: Die Farbe bildet feine, parallele und mäandrierende Linienverläufe, dynamische Strömungsbilder, die unregelmäßige hellere Flächen einschließen. Gleichzeitig suggerieren die Überlagerung der Lasuren und die Helldunkel-Kontraste Räumlichkeit.

Bei dem großformatigen Blatt mit dem Titel *Vollmond* (Kat. 123) ging Hugo von einer Horizontlinie mit rundem Himmelskörper aus, die er auf der Rückseite des Blattes gezeichnet hatte und die auf der Vorder-

seite durchscheint. Die zarten Spuren dieser Zeichnung kontrastierte er mit pastos und gestisch aufgetragener dunkelbrauner Gouache – vielleicht arbeitete er hier mit einer Spachtel. Darüber legte er weiße Gouache wie einen Schleier, der ausgewählte Stellen bedeckt. Anschließend fügte er zuerst braune, dann schwarze Tinte hinzu und lavierte sie abschließend – vermutlich mit der Fahne einer Feder.

Hugos Interesse an abstrakten Zeichnungen

Ein Leitmotiv für Hugos grafisches Schaffen ist die zufällig entstandene Form: In der Mitte der 1830er Jahre zeichnete er Gegenstände, die sich dem in der Natur vorfindlichen Zufall verdanken – megalithische Denkmäler und Felsklippen. In den 1840er Jahren ging er dazu über, Zufallsbilder mit Tinte und anderen Pigmenten selbst herzustellen. Kein anderer Künstler hat im 19. Jahrhundert eine vergleichbare Vielfalt an Verfahren eingesetzt, um sich der Mitwirkung des Zufalls zu bedienen. Kein anderer – ausgenommen der eine Generation jüngere Gustave Moreau – hat damals so unterschiedliche abstrakte Bilder gemacht. Wie kam Hugo dazu?

Die beiden Traditionen, die in den zwei ersten Kapiteln dieses Buches – Wirkungsästhetik und Zufallsbild – behandelt wurden, bieten Koordinaten an, innerhalb derer Hugos zeichnerisches Werk einen verständlichen historischen Ort gewinnt, ohne seine Originalität einzubüßen. Wie sehr er seine Bilder unter wirkungsästhetischer Perspektive betrachtete, beweist ein Blatt (Kat. 124),⁶⁰ an dessen unterem Rand er vermerkte: »aspect crépusculaire, obstiné, noir, hideux« (dämmernde, unbeugsame, schwarze und grauenerregende Stimmung).⁶¹ Damit beschreibt er die anschauliche Wirkung des mit Feder überarbeiteten Flecks. Die kurze und treffende Charakterisierung macht deutlich, dass sich Hugo für die Stimmung (*aspect*) der Zeichnung interessierte und nicht für die Frage, ob und was sie darstellt. Diese Beschreibung der Wirkung eines ungegenständlichen Bildes entspricht den Postulaten der wirkungsästhetischen Theorie, wie sie seit dem 18. Jahrhundert entwickelt wurden.



Abb. 54) Victor Hugo, *Spitzen und Gespenster, 1855/56

Hugos Blick auf seine abstrakten Zeichnungen galt allerdings nicht nur ihrer gegenstandsunabhängigen Wirkung, sondern auch der potentiellen Gegenstände, die er in den Flecken zu erkennen vermochte – womit er sich in die Tradition des »potentiellen Bildes« (Gamboni) einreihet.⁶² Ein schönes Beispiel ist das von Hugo mit »Dentelles et spectres« (*Spitzen und Gespenster*) beschriftete Blatt (Abb. 54), das als Abdruck einer Spitze entstanden ist. Hugo hat dieses Stück des Abdrucks ausgeschnitten und einzelne Linien mit seiner Feder hinzugezeichnet. Dadurch erscheinen ein Vogel, Gesichtsumrisse, Augen, Nasen und Münder. Es sind Gestalten, die unvollständig bleiben, die auftauchen und verschwinden, wie sie auch dem Dichter in den Fäden der Spitze erschienen sind.⁶³

Die Ausstellung enthält auch eine kleine Auswahl von Bildern, die Landschaften darstellen – Phantasie-landschaften, die Hugo aus Flecken heraus entwickelt hat. So hat er in wenige Tintenflecke eine Brücke über Felsnadeln hineingesehen und weitergezeichnet (Kat. 125)⁶⁴ oder aber die Ruinen einer Burg (Kat. 126).⁶⁵ Andere Landschaften sind weitaus unbestimmter und räumen der Phantasie des Betrachters einen größeren Spielraum ein (Kat. 127).⁶⁶ *Breite phantastische Landschaft* (Kat. 129) und *Dreieckige Landschaft* (130)⁶⁷ zeigen, wie Hugo mit der Schere komponiert: Teile des Blattes, die er interessant fand, schnitt er aus und schuf damit zwei vage Landschaften mit ungewöhnlichen Formaten.

Abb. 55) Victor Hugo, *Welle* [?], September 1856

Der Stellenwert von Hugos abstrakten Zeichnungen

Welchen Stellenwert maß Hugo seinen abstrakten Zeichnungen bei? Der Dichter selbst hat sich dazu nicht explizit geäußert. Die große Zahl der teils großformatigen und teils aufwendig gestalteten Blätter und die Tatsache, dass er sie aufbewahrt hat, zeigen, dass sie ihm wichtig waren. Gleichzeitig deuten mehrere Indizien darauf hin, dass diese Blätter innerhalb des zeichnerischen Werkes nicht den höchsten Stellenwert einnahmen, dass er sie nur wenigen Freunden gezeigt hat und sie darüber hinaus im 19. und bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gänzlich unbekannt blieben.

Hugo bewahrte viele der abstrakten Zeichnungen in Alben unterschiedlicher Formate auf und schien dabei keine Unterscheidung zwischen gegenständlichen und abstrakten Blättern gemacht zu haben: Man findet beide Seite an Seite – sowohl in Skizzenbüchern⁶⁸ als auch in Klebealben, die der Dichter noch zu Lebzeiten zusammengestellt hat (etwa Kat. 101).⁶⁹

Dagegen hat Hugo allem Anschein nach keines seiner abstrakten Blätter gerahmt und an die Wand gehängt. Dieses »Privileg« blieb den großen und gemäldartigen Zeichnungen vorbehalten, die er in selbst gestalteten Rahmen montierte.⁷⁰ Die allermeisten klei-

neren Bilder, die Hugo über die Jahre – etwa als Beigaben von Briefen – verschenkt hat, sind ebenfalls nicht abstrakt. Eine seltene Ausnahme bildet ein Blatt (Abb. 55),⁷¹ das er einem seiner intimsten Freunde, Paul Meurice, dem späteren Gründer des Pariser Museums Maison de Victor Hugo, vermacht hat.⁷² Wie bei der Zeichnung aus dem Nachlass *Mit der Feder immer hin und her* (Abb. 53) ist es mit der Federfahne gezeichnet, und auch hier führt Hugo die Feder hin und her, als wolle er die Möglichkeiten des ungewöhnlichen Malwerkzeuges prüfungsbeweisend anschaulich machen. Dass dabei der Eindruck von Wellen und Meer entstehen kann, ist eine nahe liegende Assoziation, aber keine unmittelbare Darstellungsabsicht.⁷³

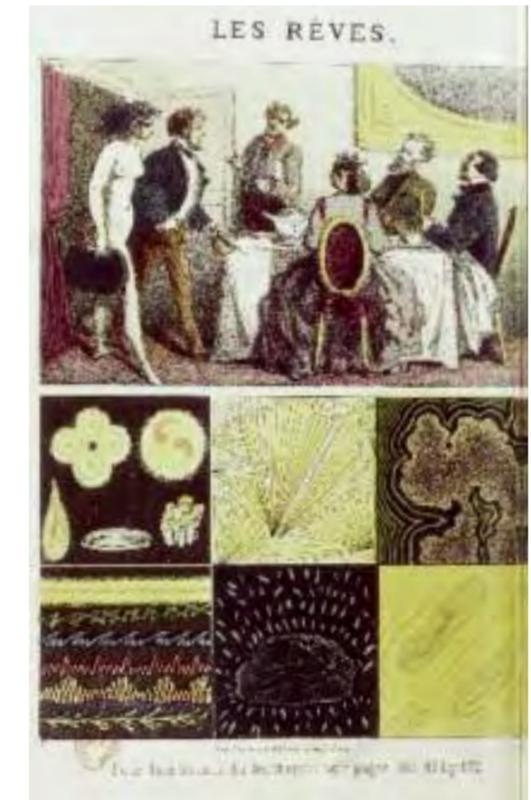
Zu Lebzeiten des Dichters hat keine öffentliche Ausstellung seiner Zeichnungen stattgefunden. Von 1847 an wurden jedoch rund hundert Bilder druckgrafisch reproduziert.⁷⁴ Keines ist im engeren Sinne des Wortes abstrakt. Vielmehr fällt auf, dass die »Grobheiten« der Bilder in den Drucken gebändigt wurden, die Gegenständlichkeit verdeutlicht wurde.⁷⁵ Daraus kann man den Schluss ziehen, dass Hugo den Stechern keine abstrakten Blätter angeboten hat und dass diese vermutlich auch kein Verständnis dafür gehabt hätten.⁷⁶ Ein symptomatisches Beispiel ist der Holzstich von Louis-Fortuné Méaulle von 1882 (Kat. 132) nach einer nahezu abstrakten Zeichnung Hugos (Kat. 131) – die mit Abstand abstrakteste, die zu Lebzeiten reproduziert wurde. Der Stecher hat zwar viel Mühe verwendet, um die unregelmäßig abgeriebene Textur des Blattes wiederzugeben. Dennoch findet eine gegenständliche und geografische Festlegung statt: Ein Fleck rechts oben wird zur Turmspitze; Hugos Aufenthaltsort Guernsey wird Anlass einer topografischen Assoziation, so dass der Holzschnitt im Album Méaulles den Titel *Guernsey. Der Glockenturm* trägt.

Die allermeisten abstrakten Zeichnungen blieben bis zum Tod des Dichters im eigenen Besitz. Seine Nachlassverwalter – in erster Linie der Enkel Georges Hugo und der Freund Paul Meurice – haben diese Blätter aufbewahrt, ihnen jedoch offensichtlich einen so geringen Wert beigemessen,⁷⁷ dass die Arbeiten im Zuge der umständlichen Abwicklung des umfangreichen Nachlasses außen vor blieben und willkürlich zwischen der Bibliothèque nationale, der Privatsammlung von

Meurice (und damit zum Teil der Maison de Victor Hugo) sowie der Familie Hugo aufgeteilt wurden.⁷⁸ Die ungegenständlichen Blätter im Familienbesitz gelangten vor allem an den Urenkel und Maler Jean Hugo und dessen erste Frau, die surrealistische Künstlerin Valentine Hugo.⁷⁹ Durch sie lernte André Breton diese Blätter kennen und erwähnte sie beiläufig in einem Text von 1936.⁸⁰ Hugos »Flecken« sind allerdings erst in den 1960er Jahren bekannt geworden.⁸¹

Ungegenständlichkeit als *rêve*

Die Unterscheidung und Polarisierung von gegenständlichen versus abstrakten Bildern ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts, die für Victor Hugo noch keine Rolle spielte. Doch gibt es einen Begriff, mit dem Hugo und manche seiner Zeitgenossen die Besonderheit von Bildern bezeichneten, die nichts darstellen. Es ist der *rêve* beziehungsweise die *rêverie*. Dabei muss man berücksichtigen, dass es im Französischen zwei Wörter für Traum gibt: *rêve* und *songe*. Ihre Semantik hat sich im 20. Jahrhundert angeglichen, während im 19. noch deutlich unterschieden wurde: *Rêve* ist die vage und verworrene Erinnerung, man habe etwas geträumt; *songe* ist dagegen jener Traum, der der Wirklichkeit ähnelt und sich nacherzählen lässt.⁸² Dabei war *rêve* ein weit gefasster Begriff, der sowohl surreale figurliche Szenen als auch abstrakte Bilder umfassen konnte. Das zeigt beispielsweise das Frontispiz von *Les Rêves et les moyens de les diriger* (Abb. 56), das der Traumforscher Marie-Jean-Léon d'Hervey de Saint-Denis 1867 veröffentlichte.⁸³ Der Autor stellt zwei Arten von Träumen übereinander bildlich dar. Im oberen Bild, in dem ein Maler in Begleitung eines nackten Modells unerwartet das Esszimmer einer bürgerlichen Tischgesellschaft betritt, demonstriert er, wie Erinnerungen aus unterschiedlichen Zeiten und Situationen im Traum verknüpft werden können.⁸⁴ Die sechs unteren Bildfelder stellen dagegen nach Herveys Aussage »Visionen des ersten Schlafes« dar, die er »hypnagogische Halluzinationen« nennt.⁸⁵ Gemeint sind Nachbilder, also die visuellen Eindrücke, die ein jeder erfährt, sobald er die Augen schließt. Hervey weiß, dass es sich um physiologische Erscheinungen im Wachzustand handelt,

Abb. 56) Marie-Jean-Léon d'Hervey de Saint-Denis, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris 1867, Frontispiz

dennoch zählt er sie als erste Stufe des Traumes (*rêve*) auf.⁸⁶ »Es ist, soweit ich weiß, eine bekannte Tatsache, dass die ersten Illusionen des Traums fast immer optische Halluzinationen sind. Sobald bestimmte Menschen zum Schlafen die Augen schließen, nehmen sie ein Gewimmel kapriziöser Bilder wahr, die die Vorhut klarer ausgeformter Visionen bilden und so den nahenden Schlaf ankündigen. Teilweise geben diese Halluzinationen bestimmte Gegenstände wieder, wenn auch gelegentlich etwas phantastisch und verzerrt; manchmal sind es lediglich leuchtende Rädchen, kleine Sonnen, die sich rasch um die eigene Achse drehen, kleine bunte Blasen, die auf- und absteigen, oder federleichte Fäden in Gold, Silber, Purpur oder Smaragdgrün, die sich in einem ständigen Schwirren auf tausenderlei Weise zu kreuzen oder symmetrisch einzurollen scheinen und zahllose kleine Kreise, Rauten und andere kleine geometrische Figuren bilden, ganz ähnlich



Abb. 57) Victor Hugo, *Der Traum, 1866

den zierlichen Arabesken, wie sie die Hintergründe byzantinischer Gemälde schmücken. [...] Aus meinen Alben entlehne ich einige Skizzen dieser Art und setze sie auf das Titelblatt dieses Buches.«⁸⁷

Victor Hugo hat den Zustand, in dem er zeichnete, als *rêverie* bezeichnet. Castel, dem Verleger des ersten Albums mit Reproduktionen seiner Zeichnungen, schreibt er: »Der Zufall hat Ihnen eine Art Zeichenversuche unter die Augen kommen lassen, die ich in Stunden nahezu gedankenloser Träumerei angefertigt habe.«⁸⁸ Dabei ist *rêve* für ihn durch Flüchtigkeit und Unbestimmtheit charakterisiert, was auch das Thema einer als *Le Rêve (Der Traum)* betitelten Zeichnung ist (Abb. 57).⁸⁹ Eine Hand versucht nach einem sich in Auflösung befindenden Gesicht zu greifen, einem Gesicht, das sich in einem ungegenständlichen Nebel verliert. Entsprechend besitzen viele Zeichnungen von Hugo nicht die Schärfe des Geschehenen, sie verdanken sich der

Träumerei und – so könnte man hinzufügen – sie laden zum Träumen ein. In diesem Sinne wurde der Begriff *rêve* mehrfach von Zeitgenossen – etwa von Théophile Gautier⁹⁰ und Paul Huet⁹¹ – verwendet, um die Zeichnungen Hugos und ihren Eindruck zu beschreiben. 1899 griff Léonce Bénédite den Begriff *rêve* in einem ausführlichen Text auf, in dem die Ungegenständlichkeit der Bilder von Gustave Moreau erstmals besprochen wird. Die Entstehung von Historienbildern aus ungegenständlichen Farbskizzen (*pochades en apparence incompréhensibles*) vergleicht Bénédite dort mit dem Übergang des unbestimmten und wirren *rêve* in einen geformten *songe*.⁹² Schließlich sei erwähnt, dass selbst Kandinsky im Jahr 1918 rückblickend auf die Zeit um 1900, also bevor er abstrakte Gemälde malte, von der geträumten Vision ungegenständlicher Bilder erzählt: »In undeutlichen Träumen zeichnete sich manchmal vor meinen Augen in ungreifbaren Bruchstücken etwas Unbestimmtes ab, das mich zeitweise durch seine Kühnheit erschreckte. Manchmal erschienen mir im Traum harmonische Bilder, die nach dem Erwachen nur unklare Spuren unwesentlicher Einzelheiten zurückließen.«⁹³

Kat. 99) Victor Hugo, *Flecken und Abreibungen*, um 1856



Kat. 100) Victor Hugo, *Schiffe im Nebel*, um 1856
 Kat. 101) Victor Hugo, *Abstrakte Komposition*, um 1856



Kat. 102) Victor Hugo, *Spritzender Fleck*, 1850er/1860er Jahre (?)



Kat. 103) Victor Hugo, o. T. [Tisch], o. J.



Kat. 104) Victor Hugo, Tintenfleck, o. J.



Kat. 105) Victor Hugo, *Fleck*, o. J.



Kat. 106) Victor Hugo, *Fleck*, o. J.



Kat. 107) Victor Hugo, *Wehrgang einer verfallenen Burg*, um 1850
 Kat. 108) Victor Hugo, *Die Burg Des-Cris-la-Nuit (Nächtliche Schreie)*, um 1850



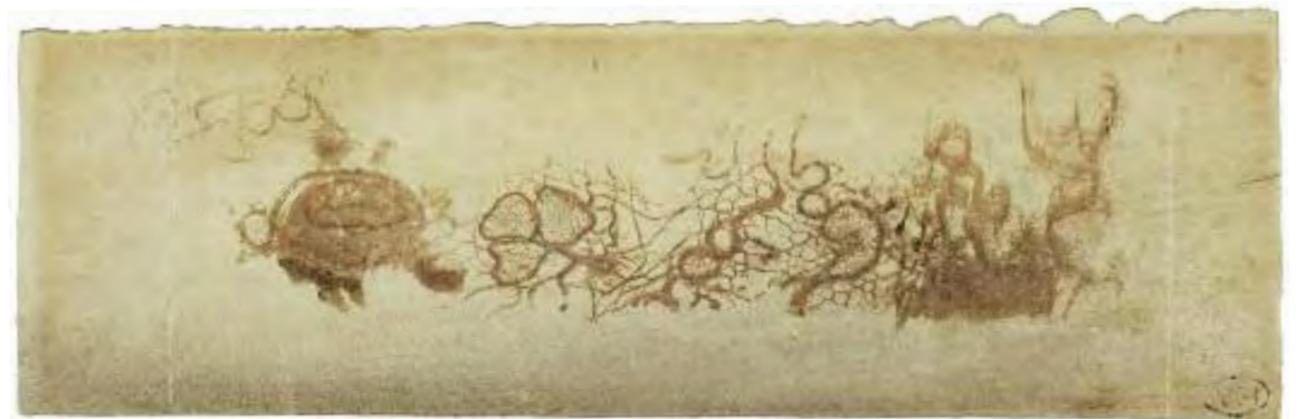
Kat. 109) Victor Hugo, *Sonne und Wolken*, um 1850
 Kat. 110) Victor Hugo, *Sonne*, um 1850
 Kat. 111) Victor Hugo, *Tintenfleck*, o. J.

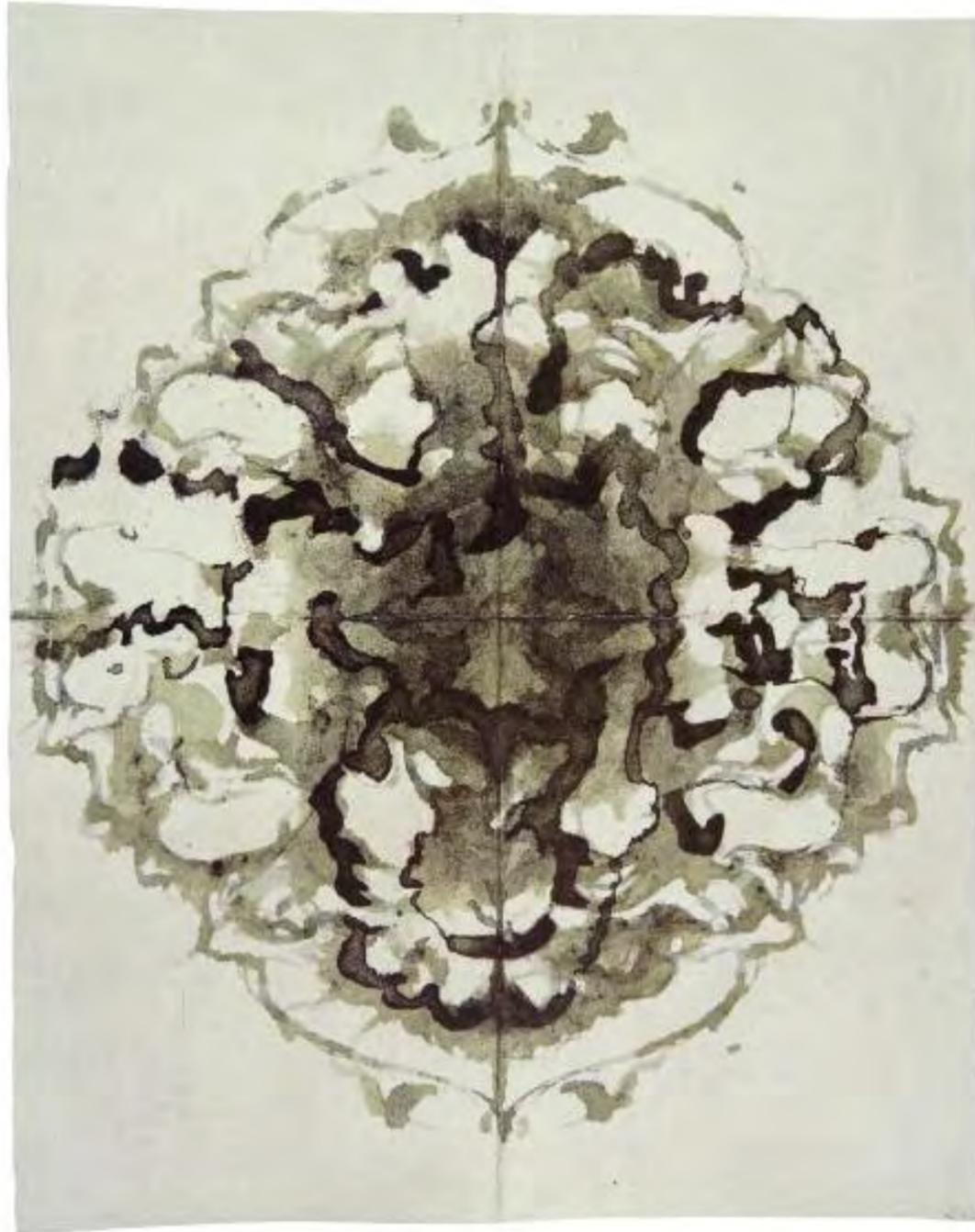


Kat. 112) Victor Hugo, *Fleck und Abdruck von Spitze*, 1855/56



Kat. 113) Victor Hugo, *Schwarze Sonne*, um 1855
Kat. 114) Victor Hugo, *Abdruck von Spitze*, 1855/56





Kat. 115) Victor Hugo, *Rosette*, um 1856



Kat. 116) Victor Hugo, *Landschaft mit Brücke*, 1855/56



Kat. 117) Victor Hugo, *Ausschnitt für eine Schablone*, o. J.



Kat. 118) Victor Hugo, *Flecken*, um 1853-1855



Kat. 119) Victor Hugo, *Fleck*, um 1869



Kat. 120) Victor Hugo, *Ruinen eines Aquädukts*, um 1850



Kat. 121) Victor Hugo, *Landschaft mit Schranke*, um 1855/56 (?)
 Kat. 122) Victor Hugo, o. T. [*Blauer Fleck*], um 1853-1855 (?)



Kat. 123) Victor Hugo, *Vollmond*, um 1850



Kat. 124) Victor Hugo, *Fleck* [*dämmernde, unbeugsame, schwarze und grauenerregende Stimmung], o. J.



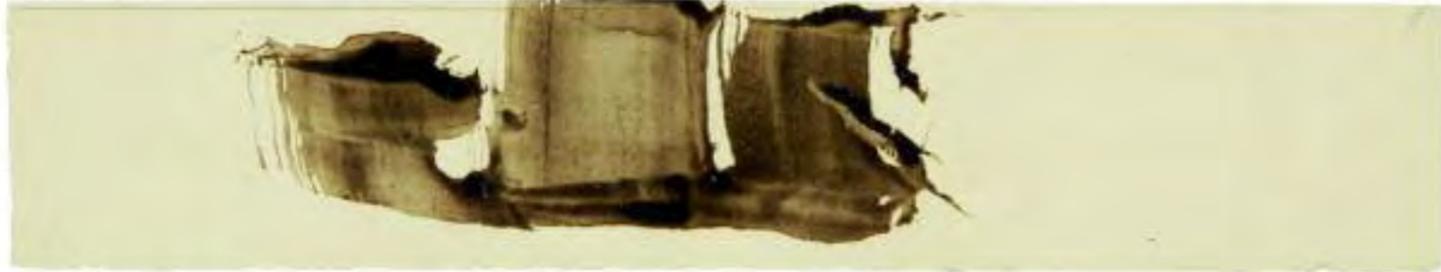
Kat. 125) Victor Hugo, *Landschaft mit Brücke*, 1856



Kat. 126) Victor Hugo, *Ruinen in einer Phantasielandschaft*, um 1845-1847



Kat. 127) Victor Hugo, *Turm*, um 1866



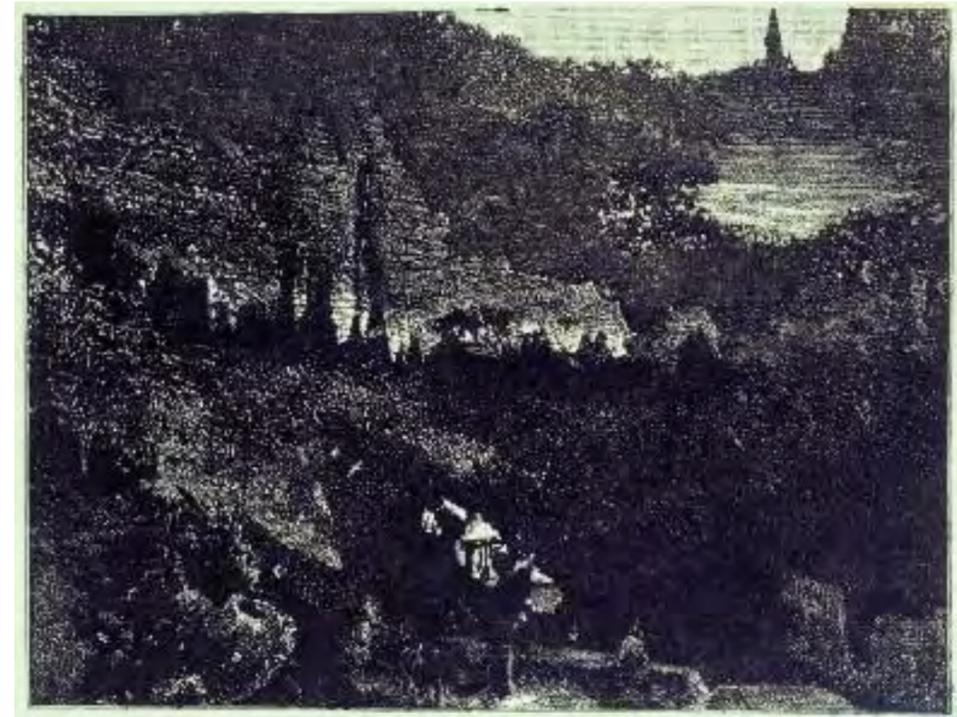
Kat. 128) Victor Hugo, *Tintendehnung*, o. J.
 Kat. 129) Victor Hugo, *Breite phantastische Landschaft*, o. J.



Kat. 130) Victor Hugo, *Dreieckige Landschaft*, o. J.



Kat. 131) Victor Hugo, *Dämmernde Vision*, um 1855/56 (?)



Kat. 132) Louis-Fortuné Méaulle (nach Victor Hugo), **Guernsey. Der Glockenturm*, 1882

GUSTAVE MOREAU



Gustave Moreau (1826–1898) war der Sohn eines kunst-sinnigen Architekten im gehobenen französischen Staatsdienst. Ähnlich wie Turner absolvierte er erfolgreich die offiziellen Stufen einer akademischen Künstlerlaufbahn: Von 1846 bis 1849 war Moreau Schüler an der Ecole des Beaux-Arts in Paris, ab 1852 stellte er regelmäßig im Pariser Salon aus, wo er seit 1864 zu den meist diskutierten und angesehensten Malern zählte. 1875 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion, 1892 zum Professor an der Ecole des Beaux-Arts ernannt. In einer Zeit, in der sich der Gegensatz von akademisch-offiziell Kunstbetrieb und innovativen Avantgardisten ausprägte, verstand sich Moreau als traditionsbewusster Historienmaler. Die Bilder, die er ausstellte und verkaufte, haben nahezu ausschließlich mythologische, literarische und biblische Themen, wobei seine Arbeiten durch originelle und symbolträchtige Ikonografien auffallen.¹

Der Künstler, der seit den 1870er Jahren seine Werke erfolgreich an Privatsammler veräußerte, hat zu Lebzeiten knapp 500 Bilder verkauft oder verschenkt.² Alle anderen Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen – rund 15.000 – sind im elterlichen Haus im neunten Pariser Arrondissement verblieben,³ wo der kinderlose Maler in den letzten Jahren seines Lebens nach umfangreichen Umbauarbeiten ein Museum für sein nachgelassenes Gesamtwerk installierte. Nach Moreaus Tod hat sein Mitarbeiter und Freund, Henri Rupp, die Einrichtung fertig gestellt und das Museum 1903 eröffnet.⁴ Dieser Nachlass beinhaltet das vielfältigste Konvolut abstrakter Bilder eines Künstlers des 19. Jahrhunderts: Es umfasst rund 50 Ölskizzen sowie Hunderte von gezeichneten und aquarellierten Blättern.

Die abstrakten Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen wurden zu Lebzeiten des Künstlers nicht öffentlich ausgestellt. Erst mit der Eröffnung des posthumen Museums 1903 wurden einige zugänglich. Während man ihnen zunächst wenig Beachtung schenkte,⁵ trugen sie seit 1955 entscheidend zur Wiederentdeckung des einige Jahrzehnte lang nahezu vergessenen Malers bei.⁶ Das abstrakte Werk Moreaus wurde allerdings bislang nicht systematisch untersucht. Die vorliegende Ausstellung ist mit Abstand der umfangreichste Versuch einer Präsentation mit vielen abstrakten Bildern, die hier erstmals veröffentlicht werden. Sie verdeutlichen Moreaus Interesse für Wirkungsästhetik und seine

Faszination für zufällige Flecken, zwei Aspekte, die es nacheinander zu diskutieren gilt.

Moreau und die Wirkungsästhetik

Über Jahrzehnte hinweg verfasste Moreau Texte über die Kunst im Allgemeinen sowie über eigene Werke.⁷ Zentrale und häufig wiederkehrende Begriffe sind *arabesque* (die Linienkomposition), *valeurs* (die Komposition der Bildmassen und des Helldunkels) und *coloration* (die Farbkomposition).⁸ Immer wieder betonte er, dass das Wichtigste in der Malerei die reine Form, die bildnerischen Werte seien: »Die Phantasie [sollte man] lediglich durch die Linienkomposition [*arabesque*] der Figur oder Gruppe ansprechen. Der Gesichtsausdruck steht erst an letzter Stelle.«⁹ »Das Denken mittels der Linie, der Linienkomposition [*arabesque*] und plastischer Mittel [*moyens plastiques*] anzuregen, das ist mein Ziel.«¹⁰ »Die Beherrschung der Massenverteilung [*valeurs*] ist für einen Maler mit am schwierigsten zu erlangen. [...] durch die Verteilung der Massen kann ein Maler eine pittoreske oder eine epische Wirkung hervorbringen. So erzeugt die Annäherung der Massen eine epische, ernste Wirkung, ihr Abstand einen pittoresken, heiteren Effekt.«¹¹ Solche Überlegungen sind typisch für den wirkungsästhetischen Diskurs, wie er im 19. Jahrhundert geführt wurde. Weniger typisch sind dagegen die direkten Folgerungen, die der Maler für seine eigene Praxis daraus ableitete.

Das Nachdenken über die Eigenschaften von Linie und Farbe führte Moreau in den 1880er Jahren zu einer konsequenten Entkoppelung beider Bildelemente. Er gestaltete Leinwände mit Linien und nahezu ohne Farbe (Abb. 62), Bilder mit Farbe, aber ohne Linien (Kat. 133, 134 und 136) sowie Gemälde, bei denen er ein feines Lineament so über die Farbflecken legte, dass beide selbständig und eigenwertig bleiben (Kat. 135, Abb. 58 und 59).

Linie ohne Farbe und Farbe ohne Linie

Die Chimären (Abb. 62) ist eine Linienzeichnung – der Größe nach monumental (236 x 204 cm), der Ausführung wegen eher miniaturartig. Über eine weiße Grundierung malte Moreau mit Pinsel und dunkler Farbe Figuren und Fabelwesen, Schmuck- und Stoffdekor,

Musikinstrumente und Architektur, Felsen und Pflanzen. Der eigenen Aussage nach hat er vier Monate lang unaufhaltsam das Bild »beschriftet«. ¹² Das dabei geschaffene Lineament füllt die untere Hälfte der Leinwand ohne Zwischenräume fast vollständig aus. Es bildet ein kaum überschaubares Gewimmel, Ausdruck von »weiblicher Leidenschaft, Phantasie und Launenhaftigkeit«. ¹³ Im oberen Drittel legte der Maler die Landschaft skizzenhaft mit Farbe an, während das Lineament unten nur vereinzelt koloriert ist. Dieses von Moreau signierte und 1884 datierte Bild ist – im traditionellen Verständnis des Wortes – nicht vollendet. Der Künstler vermerkte dazu, dass eine »Endredaktion« noch nötig, allerdings alles Wichtige bereits festgehalten sei. ¹⁴ Vermutlich wurde ihm bewusst, dass eine Fertigstellung – das heißt eine Kolorierung – den Eigenwert des Lineaments so stark relativiert und das Bild so sehr beeinträchtigt hätte, dass er nicht weiter daran gearbeitet hat.

Technisch betrachtet, bildet *Die Parze und der Todesengel* (Kat. 133) das Gegenstück zu *Die Chimären* (Abb. 62): Das Gemälde, das Moreau 1890 in Trauer über den Tod seiner langjährigen Geliebten Alexandrine Dureux gemalt hat, ¹⁵ kommt ganz ohne Umrisslinien aus; die Ölfarbe ist mit Pinsel und Spachtel pastos aufgetragen und teilweise wieder ausgekratzt. Eine der Schicksalsgöttinnen führt den reitenden Engel des Todes mit bedrohlich erhobenen Schwert. Die beiden im schmalen Bildformat emporragenden Figuren beherrschen auf einer Bergkuppe die gesamte Umgebung. Kein Opfer wird dem todbringenden Gespann entrinnen können. Die eindringliche Dramatik des Gemäldes rührt vor allem von der expressiven Verwendung der Farbe her: ¹⁶ der düstere Himmel, das glühende Gestirn, der rötliche Mond und ganz besonders die dunkle Brillanz der Hauptgruppe.

Ein weiteres Beispiel für die expressionistische Verwendung reiner Farben ist die Skizze *Lady Macbeth* (Kat. 134). Der intensive rote und schwarze Hintergrund offenbart die Seelenregungen der vom Ehrgeiz zerfressenen und vom Gewissen geplagten schönen Lady, die – so Shakespeares Darstellung – schlaflos umherirrend unsichtbares Blut von sich abzuwaschen versucht. ¹⁷

Die Entkoppelung von Farbe und Linie

Moreaus Recherchen über die Eigenschaften von Farbe und Linie führten ihn zum »applizierten Lineament«, einer singulären, in den 1880er Jahren entwickelten Technik, bei der er eine eigenwertige Linienzeichnung wie einen Schleier über die Farbtextur des Bildes legte. ¹⁸ Ein erstes charakteristisches Beispiel – zugleich ein Hauptwerk des Künstlers – ist die um 1887 entstandene Leinwand *Die Einhörner* (Kat. 135). Das Gemälde stellt – ohne direkte literarische Vorlage – eine paradiesische Landschaft mit fünf reich geschmückten Frauen und vier Einhörnern dar. Moreau spricht in einer kurzen Notiz von einer verzauberten, von Frauen bewohnten Insel und schreibt, das Thema sei ein »kostbarer Vorwand«, um »bildnerische Elemente« zu entfalten. ¹⁹ Neben dem märchenhaften Charakter der Tiere und der mittelalterlichen Konnotation vieler Details ²⁰ sind es in der Tat vor allem die betont eigenwertigen, formalen Mittel, die die eindringliche Stimmung einer erfüllten Stille bewirken: zum einen die mit vielen Symmetrien und Korrespondenzen arbeitende Komposition, zum anderen die zwischen aquarellhaft und pastos changierende, skizzenhafte Farbe mit ihrem harmonischen grün-roten Klang, schließlich das reiche Ornament des applizierten Lineaments. Statt Damen mit Schmuck darzustellen, schmückt Moreau die Farbe mit dem Lineament.

Höhepunkt dieses applizierten Lineaments ist das Ölbild *Die Erscheinung* (Abb. 58), ein Gemälde, an dem der Maler noch in den letzten Monaten vor seinem Tod arbeitete und in dem Farbe und Linie, vollständig voneinander entkoppelt, je eine eigene bildnerische Funktion erfüllen. ²¹ Der Maler überzog zuerst die helle Grundierung mit einer lasierenden Farbschicht grünlicher und rot-brauner Töne und definierte auf diese Weise die Raumaufteilung. In einem zweiten Schritt legte er die Figuren mit farbigen Akzenten an. Gezielt setzte er die wirkungsästhetischen Eigenschaften der Farbe ein: Rot für die Anstifterin des Mordes, Herodias, ebenso für den Henker sowie für die große Blutlacke zu Füßen der Salome. Genauso bewusst arbeitete Moreau den Hell-dunkel-Kontrast und die pastose Farbmaterie aus, um das Hauptgeschehen hervorzuheben: die Gegenüberstellung zwischen der tanzenden Salome und dem abgeschlagenen Kopf des Johannes, eine von Moreau



Kat. 133) Gustave Moreau, *Die Parze und der Todesengel, um 1890



Kat. 134) Gustave Moreau, *Lady Macbeth, o. J.



Kat. 135) Gustave Moreau, *Die Einhörner, um 1887

erfundene Ikonografie.²² Die intensive Konfrontation lässt offen, ob der Kopf des Heiligen dem Mädchen als Mahnung erscheint oder ob die mit der Lotusblume spielende, grausame Tänzerin dessen Erscheinung heraufbeschworen hat. Auf der noch frischen Ölfarbe trug Moreau schließlich ein Lineament auf. Zur besseren Hervorhebung besteht es aus einem doppelten Strich (Abb. 59) – einem hellen (weißen) und einem dunklen (braunen, blauen oder schwarzen). Während das applizierte Lineament in *Die Einhörner* nur einzelne Stellen besetzt, bildet es hier ein Gewebe, das das ganze Bild bedeckt. Das Gemälde lebt von der Entkopplung von Farbe und Lineament; Farbe und Farbmaterie können umso deutlicher in Erscheinung treten, da sie von den eingrenzenden Linien »befreit« sind. Das Lineament festigt einerseits die stimmungsvolle Perspektive der großen orientalischen Palasthalle, führt andererseits dieser ornamentalen Struktur eine exotische und damit auch mysteriöse Note zu.



Abb. 59) Gustave Moreau, *Die Erscheinung (Detail), 1876-1898

Moreaus private Modernität

Die auf wirkungsästhetische Gedanken begründete, eigenwertige Verwendung von Malmitteln – Farbe und Pinselstrich – ist das charakteristischste Merkmal avantgardistischer Maler der 1880er Jahre: Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), Georges Seurat (1859-1891) und vieler anderer, die man als »Postimpressionisten« bezeichnet. Diese Maler sind deutlich jünger als Moreau, und sieht man vom kurzen Durchgang Seurats ab, hat keiner von ihnen die Weihen der akademischsten Kunstschule des Landes, der Ecole des Beaux-Arts, genossen, keiner den Sprung in den offiziellen Salon geschafft.

Moreau war nicht minder »modern« als die weniger erfolgreichen Postimpressionisten; seine Sammler waren allerdings eher konservativ eingestellt und nicht willens, sich für Gemälde zu erwärmen, die ihnen unfertig erschienen. Das skizzenhafteste Bild, das Moreaus Atelier verlassen hat, wurde nicht verkauft, sondern verschenkt und ging an einen der größten und – relativ betrachtet – fortschrittlichsten Sammler des Künstlers, den Marseiller Antony Roux.²³ Der schon vereinbarte Verkauf der *Einhörner* (Kat. 135) ist vermutlich daran gescheitert, dass Moreau sich weigerte, Linie und Farbe zusammenzuführen.²⁴



Abb. 58) Gustave Moreau, *Die Erscheinung, 1876-1898



Kat. 136) Gustave Moreau, *Tomyris und Kyros*, vor 1885



Abb. 60) Gustave Moreau, *Salome, 1876

Tomyris und Kyros (Kat. 136) ist ein interessanter Beweis für den privaten Charakter von Moreaus Modernität. Das schon vor 1885 angefangene und vielleicht auch fertig gestellte Bild²⁵ besteht im Wesentlichen aus groben und pastosen Strichen, ganz ohne feste Umrisse. Es stellt einen von steilen Felsen umgebenen Gletscher dar, der sich in einen Wasserfall ergießt. Allein im linken Vordergrund sind Einzelheiten mit feinerem Pinsel gezeichnet: Ein Henker kniet vor Tomyris, Königin der Massageten, und präsentiert ihr den Kopf des rücklings liegenden Kyros. Das blutrünstige, historisch und geografisch ferne Geschehen nimmt im Gemälde eine für Moreau ungewöhnlich beiläufige Position ein. Es bereichert die Gebirgslandschaft mit einer mythischen und dramatischen Konnotation. Diese phantastische Landschaft ist das eigentliche Sujet des Bildes. Sie ist dank der skizzenhaften Beschaffenheit offen für stimmungsvolle Projektionen seitens der Betrachter. Für Moreau, der das Werk signierte, war es jedenfalls fertig: Beachtlich ist vor allem die Tatsache, dass er das Bild als eines von wenigen an den Wänden des 1896 neu geschaffenen Salons des Hauses, der so genannten

Galerie, aufgehängt hat, wo es sich bis heute außerhalb des Publikumsparcours befindet.²⁶

Abstrakte Kompositionsstudien

In seinen Notizen beschreibt Moreau, dass der Maler die Komposition eines Bildes sorgfältig überlegen solle, und rät zu reduzierten Studien, ähnlich denen von Joshua Reynolds (Abb. 10): »Bevor man zu malen beginnt, [soll man] die Verteilung der Massen und der Farben [*mode de valeurs et de colorations*] gründlich überlegen. [Es gilt,] die Farbpalette eines Bildes immer mehr zu beschränken, sodass höchstens zwei oder drei Farbtöne übrig bleiben, und davon den dominanten festzulegen. [...] [Man muss] Gemälde auf dem Kopf betrachten, um sich über die Komposition [*valeurs*] klar zu werden, von denen das Sujet, die dargestellten Gegenstände und die Wirkung des Bildes [den Betrachter] stets ablenken.«²⁷ Anders als bei Reynolds geht es Moreau allerdings nicht um Studien alter Meister, sondern um den Entwurf eigener Bilder. Tatsächlich beinhaltet sein Nachlass abstrahierende Kompositionsstudien in verschiedenen Medien, die man auch unterschiedlichen Funktionen zuordnen kann: Die meisten verwendete er, um die Einteilung der Massen auf der Bildfläche (*valeurs*) festzulegen, andere dienten zugleich dazu, das Verhältnis der Farben abzuschätzen, und schließlich gibt es eine Reihe abstrahierender Skizzen, in denen der Maler den Bildrahmen komponierte.

1. *Die Komposition der Bildmassen und des Helldunkels* (*valeurs*). Für die zwei großen Gemälde des Salons von 1876 – *Salome* (Abb. 60) und *Herkules und die Hydra von Lerna* (Abb. 61) – fertigte Moreau besonders viele und teilweise sehr abstrakte Kompositionsstudien an.²⁸ Auf einem Skizzenblatt (Kat. 137) zeichnete er beispielsweise neben einem Herkules zwei briefmarkengroße Studien der *Salome* – in beiden erkennt man den Thron in der Mitte und Salome links unten. Die sehr unterschiedliche Helligkeit dieser Skizzen macht klar, dass es Moreau nicht primär um das Helldunkel, sondern um die Disposition der wichtigsten Bildelemente ging: ihr Verhältnis untereinander und in Bezug auf die gesamte Bildfläche.

Weniger abstrahiert und damit verständlicher sind dagegen einige Kompositionsskizzen für den *Herkules*. Während Kat. 139 dem Salonbild (Abb. 61) sehr nahe

Kat. 137) Gustave Moreau, *Figur- und Kompositionsstudien*, um 1876



Kat. 138) Gustave Moreau, *Kompositionsstudie für »Herkules und die Hydra«*, um 1875



Kat. 139) Gustave Moreau, *Kompositionsstudie für »Herkules und die Hydra«*, um 1876
 Kat. 140) Gustave Moreau, *Kompositionsstudie (mit Rahmen) für »Herkules und die Hydra«*, um 1876



Kat. 141) Gustave Moreau, *Herkules und die Hydra von Lerna*, um 1875



Abb. 61) Gustave Moreau, **Herkules und die Hydra von Lerna*, 1876

steht, handelt es sich bei Kat. 138 um eine ältere, unvollendet gebliebene Fassung dieses Themas (Kat. 141). Moreau prüfte mit beiden Zeichnungen das Verhältnis von Herkules, Hydra und der felsigen Umgebung zum gesamten Bildformat. In der ersten Skizze (Kat. 138) rahmt er die Hydra symmetrisch ein, findet jedoch keinen befriedigenden Platz für den Herkules. Daraufhin hat er ein deutlich breiteres Format gewählt (Kat. 141), in dem sich die Hydra weiterhin in der Bildmitte aufbaut. Zwar hätte er hier Herkules leichter unterbringen können, doch beschloss er im weiteren Verlauf seiner Studien, den griechischen Helden auf die linke Seite zu verlegen, beide Kontrahenten von der Bildmitte abzurücken, um sie gleichwertiger zu machen (Kat. 139 und Abb. 61) und ließ Kat. 141 unvollendet.²⁹

Vergleichbare Kompositionsstudien legte Moreau auch mit Aquarell- und Ölfarbe an, ohne sich dabei für die Farbwerte zu interessieren. Dies gilt etwa bei der *Studie für »Die Chimären«* (Kat. 142, vgl. Abb. 62), ein mittelgroßes Aquarell in Braun, das mit wenigen Pinselstrichen auf nassem Papier gemalt ist. Ob es sich hier um eine gezielte Kompositionsstudie oder aber um eine allererste Bildidee handelt, die in einem zweiten Schritt (Kat. 143) präzisiert wurde, muss vorläufig offen bleiben. Bei der in Öl gemalten *Studie für »David«* (Kat. 144) fällt auf, dass sich die Farben völlig vom ausgeführten

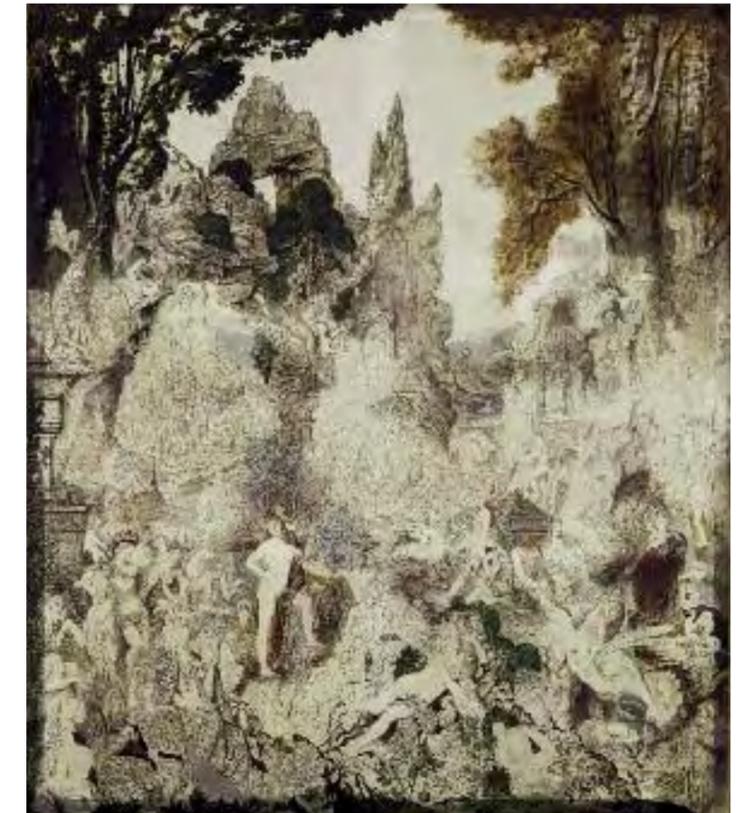


Abb. 62) Gustave Moreau, **Die Chimären*, 1884

Salonbild (Abb. 65) unterscheiden. Hier ging es Moreau zu einem Zeitpunkt, als er das Bild noch in einem breiteren Format plante, um die Gesamtkomposition der Massen, unabhängig von Farben und Helligkeitswerten. Dies wird im Vergleich mit einer weiteren Ölskizze deutlich, die er für dasselbe Bild angelegt hat (Abb. 64). Beide Skizzen – sowohl die gegenständliche (Abb. 64) als auch die ungegenständliche (Kat. 144) – sind auf Holztafeln derselben Größe gemalt; sie teilen die Fläche – das Verhältnis von Boden, Thron und Hintergrund – ähnlich ein. Die abstrakte Kompositionsskizze ist zuletzt entstanden und beinhaltet bereits den runden Abschluss des Thrones. Moreau betonte in der abstrakten Skizze die Rhythmisierung des waagerechten Stufenvordergrundes und veränderte jene des senkrechten Hintergrundes: Dort führte er zwei zusätzliche Akzente ein, eine Säule links und die Lampe in der Mitte, die in der abstrakten Skizze als breiter roter Streifen erscheint.³⁰



Kat. 142) Gustave Moreau, *Studie für »Die Chimären«*, um 1884



Kat. 143) Gustave Moreau, *Die Chimären [Studie]*, um 1884



Abb. 63) Gustave Moreau,
*Die Rückkehr der Argonauten, 1897



Abb. 64) Gustave Moreau, *König David [Studie]*, um 1878



Abb. 65) Gustave Moreau, *David, 1878

Der Grad der Abstraktion von Moreaus Kompositionsskizzen ist zum Teil so hoch, dass die Identifizierung mehrfach hypothetisch bleiben muss. So handelt es sich bei einer *Skizze* (Kat. 145) mit ungewöhnlichem quadratischen Format vielleicht um eine Kompositionsstudie für das quadratische Bild *Der Triumph von Alexander dem Großen* (Abb. 66).³¹ Ein rätselhaftes Blatt (Kat. 170) stellt möglicherweise einen nach rechts steil aufsteigenden Berghang dar und steht damit in Bezug zum Aquarell *Die beiden Glücksritter und der Talisman*, der Illustration einer von La Fontaines *Fabeln*, die Moreau um 1880 gemalt hat.³² Schließlich ist unklar, ob es sich bei der *Kompositionsstudie* (Kat. 163) überhaupt um eine solche handelt und worauf sie sich bezieht.³³

2. *Die Farbkomposition (coloration)*. Bei den abstrahierenden Kompositionsstudien bezog Moreau die Farbe des Gemäldes nur vereinzelt ein. Dies ist jedoch der Fall bei der *Skizze für »Jupiter und Semele«* (Kat. 146), die von den Figuren, Architekturen und Ornamenten des Gemäldes (Abb. 67) abstrahiert, dafür aber das Wesentliche verdeutlicht: die vertikale Dynamik der zentralen Form, die durch Weißhöhlungen verstärkt wird. Dies ist für Moreau das zentrale Bildthema, wie er es auch

schriftlich festgehalten hat: »Im Zentrum der schwebenden Kolossalbauten [...] wird alles verändert, gereinigt, idealisiert; es beginnt die Unsterblichkeit, alles wird vom Göttlichen durchströmt, und alle Wesen, noch ungeformte Skizzen, streben nach dem wahren Licht. [...] sie streben nach Gipfeln und steigen auf, steigen immerfort auf [...].«³⁴ Die abstrakte Kompositionsstudie lässt sich in die Entstehungszeit der Bildidee für dieses Hauptwerk datieren, in etwa zeitgleich mit einer 1889 gezeichneten Skizze (Kat. 147), lange bevor Moreau die Leinwand vergrößerte.³⁵ Es ist daher anzunehmen, dass der Maler bei diesem ikonografisch höchst komplexen Bild zunächst von einer einfachen Farbvorstellung ausging.³⁶

Ein kleines Aquarell (Kat. 177), das auf den ersten Blick abstrakt zu sein scheint, ist vermutlich ebenfalls als Farbkompositionsstudie – für die großformatige Leinwand *Die Rückkehr der Argonauten* (Abb. 63) – entstanden. Auch hier befand sich die Bildidee wohl am Anfang, noch mit seitenverkehrtem Segel und bevor die Leinwand unten angestückelt wurde. Eine weitere Aquarell-Skizze (Kat. 153) könnte ebenfalls eine Farbkompositionsstudie sein, unklar ist jedoch wofür.



Kat. 144) Gustave Moreau, *Studie für »David«*, um 1878

Kat. 145) Gustave Moreau, *Skizze*, o.J.

Abb. 66) Gustave Moreau, *Der Triumph von Alexander dem Großen, o.J.

3. *Die Rahmenwürfe*. Die Studie für »Herkules und die Hydra« (Kat. 140) diente dazu, das Verhältnis von Gemälde und Rahmen zu beurteilen beziehungsweise die Wirkung der Komposition in einem Rahmen auszuloten. Solche abstrahierenden Rahmenstudien, die bei farbigen Rahmen mit Wasserfarben ausgeführt sind,³⁷ kommen in Moreaus Nachlass mehrfach vor.³⁸

Die abstrakte Darstellung von Kompositionstilen

Seit seiner Jugend studierte Moreau Gemälde alter Meister im Louvre und andernorts, analysierte ihre Verfahren und Kompositionsprinzipien und übertrug sie in das eigene Werk. In einer Notiz mit der Überschrift *Über Stile und Moden* vermerkte er beispielsweise: »Herausfinden, welche Sujets mit den Mitteln behandelt werden können, die diese Meister anwendeten. Sorgfältig herausarbeiten, welche Unterschiede sich ergeben, wenn man die Sujets auf die eine oder andere Art behandelt (antikisierend, italienisch, flämisch). Flämisch: familiär und intim durch die Wahl der Formen und Typen (mehr Verismus und Realismus bei diesen Typen und Formen, mehr Abstraktion in der Ausführung und beim Einsatz der Materialien, in der Wahl des Helldunkels etcetera pp). Dem gegenüber das Primitive, das abstrakt ist durch Form, Stil [...]. Aufregende Mischungen der verschiedenen Moden und Stile der gegensätz-

lichsten Schulen, je nach den Bedürfnissen des Gefühls und der Phantasie. Die große Klaviatur, die man durch und durch kennen und beherrschen muss.«³⁹

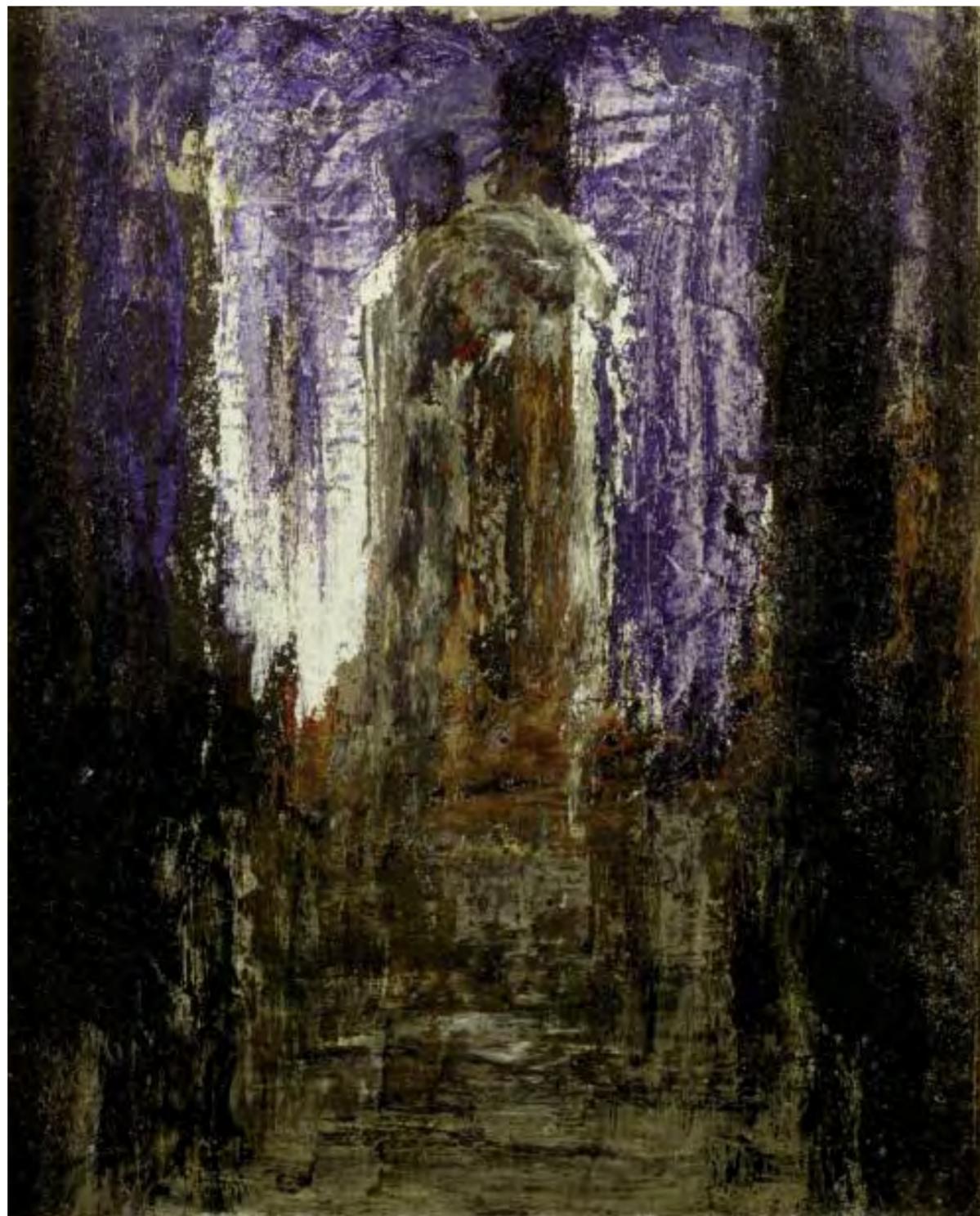
In einer Kohlezeichnung stellte Moreau die Kompositionsprinzipien verschiedener Meister schematisch-abstrakt dar (Kat. 148).⁴⁰ Das Blatt ist nicht nur einzigartig in Moreaus Werk, sondern auch in der Geschichte des Kompositionsschemas⁴¹ und bedarf einer eingehenden Erläuterung:

»Tizian« (*Tizian*). Die erste Zeichnung veranschaulicht einen doppelten Kontrast: zwischen Dunkelheit (links unten) und Helligkeit (rechts oben) sowie zwischen leerer Fläche und unbestimmter Figur, die leicht unterhalb der geometrischen Mitte des Bildes platziert ist. Moreau machte deutlich, dass zahlreiche Kompositionen Tizians an einer Diagonale ausgerichtet sind und dass der venezianische Maler seine Figuren gerne spannungsvoll von der Bildmitte abrückte.⁴²

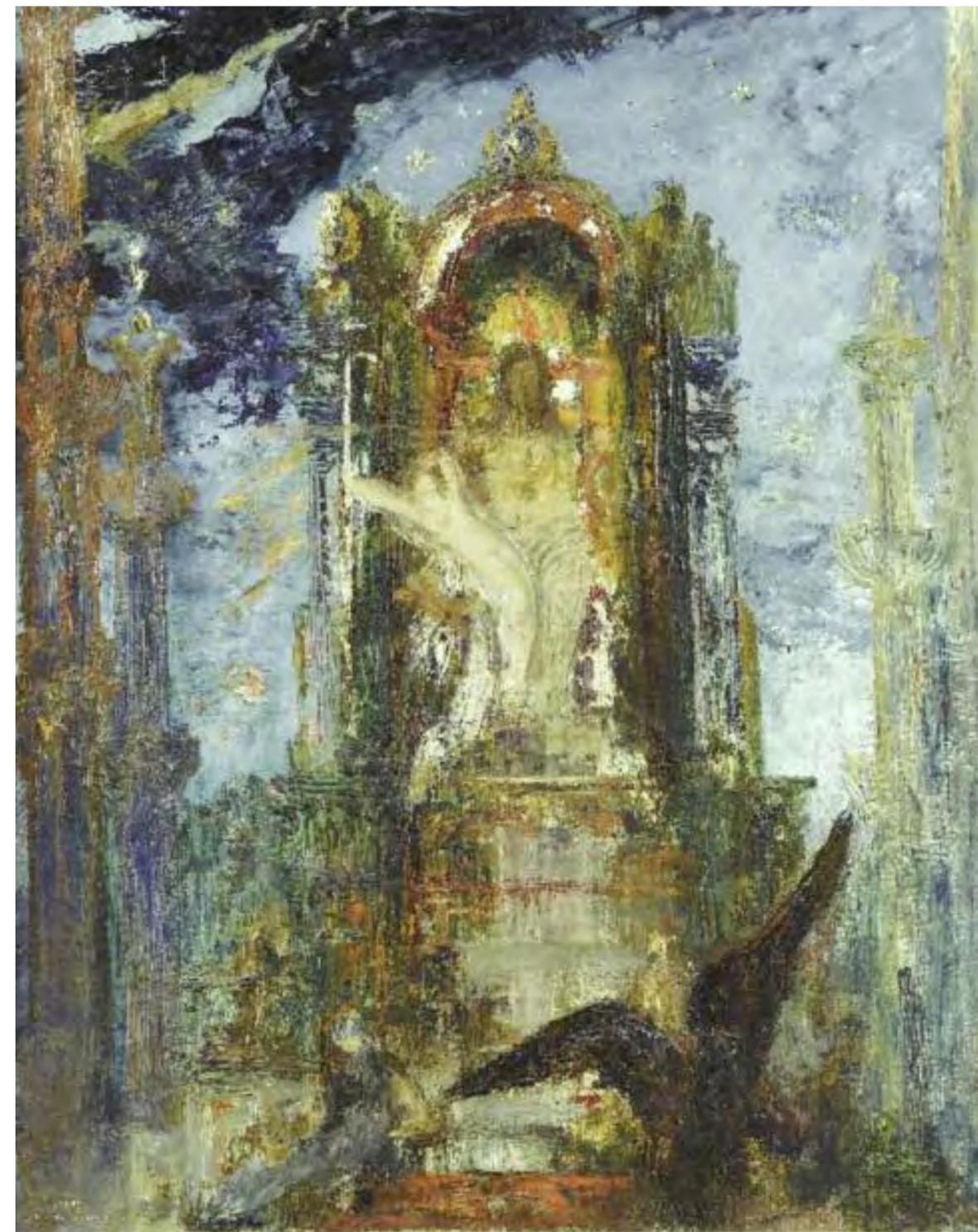
»Poussin«. Zwei Diagonalen teilen das Rechteck in vier Dreiecke, von denen zwei dunkel schraffiert sind. Es ist eine geometrisch exakte, symmetrisch ausgewogene Komposition, ganz im Gegensatz zum vorausgegangenen Beispiel. Moreau erinnerte daran, dass Poussin seine Gemälde mit bildflächenparallelen Ebenen



Abb. 67) Gustave Moreau, *Jupiter und Semele, 1889-1895



Kat. 146) Gustave Moreau, *Skizze für »Jupiter und Semele«*, um 1889



Kat. 147) Gustave Moreau, *Semele*, 1889

konstruierte und dass er bei der Disposition der Bildelemente meistens symmetrisch vorging.

»Claude Lorrain – Die Landschaftsmaler« (*Claude Lorrain – paysagistes*). Das Rechteck enthält sechs horizontale Striche, von unten nach oben zunehmend heller und mit wachsenden Abständen. Im Gegensatz zur diagonalen Anordnung (Tizian) und zur symmetrischen Einteilung der Fläche (Poussin) unterstrich Moreau die horizontale Anordnung von Landschaften und den großen Anteil des Himmels. Moreau bezog das sehr allgemeine Schema auf Claude Lorrain (1600–1682) und darüber hinaus auf die klassische Landschaftsmalerei (Plural: »Die Landschaftsmaler«). Spezifische Eigenschaften von Lorrains Gemälden – wie die Streuung von Licht aus der Bildmitte heraus – blieben dabei unberücksichtigt.

»Rembrandt«. Vier ovale, dezentral angeordnete Striche sind von einer dunklen Fläche umgeben. Moreau verdeutlichte Rembrandts Prinzip, durch gezielte Beleuchtung Räumlichkeit punktuell zu schaffen und Figuren aus dem Dunkeln auftauchen zu lassen.

»Flämische Schule« (*flamands*). Das letzte Rechteck ist weniger abstrakt als die vorhergehenden. Es stellt eine Landschaft mit Repoussoir in der linken unteren Ecke, mit einer Gruppe von Bäumen auf der linken Seite und einer Person in der Mitte dar – alles in allem eine asymmetrische Komposition mit gedämpften Kontrasten. Moreau pflegte als »flämische Schule« die flämische und holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zusammenzufassen, die sich durch »fließende Kompositionen« auszeichnen.⁴³

Zufällige Flecken als Inspirationsquelle für Moreau

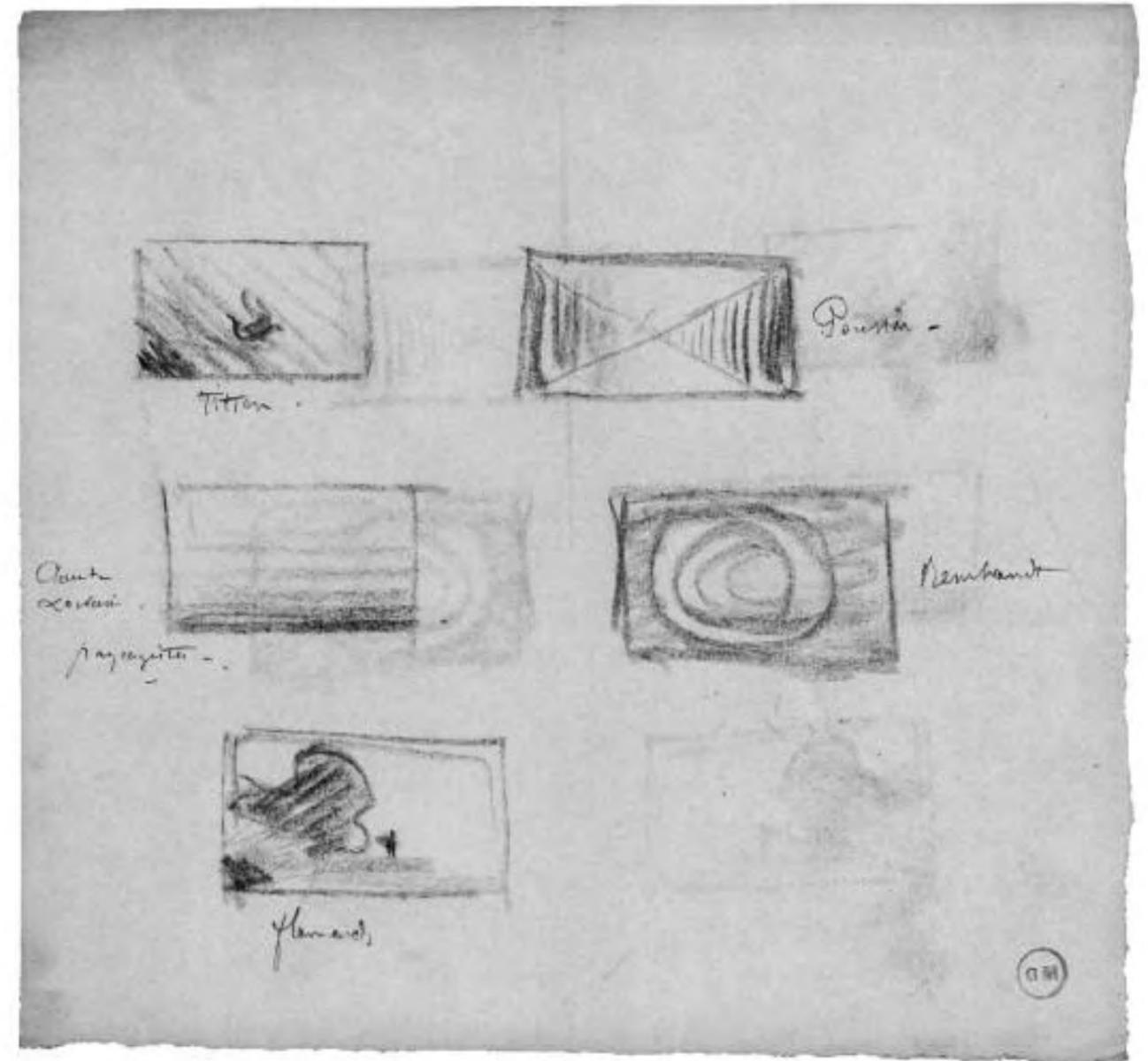
Gustave Moreau führte über Jahrzehnte hinweg ein Heft mit Listen möglicher Bildthemen, in denen er nach und nach durchstrich, was er gemalt hatte.⁴⁴ Die Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung seiner Hauptwerke (so Abb. 60, 61, 65 und 67) ist mit Meistern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, aber mit nur wenigen Zeitgenossen vergleichbar: Für einzelne Bilder fertigte er mehrere hundert Vorzeichnungen an und führte die Malerei mit einzigartiger Feinheit und Detailreichtum

aus. Angesichts einer solch pedantischen Akribie überrascht es, dass Moreau seine Inspiration nebst literarischen Themen – ganz in der Tradition von Leonardo⁴⁵ und Cozens – auf originelle und spontane Weise aus zufälligen Flecken zog und dabei mitunter die skizzenhaftesten Werke seines Jahrhunderts schuf.

Léonce Bénédite, Direktor des damaligen Museums für Gegenwartskunst in Paris – des *Musée du Luxembourg* –, erkannte bereits 1899 diesen Widerspruch und verwies auf die zwei entgegengesetzten Methoden, mit denen Moreau seine Werke konzipierte: idealistisch, das heißt von einer vorgefassten Ikonografie ausgehend, oder aber aus dem Zufall heraus. Letzteres beschreibt er folgendermaßen: »Ein andermal geht er entgegengesetzt vor. Seine Phantasie wird übermäßig erregt durch die Verlockung von Farben, deren suggestive Zusammenstellungen in seinem immens empfänglichen Schöpferhirn Empfindungen auslösen, die unverzüglich die konkreten Züge eines vielschichtigen Symbols annehmen. Hier ist die Magie der Kunst, das Mysterium der Farbe am Werk. Wie man anhand flüchtiger, auf den ersten Blick unverständlicher Farbskizzen aus seinem Atelier feststellt, genügte Moreau das zufällige Nebeneinander zweier Farbtöne auf einer Palette oder Holztafel, um in diesem Kontrast oder dieser Harmonie den Ausdruck einer besonderen Sprache zu erkennen. Sorgfältig sammelt er solche bewussten oder unvorhersehbaren Impressionen und ergänzt sie entsprechend der Stimmung, die sie in ihm wecken, indem sein klares Auge nach und nach die Form seines Traums enthüllt, so wie sich des Nachts aus den goldenen, amethystenen oder topasfarbenen Kreisen, die sich im Schatten unserer geschlossenen Augen vermischen und verwischen, unter dem Eindruck der von ihnen evozierten Impression allmählich die Formen eines Traums entfalten.«⁴⁶ Diese Schöpfung aus dem Zufall lässt sich in unterschiedlichen Medien nachweisen, am auffälligsten in Moreaus Arbeit mit Aquarellpaletten.

Moreaus Umgang mit Aquarellpaletten

Jeder Aquarellmaler braucht ein Stück Papier, auf dem er Farben mischt und prüft, ob der gewünschte Ton und die angestrebte Verdünnung erreicht sind. Diese Blätter zeichnen sich durch eine Mischung größerer lavierter Flecken, Spuren der Farbmischung und feiner,



Kat. 148) Gustave Moreau, *Kompositionsschemata verschiedener Meister*, o. J.

mehrfach wiederholter Pinselstriche aus, die zur Prüfung des Farbtons sowie zur Trocknung des Pinsels dienen (Kat. 157–162). Solche »Aquarellpaletten« werden nach geleisteter Arbeit in der Regel entsorgt.⁴⁷ Anders verhielt sich dagegen Gustave Moreau, der mehr als 400 davon aufbewahrte.⁴⁸ Er schätzte offensichtlich das Zusammentreffen bunter Farbstriche und verarbeitete sie auf unterschiedliche Weise. Manchmal fand er Gefallen an einem gelungenen Fleck oder einem spezifischen Gesamteffekt und legte das Blatt vorzeitig beiseite, lange bevor es ganz verbraucht war (Kat. 154, 155 und 161). In anderen Fällen beschnitt er den Papierbogen, damit die für ihn interessanten Flecken ins Zentrum rückten. Die Schere wurde zum Kompositionsinstrument, das die Ansammlung zufälliger Flecken in ein Bild verwandelt. Der Schere ist es beispielsweise zu verdanken, dass rote Probestrüche in die von links nach rechts verlaufende Bewegung eines tierartigen Wesens mutierten (Kat. 159). Moreaus Interesse galt dabei einerseits Formen, in denen man Figuren erkennen kann – etwa Vierfüßler, die laufen und springen (Kat. 159 und 160) –, sowie andererseits der Wirkung »abstrakter« Farben und Formen – so der Dynamik (Kat. 155 und 162), der Leichtigkeit (Kat. 154, 155 und 161) oder aber einer spezifischen Lebhaftigkeit (Kat. 156, 157 und 158). Das zuletzt genannte Blatt beschriftete Moreau unten mit den Worten: »sehr frisch und sehr leicht gemacht«. Derartige Sätze kommen auf den Aquarellpaletten und vielen anderen Blättern des Nachlasses häufig vor. Sie dienten zur Verständigung mit seiner 1884 verstorbenen, zuletzt tauben Mutter. Es ist unsicher, worauf sie sich beziehen, jedoch reizvoll,

sie als wirkungsästhetische Beschreibung der Flecken dieser Palette zu verstehen.

Manche Aquarellpaletten wurden von Moreau mit dem Pinsel weiterbearbeitet. Als Beispiel sei auf den *Pagen* (Kat. 164) verwiesen, ursprünglich eine Palette mit unregelmäßigen Flecken, in der Moreau eine stehende Figur »entdeckte«. Der Maler schnitt das Blatt so aus, dass die »Figur« in der Mitte eines Hochformats zu stehen kam, dann »vollendete« er mit dem Pinsel die Kontur des Gesichtes, der Nase und des Mundes, des Schwertknaufs, des linken Beines und der Füße. Dass der Künstler das Blatt signiert hat, signalisiert den Status des vollendeten Werkes. Entweder er selbst oder Henri Rupp wählten es für die prominente Ausstellung im drehbaren Aquarellklappschrank des Museums aus.

Im selben Schrank sind zwei bekanntere Werke ausgestellt, die wegen ihrer Dynamik und Skizzenhaftigkeit als Besonderheit des Spätwerks gelten und in den Zeitraum um 1896 datiert werden (Kat. 166 und Abb. 68).⁴⁹ Beide sind von Aquarellpaletten inspiriert beziehungsweise aus solchen gewonnen. Die Palette, die zum *Kampf der Kentauren* (Kat. 166) geworden ist, hatte nur wenige Flecken und Pinselstriche in Ockerbraun, Rot und Grün. Moreau überzog sie mithilfe eines trockenen Pinsels und brauner Farbe mit schwungvollen Linien. Vom Betrachter wird die Bewegung der Striche wahrgenommen, noch bevor er zur Linken die Umrisse zweier Kämpfer mit Pferdeleibern und zur Rechten heranfliegende Gestalten erkennt. Auch die *Versuchung des hl. Antonius* (Abb. 68) war ursprünglich eine Aquarellpalette, vergleichbar mit Kat. 149, auf der dunkle Farbmassen an den Rändern in Verbindung mit dem Durcheinander bunter Pinselstriche ein dramatisches Geschehen suggerieren. Moreau fügte mit Pinsel, brauner und weißer Farbe wenige Akzente hinzu und schuf damit gegenständliche Verdichtungen: der in der Blattmitte kniende heilige Antonius und eine Fülle von Dämonen, die ihn von allen Seiten bedrängen – darunter ein nackter weiblicher Kreuzifixus in der Mitte, eine stehende Figur am linken Rand, außerdem riesige Fratzen, Tiere und Mischwesen. So wie Moreau diese Gestalten als »potentielle Bilder«,⁵⁰ die jederzeit verschwinden und sich verwandeln können, in den Flecken der Palette entdeckte, so erscheinen sie auch dem Heiligen in seiner quälenden Vision, um bald wieder unsicht-



Abb. 68) Gustave Moreau, *Die Versuchung des hl. Antonius, um 1896 (?)



Kat. 149) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 150) Gustave Moreau, Skizze für »Der reisende Ödipus«, um 1888

bar zu werden. Ähnlich kann sie auch der Betrachter der Aquarelle entdecken, um sie bald im Gewusel der Flecken wieder zu verlieren und immer neu zu finden.

Nicht immer hat Moreau die Überarbeitung von Aquarellpaletten so weit geführt wie in den drei signierten und eben besprochenen Beispielen (Kat. 164, 166 und Abb. 68). Bei der so genannten *Skizze* (Kat. 165)⁵¹ suggerieren die auf der Palette vorgefundenen Flecken Figuren im Vordergrund. Moreau fügte mit Pinsel eine Säule samt Kapitell und Gebälk, einen Felsen zur Rechten und den blauen Himmel hinzu. Diese gegenständlich unklare, überarbeitete Palette ist nicht signiert, immerhin wurde sie aber für die Dauerausstellung der Zeichnungen im Museum ausgewählt – sei es noch von Moreau persönlich oder nach dessen Tod von Henri Rupp.

Das Aquarell *Am Wasser* (Kat. 167), so Moreaus rätselhafter Titel, zeigt eine am Wasser liegende Frau, die sich auf eine Leier zu stützen scheint. Vermutlich ist es die von herbeifliegenden Naturgeistern inspirierte Personifikation der Poesie. Zusammen mit dem *Kampf der Kentauren* (Kat. 166) und *Der Versuchung des hl. Antonius* (Abb. 68) findet sich der Titel dieses Werkes auf einer Liste, die Moreau um 1896 über »in Arbeit befindliche Aquarelle« aufgestellt hat.⁵² Vergleichbar ist die Verbindung buntfarbiger Flecken mit Grün- und Brauntönen, die mit trockenem Pinsel gezeichnet sind. Das große Blatt wurde allerdings nicht als Aquarellpalette angefangen, vielmehr übernahm Moreau vorsätzlich die Technik und Wirkung jener Aquarelle, die durch die Überarbeitung von Paletten (Kat. 164, 166 und Abb. 68) entstanden sind.⁵³

Der Zufall in der Ölmalerei

Die Schöpfung aus dem Zufall spielt auch in Moreaus Ölmalerei eine wichtige Rolle.⁵⁴ Dass er Tafelbilder ähnlich bearbeitete wie die Aquarellpaletten, zeigt *Die Vision* (Kat. 168), eine Holztafel, auf der er zuerst und sehr spontan rote bis schwarze Pinselstriche mit wechselnden Richtungen aufgetragen hat. Wie bei *Die Versuchung des hl. Antonius* (Abb. 68) schaffen sie einen dramatisch bewegten Grund – vor allem auf der rechten Seite. Dieser inspirierte Moreau zur Darstellung der Vision eines Heiligen: In einem zweiten Schritt fügte er mit blauen und weißen Tupfen einen Mondhimmel – oben – und die Gestalt eines Asketen – links unten – hinzu. Mit



Abb. 69) Gustave Moreau, *Der Reisende oder Der reisende Ödipus oder Die Gleichheit vor dem Tod, um 1888

dem Ergebnis war er offensichtlich zufrieden, so dass er die Tafel signierte und betitelte, was bei derart abstrakten Ölskizzen die Ausnahme ist.

Mehrfach hat der Maler Ölskizzen mit nur wenigen Pinsel- oder Spachtelstrichen gekleckst (Kat. 169, 171, 172 und 173), so als habe er Cozens' Anweisungen zur Herstellung von *blots* (vgl. Kat. 30–37) auf die Ölmalerei übertragen wollen. Wie bei Cozens' *blots* scheint Moreau seinem Pinsel freien Lauf gelassen zu haben, und auch hier kann man sich vorstellen, dass diese Werke Vorbilder für neue Kompositionen sein sollten. So wäre beispielsweise die an *paesina*-Steine erinnernde *Skizze* (Kat. 169) ein mögliches Vorbild für eine Landschaft mit Felsentor, der schwarze Fleck vor rotem Hintergrund (Kat. 171) für einen fliegenden Drachen.⁵⁴

Die Beispiele für Moreaus Schöpfungen aus dem Zufall sind beeindruckend, quantitativ nehmen sie allerdings im gesamten Œuvre eine nur marginale Stelle ein. War der Entwurf aus dem Zufall für ihn – wie es Bénédite behauptet – eine echte Alternative zur herkömmlichen, literarisch orientierten oder naturnachahmenden Ideenfindung? Gibt es Hauptwerke, die aus der zufälligen Annäherung einzelner Farbtöne entstan-

Kat. 151) Edgar Degas, *Kap Ferrat*, 1892

den sind? Silke Bitzer hat gezeigt, dass dies bei *Dem reisenden Ödipus* (Abb. 69) zutreffen dürfte. Die erste Idee für diese Komposition ist eine Skizze (Kat. 150), auf der in der Mitte der Kopf, die beiden Flügel und die Brüste der Sphinx zu erkennen sind. Demnach ist die Figur aus den dunklen Strichen der allerersten Bildschicht entwickelt. Später verdeutlichte Moreau sie mit Grün-Ocker, und abermals später malte er in die linke untere Ecke einen stehenden Ödipus. Vielleicht waren es die wenigen vorgefundenen Striche, die den Maler dazu angeregt haben, nach zwei Jahrzehnten das Thema des Ödipus, mit dem er 1864 einen großen Erfolg im Salon gefeiert hatte, um 1888 in einem inhaltlich und formal veränderten Licht wieder aufzugreifen!⁵⁶

Monotypie und Klecksografie

Moreaus Interesse am zufallsgesteuerten Entstehen von Bildern äußert sich auch in vereinzelt Experimenten, die er mit farbigen Druckverfahren machte, so vor allem einigen Monotypien. Die Monotypie (aus dem Griechischen für »einmaliger Abdruck«) ist eine grafische Technik, bei der mit Farben auf einer nicht saugenden Platte (meistens Metall oder Glas) gemalt und diese anschließend durch Druck seitenverkehrt auf Papier übertragen wird. Hierzu verwendet man insbesondere Ölfarbe, die auf der Platte vor dem Druck beliebig bearbeitet werden kann. Die Anzahl der Künstler, die bis dahin systematisch Monotypien anfertigten, ist gering: Zu nennen sind vor allem Giovanni Battista Castiglione im 17. Jahrhundert und Edgar Degas (1834–1917), der rund 450 Blätter mit dieser Technik hergestellt hat. Der Druck einer Monotypie unterscheidet sich vom Holzschnitt, Kupferstich oder der Lithografie insofern, als sich die dickere Farbe der Monotypie zwischen Platte und Papier ausbreitet. Dies verursacht unscharfe Ränder, unvorhersehbare, fleckenartige Effekte und eine gewellte »Farbhaut« wie jene, die George Sands mit ihren Dendriten (Kat. 56–61) erzielte. Degas hat diese Effekte geschätzt. Während er die ersten Monotypien einfarbig, meist in Schwarz, ausführte und mit Pastel überarbeitete, griff er zwischen 1890 und 1893 die Möglichkeit der Mehrfarbigkeit auf, machte Drucke mit großflächigen, stark abstrahierten landschaftlichen Motiven wie das so genannte *Kap Ferrat* (Kat. 151),⁵⁷ die er mehrheitlich nicht mehr überarbeitet hat. Einige

dieser Landschaftsmonotypien stellte er 1892/93 in der Pariser Avantgarde-Galerie Durand-Ruel aus.⁵⁸

Degas lernte Moreau als älteren Kollegen in Italien 1857 oder 1858 kennen. Zwischen ihnen entwickelte sich eine freundschaftliche Verbindung und ein enger künstlerischer Austausch. Anfang der 1860er Jahre trennten sich aber ihre Wege.⁵⁹ Da Degas die Monotypie erst um 1875 kennen gelernt hat, kann er nicht für die Übermittlung an Moreau verantwortlich gemacht werden. Umso mehr fällt auf, dass beide diese Technik auf vergleichbar abstrakte Weise verwendeten, wobei es sich bei Moreau nur um wenige und zudem kleine Blätter handelte, in der Anzahl nicht viel mehr als jene, die sich in der Ausstellung befinden: Zweimal hat er ein landschaftliches Motiv zweifach hintereinander von derselben Platte gedruckt (Kat. 174–176). Von einer weiteren Platte – *Monotypie mit zwei Figuren* (Kat. 152) – ist nur ein Abzug bekannt. Zwei Abzüge hat Moreau signiert, nebeneinander montiert und für die Dauerausstellung des Museums ausgewählt (Kat. 174). Offensichtlich interessierten ihn gerade die zufallsbedingten Veränderungen zwischen dem einen und dem anderen Druck, wobei er zwischendurch vermutlich auf der Platte Farbe nachgetragen hat.

Moreau kannte auch die Technik der Klecksografie. Die *Katzenfrau* (Kat. 178) ist das Ergebnis eines Klappdrucks mit brauner und grüner Wasserfarbe.⁶⁰ Angesichts des Interesses, das Moreau für zufallsgenerierte Bilder hegte, ist es überraschend, dass bislang keine weiteren Beispiele dieser Technik in seinem Nachlass aufgetaucht sind.

Abstrakte Kompositionsskizzen

– Landschaften, Figuren und Interieurs

Das Moreau Museum beherbergt rund 50 abstrakte Ölskizzen. Sie sind nicht signiert, dem Künstler galten sie also nicht als vollwertige Kunstwerke. Es sind allerdings auch keine bloß angefangenen oder unvollendeten Tafeln: Moreau hat sie gefirnisst, mit Goldleisten rahmen lassen und zur Ausstellung im posthumen Museum bestimmt.⁶¹ Sie wurden zusammen mit Hunderten von Skizzen an wenig prominenten, aber zugänglichen Orten des Gebäudes aufgehängt.⁶²

Aus welcher Intention sind diese Skizzen entstanden? In den vorausgegangenen Abschnitten ist deutlich geworden, dass diese Tafeln den Status einer Kompositionsstudie haben – sei es die Komposition einer dem Maler bekannten Bildidee, deren Massen- und Farbenverteilung er klären wollte, oder aber im Sinne von Cozens' *blots* die Setzung spontaner Farbstriche, um Entwürfe für neue Kompositionen zu generieren. Welche dieser Möglichkeiten jeweils zutrifft, lässt sich häufig nicht mehr ausmachen. Auffällig ist aber, dass, so abstrakt diese Ölskizzen auch sind, sie sich mehrheitlich bestimmten Motiv-Gattungen zuordnen lassen: Landschaften, Interieurs und Figurenbildern.

Eine Gruppe von Studien im Hochformat (Kat. 179–182, und vielleicht auch 183) variiert das Thema der Felsen-

landschaft, das Moreau mehrfach als Hintergrund von Historiengemälden wählte.⁶³ Wenn sie als *blots* spielerisch entstanden sind, so muss zumindest angenommen werden, dass der Künstler von Anfang an eine vage Vorstellung des Themas hatte. Auch Beispiele wie das Aquarell Kat. 184 und die Ölskizze Kat. 185 sind allem Anschein nach als Landschaften zu lesen. Moreau thematisierte hier insbesondere die Lichtkontraste.

Mehrere Ölskizzen bestehen aus nur wenigen senk- und waagerechten Pinselstrichen (Kat. 187–190). Sie erscheinen im besonderen Maße abstrakt-konstruktivistisch. Auffällig ist, dass alle einen oder auch mehrere helle »Ausblicke« beinhalten. Offensichtlich sind es verschiedene Entwürfe von Innenräumen.⁶⁴ Drei Skiz-



Kat. 152) Gustave Moreau, *Monotypie mit zwei Figuren*, o. J.

zen (Kat. 186, 191 und 192) mit den selben Maßen und der selben Technik sowie ähnlichen Motiven bilden eine geschlossene und rätselhafte Gruppe. Sie zeichnen sich durch den gezielten Kontrast zwischen pastoser Ölfarbe und unbemalter, hellgrundierter Leinwand sowie durch den Einsatz stark verdünnter, aquarellartiger Farben aus. Die Formen sind fließend, als handle es sich um Leben unter Wasser. Bislang ist noch keine schlüssige Deutung gelungen: Susan Freudenheim schlug vor, Kat. 191 als Studie zu *Herkules und die Hydra* (vgl. Kat. 138 und 141) zu begreifen,⁶⁵ was eine Datierung des Werkes in die mittleren 1870er Jahre mit sich bringen würde. Dagegen machte Anne-Marie Sarda überzeugend geltend, dass die gezielte Aussparung der grundierten Leinwand ein Stilmittel des Spätwerks sei. Ob

diese Skizzen im Zusammenhang mit der *Galathea* von 1893 entstanden, ist jedoch fraglich.⁶⁶

Einige sehr abstrahierte Skizzen fallen durch rote Flecken auf, die jeweils Kürzel für Figuren zu sein scheinen: eine Sitzende (Kat. 193), eine Stehende (Kat. 194), eine oder mehrere Laufende (Kat. 195) und mehrere in einer Landschaft Lagernde (Kat. 196). Unklar bleibt, ob Moreau jeweils von einer präzisen Ikonografie ausgegangen ist oder aber von farbperspektivischen Formspielen – etwa der Verfolgung eines passiven blauen Flecks durch den aktiv roten (Kat. 195).⁶⁷ Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Vielfalt der Medien, Formen und Funktionen in Moreaus abstraktem »Œuvre« im 19. Jahrhundert einzigartig ist.



Kat. 153) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 154) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.
 Kat. 155) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 156) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 157) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 158) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 159) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 160) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 161) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.
 Kat. 162) Gustave Moreau, *Aquarellpalette*, o. J.



Kat. 163) Gustave Moreau, *Kompositionstudie*, o. J.



Kat. 164) Gustave Moreau, *Page [überarbeitete Aquarellpalette], o. J.



Kat. 165) Gustave Moreau, Skizze [überarbeitete Aquarellpalette], o. J.



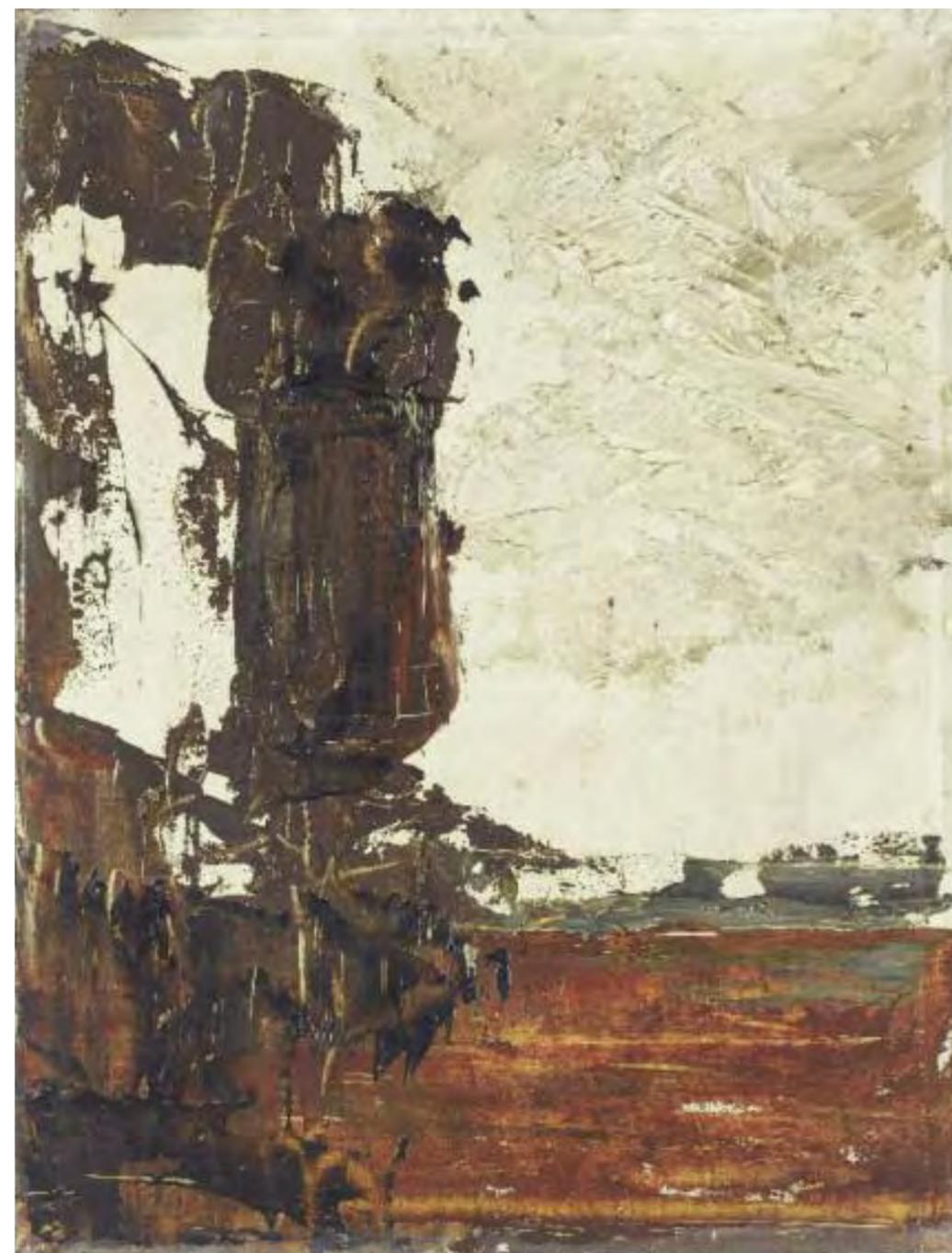
Kat. 166) Gustave Moreau, *Kampf der Kentauren [überarbeitete Aquarellpalette], um 1896 (?)



Kat. 167) Gustave Moreau, *Am Wasser, um 1896 (?)



Kat. 168) Gustave Moreau, **Die Vision*, o. J.



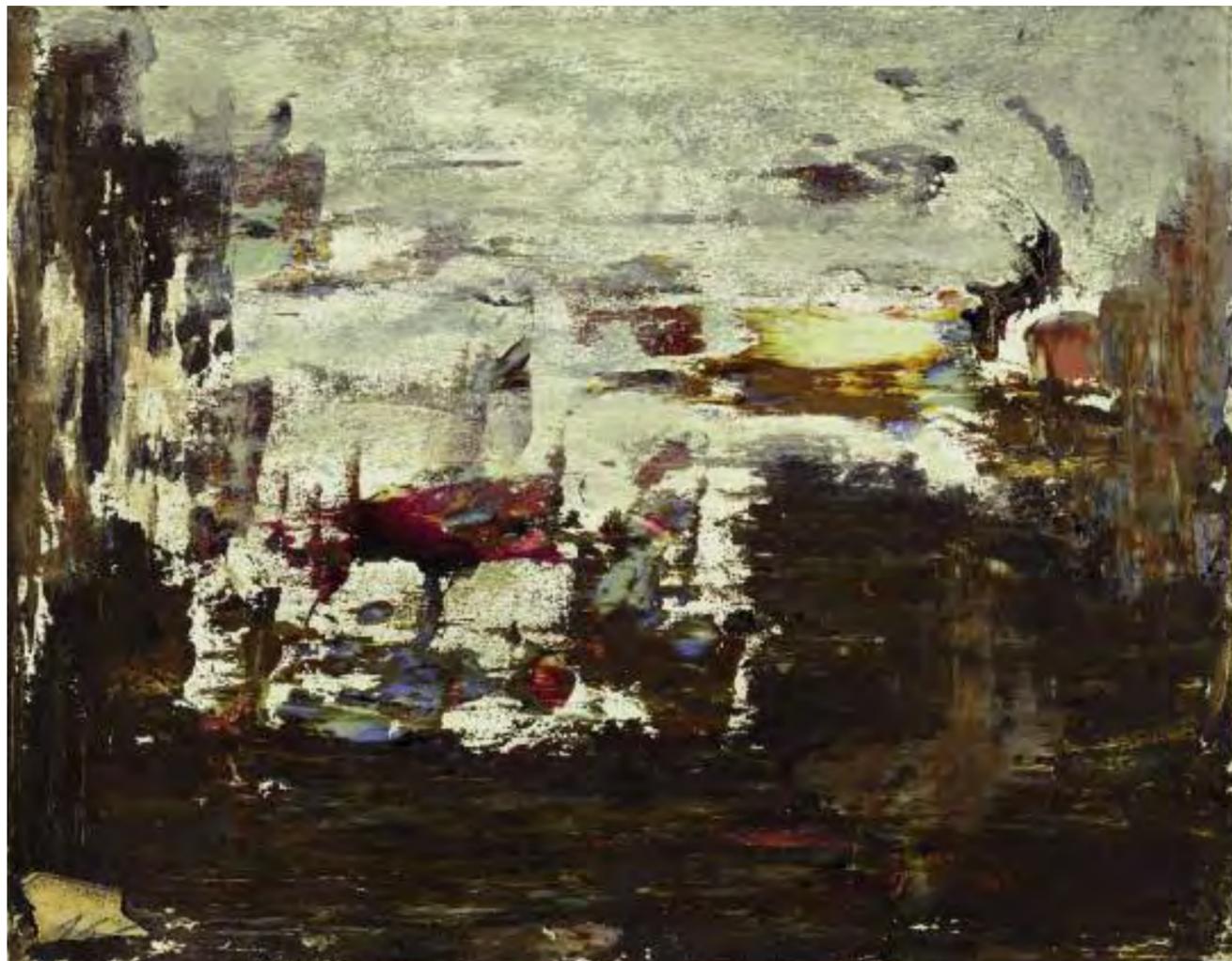
Kat. 169) Gustave Moreau, *Landschaftsskizze (?)*, o. J.



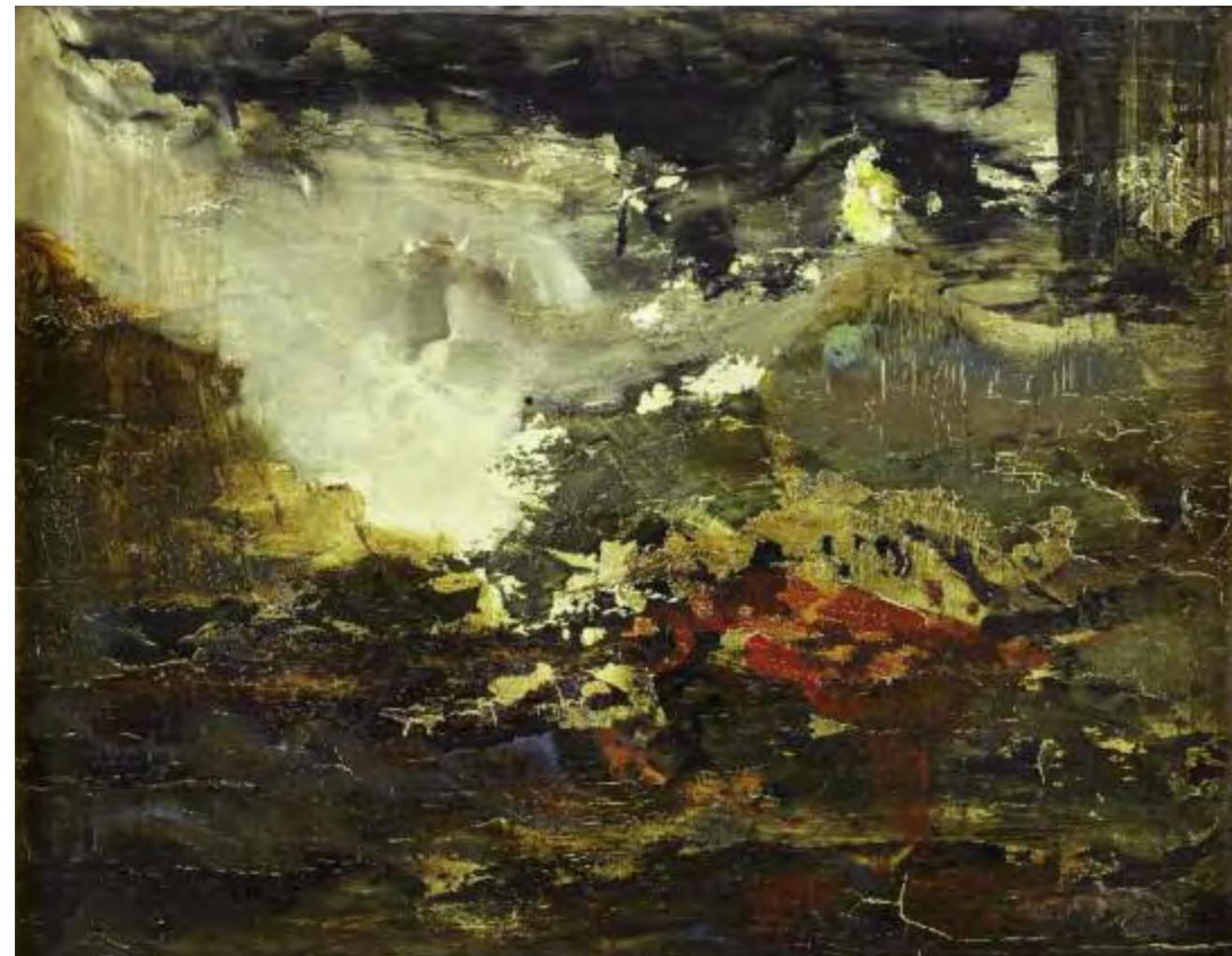
Kat. 170) Gustave Moreau, *Skizze (für »Die beiden Glückritter und der Talisman«?)*, o. J.



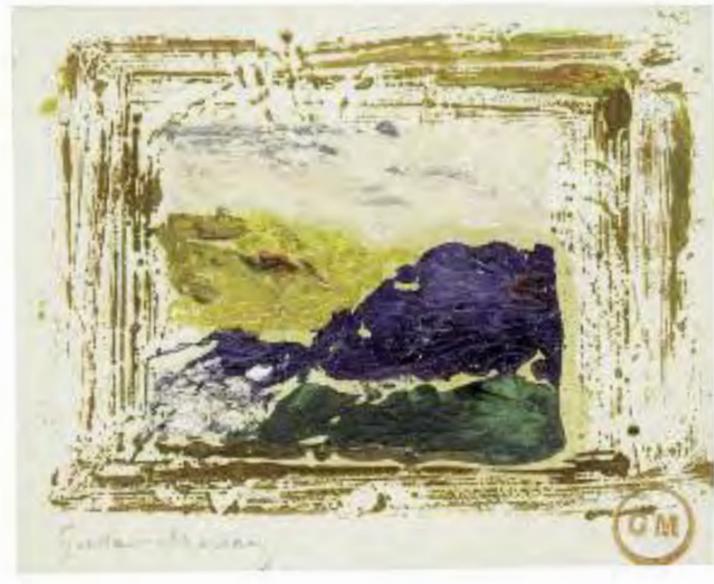
Kat. 171) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 172) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 173) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 174) Gustave Moreau, *Zwei Kompositionsstudien [Monotypien]*, o. J.



Kat. 175) Gustave Moreau, *Landschaft (Monotypie)*, o. J.
 Kat. 176) Gustave Moreau, *Landschaft (Monotypie)*, o. J.



Kat. 177) Gustave Moreau, *Studie für die »Argonauten«*, o. J.



Kat. 178) Gustave Moreau, *Katzenfrau*, o. J.



Kat. 179) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 180) Gustave Moreau, *Landschaft. Entwurf (mit Sphinx)*, o. J.



Kat. 181) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 182) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 183) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 184) Gustave Moreau, *Landschaftsstudie*, o. J.



Kat. 185) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



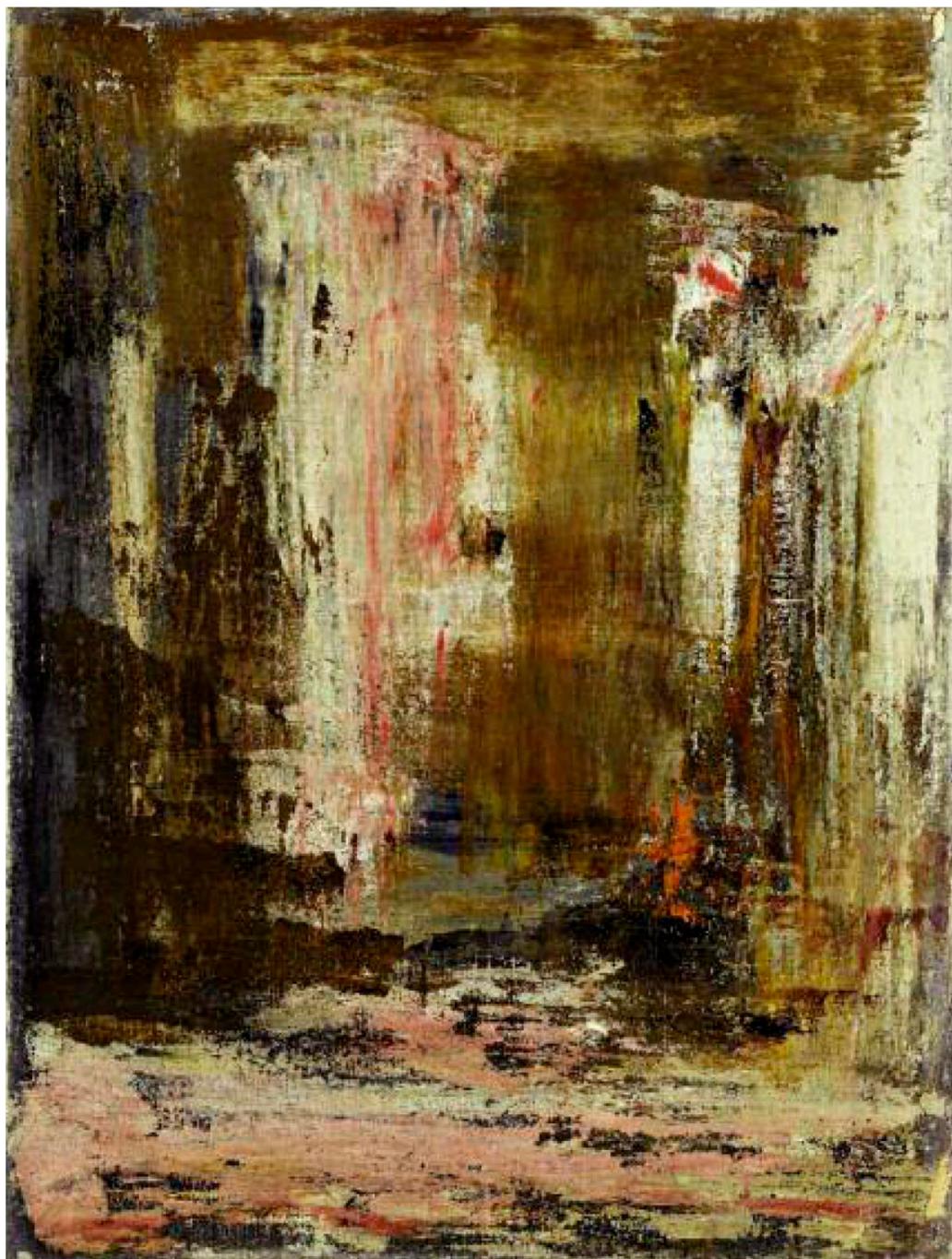
Kat. 186) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



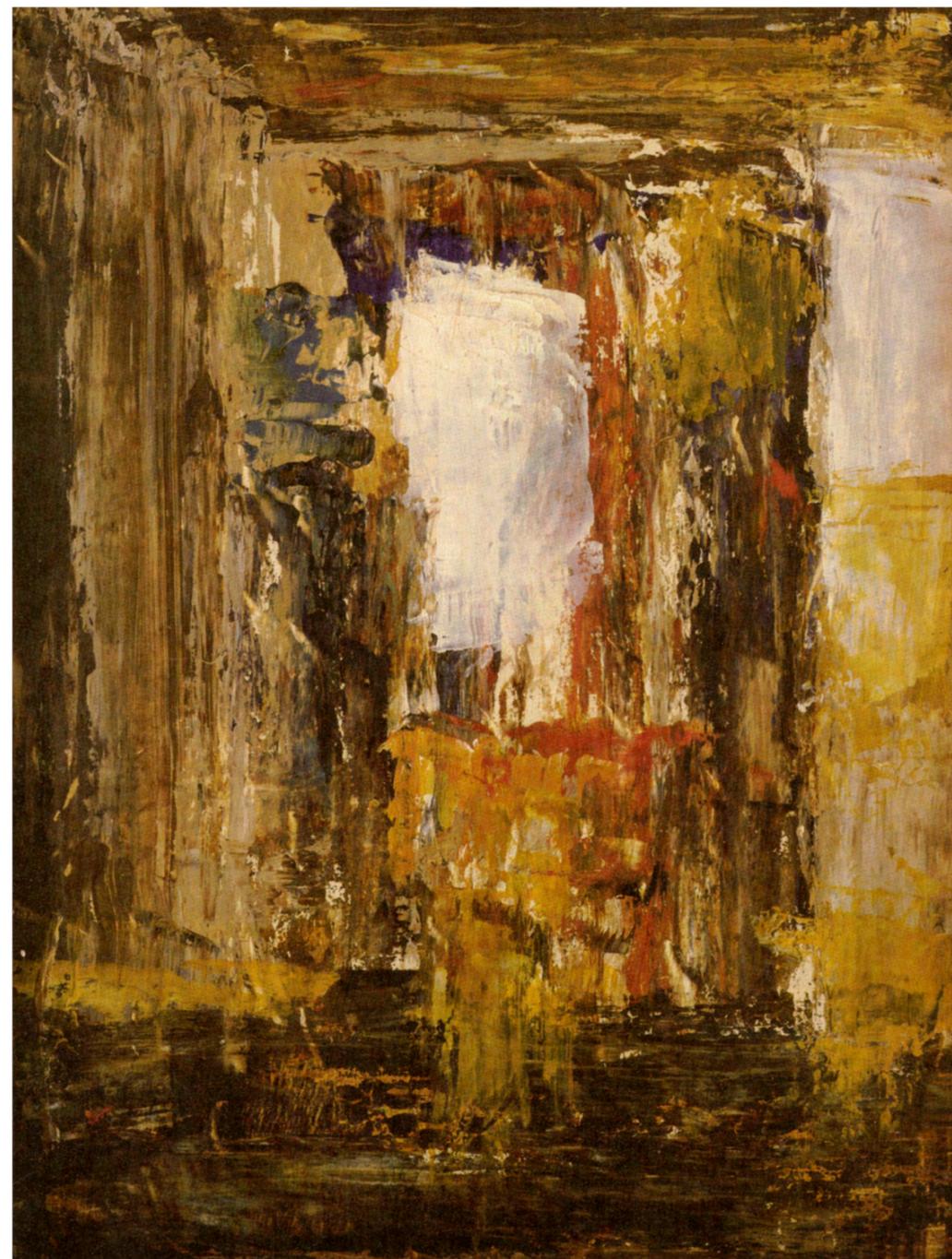
Kat. 187) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



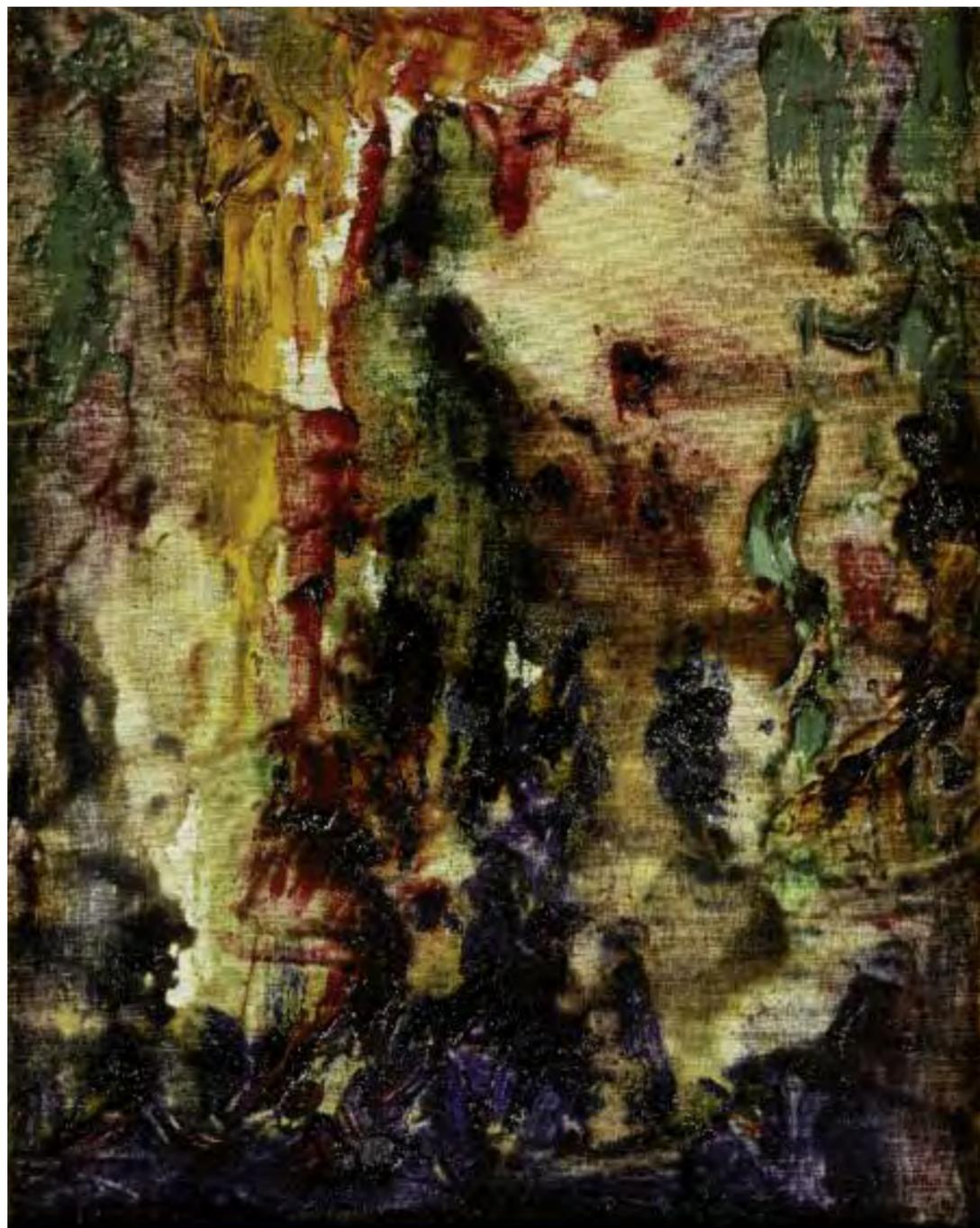
Kat. 188) Gustave Moreau, *Interieur. Entourf*, o. J.



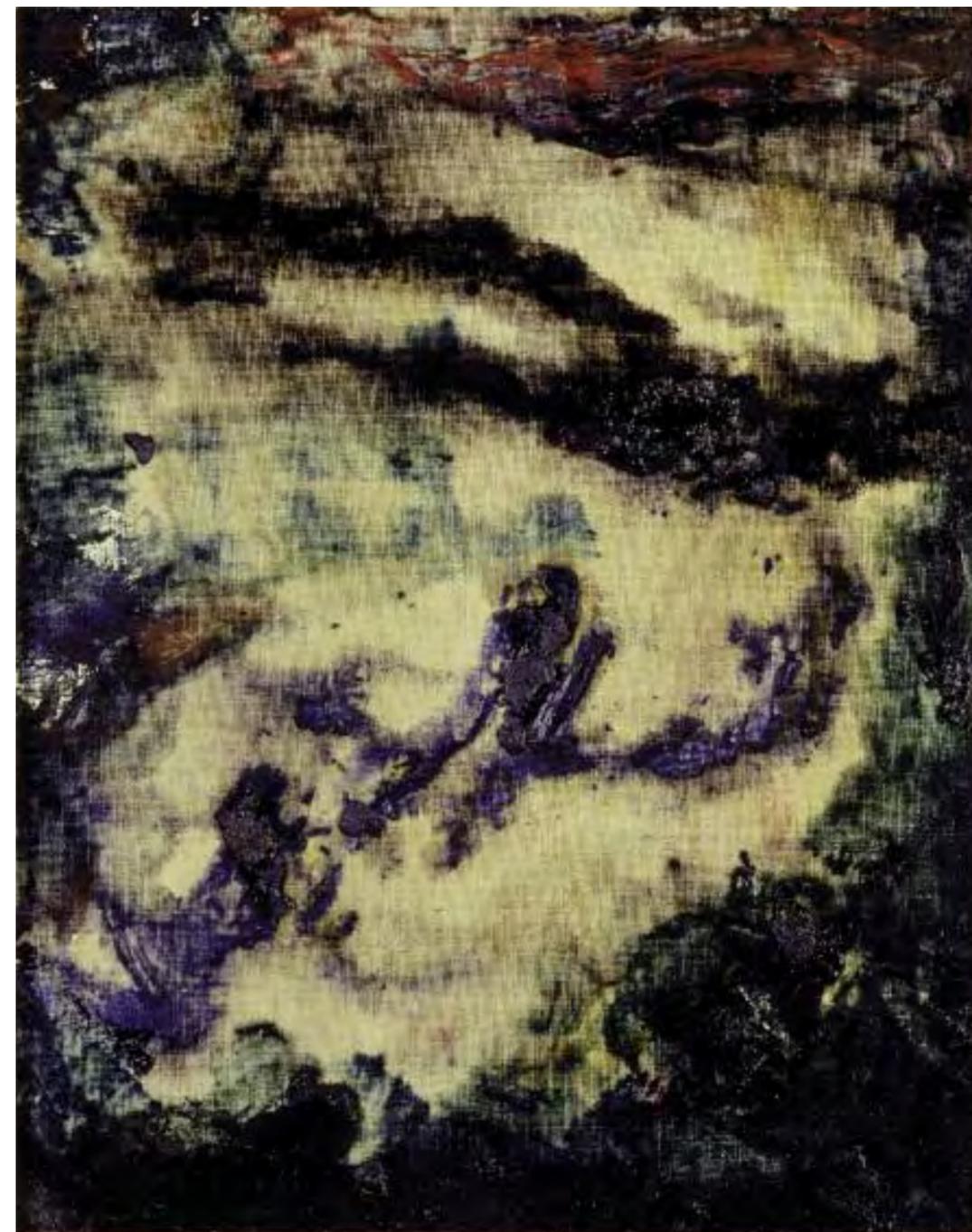
Kat. 189) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 190) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 191) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 192) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



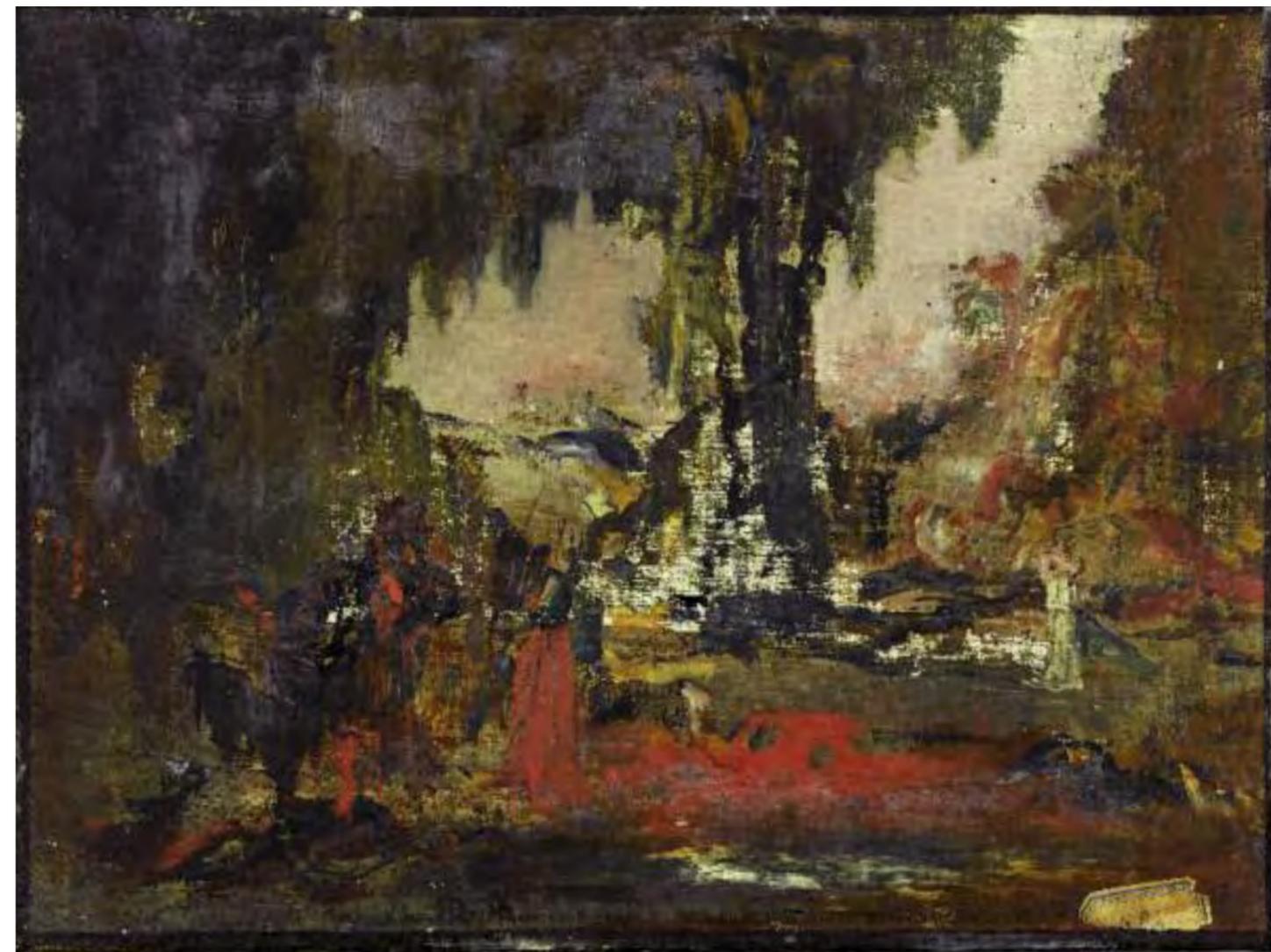
Kat. 193) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 194) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 195) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.



Kat. 196) Gustave Moreau, *Skizze*, o. J.

ABSTRAKTE BILDER VOR 1900 IN LITERATUR, KARIKATUR UND ESOTERIK

Abstrakte Bilder kommen in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter und bis ins 17. Jahrhundert zwar nur vereinzelt, aber dennoch immer wieder – insbesondere als Buchillustrationen – mit wechselnden Bedeutungen vor. So kann eine monochrom schwarze, rechteckige Fläche das Sinnbild menschlicher Sünde sein¹ oder aber das Nichts darstellen, aus dem Gott die Welt erschaffen hat (Abb. 70).² Solche Bilder stehen im Widerspruch zum mimetischen Gemälde, das heißt zum gerahmten Ausschnitt einer zentralperspektivisch geordneten Wirklichkeit, wie sie im 15. Jahrhundert in Florenz erfunden wurde, sich nach und nach in Europa durchsetzte und bis ins 19. Jahrhundert paradigmatisch blieb. Mit der Durchsetzung des mimetischen Gemäldes blieb die bedeutungsgeladene Verwendung abstrakter Formen aus, abstrakte Bilder wurden zum Inbegriff des Absurden. Dieser Topos ist bereits in einer Anekdote des italienischen Bildhauers und Architekten Gianlorenzo Bernini (1598–1680) nachweisbar und war im 19. Jahrhundert in Literatur und Karikatur weit verbreitet.

Am 8. Juni 1665 erklärte Bernini seinen Gastgebern in Paris: »Die Spanier haben überhaupt weder Geschmack noch Kunstverständnis!«³ Als Begründung führte er mehrere Anekdoten an, von denen eine von einem frühen und bislang übergangenen Beispiel monochromer Malerei berichtet: »Soll ich noch etwas von einem Spanier erzählen, fuhr der Cavaliere [Bernini] fort, auch von einem Motivbild für ein Abenteuer, das ihm zugestoßen war? Eine halbe Stunde nach Einbruch der Dunkelheit kam ein Spanier durch einen Wald, wurde von sechs Räubern überfallen und ausgeplündert, aber nicht ermordet. Der Maler stellte den Vorgang dar und erhellte sein Bild mit dem Schein der Dämmerung. Der Spanier wollte das nicht haben: der Überfall sei im Dunkeln passiert, er müsse wirkliches Dunkel malen. Der Maler stimmte sein Bild tiefer, aber das genügte nicht: schwarz müsse es sein. Wenn es noch schwärzer würde, sei nichts mehr zu erkennen, meinte der Maler ärgerlich. »Man sah auch wirklich die Hand vor Augen nicht, wie die Schurken mich beraubten!«, schrie der Spanier in hellstem Zorn. »Wenn ich ja gesehen hätte, dass es nur sechs sind, hätte ich sie in Fetzen gehauen. Malen Sie das Zeug in stichdunkler Nacht!« Der Maler ließ sich sein Bild vorausbezahlen



Abb. 70) Matthäus Merian d. Ä. nach einem Entwurf von Robert Fludd, *Hyle: Die Ursubstanz der Schöpfung*, in: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, Band I, Oppenheimii 1617, Seite 26

und schwärzte es so tief ein, dass nichts mehr darauf zu sehen war.«

Die Aussage dieser Anekdote ist unmissverständlich: Nur wer kein Verständnis von Kunst hat, kann sich ein monochrom schwarzes Bild wünschen. Aus heutiger Sicht kommt eine weitere Pointe hinzu: Der Spanier verstand den Unterschied zwischen Natur und Kunst nicht und wünschte sich *deswegen* ein makelloses Abbild der Wirklichkeit. Es ist also in diesem Fall die kompromisslose Mimesis, die paradoxerweise zur Abstraktion – zum monochromen Bild führt.

Laurence Sterne: Abstrakte Bilder als Reflexion der Wirkungsästhetik im *Tristram Shandy*

Laurence Sterne (1713–1768), Pfarrer in einer Gemeinde in der Nähe von York, veröffentlichte in den Jahren zwischen 1759 und 1767 den Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* in neun kleinen Duodez-bänden, in denen visuelle Elemente einen integralen Bestandteil ausmachen: Sterne wählte eine ausgefallene Schrift, die Caslon Pica, die mit ihren teils asymmetrischen Buchstaben eigentlich nicht für Prosa verwendet wurde. Er variierte die Schriftgröße innerhalb einzelner Seiten und arbeitete mit Hoch- und Tiefstellung, mit Groß- und Kleinschreibung. Dazu setzte er verschieden lange, meist überlange Gedankenstriche ein und zögerte nicht, zeilenweise Gedankenstriche oder Sternchen aneinanderzureihen. Außerdem manipulierte er das Zeilenlayout, den Seitenumbruch, den Kustos und die Seitenzahlen.⁴ Schließlich zeichnete er abstrakte Bilder, die es hier vorzustellen gilt.

Sterne wird hier als bildender Künstler diskutiert. Das widerspricht den Usancen, trifft aber eine Facette seines Autoren-Selbstverständnisses. So signierte er seine Bücher eigenhändig – wie ein Maler seine Bilder. Als eine im 18. Jahrhundert häufige Form der scheinbaren Anonymität steht sein Name zwar nicht auf den Titelblättern, dafür unterzeichnete er aber seit 1762 mit Feder und Tinte jedes Exemplar einer jeden Lieferung des *Tristram* auf der ersten Textseite rechts oben – ein im 18. Jahrhundert wohl einzigartiger Fall!⁵

Der Roman gibt vor, das Leben von Tristram Shandy zu erzählen. Die Erwartung einer stringenten Handlungsdarstellung wird allerdings von Anfang an konterkariert. Sterne verführt seine Leser in nicht endend wollende Abschweifungen und Nebenhandlungen: über Tristrams Eltern, über seinen Onkel Toby, über deren Leidenschaften – Vornamen, Nasen und Festungsbau. Der eigentliche Inhalt des Buches ist weni-

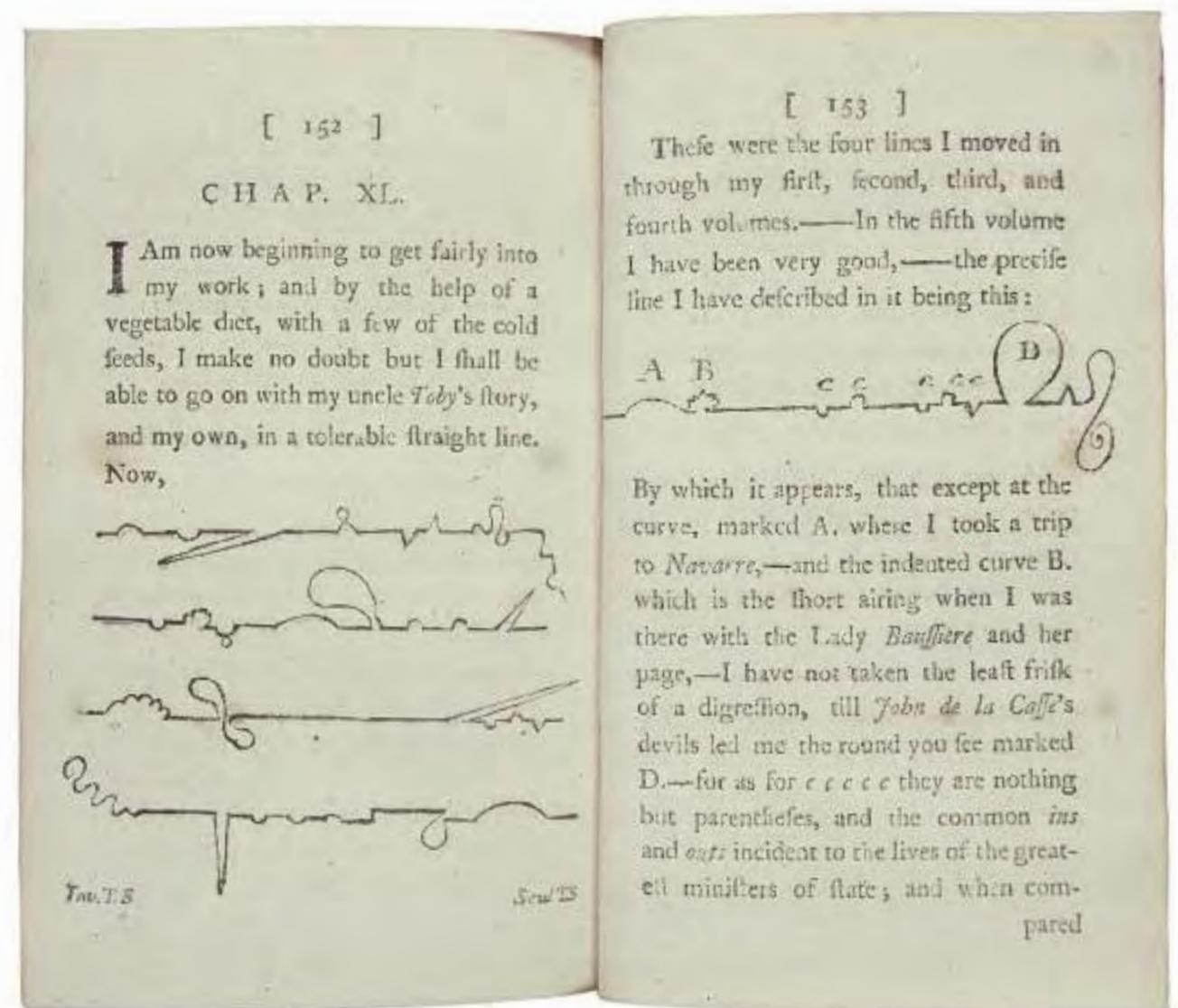
ger die Geschichte des Titelhelden als vielmehr eine Reflexion über das Schreiben von Romanen, und diese durch und durch humorvolle Reflexion erstreckt sich auch auf die zeitgenössische Kunsttheorie, das heißt auf die Wirkungsästhetik. Sie führt zur Gestaltung von abstrakten Bildern, die mit unterschiedlichen Verfahren im Buch gedruckt sind. Zwei Bilder stehen in direktem Zusammenhang mit William Hogarth und dessen theoretischen Überlegungen zur *line of beauty*. Der Schriftsteller kontaktierte sogar den berühmten Maler, um zwei Frontispize für den *Tristram* zu erhalten.⁶ Im zweiten Band des Romans bezieht er sich dann mehrfach lobend auf Hogarth.⁷ Im sechsten und neunten Band vertieft er die spielerische Analyse abstrakter Linien (Kat. 197 und 198). Eine Reflexion der wirkungsästhetischen Farbentheorie findet dagegen im ersten und dritten Band statt (Kat. 199 und 200). Sie ist nicht minder geistreich, ohne jedoch Bezug auf bestimmte Autoren zu nehmen.

Das grafische Bild eines Romans

Wegen der unzähligen Gedankensprünge und ständigen Reflexionen darüber, wie er schreiben und schreiben sollte, ist der Ich-Erzähler Tristram im sechsten Band noch kaum zum angeblichen Thema seines Romans gelangt – der Schilderung seines Lebens. Im letzten Kapitel (Band VI, Kapitel 40) gelobt er Besserung: Er wolle endlich »meines Onkel Toby's Historie und meine eigene in einer erträglich geraden Linie fortschreiben«.⁸ Tristram, alias Sterne, zieht dann auch demonstrativ eine gerade Linie und gibt seinem Leser ein ironisches Versprechen ab, sich künftig daran zu halten: »Wenn ich mich so immer fort bessre, so ist's nicht unmöglich [...] dass ich noch zu der hohen Vortrefflichkeit gelange, fortzufahren, wie diese hier:

Welches eine so gerade Linie ist, als ich sie nach dem besten Lineale eines Schreibmeisters (das ich zu dem Ende geborgt) habe ziehen können; und die weder zur Linken noch Rechten abweicht [...].«⁹

Man kann diese, nach dem Muster des mehrfachen Schriftsinns verfassten Zeilen mit Giulio Carlo Argan als ein gezieltes Plädoyer gegen die gerade Linie, Sym-



Kat. 197) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band VI, 21767, Seite 152/153

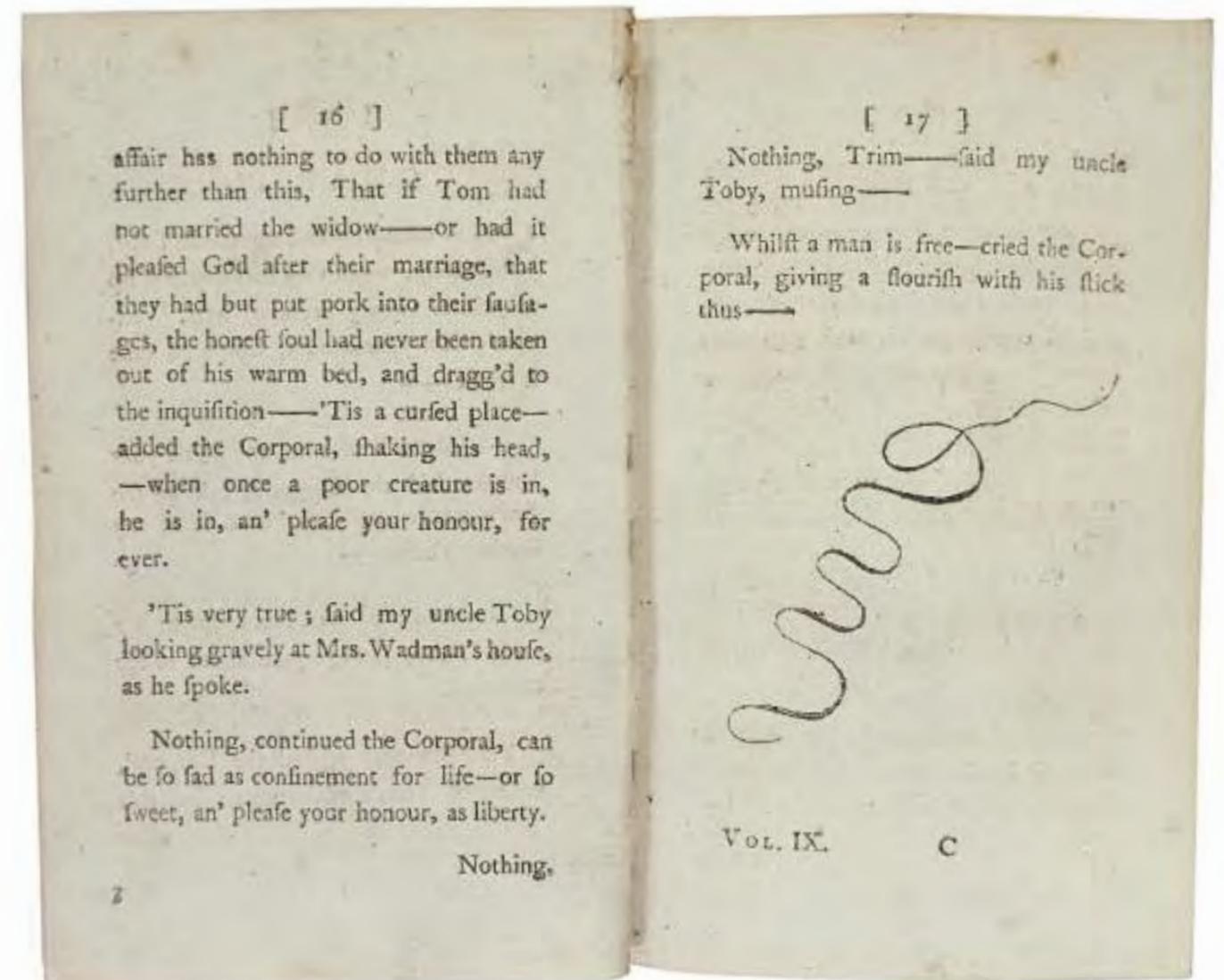
bol der Rationalität und des Funktionalismus und für Hogarths Schlangenlinie verstehen.¹⁰ Doch sollte davor gewarnt werden, den genauso mehrfach gebrochenen Witz von Sterne auf eine zu einfache Bedeutung festzulegen. Einen Beweis des geistreich verspielten Charakters des Autors liefert die erste Seite dieses 40. Kapitels (Kat. 197). In der unteren Hälfte der Seite sind vier waagerechte Linien im Hochdruckverfahren – wahrscheinlich handelt es sich um Metallbuchdruck – übereinander gesetzt. Es sind vier Linien, die durch vielerlei Winkel, Bogensegmente und Schnörkel nach oben und unten moduliert sind. Der ahnungslose Leser wird diese, lediglich mit »Now« eingeführten Linien als unverständliche Kalligrafien wahrnehmen, bis er die narratologische Erklärung der folgenden Seite zur Kenntnis nimmt: Der Verlauf einer Linie sollte jeweils von links nach rechts den Fortgang der Erzählung eines der ersten fünf, bis dato veröffentlichten Teile wiedergeben: Band I bis IV sind auf der linken, Band V auf der rechten Seite nachgebildet. Einzelne Buchstaben (ABcccccD) dienen hier sogar der Erläuterung der Grafik.

Einmal mehr ist es also nicht die normative Bewertung der Linien, die von Hogarth rezipiert wird, sondern die lineare Abstraktion. Sterne, der sich des Witzes seiner unerwarteten Vorgehensweise bewusst ist, demonstriert, dass nicht nur Figuren und Bewegungen, sondern auch Romane auf Linien reduziert werden können. Die gezeichneten Linien sind aber keine adäquate Wiedergabe der Erzählung: Im Gegensatz zu den geschlossenen Zacken und Bögen findet kaum eine der immer wieder aufs Neue angefangenen Geschichten des Romans einen Abschluss. Sternes Linien richten sich vielmehr nach der optischen Erscheinung, das heißt nach der bildhaften Komposition. Sie sind sorgfältig aufeinander abgestimmt. Der Zeichner Sterne meidet Überschneidungen, schafft Bezüge – etwa den flachen Bogen am Beginn der ersten Linie, der dem größeren am Ende der vierten entspricht, sowie den fallenden Schnörkel am Ende der ersten Zeile, der in runderen Formen am Beginn der vierten nachhallt. Festzuhalten bleibt, dass die vier Zeilen ein reizvolles Bild ergeben, bei dem ein moderner Betrachter unter anderem an Paul Klee (1879–1940) erinnert wird.¹¹ Diese assoziative Bildhaftigkeit ist nicht zufällig, sondern gezielt von Sterne beabsichtigt. Er unterstreicht sie, in-

dem er augenzwinkernd signiert »Inv. T. S« und »Scul T S«. Den Usancen der Druckgrafik folgend gibt sich also der fiktive Ich-Erzähler Tristram Shandy sowohl als Zeichner wie als Stecher des abstrakten Bildes aus. Wie wichtig die Bildhaftigkeit für Sterne war, zeigt ein editorisches Detail: In der ersten Auflage dieses Bandes (London 1761) befand sich rechts unten auf Seite 152 traditionsgemäß der Kustos »These«, also der Beginn der folgenden Seite 153 gesetzt. In der ausgestellten und von Sterne persönlich revidierten zweiten Auflage (London 1767) ist der Kustos ausgelassen, um die bildliche Erscheinung nicht zu beeinträchtigen.¹²

Korporal Trims vielsagender Schwung – Linie als Ausdruck

Im neunten und letzten Band von *Tristram Shandy* (1767) begeben sich Tristrams Onkel Toby und sein treuer Diener, der Korporal Trim, auf den Weg zu einer Nachbarin, der Witwe Wadman, deren Herz und Hand Toby erobern möchte. Beide Männer marschieren mit soldatischem Stolz, Trim drei Schritte hinter seinem Herrn. Beide sind mit Spazierstöcken »bewaffnet«, und Sterne lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers über mehrere Kapitel hinweg auf diese männlichen Attribute. Während Toby den Stock militärisch streng wie eine Pike führt, hält ihn Trim baumelnd an einem Lederriemen¹³ und schwingt ihn in der Luft, um Onkel Toby Mut zu machen.¹⁴ Zehn Schritte vor dem Hause der Witwe bleiben beide stehen. Hier stimmt der geschwätzige Trim ein Plädoyer für die Freiheit des Junggesellen an und untermalt es mit dem Schwung seines Stockes. An dieser Stelle wechselt Sterne brüsk aus dem Medium der Schrift in das Medium der Zeichnung (Kat. 198).¹⁵ Der geschwungene Strich ahmt das An- und Abschwellen einer Feder nach. Von links unten schwingt er sich mäanderförmig diagonal nach oben empor, bildet eine Schleife und flattert luftig aus. Der Strich füllt die leere Fläche zwischen den Textzeilen oben und den Druckermarken unten aus. Auffällig ist, dass der Drucker – vermutlich auf Veranlassung von Sterne – hier abermals regelwidrig den Kustos ausblendet: Die Überleitung zur folgenden Seite wird damit verlangsamt. Der Leser ist veranlasst, länger bei dem »Bild« zu verweilen, indem



Kat. 198) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band IX, 1767, Seite 16/17

kein Wort die Neugierde auf den folgenden Text weckt. Blättert man dennoch um, so findet man einen Kommentar des rätselhaften Bildes: »Ein ganzes Tausend von meines Vaters subtilsten Syllogismen hätte nichts Stärkeres für den Ehelosenstand sagen können.«¹⁶ Ganz im Sinne des modernen Werbeslogans, wonach ein Bild mehr als tausend Worte sage, leistet der Strich – in Sternes Verständnis – demnach mehr als langes Reden. Der Strich ist einerseits, wie die Zeichnung am Ende des sechsten Bandes (Kat. 198), die Darstellung eines Verlaufs, andererseits drückt er in seinem geschwungenen und ausflatternden Duktus etwas aus: Freiheit. Damit geht Sterne über den theoretischen Rahmen von Hogarths *Analysis of Beauty* hinaus und schließt sich den Forderungen Mendelssohns an, wonach die Linie in der Lage sei, »Reize« abzubilden: nicht nur emotionale, sondern selbst ideelle Eigenschaften!¹⁷

Die schwarze Seite – die *black page*

Im 10. und 11. Kapitel des ersten Bandes (1759) wird der Dorfpfarrer Yorick vorgestellt als eine Mischung aus Cervantes' Don Quijote und Shakespeares gleichnamigem Hofnarren, dessen Schädel im fünften Akt von *Hamlet* Anlass zu einem eindringlichen *Memento mori* ist. Sternes Yorick ist ein leichtherziges, schrulliges Wesen, stets zum Spaß aufgelegt, naiv und lebensfremd. Sein Spott, der keinen bösen Absichten entspringt, ist allerdings häufig verletzend. Im 12. Kapitel deutet der Autor an, dass sich die von seinen Witzen beleidigten Kirchenmänner verbünden und ihm das Herz brechen. Er schildert die letzten Stunden des Pfarrers mit ergreifenden Worten und geht auf seine Grabinschrift ein: »Ach, armer Yorick!«, ein wörtliches Shakespeare-Zitat,¹⁸ ist eine Klage, die – so Sterne – tagtäglich von allen Passanten gelesen, im Friedhof von Yoricks Pfarrei stets aufs Neue erschallt. Mit dieser Aussage endet der Text des 12. Kapitels. Bevor jedoch das nächste beginnt, folgt – gänzlich unkommentiert und unerwartet – eine Seite, die auf Recto und Verso mit einem schwarzen Rechteck bedruckt ist (Kat. 199). Die Größe des Rechtecks gleicht dem Satzspiegel des Buches. Die schwarze Farbe ist etwas unregelmäßig und nicht ganz deckend. Sie überzieht beide Seiten wie ein dunkler

Schleier, der die Struktur des Büttenpapiers hervortreten lässt. Die Rechtecke sind mit den Seitenzahlen und dem Text der gesamten Lage in einem Druckvorgang hergestellt, vermutlich mit einer Bleiplatte.

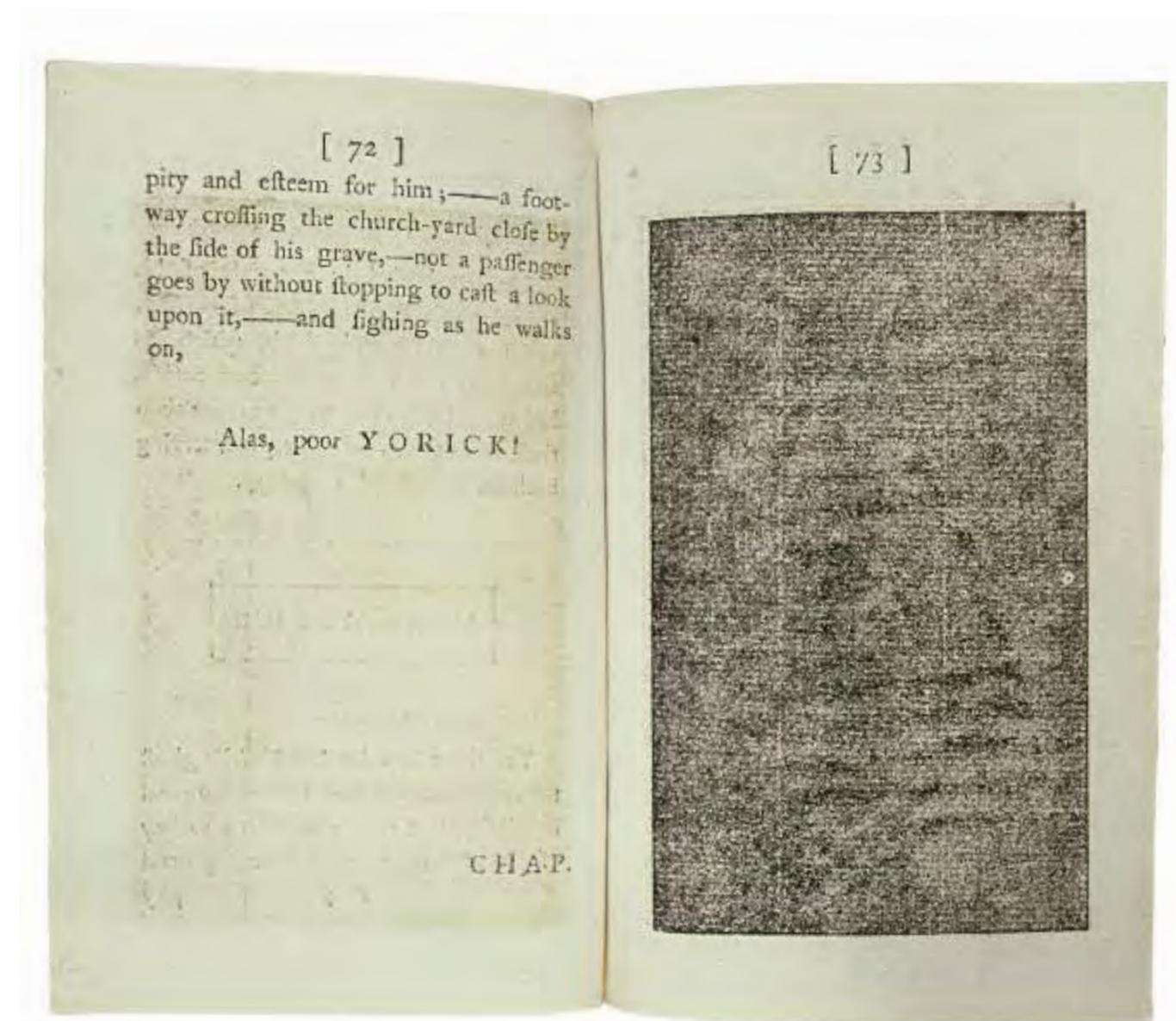
Wie ist diese beidseitig schwarz gedruckte Seite zu lesen? Der Bezug zum Tod ist offensichtlich: Im Sinne der Wirkungsästhetik drückt die Farbe Schwarz Trauer aus, hier also die Trauer um den toten Yorick. Eine mimetische Deutung – als Bild einer Sargdecke oder Grabplatte – erscheint weniger plausibel. Die seitenfüllende Monochromie besiegelt jedenfalls unwiderprüflich das Schicksal der Romanfigur. Sie erlaubt es dem Autor im darauf folgenden 13. Kapitel mit seiner, durch Yoricks Geschichte unterbrochenen, Erzählung fortzufahren.

Man sollte die Deutung des schwarzen Rechtecks nicht zu sehr einengen – die Irritation des Betrachters ist hier programmatisch. Dazu hat bereits Nietzsche bemerkt: »Der Leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was Sterne eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht.«¹⁹

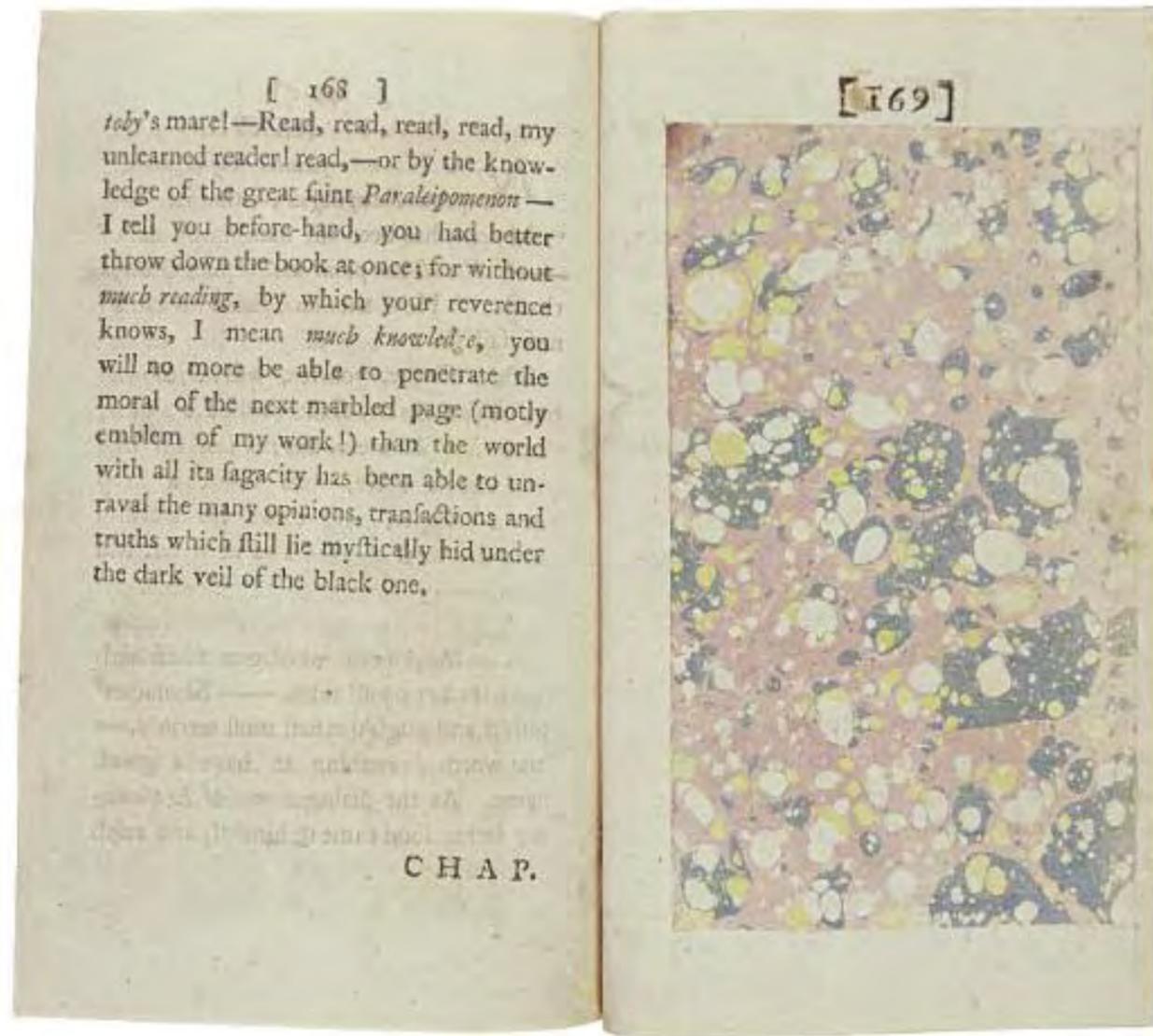
Sternes Erklärung – die *marbled page*

Erst im dritten Band des *Tristram*, der 1761 erschien, erklärt Sterne, dass der Sinn dieser Seite so dunkel sei wie die bedruckte Fläche selbst. Anlass der nachgelieferten Erklärung ist eine Wiederholungstat: Zwischen dem 36. und 37. Kapitel sind Recto und Verso des Blattes 169/170 mit marmorierten Rechtecken verziert (Kat. 200 und Abb. 71).

Sternes Erklärung lautet: »Lies – lies, lies, lies, mein ungelehrter Leser, lies! – Oder bey der Gelehrsamkeit des grossen Heiligen, Paraleipomenon. – Ich sag' Dirs vorher, Du thust besser, das Buch gleich aus der Hand zu werfen. Denn ohne viel Belesenheit, worunter, wie Eure Hochwürden wissen, ich viel Gelehrsamkeit verstehe, werden Sie eben so wenig im Stande seyn, die Moral des nachfolgenden Marmorblatts (ein buntes Sinnbild meines Werkes!) herauszubringen, als die Welt mit allem ihren Scharfsinne im Stande gewesen ist, die manchen Meynungen, Abhandlungen und neuen Wahrheiten zu enthüllen, welche noch bis auf diese



Kat. 199) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band I, 1760, Seite 72/73



Kat. 200) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band III, 1761, Seite 168/169



Abb. 71) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band III, 1761, Seite 170/171

Stunde, unter dem dicken Schleyer des schwarzen Blattes mystisch verborgen liegen.«²⁰

Um den Hintergrund dieser Zeilen zu verstehen, muss man wissen, dass Sterne in den vorhergehenden Kapiteln seitenlang über Nasen dissertiert. Als sich die erotischen Konnotationen dieser Ausführungen zuspitzen und der fiktive Leser um Aufklärung eines fragwürdigen Wortspiels bittet, folgt die soeben zitierte Antwort. Sterne verweigert eine direkte Antwort und beruft sich auf das heilige Gut der Auslassung (Paraleipomenon aus dem Griechischen; >das Ausgelassene<). Gemeint ist: Wenn du nicht sehr aufmerksam liest, wird dir mein Werk so undurchdringlich erscheinen wie die nächstfolgende marmorierte Seite (*next marbled page*), deren Erscheinung bei den Lesern – damals wie heute – Überraschung und Unverständnis hervorruft.

Angesichts des mehrschichtigen Versteckspiels und der Indirektheit des Textes ist es durchaus bemerkenswert, eine klare Aussage über den Sinn (*moral*) der *marbled page* zu erhalten: Sie ist ein buntes Sinnbild des Romans, wobei diese Aussage in Klammern gesetzt ist – sie ist nicht die Hauptsache. Das Tertium Comparationis ist nicht die Lösung, sondern der Weg zu ihrer Erkenntnis: Das eingehende und gelehrte Lesen, das zum

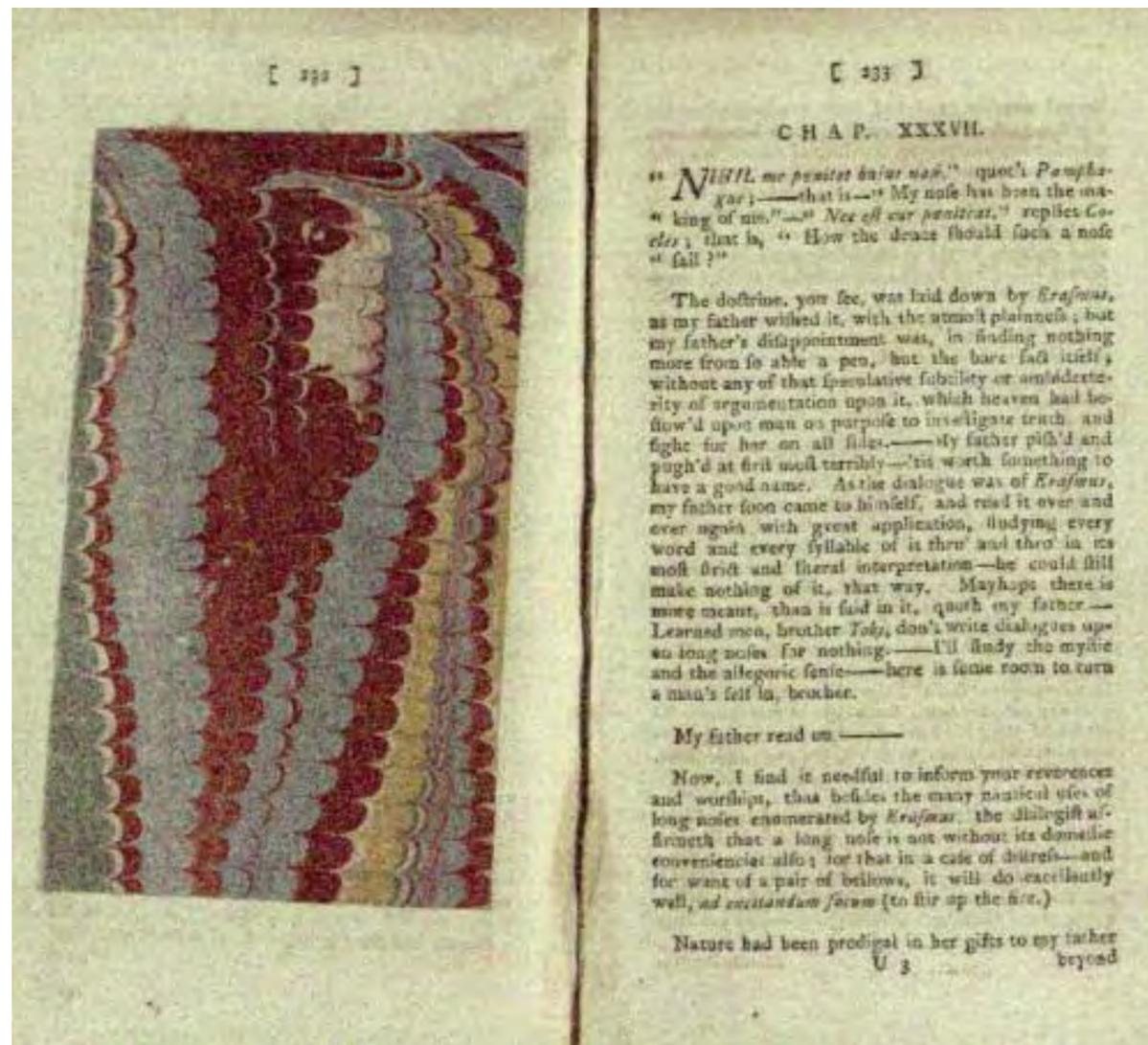
Verständnis des *Tristram*-Romans notwendig ist, gleicht der aufmerksamen Betrachtung des farbigen Drucks, die hier eingefordert wird.

Folgen wir Sternes Aufforderung, stellen wir schnell fest, dass keiner dieser Drucke dem anderen gleicht, dass allerdings die Struktur und der anschauliche Eindruck innerhalb der Auflage vergleichsweise konstant sind: Schwarze, gelbe und weiße Inseln erscheinen auf einem rosaroten Grund als das eingefrorene Bild einer vielfältig fließenden Bewegung. Im Sinne der Wirkungsästhetik ist die Analogie zur Vielfalt der Erzählstränge und Abschweifungen des bunten, beziehungsweise buntgescheckten (*motley*) Romans nahe liegend.

Technik und Sinn der marmorierten Seite

Sternes Entscheidung für eine marmorierte Seite war in zweierlei Hinsicht eine technische Herausforderung für den Verleger:²¹

1. steckte die Herstellung von Marmorpapier um 1760 in England noch in den Kinderschuhen. Die auf



Kat. 201) Laurence Sterne, *The Works of Laurence Stern [sic]*, London 1769, Band I, Seite 232/233

dem europäischen Kontinent seit langem verbreiteten und technisch raffinierten Vorsatzblätter mit unterschiedlichen Mustern (Kat. 23–26) galten auf den britischen Inseln als importierter Luxus.²²

2. ließ er statt größerer randloser Bögen kleine, beidseitig gerahmte Rechtecke marmorieren. Hierzu wurden die vier Ränder eines jeden Blattes im richtigen Format geknickt. Das Rechteck ist dann in ein Marmorbad getaucht worden, so dass die hochstehenden Ränder weiß blieben. Nach dem Trocknen hat man die Ränder in der umgekehrten Richtung geknickt und die Rückseite in einem ähnlichen Bad marmoriert. Dabei war stets darauf zu achten, dass die geknickten Ränder fleckenfrei blieben. Anschließend ist das Blatt geglättet und die Seitenzahl oben aufgedruckt worden. Dass die Type größer als auf den anderen Seiten der ersten Auflage ausfällt, erklärt sich vermutlich dadurch, dass die Herstellung des Blattes nicht in der Druckerei, sondern in der Werkstatt eines Marmorierers erfolgte. Das Einzelblatt wurde beim Binden in der Mitte einer Lage eingeklebt und mit ihr eingnäht.

Auffällig ist, dass Sterne nicht den einfacheren Weg gewählt hat, aus einem größeren Bogen eines marmorierten Papiers einzelne Stücke auszuschneiden und einzukleben, wie dies in posthumen Auflagen gemacht wurde (Kat. 201). Es mag sein, dass es ihm darum ging, mittels der in England noch kaum praktizierten Marmorierung die Exklusivität und Exotik des Buches zu steigern oder dass er sich vor Raubdrucken zu schützen versuchte und diese Seite als eine Art Authentifizierung verstand.²³ Offensichtlich war es Sterne aber vor allem wichtig, die marmorierte Seite – wie die schwarze Seite zuvor – nicht als ein Ornament, als Schmuck des Bandes, sondern als gedruckten integralen Bestandteil des Buches erscheinen zu lassen.²⁴ Sterne konzipierte und gestaltete diese Blätter so, dass sie sowohl Textseite als auch Bild sind: Durch Einhaltung des Satzspiegels, durch doppelseitigen Druck und durchgehende Seitenzählung gleichen sie allen bedruckten Blättern. Das rechteckige Format und der weiße Rand, der auch als Rahmen gesehen werden kann, lassen diese Drucke zugleich als Bilder erscheinen.²⁵

Die Marmorierung in den posthumen Auflagen

Die Geschichte der von Sterne beaufsichtigten Auflagen des *Tristram Shandy* ist – insbesondere durch den Sterne-Experten Kenneth Monkman – detailliert recherchiert worden.²⁶ Zur späteren Verbreitung des Werkes gibt es hingegen bislang nur bruchstückhafte Untersuchungen. Unschwer lässt sich erkennen, dass mit wenigen Ausnahmen die Geschichte der posthumen Drucke des *Tristram Shandy* eine Geschichte der Reduktion ihrer visuellen Bestandteile ist. Ökonomische Beweggründe führten zu einer Bereinigung der Typografie mit einheitlicher und kleinerer Schrifttype; mangelndes Verständnis zu Korrekturen im Sinne einer »korrekten« Rechtschreibung. Viele der mitschwingenden Obertöne, die den Reichtum des Buches ausmachten, sind damit getilgt worden. Dieser Verlust setzt sich bis zum heutigen Tag fort, obwohl die grafische und typografische Gestaltung von Sternes Originalfassung in wissenschaftlichen Publikationen der vergangenen Jahrzehnte mehrfach gewürdigt wurde. Ein Faksimile der ersten beziehungsweise der Ausgaben letzter Hand bleibt ein Desiderat.²⁷

Die Herstellung der marmorierten Seiten war das größte buchtechnische Problem späterer Auflagen. Es wurden unterschiedliche Wege eingeschlagen, um den Aufwand zu minimieren. Alle verkehrten Sternes Intention, wenn auch zum Teil auf kreative Weise.

Die frühen englischen Drucke

Noch im Jahr 1761 erschien eine zweite Auflage des dritten Bandes. Technik und Muster des Steinmarmorblattes blieben gleich. Die Buntwerte (Rot, Grün, Gelb und Weiß) und die Sättigung der Farben sind allerdings intensiver als in der ersten Auflage.²⁸ Weitere autorisierte Auflagen des dritten Bandes hat es zu Lebzeiten des Autors nicht gegeben. Das Verlagshaus Dodsley hat vom Todesjahr Sternes (1768) an und bis etwa 1790 einige Neuauflagen mit geknicktem, marmoriertem Rechteck verlegt, die die zunehmende Kunstfertigkeit der englischen Marmorierer widerspiegeln.²⁹ 1769 erschien die erste englische Werkausgabe Sternes.



Kat. 202) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Edition Bode, Hamburg 1774, Band III, Seite 174/175

Die neun Bücher des *Tristram* sind hier, dank kleiner Schrifttype, auf zwei Bände mit je durchlaufender Seitenzählung komprimiert. Anstelle der marmorierten Seite wurde ein ausgeschnittenes Stück Marmorpapier in der Mitte einer nummerierten, aber sonst leergelassenen Seite eingeklebt (Kat. 201). Das ausgestellte Exemplar ist mit einem nicht ganz regelmäßig beschnittenen Blatt mit feinteiligem Kammarmor beklebt, der von der Perfektionierung der englischen Technik zeugt, jedoch nicht mehr so zufällig erscheint wie die früheren Ausgaben. Das Einkleben eines marmorierten Papiers entspricht der generellen Rationalisierung dieser Werkausgabe, eine Vorgehensweise, die auch in anderen Ausgaben des späten 18. Jahrhunderts gewählt wurde.³⁰ Das eingeklebte Marmorpapier ist allerdings ein Fremdkörper, ein *marbled leaf*, der Sternes Prinzip der *marbled page* zuwiderläuft.

Tristrams Rezeption in Deutschland

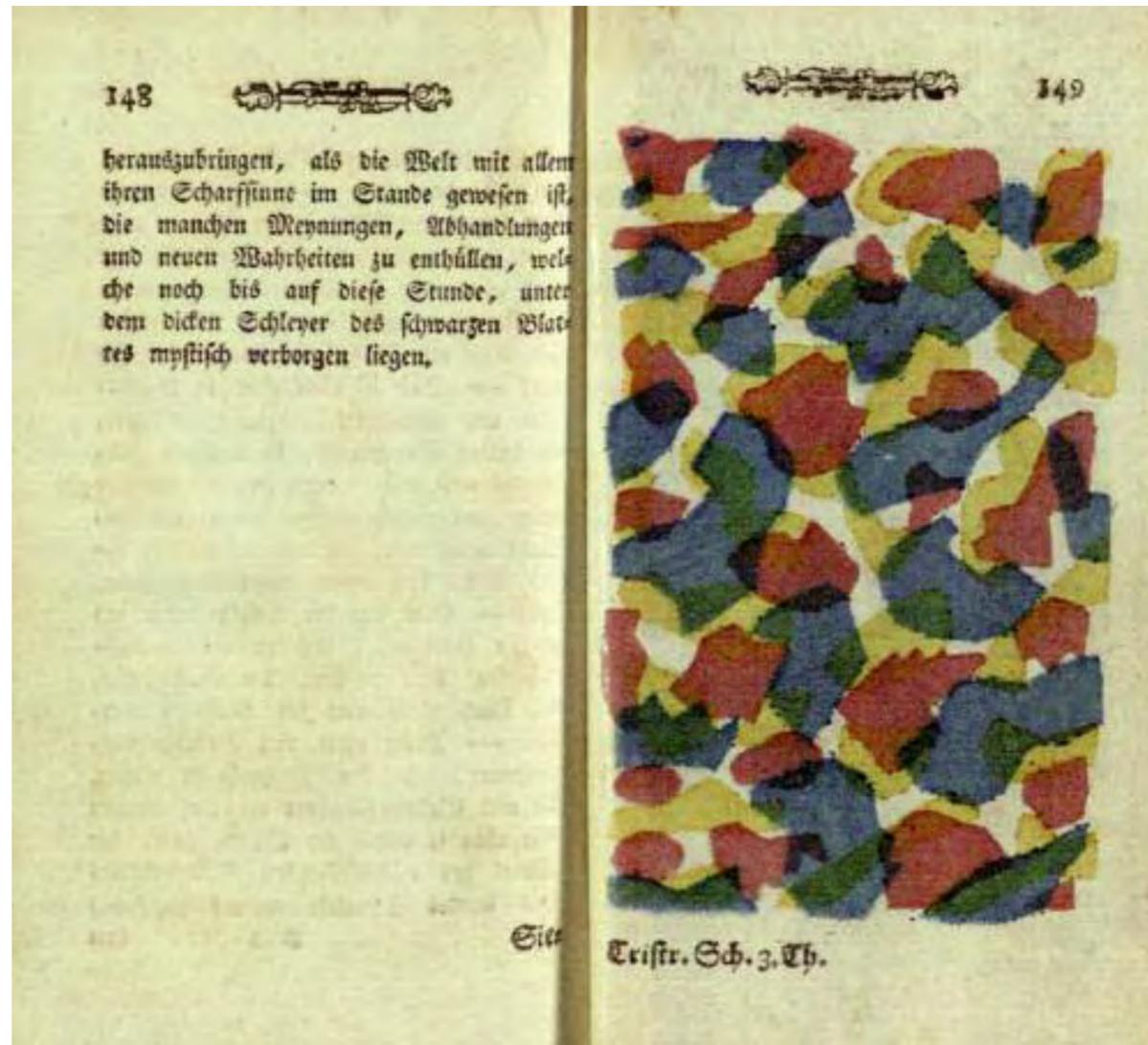
Die ersten Bände des *Tristram* sind schon 1763 ins Deutsche übersetzt worden, lange vor allen anderen europäischen Sprachen.³¹ Das Buch wurde von Gotthold

Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Johann Wolfgang von Goethe überaus positiv rezipiert; mitunter ist sogar behauptet worden, dass es einen größeren Einfluss auf die deutsche als auf die englische Literatur ausgeübt habe.³² Die erste deutsche Übersetzung, vom Verleger Gottlieb August Langen veranlasst, ist allerdings genauso mangelhaft wie ihre druckgrafische Umsetzung.³³ Die *black page* ist einseitig, außerhalb der Seitenzählung und als schraffierter Holzschnitt wiedergegeben, die *marbled page* schlichtweg ausgelassen, womit die entsprechende Textstelle sinnlos wird.

Eine bessere und klassisch gewordene deutsche Übersetzung ist diejenige, die Lessings Freund Johann Joachim Christoph Bode 1774 in Hamburg veröffentlichte. Diese für die Geschichte des deutschen Romans wichtige Edition ist den Literaturwissenschaftlern geläufig;³⁴ ihre visuelle Gestaltung und die Besonderheit des farbigen Drucks wurde bislang aber nicht analysiert. Die Kongenialität des Übersetzers zeigt sich nicht nur am Text, sondern auch im Bemühen, in den selbstverlegten deutschen Bänden ebenso die optischen Eigenschaften des englischen Originals treffend wiederzugeben, eine Besonderheit, die fast durchweg in späteren Editionen zu vermissen ist.³⁵ Die *black page*



Abb. 72) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Edition Bode, Hamburg 1774, Bd. III, Seite 176/177



Kat. 203) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Edition Bode, Hamburg 21776, Band III, Seite 148/149

ist – der englischen Ausgabe vergleichbar – im Buchdruckverfahren hergestellt und entsprechend unregelmäßig, wolkig schwarz.

Bodes farbiger Schablonendruck von 1774

Für die *marbled page* erfand Bode eine originelle Lösung (Kat. 202 und Abb. 72). Es handelt sich um einen Druck mit drei bunten, lasierenden und sich teils überlappenden Farben. Die Farbsättigung variiert von einem Abzug zum anderen, sowohl zwischen Recto und Verso als auch innerhalb der Auflage. Offensichtlich handelt es sich um Aquarellfarben, die mit einem glänzenden Firnis überzogen wurden (Gummiarabikum?). Die Farben sind jedenfalls im flüssigen Zustand aufgetragen worden, was an zahlreichen kleinen Spritzern und verdunkelten Tropfenbildungen im Randbereich deutlich zu erkennen ist. Die Umrisse der einzelnen Farbkleckse fallen weich aus und sind von einem Druck zum anderen Schwankungen unterworfen. Vermutlich handelt es sich um einen Schablonendruck: Die drei Grundfarben Rot, dann Gelb und Blau wurden durch Ausschnitt-

te, die in drei Schablonen vorgenommen wurden, mit einer breiten Borste aufgetragen (in manchen Exemplaren sind Pinselspuren auszumachen). Die Schablonen könnten aus geöltem Papier hergestellt worden sein. Dem englischen Vorbild entsprechend, sind Vorder- und Rückseite bedruckt und mit einer durchlaufenden Seitenzahl versehen. Auf der Rückseite sind die gleichen Farben mit denselben Schablonen, allerdings stets kopfüber verwendet, aufgebracht worden (Abb. 72). Diese Verkehrung sollte die Vielfalt vermutlich erhöhen. Das Blatt mit den beiden Schablonendrucken ist einzeln hergestellt und im Falz von Seite 174 mit Leim befestigt.

Warum ist Bode mit diesem Schablonendruck von der marmorierten Vorlage der englischen Ausgabe abgewichen? Vermutlich nicht aus ökonomischen Gründen: Immerhin benötigte er für die Herstellung des beidseitigen Schablonendrucks sechs Farb- und Trocknungsgänge statt ihrer zwei. Sterne konnte die Farben sowie die durchschnittliche Größe und Art der Flecken bestimmen. Alles andere blieb dem *Zufall* überlassen. Jeder marmorierte »Abzug« fiel anders aus. Dagegen hat Bode sein Bild planvoll *komponiert*. Aussehen und Wirkung der jeweiligen Seiten weichen entsprechend

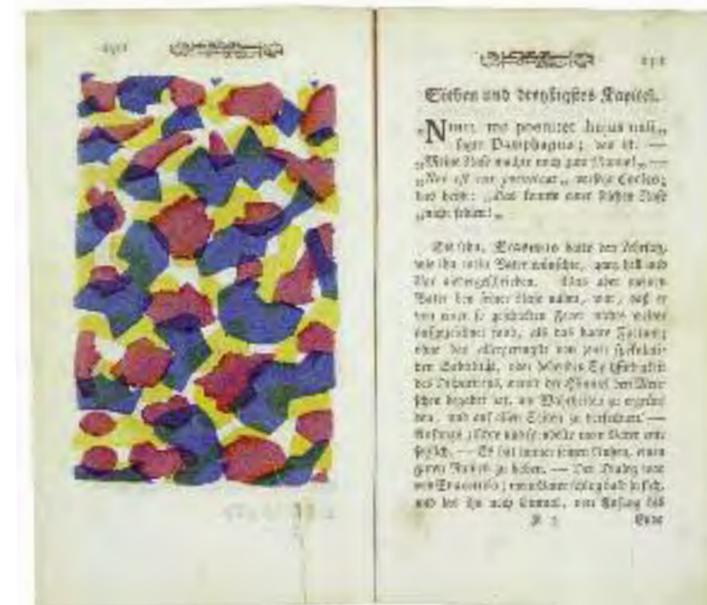
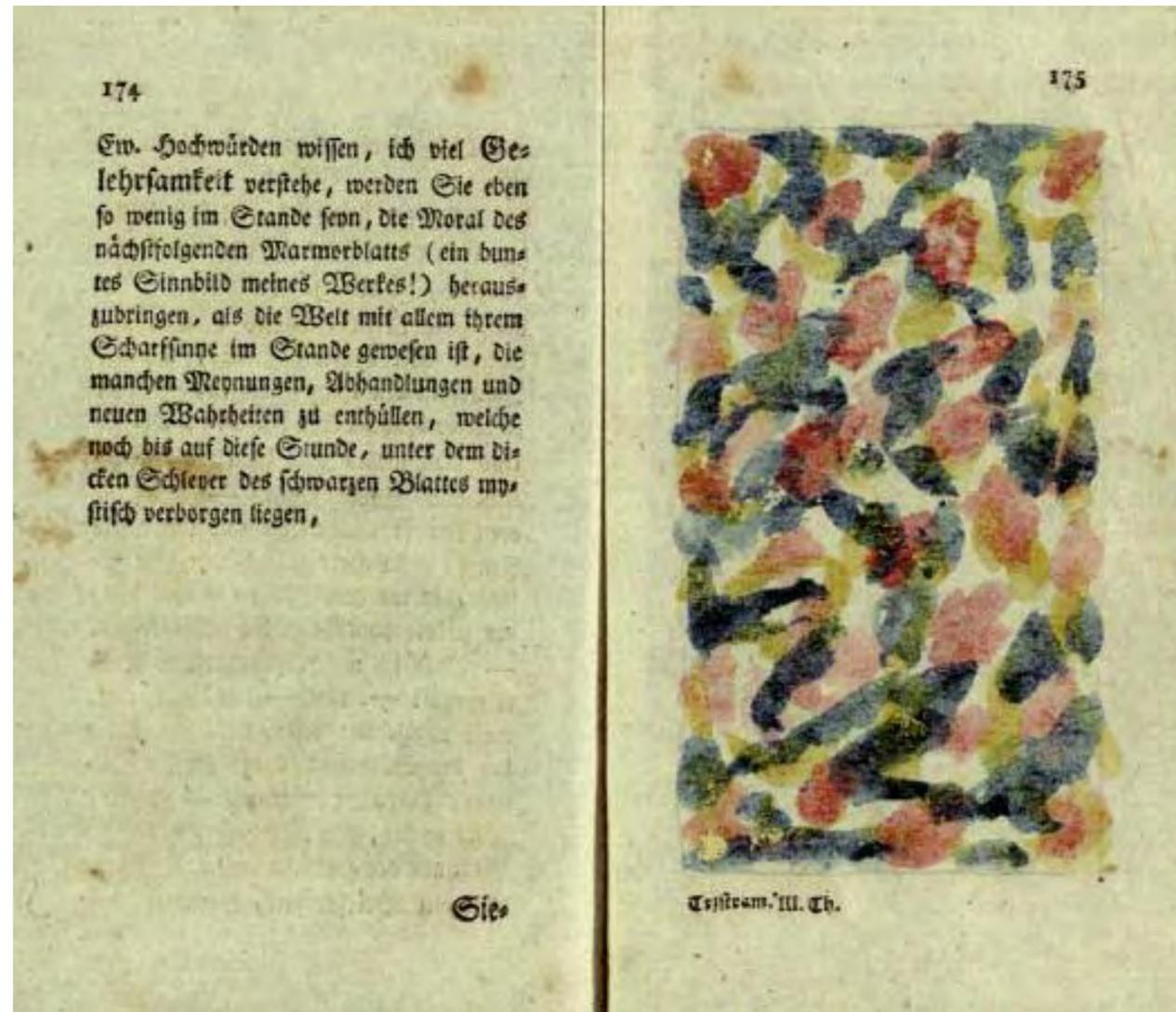


Abb. 73) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Edition Bode, Hamburg 21776, Band III, Seite 150/151

Kat. 204) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Frankfurt am Main/Leipzig 1776/77, Band III, Seite 174/175Kat. 205) Laurence Sterne, *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, Frankfurt am Main/Leipzig 1776/77, Band III, Seite 176/177

voneinander ab. Die Farbtupfer eines marmorierten Papiers stehen in einem deutlichen, nämlich flüssigen Zusammenhang zueinander, sie offenbaren Strömungsvorgänge (Kat. 200 und Abb. 71). Die Flecken von Bodes Durchdruck sind dagegen unverbunden, luftig auseinander strebend, darüber hinaus bunter und kontrastreicher: Anstelle der gedeckten, teils pastellartigen Töne der Londoner Ausgabe von 1760 wählte der Hamburger die drei Grundfarben. Gelb, das hinter den anderen Farben erscheint, bildet einen diskontinuierlichen Hintergrund, darauf ist Rot tupfenartig verstreut. Die blauen Flecken werden von unten nach oben (Kat. 202) beziehungsweise von oben nach unten (Abb. 72) zunehmend kleiner. Ihre ausgefallenen Formen vermitteln dynamische Impulse in vielfältige Richtungen. Die verschlungenen, schlierenartigen Farbverbindungen der *marbled page* dienten Sterne als Emblem seiner spielerisch vielsträngigen Erzählweise. Bode betont dagegen mit dem farbigen Schablonendruck eher den *bunten* Charakter des Romans – was seiner Übersetzung des Begriffs *motley* entspricht.

Das abstrakte Bild in Bodes zweiter Auflage (1776)

1776 gab Bode eine »zweite verbesserte Auflage« seiner Übersetzung heraus.³⁶ Während die Schrift verkleinert und damit die Seiteneinteilung verändert wurde, ist der farbige Schablonendruck auffällig verfeinert (Kat. 203 und Abb. 73). In der ersten Auflage ist der Farbdruck etwas höher als der Satzspiegel der Schriftseiten; dies wurde in der zweiten korrigiert, das Bild dafür um rund 13 mm in der Höhe »beschnitten«. Die Flecken sind Farbe für Farbe übernommen, fallen aber – vor allem die gelben – kompakter aus; sie erscheinen wie auseinander gezogen, wodurch der weiße Zwischengrund stärker zur Geltung kommt. Die Farben sind durchsichtiger und heller, das in der ersten Auflage grünstichige Gelb ist leuchtender. Im Vergleich zur Auflage von 1774 erscheinen die Flecken insgesamt leichter, wie im luftigen Raum schwebend. Die Tatsache, dass Bode den Druck auf der Rückseite nicht mehr gedreht hat, beweist, dass er diese Wirkung bewusst erzielen wollte. Auf beiden Seiten verläuft die Dynamik der blauen Flecken von

unten (große und schwere Flecken) nach oben (kleine und leichte Formen). Allerdings geht damit noch deutlicher als zuvor Sternes Gleichung der *marbled page* mit dem wirren Textverlauf des *Tristram* verloren. Bodes Drucke kann man dagegen als gezielt komponierte abstrakte Bilder bezeichnen.

Das handgemalte Bild im Nachdruck von 1776

Im selben Jahr, in dem Bodes zweite Hamburger Auflage erschien (1776), haben sich zwei mitteldeutsche Verleger seine Übersetzung angeeignet. Der in Hanau und Höchst ansässige Göllner verzichtete auf die *marbled page*.³⁷ Ein anonymes Druckhaus mit Sitz in Frankfurt und Leipzig, das sich auch im Layout sehr eng an Bodes Vorlage von 1774 hielt, produzierte die zwei farbigen Seiten manuell mit Pinsel und Aquarell, Buch für Buch;³⁸ eine Variante, die bereits früher in Irland erprobt wurde.³⁹ Wie bei Bode verwendete auch der Frankfurter Druck die drei Grundfarben – Gelb, Rot und Blau. Auf dem mit Text und Seitenzahlen bereits gedruckten Papierbogen wurde zuerst ein dünner Grafitstrich gezogen, der als begrenzender Rahmen diente. Vorder- und Rückseite wurden dann aquarelliert, der Bogen anschließend gefaltet und gebunden. Diese manuell einzeln gefertigten »Marmorblätter« fallen naturgemäß sehr unterschiedlich aus. Manchmal erscheinen die Pinselstriche luftig und spontan hingeworfen und übertreffen die Dynamik des Bode'schen Druckes (Kat. 204). In anderen Fällen durchzog der Maler die Bildfläche mit dünneren Strichen – einem wilden Gewebe gleich, das sich an den Adern von Marmor beziehungsweise von marmoriertem Papier orientiert (Kat. 205).

Das abstrakte Gemälde als Topos des Absurden bei Honoré de Balzac und Gottfried Keller

Laurence Sterne spielte bereits damit, die abstrakten »Bilder« seines Buches als Gemälde aufzufassen, und machte daraus einen Witz. Die Idee von ungegenständlichen Tafelbildern ist dann später in der Belletristik des 19. Jahrhunderts von zwei prominenten Autoren weiterentwickelt worden: dem Franzosen Honoré de Balzac und dem Schweizer Gottfried Keller.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Honoré de Balzac (1799–1850) veröffentlichte 1831 die Novelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Das unbekannte Meisterwerk*) und gab sie in überarbeiteter Form 1837 ein zweites Mal heraus.⁴⁰ Die Geschichte spielt im Paris des frühen 17. Jahrhunderts und erzählt von einem fiktiven Maler namens Frenhofer, der als größter Maler seiner Zeit galt und dessen gesamte Energie jahrelang in ein einziges Meisterwerk floss: eine auf Leinwand gemalte Frau – so real wie die Natur und so schön, wie es sie in der Natur nicht geben kann. Balzac macht unmissverständlich klar, dass Frenhofer damit weit mehr als ein Kunstwerk, sondern eine lebende Idealgefährtin erschaffen möchte.⁴¹

Grundlage der Novelle ist somit die insbesondere durch Ovid bekannte Geschichte des Bildhauers Pygmalion, der sich in seine eigene Statue verliebt hatte, worauf die Göttin Venus diese in eine lebende Frau verwandelte.⁴² Balzac hat das klassische Motiv in zweierlei Hinsicht erweitert beziehungsweise verändert: Zum einen versucht der Künstler in Anlehnung an den antiken Maler Zeuxis die Schönheit der Natur zu übersteigern, denn um seinen Zweck zu erreichen, bildet Frenhofer von verschiedenen Frauen die jeweils schönsten Körperteile ab, um sie zu einer Idealgestalt

zusammenzufügen. Hierfür benutzte er als Modell zuletzt Gilette, die fiktive Freundin von Nicolas Poussin. Zum anderen besteht die Veränderung darin, dass die schönste aller Frauen hier nicht das Werk eines Bildhauers, sondern dasjenige eines Malers ist. Der Wunsch, einer Figur der Kunst Leben einzuhauchen, rückt durch die Verschiebung von der Dreidimensionalität in die Fläche noch deutlicher in den Bereich des Phantastischen.

Als Frenhofer schließlich voller Stolz und Glückseligkeit im Zustand einer »übernatürlichen Erregtheit« verkündet, sein Werk sei vollendet, können die herbeigerufenen Kollegen, Poussin und Pourbus, auf der Leinwand gar nichts erkennen. Wo Frenhofer die Grenze zwischen Abbild und Wirklichkeit überwunden zu haben glaubt, erweist sich, dass er durch ungegenständliche Übermalung das Bild zerstörte. Balzacs Beschreibung des ungegenständlichen Ergebnisses fällt kurz aus: »Ich sehe da nur kreuz und quer gehäufte, durch eine Menge seltsamer Linien zusammengehaltene Farben, die eine richtige Mauer von Malerei bilden«,⁴³ unter der in einer Ecke ein wunderbar gemalter Fuß hervortritt. Die Ungegenständlichkeit besitzt für Balzac keinerlei Eigenwert, sie ist die Negation des Bildes und versinnbildlicht das Scheitern des Malers, wobei der Autor das abstrakte Bild mit den Ruinen einer verbrannten Stadt vergleicht. Ein ungegenständliches Gemälde ist in seinen Augen, wie für Bernini, eine Absurdität. Für Bernini folgt sie dem Wunsch nach einer *ungebrochenen*, für Balzac demjenigen einer *übersteigerten* Mimesis.

Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*

Im Jahre 1855 veröffentlichte Gottfried Keller (1819–1890) den vierten und letzten Band seines Bildungsromans *Der grüne Heinrich*. In dieser Geschichte des angehenden Malers Heinrich Lee fungiert die Schilderung eines ungegenständlichen Bildes wie bei Balzac als Sinnbild des künstlerischen Scheiterns. Heinrich, der sich in einer seelischen und finanziellen Krise befindet, zeichnet auf ein großes aufgespanntes Papier⁴⁴ ein »Wirrsal« fortgesetzter »Federstriche und Krümmungen, welche vielleicht Tausende von Ellen« ausmachen,

»ein Labyrinth«, in dem zuweilen »neue Muster und Motive, oft sehr zart und anmutig« auftauchen. Darin sind die »Striche [...] bald sternförmig, bald in der Wellenlinie, bald rosettenartig, bald geviereckt, bald radienartig, strahlenförmig«. ⁴⁵

Plötzlich und unerwartet erhält Heinrich Besuch von seinen vier frisch vermählten Freunden: Eriksen und Rosalie, Reinhold und Agnes. Sie haben zum positiven Leben zurückgefunden und möchten, bevor sie München verlassen, Abschied von dem melancholischen Einzelgänger Heinrich nehmen. Dabei entdeckt der ältere, erfolgreichere und weltgewandtere Malerkollege Eriksen Heinrichs abstraktes Bild, das ihn zu einer zwei Seiten füllenden Schmähere voll Ironie veranlasst. Eriksen »lobt« Heinrich dafür, »kurz entschlossen [...] alles Gegenständliche hinausgeworfen« zu haben, fordert ihn sogar »zu weiterem energischen Fortschritt« auf, um auch noch die letzten Anknüpfungen »an die abscheuliche Realität« zu tilgen. ⁴⁶

Nach dieser niederschmetternden Rede Eriksens nehmen die Freunde Abschied. Heinrich bleibt, von seinem Bild angewidert, alleine zurück. Er wendet sich von der abstrakten Malerei ab und kehrt zur Gegenständlichkeit zurück, was mit dem aufkeimenden Interesse für den Gipsabguss einer antiken Statue, den *Borghesischen Fechter*, ausgedrückt wird: »Alles« an dieser Figur »war Leben in dem von Sonne, Wind und Wetter gereiften Körper«. ⁴⁷ Obgleich der Abguss schon lange im Atelier stand, verspürt Heinrich erst jetzt die Neigung, ihn zu zeichnen.

Keller überarbeitete seinen Roman seit 1877/78 und brachte ihn 1879/80 in einer deutlich veränderten »zweiten Fassung« heraus. Jedes Kapitel ist nun mit einer Überschrift versehen – die Geschichte mit dem abstrakten Bild ist mit »Der Grillenfang« übertitelt. Substantielle Änderungen betreffen nur den Ausgang der Geschichte: Eriksens Abneigung gegen das ungegenständliche Bild äußert sich nun handgreiflich: Am Ende seiner Rede reißt er mit der Faust ein Loch in das Bild, wofür ihm Heinrich sogar dankt.

Seit 1932 wurde Kellers Romankapitel mehrfach auf die Kunst des 20. Jahrhunderts bezogen und dem Schweizer Dichter wiederholt prophetisches Vermögen zugeschrieben. ⁴⁸ Prophetie ist ein unzureichendes Modell für die Erklärung historischer Phänomene und

muss in diesem Fall nicht angestrengt werden. Vielmehr lässt sich aufzeigen, dass Keller Diskurse aufgriff, die – wie wir gesehen haben – schon damals die Grundlage abstrakter Bilder sein konnten: die Wirkungsästhetik und der Bilder generierende Zufall. Als Realist stand er diesen Diskursen skeptisch gegenüber; im »Grillenfang« führte er sie ad absurdum.

Wirkungsästhetik I:

Die Linie als Psychogramm

Heinrichs Gemälde ist kein inhaltsfreies Ornament. Es veranschaulicht die seelische Befindlichkeit der Romanfigur – seine Melancholie. Der Erzähler führt das Bild als »Spur eines melancholischen Müßigganges« ein. Heinrich zeichnete seine »kolossalen Kritzeleien« in »zerstreutem Hinbrüten« und »dunklem Selbstvergessen«, und Eriksen sagt zu Heinrich: »Dein Gekritzel da auf dem Rahmen zeigt mir, dass du dich übel befindest und nicht mit dir einig bist.« ⁴⁹

Das ungegenständliche Bild veranschaulicht die Melancholie des Autors auf zweierlei Weise: Einerseits rekurriert Keller auf die Spinne, ein traditionelles Attribut der Melancholie, die hier in Form eines Spinnennetzes angedeutet wird; andererseits thematisiert der Romanautor eine zentrale These der Wirkungsästhetik: das Ausdruckspotential von Linien – die Linie zeigt *an sich* die Stimmung des Malers.

Das Spinnennetz, einsamer Sitz der »versponnen« Weberin, ist seit dem 16. Jahrhundert ein Attribut von Melancholiedarstellungen. ⁵⁰ Als solches bezeichnet Gottfried Keller Heinrichs Gemälde: »Über dem ganzen übrigen leeren Raum schien ein ungeheures graues Spinnennetz zu hängen, welches sich aber bei näherer Untersuchung als die sonderbarste Arbeit von der Welt auswies.« ⁵¹ Einige Seiten weiter fordert Eriksen den Freund auf: »[...] sich, wie du aus der verfluchten Spinnwebe herauskommst, die du da angelegt hast.« ⁵² Bezeichnend ist allerdings, dass Keller nur das abstrakteste Element der Melancholie-Ikonografie aufgreift und dieses aus seinem ursprünglichen Kontext isoliert. Dies ermöglicht es im Sinne der Wirkungsästhetik, den unmittelbaren Zusammenhang von Linie und Charakter zu unterstreichen: Die (abstrakten) Linien des Gemäldes bilden das Innenleben Heinrichs insofern ab, als dass sie es anschaulich ausdrücken. Die

Gleichsetzung geht so weit, dass einzelne Sätze des Romans sowohl als Beschreibung des Bildes als auch von Heinrichs Innenleben gemeint sind: »Nur hier und da zeigten sich kleinere oder größere Stockungen, gewissermaßen Verknotungen in diesen Irrgängen seiner zerstreuten, gramseligen Seele.« ⁵³

Wirkungsästhetik II:

Kants Kritik der Urteilskraft als Subtext Kellers

Der Realist Keller setzt sich sehr kritisch mit der wirkungsästhetischen Theorie auseinander. Das wird vor allem an seinen Anmerkungen zur *Kritik der Urteilskraft* des Philosophen Immanuel Kant deutlich – ein zentraler und bislang unerkannt gebliebener Subtext des Grillenfang-Kapitels. ⁵⁴

Mit der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 leistete Immanuel Kant (1724–1804) eine Synthese der wirkungsästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts. Ausgehend von der Art und Weise, wie Werke rezipiert werden, schuf Kant ein theoretisches Fundament für das gesamte System der »schönen Künste« – so vollständig wie keiner vor ihm. ⁵⁵ Das Schöne definierte der Philosoph aus dem Verhältnis zwischen Werk und Rezipient heraus, als das, »was ohne Begriffe, als Objekt eines *allgemeinen* Wohlgefallens vorgestellt wird«. ⁵⁶ Symptomatisch für seine kompromisslose wirkungsästhetische Position rechnet er die »Lustgärtnerei« sowie alle Kompositionen, die zu ästhetischen Zwecken entstanden sind, unbeachtet ihrer Materialität der »Malerkunst« zu, also etwa »die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Ameublement, [...] selbst den Putz der Damen«; also alles, was aus einer »schönen Zusammenstellung [...] körperlicher Dinge« besteht, die »nur für das Auge gegeben« ist. ⁵⁷

Die Unterbewertung der Mimesis ist ein inhärenter Bestandteil des wirkungsästhetischen Diskurses. Kant geht aber weiter als seine Zeitgenossen, indem er 1790 mimetische Elemente als störende Nebensächlichkeiten aburteilt. Er unterscheidet zwei Formen von Schönheit: die freie, die keinem (mimetischen) Zweck unterworfen ist, sowie eine niedrigere zweite Form, die Kompromisse mit der Mimesis eingeht und die er adhärende Schönheit nennt: »Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder die

bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. [...] So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. [...] In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgendeinem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekte dienen, und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt [...]. Allein die Schönheiten eines Menschen (und unter dieser Art die eines Mannes, oder Weibes, oder Kindes), die Schönheit eines Pferdes, eines Gebäudes (als Kirche, Palast, Arsenal, oder Gartenhaus) setzt einen Begriff vom Zwecke voraus, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit; und ist also bloß adhärende Schönheit.« ⁵⁸

In Bezug auf die Malerei bedeutet dies streng genommen, dass abstrakte Gemälde die einzigen sind, die Kants Forderung einer *freien Schönheit* erfüllen könnten, wobei der Königsberger Philosoph 1790 diese Konsequenz nicht ausspricht. Gottfried Keller ist vermutlich der Erste, der 1855 im Rahmen einer literarischen Fiktion versuchte, Kants Forderungen umzusetzen – nicht weil ihm die Idee gefiel, sondern weil er die Absurdität dieser Überlegungen aufzeigen wollte. Heinrichs Bild ist eine Satire auf Kants Definition der freien Schönheit, so wie Eriksens ironisches Lob des Bildes eine Parodie des Kant'schen Textes ist. Seine Rede beginnt mit den Worten: »Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von größtem Einflusse auf unsere deutsche Kunstentwicklung sein kann. Es war in der Tat längst nicht mehr auszuhalten, immer von der *freien und für sich bestehenden Welt des Schönen*, welche durch keine Realität, durch keine Tendenz getrübt werden dürfe, sprechen und raisonnieren zu hören, während man *mit der größten Inkonsequenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur* und lauter solche trivial wirkliche Dinge zum Ausdrucke gebrauchte. Du hast hier einen gewaltigen Schritt vorwärts getan von noch nicht zu bestimmen-

der Tragweite [...] Wohlan! du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind *Schraffierungen an sich*, in der vollkommensten *Freiheit des Schönen* schwebend, dies ist der Fleiß, die *Zweckmäßigkeit*, die *Klarheit an sich*, in der holdesten, reizendsten Abstraktion!«⁵⁹ Ohne ihn namentlich zu erwähnen, verwendet Keller Kants Schlüsselbegriffe – die »an sich« »freie Schönheit«, die »Zweckmäßigkeit« – und übernimmt sogar die Aufzählung minderwertiger Sujets der figürlichen Malerei: »Menschen, Tiere, Himmel [...]«, wo Kant von Menschen, Pferden und Gebäuden spricht.⁶⁰

Zufall, Wolkenformen und Träumerei

Bereits am Anfang des Romans schildert Keller, dass sich der Maler Heinrich in jungen Jahren abends fast ausschließlich mit dem »Ziehen und Wechseln« der Wolken sowie mit dem fernen, »duftigen Kranz von Schneegebirgen«, die er »lange Zeit für eins mit den Wolken« hielt, beschäftigte.⁶¹ Auffällig ist dabei, dass sich Heinrichs Interesse nicht am älteren Topos des potentiellen Bildes orientiert, wonach Wolken die Imagination phantastischer Gegenstände anregen. Vielmehr interessiert ihn das natürliche, zufallsgesteuerte, gegenstandsunabhängige Spiel der Formen, der Farben und des Lichts. Im Kapitel über das abstrakte Bild findet sich ein Echo auf die allabendliche Träumerei des Knaben: In der ersten Fassung beschreibt der Erzähler, dass Heinrich das Bild im »träumende[n] Bewusstsein« gezeichnet habe.⁶² In der zweiten Fassung arbeitete Keller diese Stelle aus, indem er unmittelbar darauf folgend das Motiv der Wolkenbetrachtung in die Genese des abstrakten Bildes einfügte: »So ging es [das Zeichnen dieses Bildes] Tage, Wochen hindurch, und die einzige Abwechslung, wenn ich zu Hause war, bestand darin, dass ich mit der Stirne gegen das Fenster gestützt den Zug der Wolken verfolgte, ihre Bildung betrachtete und indessen mit den Gedanken in der Ferne schweifte.«⁶³ Auch an anderer Stelle präsentiert Keller in der zweiten Fassung den träumerischen Zustand, aus dem das Bild entstand, indem er Heinrich erklären lässt: »[...] so versank ich in eine tiefe Zerstreung und strichelte gedankenlos daneben, wie wenn man die Feder probiert. An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstri-

chen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspann.«⁶⁴

Das abstrakte Bild entstand also im Zustand eines gedämpften Bewusstseins und entwickelte sich wie zufällige Federstrichproben. Bemerkenswert ist, dass Keller die Gestaltung zufälliger, unbewusster Formen mit der Träumerei, mit dem gedankenlosen Hinbrüten Heinrichs und damit den Traum beziehungsweise *rêve* in Verbindung mit abstrakten Bildern bringt, wie das damals auch in Frankreich mehrfach der Fall war (siehe S. 171).

Fazit

Das abstrakte Gemälde ist sowohl bei Balzac als auch bei Keller die absolute Negation der Kunst. Es dient in beiden Fiktionen als Sinnbild des Scheiterns einer Malerbiografie. Keller hatte Balzacs Novelle 1838 gelesen und wurde vermutlich von ihr inspiriert.⁶⁵ Im Text vom *Grünen Heinrich* verarbeitet und verdichtet der Schweizer Romancier aber viele andere Aspekte, die bei Balzac keine Rolle spielen wie etwa die Tradition der Anregung des Malers durch zufällige Formen. Vor allem aber erkennt und verhöhnt Keller die Konsequenz einer radikalen Wirkungsästhetik, wie sie Kant formuliert hat: die abstrakte Malerei als »freie Schönheit«.

Balzac ist nicht der Erfinder des abstrakten Kunstwerkes. Er ist nicht der Erste und vor allem nicht der Letzte, der ungegenständliche Tafelbilder – lange bevor sie im 20. Jahrhundert zur Kunst erklärt wurden – als Absurdität thematisiert. Vielmehr sind solche Bilder in genau diesem Sinne besonders seit den 1840er Jahren häufig Gegenstand gezeichneter Karikaturen.

Vom monochromen Bildwitz zur Parodie abstrakter Kunstwerke in Karikaturen des 19. Jahrhunderts

Die Autoren von Karikaturen waren seit Leonardo da Vinci (1452–1519) und Annibale Carracci (1560–1609) in der Regel Künstler, und ihre humoristischen Zeichnungen waren unter Kunstsammlern begehrt. Deswegen waren Kunst, Künstler, Kunstwerke und ihr Publikum bereits in der Frühen Neuzeit ein beliebter Gegenstand von Karikaturen. Eine quantitativ und qualitativ neuartige Dimension erreichte die Karikatur der Kunst allerdings im Paris der 1840er Jahre durch die Etablierung der humoristischen Salonkritik: Die jährlichen Pariser Ausstellungen, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts Gegenstand anspruchsvoller literarischer Kritik waren, wurden nun auch Thema systematischer Parodien mit druckgrafisch reproduzierten Bildern und Texten. Diese Parodien erschienen vor allem in den noch jungen satirischen Zeitschriften, teils aber auch als eigenständige Broschüren.⁶⁶ Abstrakte Gemälde waren von Anfang an ein beliebtes Thema dieser parodistischen Kunstkritik.

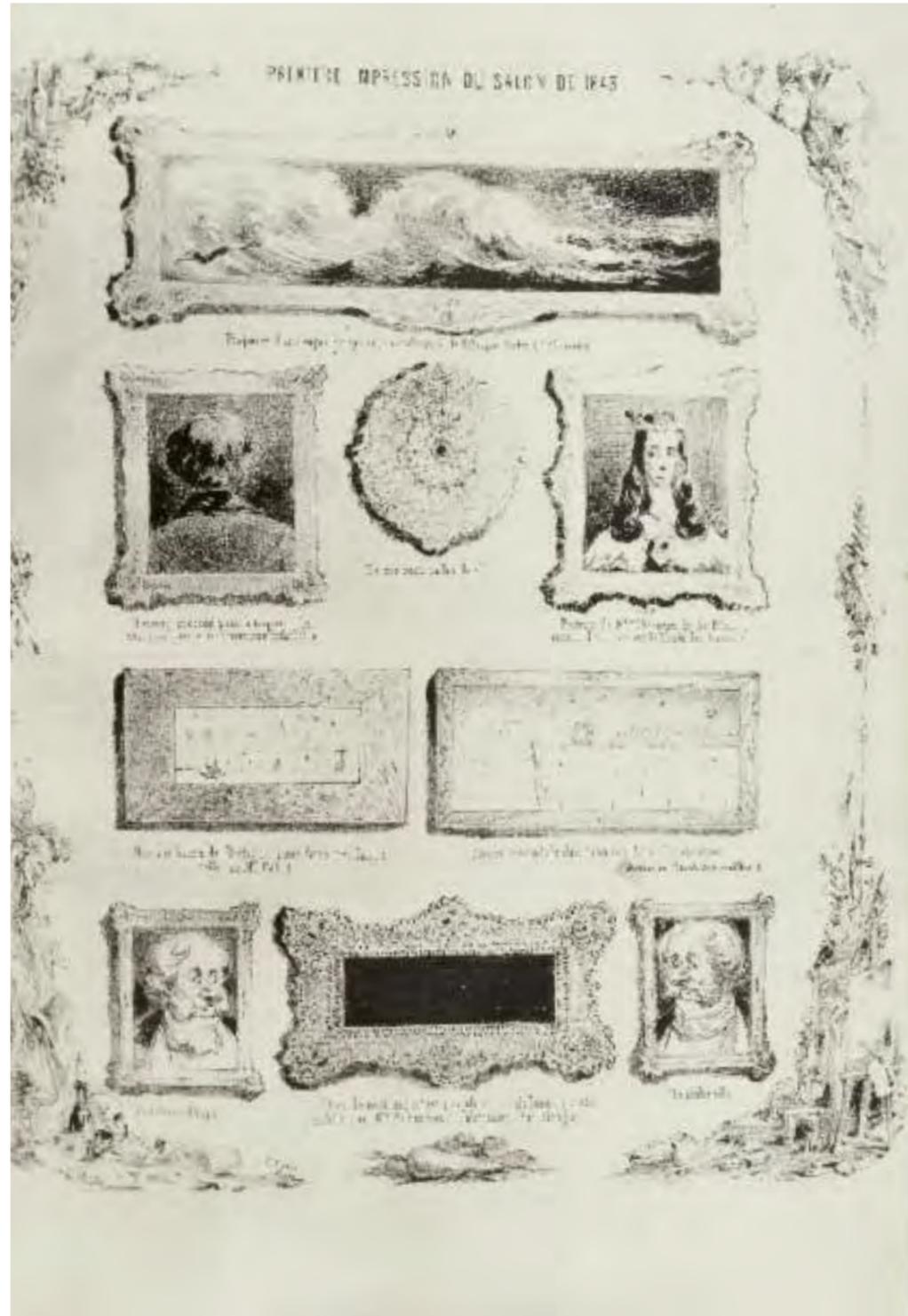
Monochrome Bildwitze

Der 1832 gegründete und täglich erscheinende Pariser *Charivari* ist eine der weltweit ältesten illustrierten satirischen Zeitschriften und wohl die erste, die anlässlich des Pariser Salons systematisch Karikaturen über Kunst druckte. Erste Ansätze hierzu finden sich 1841 und 1842. Am 19. März des Jahres 1843, nur vier Tage nach der Eröffnung der jährlichen Großausstellung im Louvre, druckte die Zeitschrift eine ganzseitige Lithografie von Raimond Pelez mit der Überschrift *Erster Eindruck des Salons von 1843* (Kat. 206). Unten in der Mitte ist ein monochrom schwarzes Gemälde mit breitem, reich dekoriertem plastischen Rahmen abgebildet. Die

mit einem Homonymen arbeitende Legende erklärt dazu, es sei ein »Nachteffekt mit (oder ohne) Mondschein, vom Fleck weg gekauft von Mr. Robertson, Schuhwischfabrikant«. Noch im selben Jahr veröffentlichte Charles Albert d'Arnoux (1820–1882), der mit dem Künstlernamen Bertal, später Bertall, einer der führenden französischen Karikaturisten seiner Zeit wurde, eine Ausgabe seiner *Omnibus* mit 37 Gemälde-»Kopien«.⁶⁷ Er griff Pelez' monochromen Bildwitz auf und stellte ihn in Bezug zu einem im Salon dieses Jahres tatsächlich ausgestellten Bild eines Marinemalers namens Jean-Louis Petit (1811–1887). Dessen *Vedute von La Hougue*, die als Untertitel im Salon ebenfalls als »Nachteffekt« bezeichnet wurde, stellt Bertall als schwarzes Monochrom dar (Kat. 207 oben). Darunter variiert er den gleichen Witz, in dem er den im Salon mit der Nummer 890 ausgestellten *Kampf von Kentauren und Lapithen* des Malers Charles-Louis Muller (1815–1982) als reines Liniengewirr »nach«bildet.

Die Ingredienzen dieser Karikaturen sind dieselben wie jene von Berninis zitierter Anekdote über den spanischen Kunstbanausen: Ein abstraktes Tafelbild widerspricht so sehr den Vorstellungen, die man Anno 1843 von einem Gemälde hatte, dass es die Erwartungen des Lesers konterkariert, ihn damit überrascht. Die Komik ist perfekt, wenn die vermeintlich unschuldige Bildlegende sich pseudomimetisch gibt.

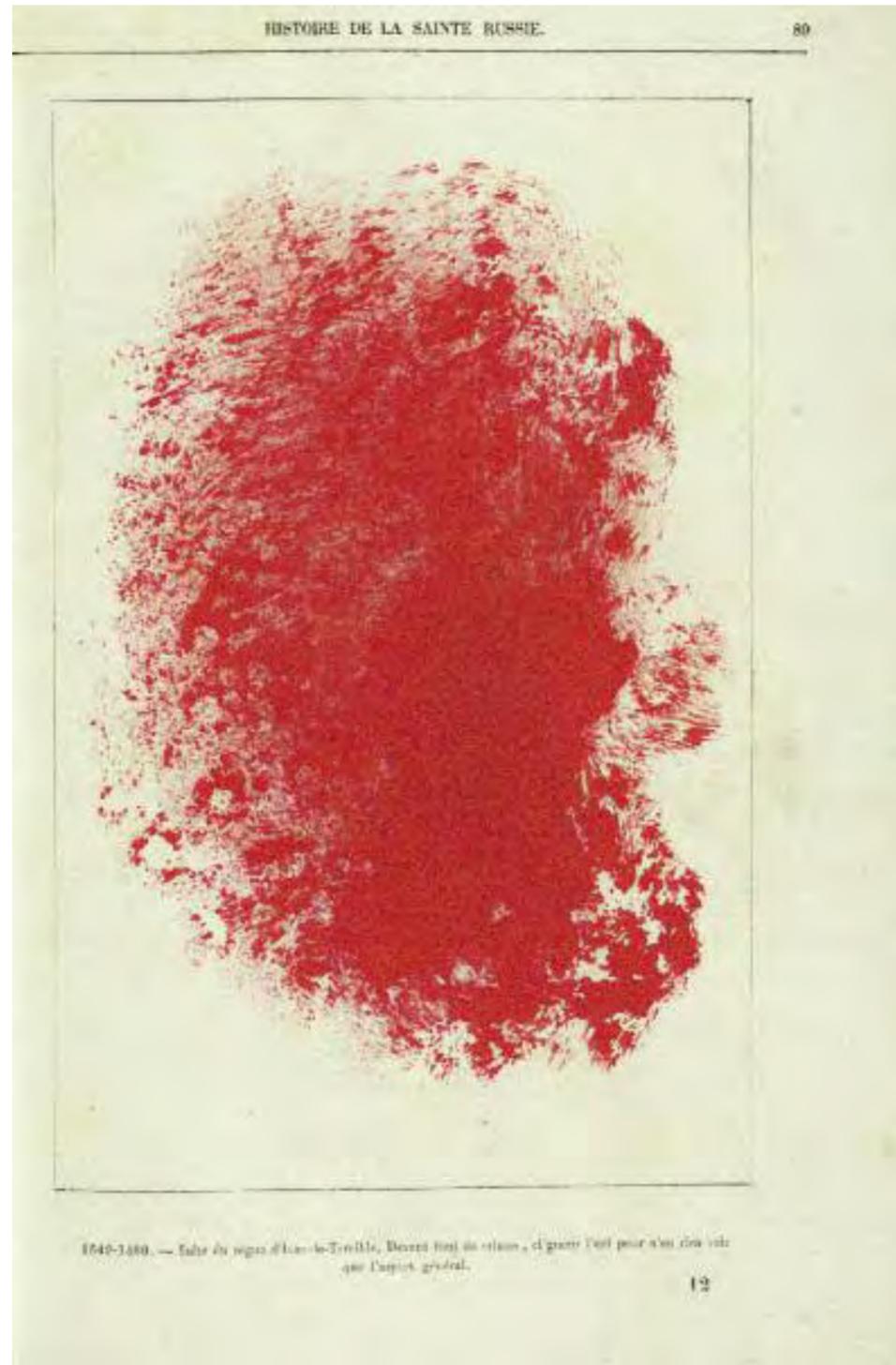
Der »monochrome Bildwitz«, so könnte man diesen Typus von Karikaturen nennen, wurde in den satirischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts hundertfach wiederholt und mehr oder weniger geistreich variiert.⁶⁸ Einer der originellsten Beispiele entwarf der junge Gustave Doré (1832–1883) in seiner *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie* (Kat. 208). Das 1854 veröffentlichte Buch mit 500 Vignetten ist dem Umfang sowie der Qualität der grafischen Einfälle nach der Höhepunkt des frühen Comicalbums;⁶⁹ es ist die Parodie einer Geschichte Russlands. Ironisch weigert sich der Autor, die abscheulichen Taten Iwans des Schrecklichen im Detail darzustellen. Anstelle eines Bildes füllt er mit einem seitengroßen roten Klecks die Bildfläche.⁷⁰ In der Bildlegende erläutert Doré: »1542–1580. – Der weitere Verlauf der Regierung Iwans des Schrecklichen. Vor so vielen Verbrechen blinzeln wir, damit wir nur den Gesamteindruck sehen.« »Gesamteindruck« meint



Kat. 206) Raimon Pelez, *Erster Eindruck des Salons von 1843, 19. März 1843



Kat. 207) Bertal[1] (Charles Albert d'Arnoux), *Der Salon von 1843, Paris 1843, Seite 95



Kat. 208) Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, Paris 1854, Seite 89, *Der weitere Verlauf der Regierung Iwans des Schrecklichen

hier weniger die ästhetische Wirkung der Farbe Rot, da der Fleck eindeutig auf Blut anspielt. Allerdings ist Blut weder als Fleck noch als das ganze Land überschwemmende Flüssigkeit mit den Mitteln des Comics abgebildet. Diese Abkehr von der Mimesis ist überraschend und – trotz grausamen Themas – wie bei den vorausgegangenen Beispielen witzig.

Angeregt durch die humoristische Salonkritik, entstanden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch reale Ausstellungen, in denen sich Zehntausende zahlender Besucher an Parodien von Kunstwerken erfreuten. Meistens handelte es sich um einmalige Ereignisse, die bestenfalls durch einen Katalog überliefert sind. Dagegen entwickelte die *Société des Arts Incohérents* eine kontinuierliche Aktivität auf diesem Gebiet. Von 1882 an veranstaltete sie in Paris – teils auch in der französischen Provinz – jährliche Ausstellungen.⁷¹ Auf der ersten zeigte der Dichter Paul Bilhaud (1854–1933) den *Kampf der Neger im Keller, während der Nacht*, ein monochrom schwarzes Gemälde (verschollen, reproduziert in Kat. 209). Der humoristische Dichter Alphonse Allais (1854–1905) stellte in den zwei folgenden Jahresausstellungen dieser Gruppe ein monochrom weißes Bild (*Erstkommunion bleichsüchtiger Mädchen bei Schneetreiben*, 1883, unbemalte Pappe, verschollen, Reproduktion Abb. 74) sowie eine monochrom rote Tafel aus (*Tomatenernte apoplektischer Kardinäle an den Ufern des roten Meeres*, 1884, verschollen, Reproduktion Abb. 75).⁷² Allais veröffentlichte 1897 das *Album primo-avrilesque* (Album des ersten Aprils), das neben zwei kurzen pathetisch-komischen Einleitungen sieben Reproduktionen monochromer Tafelbilder, meist mit Schablonen gedruckt,⁷³ beinhaltet sowie einen *Trauermarsch, komponiert für das Begräbnis eines bedeutenden, tauben Mannes* (Abb. 76). Er erläutert, dass sich die ausführenden Musiker »einzig und allein mit dem Zählen der Takte beschäftigen müssen«. ⁷⁴ In seinen Augen ist Musik ohne Töne vergleichbar mit Bildern ohne erkennbare Gegenstände. Beide sind absurd – und daher komisch.

Parodien von und mit abstrakter Kunst

Einige Karikaturen verwenden den Topos des absurd-abstrakten Tafelbildes, um gezielt bestimmte Aspekte



Abb. 74) Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris 1897, Seite 19, *Erstkommunion bleichsüchtiger Mädchen bei Schneetreiben



Abb. 75) Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris 1897, Seite 15, *Tomatenernte apoplektischer Kardinäle an den Ufern des roten Meeres

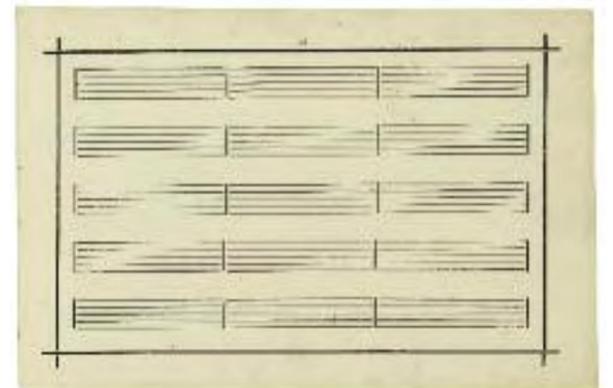
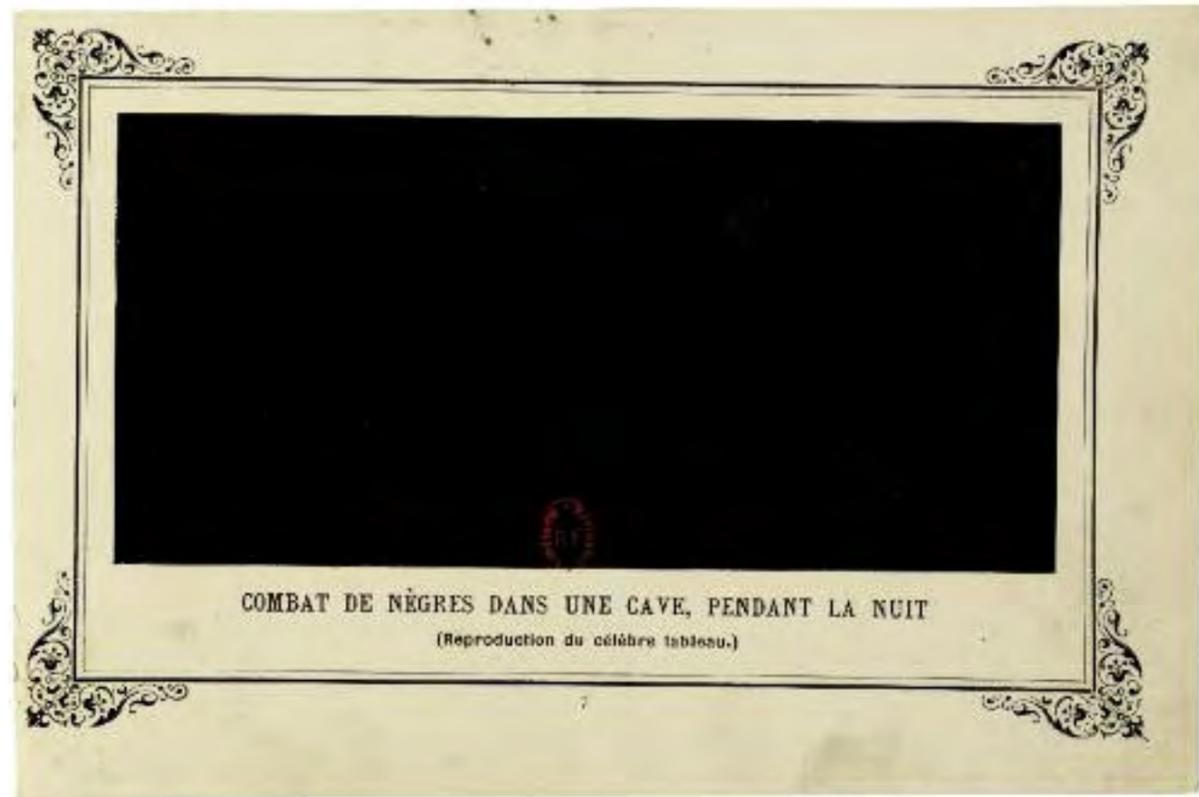


Abb. 76) Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris 1897, Seite 26, *Trauermarsch, komponiert für das Begräbnis eines bedeutenden, tauben Mannes



Kat. 209) Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque*, Paris 1897, Seite 7, *Kampf der Neger im Keller, während der Nacht (nach Paul Bilhaud)

des Kunstsystems ironisch zu kritisieren. Adolf Oberländer (1845–1923) zeigt in seiner Vignette *In der Gemälde-Ausstellung* (Kat. 210) von 1890 zwei kurzsichtige, in ihre Notizblöcke vertiefte Kritiker, wie sie Phrasen ihres Faches dreschen, ohne das Bild, vor dem sie stehen, überhaupt anzusehen: »Exorbitante Wahrheit! [...] Ein Triumph der naturalistischen Technik! Rein zum Greifen!« Dass diese Kunstkritiker – stellvertretend für ihre Zunft – nichts von Kunst verstehen, wird daran verdeutlicht, dass ihnen nicht auffällt, dass das Gemälde nichts als ein abstraktes Liniengewirr darstellt.

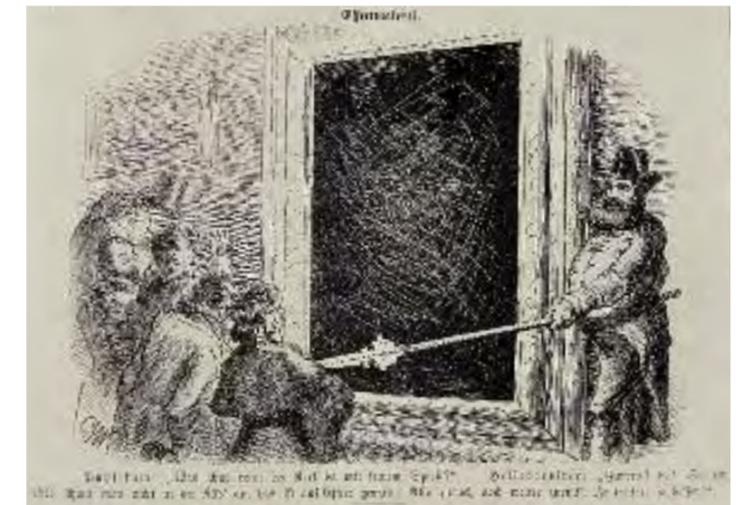
Tiefsinnig ist eine als *Effektmalerei* betitelte Karikatur aus dem Jahr 1867 (Kat. 211), die ebenfalls aus der Münchner Zeitschrift *Fliegende Blätter* stammt. Ein Museumswächter mit Hellebarde und bayerischem Akzent fordert hier das Publikum auf, ein abstraktes Gemälde mit einem größeren Abstand zu betrachten: »Zurrück da! So ein Bild schaut man nicht in der Näh' an, das ist auf Effect gemalt; Alls zurück, noch weiter zurück! Je weiter, je besser!« Die Vignette bezieht sich auf die Tradition der übergegenständlichen Bildbetrachtung, die hier im Kontext der Wirkungsästhetik



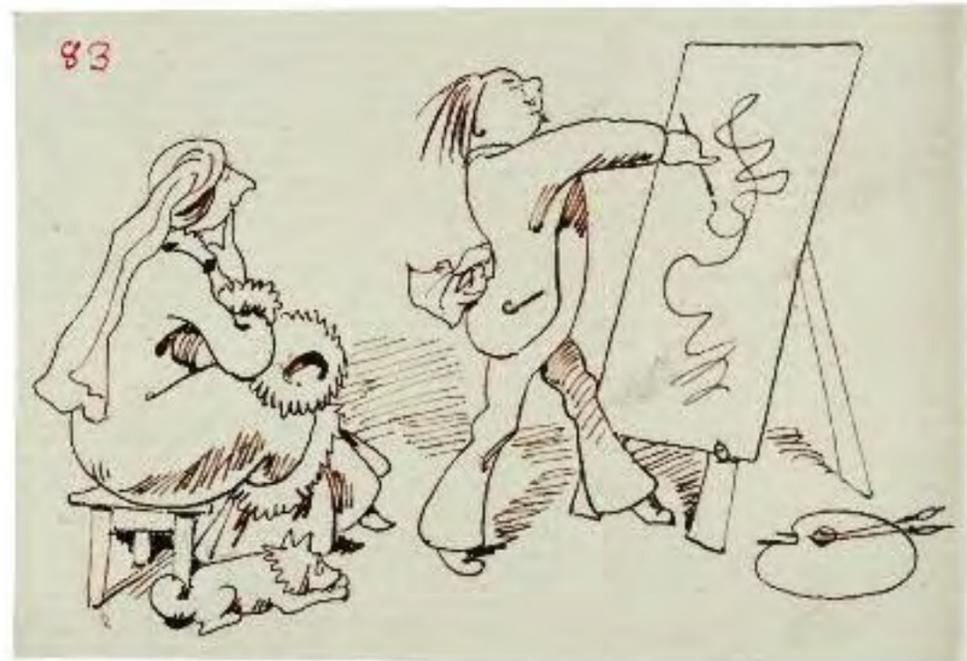
Kat. 210) Adolf Oberländer, *In der Gemälde-Ausstellung, 1890
 Kat. 211) Friedrich Weigand (?), *Effektmalerei, 1867

ausführlich besprochen wurde.⁷⁵ So hatte Laugier schon im 18. Jahrhundert empfohlen, Gemälde aus so großer Entfernung zu betrachten, dass noch kein Gegenstand erkennbar ist, um den Gesamteffekt (*effet du tout ensemble*) beurteilen zu können. Diese im 19. Jahrhundert vielfach wiederholte Sicht nimmt der Zeichner hier aufs Korn: Das ausgestellte Gemälde erscheint nicht erst aus der Ferne ungegenständlich, es ist *an sich* abstrakt.

Die letzte vor seinem Tod verfasste Bildgeschichte von Wilhelm Busch (1832–1908) erzählt das Leben des

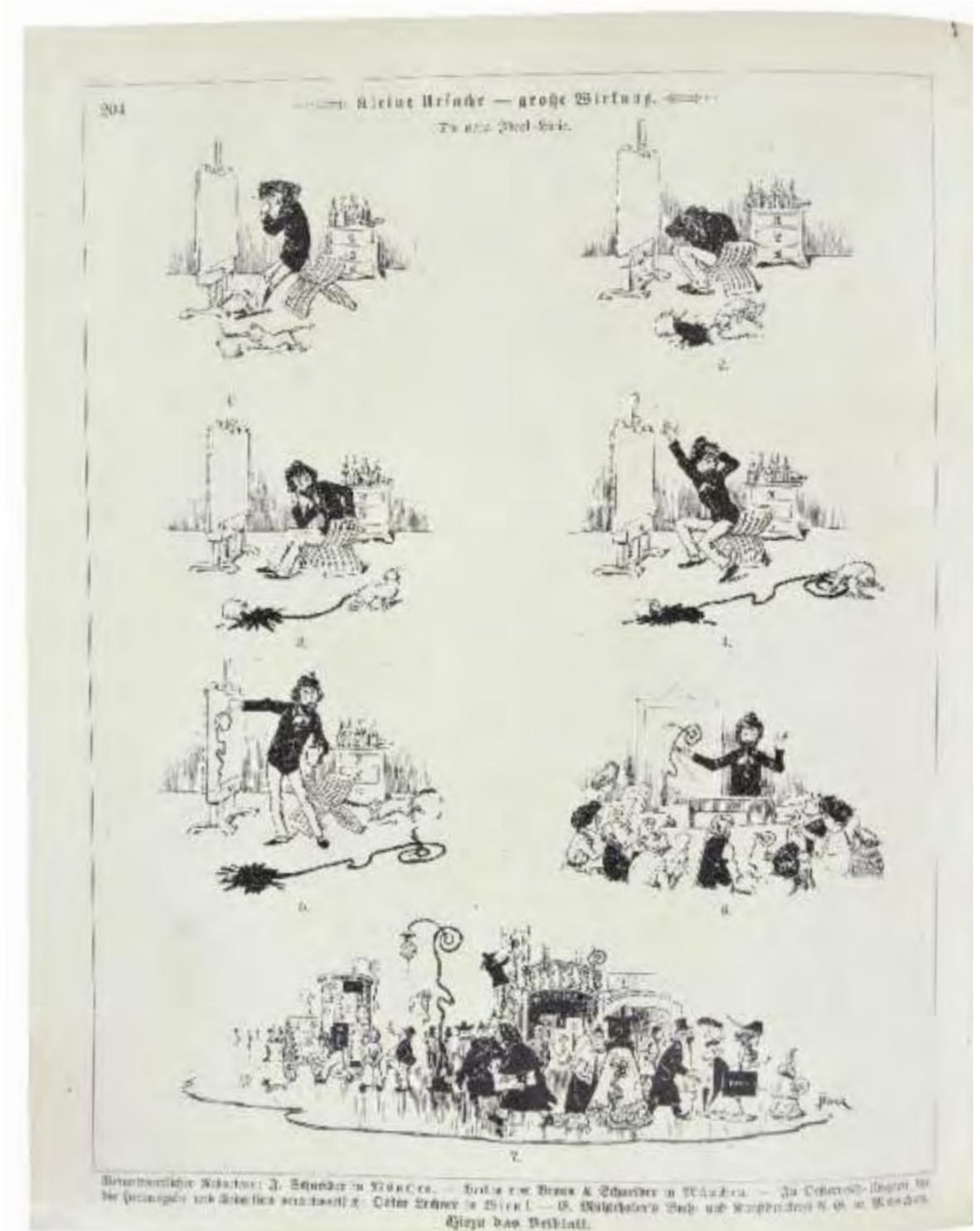


Malers Klecksel von den frühen Äußerungen seines visuellen Talentes als Baby bis zum Scheitern als Künstler. Busch, dem der Erfolg als Maler stets verwehrt blieb, verarbeitet hier auf humorvolle Weise Gottfried Kellers *Grünen Heinrich*: So wie Heinrichs großes ungegenständliches Gespinnst kurz vor dem Ende des Romans ein Sinnbild seines künstlerischen Scheiterns ist, so malt auch Klecksel (Kat. 212) ein abstraktes Liniensbild, von dem er selbst nicht weiß, was es darstellen soll, bevor er das Malerhandwerk an den Nagel hängt und sich als Wirt verdingt.⁷⁶



Gar oft erfreut das Fräulein sich
An Kuno's kühnem Kohlenstrich,
Obgleich ihr eigentlich nicht klar,
Wie auch dem Künstler, was es war.

Kat. 212) Wilhelm Busch, *Maler Klecksel*, Reinzeichnung zu Bild 83, 1884



Kat. 213) P[aul?] Bahr, **Kleine Ursache - große Wirkung. Die neue Ideal-Linie*, 1902



Abb. 77) *Ein modernes Bild, 1884

Ebenfalls im Jahr 1884, als der Maler Klecksel gedruckt wurde, erschien in den *Fliegenden Blättern*, einer Zeitschrift, an der auch Busch häufig mitgearbeitet hat, die Karikatur *Ein modernes Bild* (Abb. 77). Auf die Frage des Kunstsammlers »Was soll denn das Bild eigentlich bedeuten?«, antwortet der Künstler etwas verlegen »Das ... das weiß ich nimmer – es ist schon zu lang her, seit ich es gemalt habe.« Auf den ersten Blick handelt es sich um den gleichen Witz wie bei »Kunos kühnem Kohlenstrich« (Kat. 212): Der Maler malt ohne Gegenstand, er ist so selbstherrlich oder aber so unfähig, dass er dies nicht einmal bemerkt. Anders als bei Busch bezieht sich diese Karikatur allerdings auf ein »modernes Bild«. Es ist die konkrete Kritik an einer zunehmend skizzenhaften Malerei, deren Karikatur keine Erkennbarkeit des Gegenstandes mehr zulässt.

Auf den ersten Blick sieht auch *Die neue Ideal-Linie* (Kat. 213) Kunos kühnem Kohlenstrich ähnlich, vor allem ist sie vergleichbar abstrakt auf einer großen Leinwand gezeichnet. Anders als bei Busch gibt es hier jedoch einen direkten Bezug zur zeitgenössischen

Kunst. Im Jahre 1902, als der Jugendstil anfängt, in Deutschland modern zu werden, mokiert sich der Karikaturist über die Mode der gewellten Linie, der alle Geraden zum Opfer fallen und die doch nur das zufällige Ergebnis eines Katzenspiels sei.

Fazit

Als Historiografen der monochromen Nachkriegskunst in den 1970er Jahren Allais' Album (Kat. 209, Abb. 74–76) entdeckten, waren sie verblüfft. Sie bewunderten mit Staunen die Ähnlichkeiten mit zeitgenössischer Kunst, diskutierten, ob Yves Klein es gekannt haben könnte, und betonten letztlich die Unterschiede zu dessen Werk – besonders im Hinblick auf die diametral entgegengesetzten Intentionen des Spaßmachers Allais und des sendungsbewussten Kleins.⁷⁷ Der Rückblick auf die hier skizzierte Tradition zeigt, dass das Album *primo-avrilesque* die Neuauflage eines alten Witzes ist. Ein Witz, der noch heute die Postkartenstände vieler Großstädte ziert: Die gänzlich schwarze Karte bleibt gleich, während nur der Name der Stadt sich ändert: »London by Night« ist mit »Paris by Night« austauschbar.

Witze beruhen meistens auf Inkongruenzen, auf der Konterkarierung von Erwartungen.⁷⁸ Monochrome Bildwitze setzen voraus, dass das monochrome Gemälde die Erwartung des Adressaten überraschend täuscht. Berninis Zuhörer finden die Anekdote über den Spanier komisch, weil Monochromie und Malerei sich in ihrem Verständnis gegenseitig ausschließen. Die Postkarte »London by Night« ist für denjenigen witzig, der erwartet, dass eine Postkarte die Ansicht einer Stadt zeigt. Allais' Album *primo-avrilesque* und die anderen Karikaturen abstrakter Gemälde des 19. Jahrhunderts sind also nicht die Vorwegnahme abstrakter und monochromer Malerei eines Kandinsky oder Klein, sondern vielmehr der Beweis, dass eine solche Malerei für Allais und seine Zeitgenossen undenkbar und deswegen komisch war.

Abstrakte Bilder in Publikationen esoterischer Kreise um 1900

Seit dem 18. Jahrhundert arbeiteten Philosophen, Kunsttheoretiker und Künstler an der systematischen Beschreibung der ästhetischen Wirkung von Linien, Formen und Farben. Seit dem späten 19. Jahrhundert wurde dieser Diskurs in esoterischen Kreisen, die sich im starken Aufwind befanden und das Interesse vieler Künstler genossen, rezipiert und auf originelle Weise angewendet. Wenn beispielsweise im Rahmen kunsttheoretischer Überlegungen Rot als aktiv hervortretend, Blau als passiv zurückweichend beschrieben worden waren, ging man dazu über, die Fähigkeit, derartige nicht materielle Wirkungen von Farben wahrnehmen zu können, als eine übersinnliche Begabung aufzufassen.

Die esoterische Rezeption der Wirkungsästhetik war im ausgehenden 19. Jahrhundert ein breites, bislang aber schlecht erforschtes Phänomen.⁷⁹ Ein herausragendes Beispiel für die Verknüpfung von Wirkungsästhetik und Esoterik sind zwei Bücher, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von Theosophen veröffentlicht wurden und in denen abstrakte Bilder als Darstellungen übersinnlicher Phänomene gezeichnet sind: *Man Visible and Invisible (Der sichtbare und der unsichtbare Mensch)* (1902) des ehemaligen anglikanischen Priesters Charles Leadbeater (1854–1934) und *Thought-Forms (Gedankenformen)* (1905), das Leadbeater mit Annie Besant (1847–1933) veröffentlichte, der späteren Präsidentin der Theosophischen Gesellschaft. Die aus England stammenden Leadbeater und Besant lebten damals im südindischen Adyar, der Zentrale der 1875 gegründeten und noch heute aktiven Theosophischen Gesellschaft. Die Theosophie, die sich durch die synkretistische Verbindung mystischer Überlieferungen aus Hinduismus, Buddhismus und Christentum auszeichnet, nahm um 1900 in Europa und Amerika eine herausragende Rolle unter den esoterischen Bewegungen ein.

Charles Leadbeater, *Man Visible and Invisible*

In *Man Visible and Invisible (Der sichtbare und der unsichtbare Mensch)*, Abb. 78) erklärt Leadbeater 1902, dass alle Lebewesen und insbesondere der Mensch über die jedermann sichtbare Physis hinaus auch weitere Schichten besitzen – sie ermöglichen das Leben (»etheric double«) sowie seelische (»astral body«) und geistige Funktionen (»mental« und »causal body«). Diese übersinnlichen Bestandteile des Menschen können von Hellesehern – zu denen sich Leadbeater zählte – genauso wahrgenommen werden, wie jedermann im Alltag den physischen Körper sieht. Leadbeater entwarf hier ein Menschenbild, das älteren Traditionen verpflichtet war und das sich im Wesentlichen mit demjenigen von Helena Petrovna Blavatski (1831–1891),⁸⁰ der Begründerin der Theosophie, aber auch mit demjenigen Rudolf Steiners (1861–1925) deckt, der Generalsekretär der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft war, bevor er 1912/13 die Anthroposophische Gesellschaft gründete.⁸¹ Originär ist dagegen Leadbeaters Idee, die übersinnlichen Hüllen des Menschen in 22 weitgehend abstrakte, farbige Zeichnungen umzusetzen (Abb. 79). Dieses Vorhaben formuliert er bereits im

Abb. 78) Charles Leadbeater, *Man Visible and Invisible*, London 1902, Frontispiz und Titelblatt

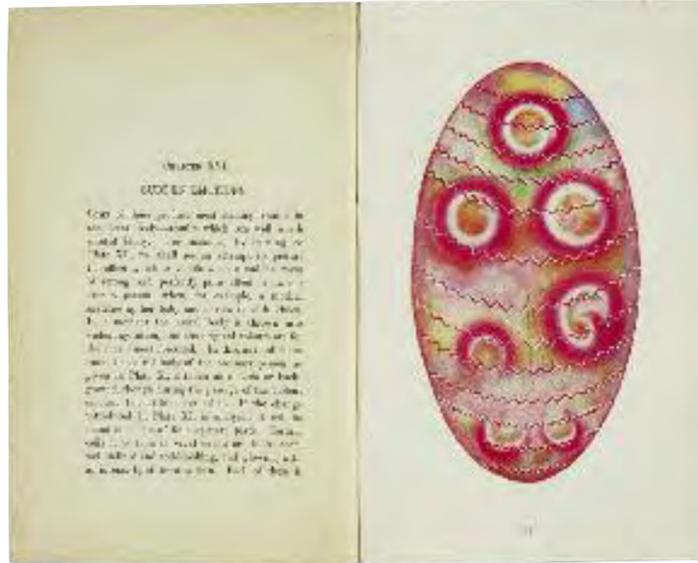


Abb. 79) Maurice Prozor, *Das plötzlich auffwallende Liebesgefühl, Tafel XI, in: Charles Leadbeater, *Man Visible and Invisible*, London 1902



Abb. 80) Maurice Prozor, *Heftiger Zorn, Tafel XIII, in: Charles Leadbeater, *Man Visible and Invisible*, London 1902

Untertitel seiner Schrift: »Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt«. Dem Text geht eine »Bemerkung des Verfassers« voraus, in der Leadbeater erläutert, dass der Theosoph Graf Maurice Prozor sie »nach dem Leben« gezeichnet habe.⁸² Entscheidend für die Umsetzung ist Leadbeaters Ansicht, wonach die übersinnliche Erscheinung zwar aus feineren und leuchtenderen Farben besteht als die sinnliche, sich jedoch in diese übersetzen lässt.⁸³

Die Farben stehen im Mittelpunkt von Leadbeaters Überlegungen. Entsprechend befindet sich auf dem Frontispiz von *Man Visible and Invisible* (Abb. 78) eine Tafel mit 25 Farbnuancen, die jeweils verschiedenen seelischen und geistigen Eigenschaften zugeordnet sind. Eine ausführliche Erläuterung der Bedeutung einer jeden Farbe erfolgt dann im Kapitel »Die Farben und ihre Bedeutung«.⁸⁴ Hier hält sich Leadbeater sowohl in der Form – einer katalogartigen Reihung der Farbbeschreibungen – als auch im Inhalt sehr eng an wirkungsästhetischen Farbenlehren, etwa die bereits erwähnten Passagen aus Lomazzos *Trattato dell'arte de la pittura* von 1584⁸⁵ oder aber Goethes Kapitel »Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe« aus dem *Entwurf einer Farbenlehre* (1810). Während allerdings Lomazzo oder Goethe in

ihren Beschreibungen der Farbwirkungen vorsichtig auf verschiedene Aspekte hinweisen, nimmt Leadbeater stets eindeutige Zuordnungen vor: »Schweres, bleifarbenes Grau bedeutet Niedergeschlagenheit, und wo diese zur Gewohnheit wird, bietet sie einen betrübenden Blick. [...] Purpur. – Purpur bedeutet Liebe.«⁸⁶

Leadbeaters Verwendung von Linien und Formen erfolgt ebenfalls im Sinne ihrer seit Mendelssohn beschriebenen, ästhetischen Wirkung.⁸⁷ Es ist also kein Zufall, dass die Bilder der übersinnlichen Aura eine hohe ästhetische Evidenz besitzen. Dies gilt insbesondere für Darstellungen des »Astralleibes« – jenes Teils des übersinnlichen Menschen, in dem sich das Gefühlsleben abspielt. Etwa für *Das plötzlich auffwallende Liebesgefühl* (Abb. 79) oder dem *Heftigen Zorn* (Abb. 80).

Annie Besant und Charles Leadbeater, *Thought-Forms*

Drei Jahre nach *Man Visible and Invisible* erschien 1905 das Buch *Thought-Forms (Gedankenformen)*. Das Verfahren, das im ersten Buch von 1902 noch zur Darstellung des Menschen aus helllichtiger Perspektive dient, wird hier auf die übersinnliche Erscheinung von Gefühlen,

Gedanken und Musik ausgeweitet. Annie Besant, die eine führende Stellung innerhalb der theosophischen Gesellschaft einnahm, ist diesmal Mitautorin. Das Vorwort signierte sie allein und verlieh damit der Publikation offizielle Bedeutung. Deutlicher als zuvor unterscheidet sie zwischen der übersinnlichen Schau und deren Umsetzung in den Zeichnungen: »Die Gedankenformen, die Leadbeater, ich, oder wir beide zusammen, beobachtet haben, wurden von dreien unsrer Freunde gezeichnet und gemalt: Mr. John Varley, Mr. Prince und Miss Macfarlane. Ihnen sprechen wir unsern herzlichsten Dank aus. Es ist eine mühsame und undankbare Aufgabe, die in das lebendige Licht höherer Welten gehüllten Formen mit den trüben irdischen Farben zu malen [...]«⁸⁸

Die Zeichnungen von *Man Visible and Invisible* stellen überwiegend eine ovale Aura um die schematischen Umrisse eines Mannes dar, der in den meisten Fällen dem Meisterwerk klassischer Skulptur der Antike, Polyklets *Doryphoros*, nachempfunden ist (Abb. 79 und 80). In den *Thought-Forms* sind dagegen Vielfalt und Abstraktion der Darstellungen viel größer. Unverändert ist die Anwendung wirkungsästhetischer Paradigmen, was auch hier dazu führt, dass die Bedeutung dieser Bilder ästhetisch evident ist, also für jedermann nachvollziehbar. Als Beispiel seien die »übersinnlichen« Formen zweier Gefühle abgebildet: *Zornausbruch* (Abb. 81) und *Plötzlicher Schrecken* (Abb. 82). Letzteren beschreiben die Autoren mit den Worten: »[...] aber wenn jemand nicht

entsetzt, sondern nur sehr bestürzt ist, dann wird oft eine Wirkung gleich der in Tafel 27 (Abb. 82) erzeugt. [...] Es ist bemerkenswert, dass alle Halbmonde auf der rechten Seite, die wahrscheinlich zuerst ausgeworfen worden sind, nur das bleiche Grau der Furcht zeigen. Einen Augenblick später erholt sich der Mann schon teilweise von seinem Schrecken und fängt an, nun ärgerlich darüber zu werden, dass er sich erlaubt hat, in einen solchen Zustand zu geraten. Es wird dadurch angedeutet, dass die späteren Halbmonde scharlachrot gleichsam gefüttert sind, was ein Gemisch von Ärger und Furcht beweist, während der letzte Halbmond rein scharlachrot ist und uns dadurch zu erkennen gibt, dass die Furcht sogar ganz überwunden wurde, und nur der Ärger zurückgeblieben ist.«⁸⁹

Abstrakte Musikbilder

Besant und Leadbeater behaupten, dass Musikstücke, sobald sie aufgeführt werden, eine objektiv, übersinnlich wahrnehmbare Form entstehen lassen, die bis zu zwei Stunden um den Ort der Aufführung herum existiert und deren »Vibrationen« Einfluss auf die in der Umgebung lebenden Menschen ausüben, selbst wenn diese die Musik nicht gehört haben.⁹⁰ Exemplarisch stellen die Autoren drei Musikbilder unterschiedlicher Komponisten vor, von denen zwei hier abgebildet sind (Abb. 83 und 84). Das erste ist die abstrakte Musik-»Form«



Abb. 81) Nach Angaben von Annie Besant und Charles Leadbeater, *Zornausbruch*, Tafel 24, in: *Thought-Forms*, London et al. 1905

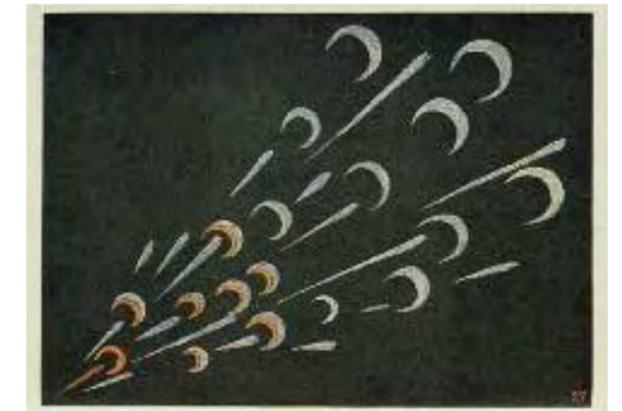


Abb. 82) Nach Angaben von Annie Besant und Charles Leadbeater, *Plötzlicher Schrecken*, Tafel 27, in: *Thought-Forms*, London et al. 1905



Abb. 83) Nach Angaben von Annie Besant und Charles Leadbeater, Musik von Mendelssohn, Tafel M, in: *Thought-Forms*, London et al. 1905

eines der *Lieder ohne Wörter* von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Sie schwebt wolkengleich über einer idyllisch von Natur umgebenen gotischen Kirche, auf deren Orgel das Stück gespielt wird. Aus den ausführlichen Erläuterungen des Textes geht hervor, dass eine präzise Umsetzung einzelner Töne in Linien und Farben angestrebt wurde: »Wenn wir fürs erste von dem gekerbten Rande ganz absehen, haben wir innerhalb desselben zunächst vier verschiedenfarbige Linien, die in derselben Richtung laufen, und zwar ist die nach außen gelegene blau und die anderen karminrot, gelb und grün. [...] Es scheint, dass jede dieser kurzen Linien eine Note darstellt, und dass die Unregelmäßigkeit bei ihrer Anordnung die Aufeinanderfolge dieser Noten bedeutet. Jede dieser gezackten Linien drückt also die Bewegung eines Teiles der Melodie aus, während die vier ganz nahe aneinander fortlaufenden Linien den Diskant, Alt, Tenor und Bass bezeichnen [...]. Die zweimal vier Linien, die einander zu durchkreuzen scheinen, werden durch zwei Abteilungen des Musikstückes hervorgebracht. Der das Ganze umgebende gekerbte Außenrand ist das Ergebnis verschiedener Schnörkel und Arpeggien, und die schwebenden Halbmonde im Inneren bedeuten einzelne oder Staccato-Akkorde.«⁹¹

Die zweite Fotochromografie (Abb. 84) ist das Bild eines nicht näher präzisierten Chorstücks von Charles François Gounod (1818–1893). Besant und Leadbeater gehen im erläuternden Text weniger ins Detail, unterstreichen stattdessen die Gesamtwirkung im Vergleich zum Bild Mendelssohns: »Die Färbung ist hier viel glänzender und kräftiger [...], denn diese Musik ist nicht so sehr eine Linie flüsternder Melodien, als vielmehr eine glänzende Aufeinanderfolge lärmender Akkorde.«⁹² Wenn sie anschließend behaupten: »Der Künstler hat versucht, mehr die Wirkung der Akkorde wiederzugeben, als die vereinzelter Noten, was übrigens auf einem so kleinen Maßstabe, wie dieser es ist, kaum möglich wäre«,⁹³ entlarven sie selbst die These, hier sei übersinnliche Schau im Spiel, als haltlos und geben vielmehr zu, die künstlerische Umsetzung von Musik in einem Bild vorgenommen zu haben.⁹⁴

Diese »übersinnlichen« abstrakten Bilder von Musikstücken sind also nicht mehr, aber auch nicht weniger als die grafische Realisation dessen, was im 18. Jahrhundert Louis-Bertrand Castel und Moses Mendelssohn, der Großvater des von Besant und Leadbeater ausgewählten Komponisten, erdacht hatten (siehe S. 45–47): abstrakte Bilder, die das ganze Musikstück, samt Noten, Zusammenklängen, Melodien und Rhyth-



Abb. 84) Nach Angaben von Annie Besant und Charles Leadbeater, Musik von Gounod, Tafel G, in: *Thought-Forms*, London et al. 1905

men visuell umzusetzen versuchen. Auffällig sind dazu die strukturellen Parallelen der Analogie: Wie bei Castel und Mendelssohn ist das Tertium Comparationis zwischen Musik, Farbe und Linie beziehungsweise Form die gemeinsame *Wirkung*, wobei Besant und Leadbeater anstelle von »Wirkung« gerne »Vibrationen« einsetzen, ein Begriff, der schon 1726 von Castel in diesem Zusammenhang verwendet wurde.⁹⁵

Besant, Leadbeater und die Wirkungsästhetik

Besant und Leadbeater hatten vermutlich keine direkte Kenntnis der Schriften Castels, während sie Chladnis Experimente (Abb. 13, S. 46) ausführlich zitieren.⁹⁶ Der wirkungsästhetische Diskurs ist um 1900 in Kreisen, die an Kunst interessiert waren, allerdings omnipräsent und sicher auch Besant und Leadbeater vertraut gewesen: Immerhin hatte Annie Besant vor ihrer theosophischen Zeit mehrere intellektuelle Zeitschriften in London herausgegeben und eine Beziehung zum Dichter George Bernard Shaw (1856–1950) gehabt.⁹⁷

Im Rahmen einer um 1900 verbreiteten Sehnsucht nach »dem Geistigen«, nach parapsychologischen

Erscheinungen, die als Antidot zum Positivismus des 19. Jahrhunderts empfunden wurden, genossen psychophysiologische Äquivalenzen einen hohen Stellenwert. Synästhesie sowie die Empfindung anschaulicher Wirkungen von Farbe und Linie galten als herausragende Fähigkeiten, die nur den wenigen, besonders feinfühligem Menschen vorbehalten waren.⁹⁸ Besant und Leadbeater schildern derartige Begabungen als Vorstufe hellseherischer Fähigkeiten.⁹⁹

Warum, so muss man schließlich fragen, entwarfen Leadbeater und Besant so konsequent *abstrakte* Bilder? Vermutlich deswegen, weil diese als Antipoden des damals Normalen, also des figürlichen, naturnachahmenden Bildes geeignet erschienen, Schichten der Wirklichkeit darzustellen, die dem gewöhnlichen Blick verschlossen sind.

EPILOG: KANDINSKY UND DIE »ERFINDUNG« DER ABSTRAKTEN KUNST

Ausstellung und Katalog machen deutlich, dass Bilder, die sich dem Paradigma der Naturnachahmung entziehen und nichts Gegenständliches darstellen, schon lange vor 1900 verbreitet waren und dass sie aus unterschiedlichen Gründen entstanden sind, stets jedoch ohne den Status des »Kunstwerks« zu beanspruchen. Wie dargestellt werden konnte, war die Vorstellung eines abstrakten Gemäldes im 19. Jahrhundert so absurd, dass sie zum topischen Witz avancierte (Kat. 206–212).

Im Kontext einer weit verbreiteten Sehnsucht nach einem neuen und besseren Zeitalter traten um und nach 1900 zahlreiche Künstler mit dem Anspruch einer radikalen Erneuerung der Kunst auf. Typisch ist, dass sie sich in Gruppen organisierten und ihre Erneuerungsbezeugnisse in Form von Manifesten veröffentlichten (Programm der Künstlergruppe *Brücke* 1906, mehrere futuristische Manifeste ab 1908, Suprematistisches »Manifest« 1915, Dada Manifeste ab 1918, etc.).¹ Das Programm dieser Avantgardisten definierte sich stets aus der Negation älterer Konventionen. Unter diesem Vorzeichen wurde im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die – großgeschriebene – »Abstrakte Kunst« erfunden. Sie wurde als neuartig, progressiv und Heil versprechend verkündet und avancierte sehr schnell zum Inbegriff der Avantgarde auf dem Feld der Bildkünste. Der in der internationalen Kunstszene stark vernetzte Wassily Kandinsky (1866–1944) war auf entscheidende Weise an diesem Prozess beteiligt. Seine Rolle gilt es im Folgenden exemplarisch zu untersuchen.

Der Abstraktionsbegriff in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts

Im Zuge der Entwicklung einer wirkungsästhetischen Theorie verschärfte sich zunehmend die Unterscheidung zwischen dem dargestellten Sujet eines Gemäldes einerseits und den darstellungsunabhängigen, rein formalen Werten andererseits. Letztere werden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig als »abstrakt« bezeichnet² und in antirealistischen Kreisen höher bewertet als das Sujet. Der Kunstkritiker John Ruskin schrieb beispielsweise 1852: »Wir müssen zuerst bedenken, dass die Anordnung von Farben und Linien eine ähnliche Kunst ist, wie die Komposition von Musik, und gänzlich unabhängig von der Darstellung von Tatsachen. [...] Ein paar graue und purpurne Pinselstriche einer Meisterhand bringen auf weißem Papier eine gute Farbgebung hervor; werden noch ein paar Pinselstriche hinzugefügt, dann merken wir, dass sie einen Taubenhals darstellen sollen, und können bei fortschreitender Zeichnung die vollendete Nachahmung des Taubenhalses rühmen. Aber die gute Farbgebung besteht nicht in dieser Nachahmung, sondern in den *abstrakten* Eigenschaften und Beziehungen des Grau und des Purpur.«³ In diesem Sinne deklamierte 1862 Joseph Guichard in einem kleinen Pamphlet, das sich gegen den realistischen Maler Gustave Courbet wendet: »Ich bin der Meinung, dass die *Abstraktion* das unverzichtbare Triebmittel für jedes Werk ist, das der



Abb. 85) James McNeill Whistler, *Symphonie in Weiß.Nr. 3, 1867

Mensch in der bildenden Kunst hervorbringt.«⁴ Auch der berühmte Ausspruch des jungen Maurice Denis aus dem Jahr 1890 reiht sich in diese Tradition ein: »Man bedenke, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachttross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote wird, grundsätzlich erst einmal eine ebene, in einer bestimmten Anordnung mit Farben bedeckte Fläche ist.«⁵

Ruskin, Guichard und Denis sprechen die Dualität der abstrakten und mimetischen Werte eines Gemäldes deutlicher aus als die Texte des 18. Jahrhunderts. Zugleich führen sie eine zuvor unbekannt bewertende Note in diese Gegenüberstellung ein: Das Abstrakte ist in ihren Augen wichtiger als das Mimetische. Allerdings geht es ihnen lediglich um die Unterscheidung verschiedener Aspekte eines Gemäldes: Weder Ruskin noch Guichard oder gar Denis dachten jemals an rein abstrakte Bilder.⁶ Die charakteristische Konsequenz dieses Diskurses sind Bilder von James McNeill Whistler (1834–1903), der seit den 1860er Jahren Porträts mit abstrakten Titeln wie *Symphonie in Weiß* (Abb. 85)⁷ versieht: Selbstverständlich handelt es sich um mimetische Porträts, doch macht der Titel deutlich, dass die »abstrakten«, das heißt rein formalen Aspekte, und vor allem die Farbkomposition wichtiger sind als Erkennbarkeit und Ausdruck der Figur.

Kandinsky, der bekennende Avantgardist

Kandinsky war 30 Jahre alt, als er Russland verließ und sich nach einer abgebrochenen sozialwissenschaftlichen Laufbahn im Dezember 1896 in München dem Studium der Malerei widmete. Von 1897 an besuchte er die Privatschule von Anton Azbe, bevor er 1900 im zweiten Anlauf an der Münchener Akademie in die Klasse von Franz von Stuck aufgenommen wurde. Beachtlich ist, dass er weniger als vier Jahre nach Beginn seines Kunststudiums im November 1900 bereits von seinem »lange gehegten Plan [...], einen neuen Verein zu gründen mit einer ständigen Ausstellung von Werken sämtlicher Kunstbereiche«, spricht.⁸ Der »neue Verein« wurde 1901 gegründet und erhielt den programmatischen Namen *Phalanx*, der für den Anspruch eines

kollektiven Kampfes an der Spitze der Moderne stand. Unter diesem institutionellen Dach leitete Kandinsky eine Kunstschule und organisierte bis 1904 insgesamt 12 Ausstellungen, in denen auch Werke der internationalen Avantgarde, etwa von Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Alfred Kubin, Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec und Félix Vallotton gezeigt wurden.⁹ 1909 gründete Kandinsky mit Alexej von Jawlensky und anderen die *Neue Künstlervereinigung München (NKVM)*. Auch hier war es vor allem seinen Bemühungen zu verdanken, dass 1910, anlässlich der zweiten Ausstellung dieser Gruppe, Spitzenvertreter der europäischen Avantgarde ihre Teilnahme zusagten: etwa Georges Braque, Wassily Iwanowitsch Denisoff, André Derain, Kees van Dongen, Henri Le Fauconnier, Pablo Picasso, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck sowie David und Wladimir Burliuk. Im Dezember 1911 trat Kandinsky im Streit aus der *NKVM* aus, um mit Franz Marc und Gabriele Münter die »Redaktion« des *Blauen Reiters* aus der Taufe zu heben.¹⁰ Einen Tag nach dem Austritt schrieb Franz Marc in Hinblick auf die erste Ausstellung des *Blauen Reiters*: »Die »Redaktion des Blauen Reiters« wird jetzt der Ausgangspunkt von neuen Ausstellungen. Ich denke, es ist ganz gut so. *Wir werden suchen, das Zentrum der modernen Bewegung zu werden.* Die Vereinigung kann dann die Rolle der neuen »Scholle« [1899 gegründete Künstlervereinigung] übernehmen.«¹¹

Diese Zeilen sind symptomatisch für die damaligen Beweggründe: Ob *Phalanx*, *NKVM* oder *Blauer Reiter* – das Ziel der Künstlergruppen war es, den Mitgliedern regelmäßige Ausstellungsmöglichkeiten zu bieten, wobei der »Stil« ihrer Werke unterschiedlich, ihr Anspruch jedoch derselbe ist: etwas Neues zu machen, Avantgardist zu sein. Die Avantgarde kann ihren Anspruch nur halten, wenn sie sich stets regeneriert, was durch immer neue »Sezessionen« gewährleistet wurde.¹²

Über das Geistige in der Kunst (1911/12) und die Aufwertung der Abstraktion

Zeitgleich mit der *Ersten Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters* (18.12.1911–1.1.1912) wurde Kandinskys

Buch *Über das Geistige in der Kunst* veröffentlicht.¹³ In vielerlei Hinsicht steht dieser Band in der Tradition der Wirkungsästhetik – insbesondere in Bezug auf die oben erwähnte Unterscheidung zwischen mimetischen und abstrakten Werten von Bildern. Kandinsky führt aber den wirkungsästhetischen Diskurs auf radikale Weise über die Positionen des 19. Jahrhunderts hinaus: Was für Ruskin, Guichard und Denis einzelne Aspekte von Kunstwerken waren, deklarierte Kandinsky zu dem alles bestimmenden Faktor von Malerei beziehungsweise der Kunst insgesamt. Ein Leitmotiv seines Buches ist die Verurteilung der »Naturnachahmung« als Kunstform eines vergangenen, materialistischen Zeitalters¹⁴ und die Verkündung einer zukünftigen »neuen Kunst«.¹⁵ Welche Gestalt diese kommende Kunst haben sollte, beschreibt Kandinsky nur skizzenhaft, wobei *Reinheit* (der malerischen Mittel) und *Abstraktion* häufig wiederkehrende Leitbegriffe sind. So heißt es, dass »die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen [...] und [...] schließlich die rein malerische Komposition erreichen wird«. »Dann wird mit der Zeit die Möglichkeit sich entwickeln, durch reine künstlerische Mittel zu sprechen, dann wird es überflüssig werden, Formen aus der äußerlichen Welt zum innerlichen Sprechen zu leihen.« »Dieser Weg liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind): rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in »geometrischer« Form (Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äußeren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in »körperlicher« Form (Phantastik). [...] Hinter diesen Grenzen [...] liegt rechts: die reine Abstraktion [...] und links reine Realistik [...].«¹⁶

Die Argumentation von *Über das Geistige in der Kunst* ist alles andere als systematisch. Vieles wiederholt sich, manches widerspricht sich. Unklar bleibt beispielsweise, ob Kandinsky die Abstrakte Kunst für die zukünftige Form hält, die noch nicht erreicht war, oder aber ob er eine absolute Verdrängung mimetischer Elemente grundsätzlich als Gefahr ansieht.¹⁷ Diesen Ungereimtheiten zum Trotz war *Über das Geistige in der Kunst* ein durchschlagender Erfolg: Die zweite und dritte Auflage wurden noch 1912 gedruckt. Eine detaillierte Untersuchung der Rezeption des Buches steht zwar noch aus, doch gewinnt man den Eindruck, dass es in Krei-

sen der europäischen Avantgarde einige Jahre lang als die neueste Position gegolten hat. Selbst Marcel Duchamp, dessen Kunst nur bedingt mit dem *Blauen Reiter* verwandt ist und dessen Deutschkenntnisse begrenzt waren, hat es sorgfältig gelesen.¹⁸ Zu den französischen Rezipienten von Kandinskys Ideen gehört auch Guillaume Apollinaire, der Freund Picassos und Verteidiger der Kubisten, der von Kandinsky als potentieller Übersetzer des Buches für eine französische Ausgabe genannt wurde.¹⁹ Am 1. Februar 1912 veröffentlichte Apollinaire einen kurzen Artikel, in dem er in teils wörtlicher Anlehnung an Kandinsky die Ankunft einer Abstrakten Malerei prophezeit: »Wir bewegen uns insofern auf eine vollständig neue Kunst zu, die für die Malerei das sein wird, was die Musik für die Literatur ist. Es wird dies eine reine Malerei sein, ebenso wie die Musik reine Literatur ist. [...] Es ist eine völlig neue plastische Kunst. Sie steht gerade erst am Beginn und ist noch nicht so abstrakt, wie sie sein möchte.«²⁰

Der Durchbruch zur Abstraktion als ein messianisches Ereignis (1913)

1913 steigerte Kandinsky den offensiven Ton seiner Proklamation einer Abstrakten Kunst, indem er seine gesamte Biografie als konsequente Entwicklung hin zur Ungegenständlichkeit stilisierte. Hierzu diente vor allem die erste monografische Publikation seines Werkes, die mit dem Titel *Kandinsky 1901–1913* im Verlag Der Sturm (Berlin) erschien. Nebst einer gezielten Auswahl und Anordnung von 76 Abbildungen nach Gemälden und Holzschnitten beinhaltete sie einen autobiografischen Aufsatz: *Rückblicke*.²¹ Einen weiteren und kürzeren autobiografischen Text desselben Jahres, *Mein Weggang*, blieb zu Lebzeiten unveröffentlicht.²² In beiden Texten verknüpft Kandinsky die eigene Entwicklung mit einem heilsgeschichtlichen Diskurs: Den Durchbruch von der gegenständlichen zur Abstrakten Kunst stellte er als ein messianisches Ereignis dar, wobei er die Gegenwart als »Schwelle der »dritten« Offenbarung« betrachtete.²³ Der Durchbruch zur Abstraktion war für Kandinsky das Ergebnis einer allmählichen Entwicklung innerer beziehungsweise geistiger Fähigkeiten: »So löste sich von selbst allmählich immer mehr der

Gegenstand in meinen Bildern [auf]. [...] Der Gegenstand wollte und sollte noch nicht vollkommen aus meinen Bildern verschwinden. Erstens ist die Reife einer Zeit nicht künstlich hervorzurufen. [...] So war ich gezwungen, mit Geduld die Stunde abzuwarten, die meine Hand zum Schaffen der abstrakten Form bringen wird. Zweitens [...] war ich selbst noch nicht reif, die rein abstrakte Form ohne gegenständliche Überbrückung zu erleben.«²⁴

Kandinsky behauptet dann auch, dass seine Bilder jene Fähigkeiten im Betrachter wecken würden, die er sich selbst im Verlauf dieses Prozesses angeeignet hatte. Die Verwirklichung der Abstraktion beschrieb er also nicht nur als eine Leistung in der Geschichte der Kunst, sondern als Beitrag zur Entwicklung der Menschheit.²⁵

Kandinskys Profilierung als Erfinder der Abstrakten Kunst (1919)

Seit 1912 trugen zahlreiche Künstler dazu bei, die antithetische Gegenüberstellung einer alten, mimetischen und einer neuen, Abstrakten Kunst zu verschärfen: Robert Delaunay, František Kupka, Fernand Léger und Francis Picabia in Paris, Giacomo Balla, Umberto Boccioni und Alberto Magnelli in Italien, Theo van Doesburg und Piet Mondrian in Holland, Michail Larionow und Kasimir Malewitsch in Russland sowie die teils in Paris tätigen Amerikaner Stanton MacDonald-Wright und Morgan Russel, um nur die Prominentesten zu nennen. Spätestens nach der Petersburger Ausstellung suprematistischer Bilder im Dezember 1915 (vgl. Abb. 2, S. 13) musste Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* in den Augen der konstruktivistischen Avantgarde als veraltet erscheinen.²⁶ Angesichts der von allen Avantgardisten geteilten Überzeugung, mit der Abstrakten Kunst etwas Neuartiges geschaffen zu haben, entstand eine Konkurrenz bezüglich der Frage, wer sie erfunden beziehungsweise wer als Erster ein abstraktes Bild gemalt habe – dieses Primat verteidigte Kandinsky seit 1919 mit Vehemenz. In einer Lexikonnotiz schrieb er damals über sich: »Kandinsky Wassily – Maler, Grafiker und Schriftsteller –, der erste Maler, der die Malerei auf den Boden der rein-malerischen Aus-

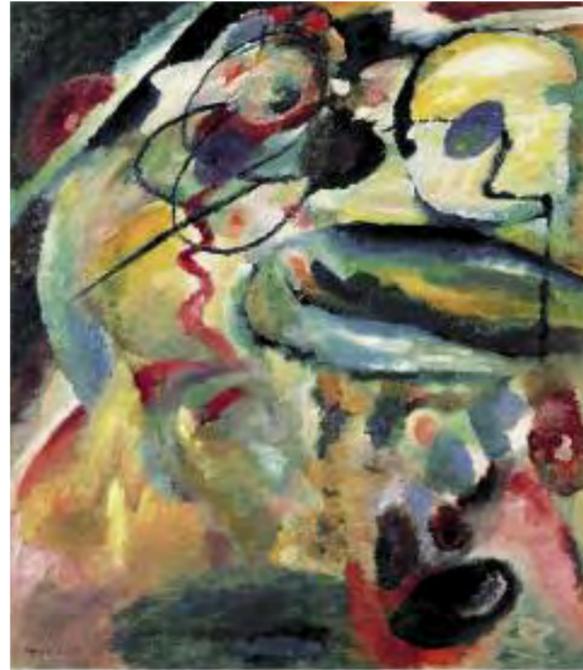


Abb. 86) Wassily Kandinsky, *Bild mit Kreis* [Das erste abstrakte Bild], 1911

drucksmittel stellte und das Gegenständliche im Bild strich. [...] 1911 malt er sein erstes abstraktes Bild.«²⁷

Diese Zeilen sind noch in Russland verfasst, wo der Künstler seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges lebte. 1921 siedelte er nach Deutschland über, 1933 nach Paris. In der Folge bedauerte er, das Bild von 1911, das ihm als Beweis seiner Erfindungsansprüche galt, in Russland hinterlassen zu haben. Am 4. August 1935 schrieb er an seinen neuen New Yorker Galeristen, Jerome Neumann: »Als ich Moskau verließ, blieben einige meiner Bilder, teils große Formate, in der Obhut des Museums für Westeuropäische Kunst. Darunter ist mein allererstes abstraktes Bild aus dem Jahre 1911 (dies ist das erste abstrakte Bild, das je in unserer Zeit gemalt worden ist).« Und am 28. Dezember 1935 wiederholte er: »[ich] möchte so gern einen Fotobeweis haben, dass das Bild von mir und im Jahre 1911 gemalt wurde. Es ist tatsächlich das allererste abstrakte Bild der Welt, da damals noch kein einziger Maler abstrakt malte. Also »ein historisches Bild.«²⁸

Der Schauplatz des Kampfes verlagerte sich: Kandinsky musste nicht mehr für die Akzeptanz der Abstrakten Kunst eintreten, sondern für die Behauptung

seiner »historischen« Rolle. Seine Aussagen von 1919 und 1935 sind umso fragwürdiger, da man – nachdem das Bild vor wenigen Jahren wiedergefunden und publiziert wurde (Abb. 86)²⁹ – feststellen kann, dass sie nicht ganz zutreffen: Das »erste abstrakte Bild« hat viele Anklänge einer Landschaft und ist damit nicht so ungegenständlich wie die suprematistischen Bilder von Malewitsch aus dem Jahr 1915 (Abb. 2) – besonders rechts unten lassen sich ein Berg und eine Figur in den charakteristischen Kürzeln, die Kandinsky in dieser Zeit verwendet, ausmachen.³⁰

Kandinskys Weiterführung des wirkungsästhetischen Diskurses

Die ästhetische Wirkung von Formen und Farben bildet den Ausgangspunkt von Kandinskys kunsttheoretischem Denken vom ersten erhaltenen Manuskript an (um 1903).³¹ Mehr als die Hälfte von *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12) ist wirkungsästhetischen Überlegungen gewidmet.³² In *Rückblicke* (1913) beschreibt er die Erfahrung der ästhetischen Wirkung von Formen und Farben als einen in seiner Biografie zentralen, beglückenden »Genuss«³³, den er in eine mystische Sphäre rückt: Wer bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes der alltäglichen Umgebung dessen Gegenständlichkeit, dessen Funktionalität übersieht und stattdessen den Ausdruck der Linie – als Bewegung oder Spannung – sowie der Farbe als charakteristische Qualität ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, der überwindet in Kandinskys Augen das Materielle, um zum Geistigen zu gelangen:

»Alles »Tote« erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Mond, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender, geduldiger weißer Hosenkopf [...] alles zeigte mir sein Gesicht, sein innerstes Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende, jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. [...] Mein Buch *Über das Geistige in der Kunst* und ebenso *Der Blaue Reiter* hatten hauptsächlich zum Zweck, diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens

des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. Der Wunsch, diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen, war das Hauptziel der beiden Publikationen.«³⁴

Kandinsky beschreibt, wie der Blick des Künstlers das in allen Dingen schlafende Lied zum Singen bringt. Anders als der Dichter Joseph von Eichendorff meint er dies jedoch nicht metaphorisch. Unverblümt erhebt er die Wirkungsästhetik in den Rang der übersinnlichen Schau, wobei sein Pathos der am Anfang des 20. Jahrhunderts verbreiteten, antimaterialistischen Stimmung entspringt. Dabei setzt er Redewendungen ein, die der esoterischen Literatur entnommen sein dürften (das »innerste Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht«). Wie wir gesehen haben, traf Kandinsky in theosophischen Kreisen auf ein verwandtes Interesse für die Wirkungsästhetik.³⁵ Kandinskys Nähe zum Okkultismus darf allerdings nicht überbewertet werden: Die Vorstellung, wonach ein Stummel oder ein Knopf ein inneres Wesen besitzt, widerspricht den Grundannahmen des theosophischen Weltbildes, wie sie Rudolf Steiner, mit dem Kandinsky persönlich bekannt war,³⁶ beziehungsweise Annie Besant und Charles Leadbeater vertraten: In deren Verständnis haben zwar Pflanzen, Tiere und Menschen eine übersinnliche Aura, nicht aber Mineralien und leblose Manufakte.

Nach 1913 verklang das religiöse Pathos in Kandinskys Aussagen. Seine wirkungsästhetische Ausrichtung blieb dagegen unberührt. Seit dem Herbst 1914³⁷ widmete er sich der »Analyse der zeichnerischen und farbigen Form«, die, wie er sagte, »auf der psychischen Wirkung der Form auf den Menschen [beruht]«. ³⁸ Diese analytische Arbeit mündete in sein 1926 publiziertes, zweites theoretisches Hauptwerk *Punkt und Linie zu Fläche* (Kat. 7), eine Grammatik der »malerischen Elemente«³⁹ und pädagogisch ausgerichtetes Handbuch, das die zweihundertjährige Tradition der Wirkungsästhetik bündelt und ausdifferenziert.

Aufgrund des avantgardistischen Anspruchs der totalen Erneuerung übersah Kandinsky die Nähe seines Ansatzes zur kunsttheoretischen Tradition. Dabei wäre seine umfangreiche Erkundung der Eigenschaften von Formen und Farben nicht möglich gewesen, wenn er nicht auf vorhandene Kategorien hätte aufbau-

en können, die sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hatten. Die zentralen Elemente seiner Theorie lassen sich allesamt auf die wirkungsästhetische Tradition, also auf den seit dem 18. Jahrhundert führenden ästhetischen Diskurs zurückführen:

1. *Der Ausdruckswert von Linien.* Eine Theorie der ästhetischen Linie entstand seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Nach und nach wurde das Ausdruckspotential von Linien differenziert verbalisiert (Kat. 1–11). Kandinskys Ausführungen zur Linie – etwa über die verschiedenen Arten von Wellenbewegungen (Kat. 7) – ist nichts anderes als die detaillierte Zusammenfassung und Vertiefung dessen, was William Hogarth, William Robson, Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville und viele andere (im doppelten Sinne des Wortes) »vorgezeichnet« haben.

2. *Abstrakte Kompositionszeichnungen.* Eine autonome Theorie der Komposition entstand ebenfalls erst im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der allgemeinen Wirkungsästhetik. Parallel zur Theorie der Komposition als der abstrakte übergegenständliche Zusammenhang eines Bildes kommen seit dem 18. Jahrhundert ungegenständliche Kompositionsskizzen in Gebrauch (Abb. 10, Kat. 8–14, 64, 65 und 148). Solche Skizzen hat auch Kandinsky spätestens seit 1911 gezeichnet (Abb. 87):⁴⁰ Kompositionsanalysen, in denen er anhand weniger Striche die Hauptlinien eigener Entwürfe festhält.

3. *Das abstrakte Sehen gegenständlicher Bilder.* Kandinsky erinnert 1913 emphatisch an jene Stunde, in der er »ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchtränktes Bild sah [...] auf dem ich nichts als Formen und Farben sah und das inhaltlich unverständlich war.« Dieses entpuppte sich als »ein von mir gemaltes Bild, das an die Wand angelehnt auf der Seite stand.«⁴¹ Zusammen mit der bereits zitierten Stelle, bei der er die Gegenständlichkeit eines *Heuhaufens* von Claude Monet nicht erkannt hatte,⁴² werden die Erlebnisse zum Ausgangspunkt der Suche nach der Abstraktion stilisiert.⁴³ Kandinsky übersieht dabei, dass diese Form der Kunstbetrachtung um 1900 nicht allzu originell war: Im Rahmen des wirkungsästhetischen Diskurses und der Entwicklung einer Kompositionstheorie hatten bereits im 18. Jahrhundert Jonathan Richardson, Sir Joshua Reynolds und – besonders ausführlich – Marc-Antoine Laugier gefordert, Gemälde als abs-



Abb. 87) Wassily Kandinsky, *Kompositionsschema zu »Schwarzer Fleck I«*, 1911

trakte Gebilde zu betrachten.⁴⁴ Vittorio Imbriani hatte in den 1860er Jahren diese abstrakte Sichtweise als *macchia* bezeichnet und betont, dass sie höher zu bewerten sei als die gegenständliche Wahrnehmung des Bildes. Schließlich gab Gustave Moreau in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts seinen Schülern den Rat, Bilder auf den Kopf zu stellen, um ihre Komposition unter Zurückdrängung der Gegenständlichkeit zu studieren.⁴⁵

4. *Die Farbenlehre.* Die Frage, ob Kandinsky Goethes *Farbenlehre* kannte und inwiefern er davon inspiriert wurde, ist mehrfach diskutiert worden.⁴⁶ Barbara Hentschel stellt dazu zusammenfassend fest, dass »Kandinsky Goethe keineswegs wortwörtlich oder sinngemäß kopiert, vielmehr liefert er eine eigenständige Interpretation der Farbwirkung, die sich gleichwohl an Goethes Erkenntnissen orientiert.«⁴⁷ Dabei wird allerdings übersehen, dass Goethes Überlegungen zur Wirkung von Farben nur ein Glied einer langen Kette sind, deren Wurzel mindestens bis in das 16. Jahrhundert (Lomazzo) zurückreicht.⁴⁸ Die Orientierung an »Goethes Erkenntnissen« kann daher genauso durch die Auseinandersetzung mit anderen, vergleichbaren Traktaten erfolgt sein (so Kat. 6 und 16), deren Ergebnisse Kandinsky spätestens in der Zeit seiner Münchener Kunstlehre gelesen und oder gehört haben muss.

5. *Äquivalenzen der Künste und die Vibrationstheorie.* In Kandinskys Theorie spielt die Vorstellung, wonach unterschiedliche Elemente der einzelnen Künste die gleiche Wirkung in der menschlichen Seele verursachen können, eine zentrale Rolle: »Jede Kunst hat eine eigene Sprache, das heißt die nur ihr eigenen Mittel. [...] Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich [...]. Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. [...] Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher einen Ausdruck zu finden er gezwungen ist. Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers.«⁴⁹ Louis-Bertrand Castel hatte bereits 1726 die Äquivalenz in der Wirkung von Farben und Musiktönen mit der Gleichheit der »Vibrationen« erklärt, anhand derer farbige und musikalische Eindrücke übermittelt werden.⁵⁰ Den naturwissenschaftlichen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts entsprechend, ist für Castel die Vibration das physikalische Übertragungsmedium zwischen Musikinstrument beziehungsweise Farbfläche und Ohr beziehungsweise Auge. Der Unterschied zum 20. Jahrhundert besteht darin, dass Kandinsky den Ort der Vibration verinnerlichte und von »Seelenvibrationen« sprach.⁵¹

Kandinsky, der Zufall und die Abstraktion

Ähnlich wie William Turner, Victor Hugo und Gustave Moreau verband auch Kandinsky wirkungsästhetische Interessen mit der Aufwertung zufällig entstandener Farbkleckse. Zufall spielt in seinen Schriften zwar keine zentrale Rolle, in dem bereits mehrfach zitierten autobiografischen Aufsatz von 1913 stellt er sich allerdings in die Tradition Leonardos und Cozens' und übertrifft diese zugleich: Während Leonardo und Cozens Flecken lediglich als mögliche Inspirationsquelle empfahlen, behauptete Kandinsky, er habe von den zufälligen Mischungen der Farben auf der Palette mehr gelernt als von jeglichem Kunstunterricht: »In der Mitte der Palette ist eine sonderbare Welt der Reste der schon gebrauchten Farben [...]. Dies ist eine Welt, entstanden

aus den Resten der schon gemalten Bilder, oder auch durch *Zufall*, durch das *Spiel von Kräften* hervorgebracht, die dem Künstler fremd sind. Und diesen Zufälligkeiten habe ich viel zu verdanken: sie haben mich mehr als irgendein Lehrer oder Meister gelehrt. Mit Liebe und Bewunderung studierte ich sie in nicht seltenen Stunden. Die Palette, die aus den genannten Elementen besteht, die selbst ein »Werk« und oft schöner als irgendein Werk ist, soll für die Freuden, die sie bietet, gepriesen sein.«⁵²

Die Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten von Turner, Hugo und Moreau auf der einen und Kandinsky auf der anderen Seite sind frappierend. Sie alle schufen abstrakte Bilder, wenn auch in unterschiedlichen Medien und Größen, sie alle waren dabei vom wirkungsästhetischen Diskurs geprägt und von dem Potential fasziniert, das zufällig entstandene Flecken in sich bergen. Während allerdings die Künstler des 19. Jahrhunderts abstrakten Bildern nur den Rang von Skizzen beimaßen, erklärte sie Kandinsky zur vollwertigen und gar »besseren« Form der Kunst und leitete damit – vor allem durch seine Schriften – einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Malerei ein.

ANHANG

Künstlerbiografien

J. M. William Turner (1775–1851)

Joseph Mallord William Turner wird am 23. April 1775 als Sohn eines Barbiers und Perückenmachers in London geboren. Mit zwölf Jahren kommt er zu seinem Onkel nach Brentford, wo er als Tagesschüler die freie Schule besucht. 1786 fertigt er seine ersten Zeichnungen an. Sein Vater, zu dem er ein sehr gutes Verhältnis hat, unterstützt ihn stets bei seinem Wunsch, Künstler zu werden.

Seine künstlerische Ausbildung erhält Turner zunächst bei dem Architekten Thomas Hardwick, dann wechselt er ins Studio von Thomas Malton, einem führenden Veduten-Zeichner, um schließlich 1789 mit 14 Jahren an der Royal Academy unter der Präsidentschaft von Sir Joshua Reynolds in London aufgenommen zu werden. Während seiner Studienzeit interessieren ihn sowohl die kunsttheoretischen Diskurse seiner Zeit, beispielsweise die Schriften Edmund Burkes, als auch die Entwicklung malerischer Ideen und die unmittelbaren Landschaftseindrücke. Mit *Fischer am See* präsentiert er 1796 der Royal Academy nach ersten Aquarellen auch sein erstes Ölgemälde und wird von der Kritik sehr gelobt. Fortan nimmt er bis 1850 an der jährlichen Ausstellung der Academy mit mehreren Gemälden teil. Vermutlich lernt er bereits 1799 den Landschaftsmaler John Constable kennen und schätzen.

Von 1793 bis zu seinem Tod unternimmt er sommerliche Zeichentouren nach Südwales und Schottland, seit 1802 auch in die Schweiz, nach Frankreich, Deutschland, Dänemark und mehrmals nach Italien. In Frankreich (1802) studiert er im Louvre die alten Meister, besonders Claude Lorrain. Diese Beschäftigung führt zu einem stilistischen Wandel, der sich während seiner Italienaufenthalte 1819 und 1829 zu einer Reduzierung auf die atmosphärische Lichtwirkung zuspitzt. Seit Mitte der 1790er Jahre arbeitet Turner auch mit Ölskizzen im Freien. Zu dieser Zeit erhält er bereits seine ersten Aufträge aus dem englischen Landadel; er lernt Walter Ramsden Fawkes und Lord Egremonts kennen, auf dessen Schloss Petworth-House er bis 1830 zahlreiche vergnügliche Tage verbringt.

1802 wird Turner Vollmitglied der Royal Academy. 1807 publiziert er den ersten Band seines *Liber studiorum*, das dem Leser mit Gestaltungsmöglichkeiten die verschiedenen Landschaftstypen vor Augen führt. Im selben Jahr wird er zum Professor für Perspektive ernannt. 1811 hält Turner seine erste Vorlesung zur Perspektive, die er in einigen zeitlichen Abständen zwischen 1812 und 1828 liest. Ende der 1820er Jahre wird er in das Ausstellungskomitee der Royal Academy gewählt, später auch

ins Hängekomitee und 1845 in das Amt des Kassenprüfers. Neben der Arbeit in der Academy und seiner Malerei fertigt er in den 1820er Jahren eine Reihe von kleinen Aquarellen und Vignetten an, die Gedichte von Walter Scott, Thomas Campbell oder Lord Byron illustrieren. 1823 erhält er durch Vermittlung von Sir Thomas Laurence einen Auftrag des Königs.

1829 stirbt sein Vater, mit dem er seit 1800 zusammenlebte. Turner verfasst sein Testament, in dem er Schenkungen an die Royal Academy zur Schaffung einer Professur für Landschaftsmalerei und einen alle zwei Jahre zu vergebenden Preis vorsieht sowie einen Teil seines Vermögens einer Stiftung für mittellose Landschaftsmaler vermacht.

1837 tritt Turner als Professor der Royal Academy zurück. Drei Jahre später begegnet er dem Kunstkritiker John Ruskin, der sein Œuvre in einem fünfbändigen Werk *Modern Painters* erstmalig eingehend reflektiert. Im selben Jahr erscheint eine englische Übersetzung von Goethes Farbentheorie, mit der sich Turner befasst. 1845 lässt seine Gesundheit nach, am 19. Dezember 1851 stirbt er in seinem Haus in Chelsea und wird in der Kathedrale St. Pauls beigesetzt. Sein Nachlass mit rund 20.000 Aquarellen und etwa 1.600 Gemälden ging an die National Gallery of Arts, heute befindet er sich in der Tate Britain in London.

Victor Hugo (1802–1885)

Victor Hugo wird am 26. Februar 1802 als dritter Sohn eines Offiziers in Besançon geboren. Seine Erziehung genießt er zunächst durch einen Hauslehrer, bis er auf Drängen seines Vaters von 1815 bis 1818 das Internat der Pension Cordier besucht. Während sein Vater den Wunsch hat, dass er die Ecole Polytechnique besucht, schreibt sich Hugo selbst jedoch an der juristischen Fakultät ein. Sein eigentliches Interesse gilt hingegen der Literatur. Schon als Kind zeigt er großes künstlerisches Talent und soll kurze Verse und Gedichte verfasst haben.

1817 tritt er erstmals mit einem Gedicht an die Öffentlichkeit, das er für einen Lyrikwettbewerb der Académie Française einreicht. 1819 gründet er mit seinem Bruder die literarische Zeitschrift *Le Conservateur littéraire*. 1821 wird er Mitglied der Société des Bonnes Lettres. Ein Jahr später subskribiert König

Ludwig XVIII. seine *Oden* und lässt Hugo eine jährliche Pension von 1.000 Franc zukommen. Im selben Jahr heiratet dieser Adèle Foucher in Saint-Sulpice, mit der er fünf Kinder hat. 1823 publiziert er seinen ersten Roman *Han d'Island* und gründet die Zeitschrift *La Muse française*. Zwei Jahre später wird Hugo zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und nimmt an der Krönung Karls X. in Reims teil. Ende der 1820er Jahre wechselt er in das Lager der oppositionellen Liberalen und vertritt diese Position auch in seinen Romanen. 1831 publiziert er seinen populärsten Roman: *Der Glöckner von Notre Dame*.

In den späten 1820er Jahren beginnt allmählich seine künstlerische Tätigkeit. Er fertigt Zeichnungen an, teils Illustrationen für seine Texte, teils autonome Kunstwerke mit eigenem Rahmen. Die Zeichnungen entstehen zeit seines Lebens parallel zu seinem literarischen Werk, häufig dann, wenn er eine Schreibpause einlegt oder, später, während seines Exils. Mit dem Roman *Hernani* wird er zum »Anführer« der Romantiker. 1833 markiert den Beginn seiner Beziehung zur Schauspielerin Juliette Drouet. Von nun an unternimmt er jährlich eine Sommerreise und fertigt mehrere Skizzenbücher an.

Nach zwei gescheiterten Wahlen in die Académie Française wird er 1841 schließlich doch aufgenommen. Parallel steigt auch sein politisches Interesse. 1845 erfolgt seine Ernennung zum *Pair de France* und Mitglied des Oberhauses. 1848 wird er in die Nationalversammlung und beinahe zum Präsidenten der Republik gewählt. Der 1851 durchgeführte Staatsstreich von Louis Napoléon Bonaparte zwingt Hugo, mit falschem Pass nach Brüssel zu fliehen. Im Jahr darauf lässt er sich auf der britischen Kanalinsel Jersey nieder, gefolgt von seiner Familie und Juliette Drouet. Drei Jahre später muss er die Insel jedoch wieder verlassen und geht nach Guernsey. Hier findet eine in künstlerischer Hinsicht besonders produktive Schaffensphase statt. Das Meer und die Landschaft sind ihm wesentlicher Antrieb für seine Zeichnungen.

1859 erhält er von Napoleon III. ein Amnestieangebot, das er jedoch zurückweist. Er kehrt erst 1870, 68jährig, nach Paris zurück, nachdem Napoleon III. gestürzt war. Zwei Jahre zuvor stirbt seine Ehefrau Adèle in Brüssel. 1876 wird Hugo zum Mitglied des Senats gewählt. 1883 ist die Beerdigung seiner Geliebten Juliette Drouet. Hugo stirbt am 22. Mai 1885. Er bekommt ein Staatsbegräbnis sowie eine Beisetzung in der Krypta des Pantheon und erhält den Rang eines Nationalhelden. Er hinterlässt mehr als 3.500 Zeichnungen. 1902 wird die Maison de Victor Hugo zum 100. Geburtstag des Dichters und Künstlers in Paris als Museum eröffnet.

Gustave Moreau (1826–1898)

Gustave Moreau wird am 6. April 1826 in Paris geboren. Als Sohn eines Pariser Architekten, der im Ministerium für öffentliche Bauten arbeitet, erhält er früh eine klassische Bildung. Sein Talent beim Zeichnen macht sich schon bald bemerkbar. 1841 unternimmt Moreau mit seiner Mutter seine erste Reise nach Rom.

Im Jahr 1846 kommt Moreau in François-Edouard Picots Atelier an der Ecole des Beaux-Arts. Nachdem er 1849 sich zweimal ohne Erfolg um den Rompreis bewarb, verlässt er die akademische Ausbildungsstätte. In den Jahren um 1850 besucht er Eugène Delacroix und steht unter dem Einfluss des Historienmalers Theodore Chasseriau. Zwei Jahre später debütiert Moreau dann im Pariser Salon.

Von 1857 bis 1859 bereist Moreau Italien: Rom, Florenz, Siena, Pisa, Mailand, Venedig, Neapel und Pompeji. Er kopiert Werke der großen Renaissance-Meister (Raffael, Michelangelo) und Meisterwerke der Antike. Seine Vorliebe gilt den Venezianern, insbesondere Carpaccio und Tizian. In Italien schließt er Freundschaften mit Leon Bonnat, Elie Delaunay und Edgar Degas.

Mit dem Gemälde *Ödipus und die Sphinx* (New York, The Metropolitan Museum) gelingt ihm im Salon von 1864 ein erster bedeutender Erfolg. Im Salon von 1865 erwirbt der französische Staat sein Bild *Orpheus* (Paris, Musée d'Orsay). Aufgrund schlechter Kritiken beschließt Moreau, ab 1869 nicht mehr am Salon teilzunehmen.

Ab 1876 beteiligt sich Moreau erneut und sehr erfolgreich am Salon mit *Herkules und die Hydra von Lerna* (Chicago, The Art Institute of Chicago), *Salomes Tanz vor Herodes* (Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center), und dem Aquarell *Die Erscheinung* (Paris, Musée du Louvre, Graphische Sammlung). Im Jahr 1878 stellt er auf der Weltausstellung in Paris seinen *David* aus (Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center).

1884 stirbt die Mutter Moreaus. Sechs Jahre später stirbt seine Freundin Alexandrine Dureau. *Die Parze und der Todesengel* (Paris, Musée Gustave Moreau) drückt seinen Schmerz darüber aus. Von 1889 bis 1895 malt er *Jupiter und Semele* (Paris, Musée Gustave Moreau). Dieses Meisterwerk gilt heute als Moreaus künstlerisches Testament.

1892 wird Moreau Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts und rät seinen Studenten – unter ihnen Georges Rouault und Henri Matisse –, die Meister im Louvre zu kopieren und dabei frei mit den Farben umzugehen.

Im September 1897, kurz vor seinem Tode, verfasst er ein Testament, in dem er sein Haus dem Staat unter der Bedingung vermacht, dass darin ein Museum eingerichtet wird: »Ich vermache mein in der Rue de La Rochefoucault 14 gelegenes Haus mit allem, was sich darin befindet: Gemälden, Zeichnungen, Kartons usw., der Arbeit von fünfzig Jahren [...] unter der ausdrücklichen Bedingung, für alle Zeiten – was mein größter Wunsch wäre – oder doch so lange wie möglich, diese Sammlung zu erhalten und sie als Ganzes zu bewahren, so dass man stets die Summe der Arbeit und der Mühen des Künstlers zu seinen Lebzeiten ermessem kann.«¹

Moreau stirbt am 18. April 1898 nach einer langen Krankheit. Das Museum wird im Jahr 1903 eröffnet. Zum ersten Mal werden darin die abstrakten Werke, außerdem Tausende von Gemälden und Zeichnungen dem Publikum zugänglich gemacht. Das Museum entwickelt sich bald zu einem Lieblingsort der Surrealisten wie André Breton und Salvador Dalí. (CT)

Anmerkungen

Einleitung

- 1 Zur Geschichte des Begriffes siehe den Epilog, zu den alternativen Bedeutungen in der ästhetischen Diskussion Flach 2005.
- 2 Zit. nach Harrison & Wood 1998, Bd. I, S. 208.
- 3 Mondrian 1920, dt. 1925, S. 10, 11 und 28.
- 4 Barr 1936, S. 18.
- 5 Eine umfassende Beschreibung der Ausstellung bei Kantor [2002, S. 314ff.] mit Hinweis auf Arp & Lissitzky [1925] als Quelle. Während für Arp und Lissitzky als beteiligte Künstler die verschiedenen »Kunstisten« parallele Bewegungen sind, die für die Erneuerung der Kunst eintreten, ordnet sie der Kunsthistoriker Barr in ein historisches Entwicklungsmodell ein, das von der figurlichen Malerei des späten 19. Jahrhunderts bis zur Abstraktion seiner Gegenwart reicht.
- 6 Barr 1936, bes. S. 19.
- 7 Klaus Lankheit [1951] hat durch den Vergleich mit der Frühromantik vielleicht als Erster für eine historische Kontinuität der Abstrakten Kunst plädiert. Der Bogen, den er zwischen diesen »verwandten Epochen« über den materiellen Realismus des 19. Jahrhunderts hinweg zu schlagen versucht, ist offensichtlich mit der Hoffnung verknüpft, die Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts in der eigenen Gegenwart, über die Zeit des Nationalsozialismus hinweg, wieder aufleben zu lassen. Inhaltlich und strukturell verwandt sind sowohl der Vergleich von Lohmann-Siems [1963] zwischen J. C. A. Grohmanns *Ideen zu einer Physiognomischen Anthropologie* (Leipzig 1791) und Kandinsky wie auch derjenige, der von Rosenblum [1975] zwischen C. D. Friedrich und Mark Rothko geführt wird. Zum Verhältnis von Romantik und Moderner Abstraktion siehe auch Pesch 1962, München 1995 und Morgan 1996. Ein anderes Beispiel für das Aufzeigen von Kontinuitäten ist die Ausstellung archäologischer Funde unter dem Titel *Abstract Art Before Columbus* [Ashton 1957].
- 8 Stelzer 1964, S. 239.
- 9 Apologetisch begründete Vorgesichten der Abstrakten Kunst sind damit auch überflüssig geworden. Fassmann [1971, Bd. VI, S. 10–19] ist einer der Letzten, der eine solche veröffentlicht hat.
- 10 Lemoine [2003, S. 14f.] fasst diese vier Ansätze zusammen und bringt eine Übersicht der Rezeption und Fort-

führung von Barrs These.

11 So Ringbom 1966 und 1970, Tuchman & Freeman 1986 und Frankfurt 1995.

12 So zuletzt Brüderlin 1994 und 2001.

13 So am ausführlichsten Gamwell 2002 und Lemoine 2003.

Die Wirkungsästhetik

- 1 Lee 1940, zit. nach 1967, S. 9–16. Eine übersichtliche Geschichte des Mimesis-Begriffes geben Lichtenstein & Décultot 2004.
- 2 Poussins Quelle ist Zarlino 1558: siehe Alfassa [1933, S. 138–142] mit einer Gegenüberstellung der Textstellen beider Autoren. Für einen Überblick der Forschungsdiskussion siehe Montagu 1992 und Puttfarken 1999. Poussins Begründungsnot ist in der Literatur übersehen worden. Einige haben den Brief so wörtlich genommen, dass sie die dort erwähnten Modi (dorisch, phrygisch, lydisch, hypolydisch und ionisch) einzelnen Bildern des Malers zuzuordnen versuchten [so neuerdings Barker 2000].
- 3 Dieser Paradigmenwechsel ist ein Aspekt des einschneidenden Wandels der Kunsttheorie, der mehrfach aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben wurde. Eine Zusammenfassung der älteren Diskussion gibt Kristeller 1951/52. Zum neueren Stand der Forschung siehe Barck, Heiningner & Kliche 2000, S. 318f., Ullrich 2001 und Schnackertz 2005. In Hinblick auf Musiktheorie Gerhard 1994, bes. S. 1045–1047.
- 4 Siehe Stolzenberg 1998 und Busch 1984, S. 182f.
- 5 Monier 1998, bes. S. 244. Siehe auch die Neuauflage von Du Bos *Reflexions* mit weiteren bibliografischen Angaben [Du Bos 1719, Ed. Désirat 1993, S. xviiiif.].
- 6 Stolzenberg 1998, S. 1, und Barck, Heiningner & Kliche 2000, S. 318f.
- 7 Ansätze hierzu finden sich bei Stafford 1979, bes. S. 43–58 und 179–184, Gerlach 1989, Brusatin 1993, Bredekamp 2001, Semin 2003, Bonnefoit 2004 und Busch, Jehle & Meister 2007.
- 8 Dürer 1528, fol. Vi.
- 9 Dürer deutet lediglich in einem kurzen Satz an, dass die verschiedenen Haltungen auch unterschiedliche Ausdrücke beinhalten: »damit man ein yedlich ding künn biegen unnd stellen erstlich oder lieblich/Dann zum ersten muß man ein gryme stellung brau-

chen/und zu der lieb ein freuntliche« [Dürer 1528, fol. Vi.]. Auf den Zusammenhang mit den unmittelbar darauf vorgestellten sechs Typen geht er jedoch nicht ausführlich ein.

10 Es ist denkbar, dass Lomazzo [1584, S. 22f., 296 u. 484f.], der den Begriff *figura serpentinata* erstmalig verwendet, dazu von Dürers »Schlangen Lini« angeregt wurde.

11 »I moti adunque gagliardi covengono à soldati, & lottatori, gli humili à Vergini, & Santi, i tardi, & pigri, i quali meno serpenteggiano, à vecchi, & gl'impediti, & corti à i corpulenti grossi, & grassi fuor di modo, lasciando sempre ne indi le linee rette, e gli angoli acuti« [Lomazzo 1584, S. 296]. Zum Begriff des *moto*, der hier die Bedeutung von Haltung hat, siehe auch Barasch 1967.

12 Lomazzo 1584, S. 22f. Für einen Überblick zur Verwendung des Begriffes in der neueren Forschung siehe Maurer 2001, bes. S. 75, Anm. 3.

13 Der Begriff »serpentinata« kommt außer bei Lomazzo in keinem Text der Datenbank *Art Theorists of the Italian Renaissance* vor – eine Volltextdatenbank, die alle geläufigen, gedruckten kunsttheoretischen Texte von Alberti bis Bellori bzw. Baldinucci beinhaltet. Ein Verweis, der dort nicht erfasst ist, findet sich in Mancinis zwischen 1614 und 1630 verfassten und erst im 20. Jh. veröffentlichten *Considerazioni sulla pittura* [Mancini, Ed. Marucchi 1956/57, Bd. I, S. 161f.]: »a modo di serpe come dice lui [Lomazzo]«. In Orfeo Bosellis Manuskripten für ein Skulpturentraktat aus der Mitte des 17. Jh. kommt der Begriff *serpentinata* nicht vor, doch spricht der Autor mehrfach von Skulpturen, deren Haltung dem Buchstaben »S« gleichen würden [Boselli; Ed. Torresi, S. 130–136, Marion Boudon sei für den Hinweis gedankt].

14 »Or de tous le objets qui peuvent tomber sous le sens de la veuë, il n'y en a point qui luy soit plus agreable que celui qui est circulaire [...] les autres figures ont des angles, & les angles attirent la veuë & la separent en autant de rayons visuëls: Les yeux ne souffrent donc aucune division« [Piles 1677, S. 233f., vgl. Puttfarken 2000, S. 273].

15 Wie Kemp [1974] gezeigt hat, gibt es unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung des Begriffes *disegno*. Sie variieren jedoch nur zwischen der hohen Ebene der platonischen Idee und der niedrigeren Bedeutung als äußere Form eines Gegenstandes.

16 Testelin 1696, S. 9 = Mérot 1996, S. 306 = Lichtenstein & Michel 2006, S. 700f.]. Zur Datierung des Textes

siehe Lichtenstein & Michel 2006, S. 690. Die Unterscheidung dürfte auf Lebrun zurückgehen, der in seinem Vortrag vom 7.5.1667 (über Raffaels *Hl. Michael*, das Bild, das auch Testelin in diesem Text bespricht) bereits von *dessein, contours, circonscription des lignes und trait principal* spricht, wenn auch ohne diese Begriffe deutlich voneinander abzugrenzen (Félibien 1668, S. 4f.).

17 »[...] l'Ange [...], dont les contours sont d'une maniere noble & coulante [...]. La seconde plus grossiere, que ce grand Peintre a judicieusement appliqué à la figure monstrueuse du Demon, dont les contours paroissent plus incertains, les muscles plus gonflez & ondoians [...] Les Etudians furent exhorter de s'attacher soigneusement à l'imitation de ce bel exemple; prenant garde de former les contours précisément suivant le caractere des personnes« [Testelin 1696, S. 12 = Mérot 1996, S. 310, vgl. Lichtenstein & Michel 2006, S. 705]. Der Zusammenhang mit Lebruns Vortrag vom 7.5.1667 ist wiederum explizit. Damals hatte ein unbenannter Anwesender Lomazzo zitiert [siehe Félibien 1668, S. 13f., der die Nennung des italienischen Malers vermeidet]. Auffällig ist, dass Testelin den oben (Anm. 11) zitierten Abschnitt aus Lomazzos *Trattato* [1584, S. 296] fast wörtlich paraphrasiert, aber normativ abwandelt, ohne die Bemerkung über den Ausdruck von Linien festzuhalten [Testelin 1696, S. 10f. = Mérot 1996, S. 308, bzw. Lichtenstein & Michel 2006, Bd. I, S. 703].

18 Darauf hat insbesondere Busch [1984, S. 187f.] hingewiesen.

19 Einberg & Egerton 1988, Nr. 103, S. 110–114 mit älterer Literatur, dort auch eine Besprechung der Beschreibung, die ursprünglich lautete: »The LINE OF BEAUTY/AND GRACE«.

20 Hogarth 1753, S. xf.

21 Diese Linie wird im Verlauf des Buches unterschiedlich benannt, »precise line« [Hogarth 1753, S. ix (ich beschränke mich auf die Angabe je einer Stelle, RR)], »serpentine line« [ib. S. x] bzw. »precise serpentine line« [ib. S. 39] und »line of grace« [ib. S. 39], die nach der Unterscheidung des 7. Kapitels [ib. S. 37–39] eine torsierte, also dreidimensionale geschlängelte Linie bezeichnen, sowie »line of beauty« [ib. S. x], »(more) expressive line« [ib. S. xviii], »waving line« [ib. S. 38], die Hogarth vor allem zur Bezeichnung zweidimensionaler Linien verwendet.

22 Hogarth 1753, S. 135–137, dt. nach Hogarth, Ed. 1995, S. 185–187.

23 Ib. S. 146f., dt. S. 198f.

24 Hogarth 1753, S. v–vii mit engl. Übers. von Lomazzo 1584, S. 22f. Über weitere Vorbilder für Hogarth siehe u.a. Brunet 1963, bes. S. 49f. und Dobai 1968.

25 Hogarth erläutert diese Abstraktion ausführlich in der Einleitung [1753, S. 7–10] und reflektiert, dass dies eine veränderte Wahrnehmungsweise mit sich bringe [ib. S. 37].

26 Eine Übersicht der Rezeption gibt Dobai 1974ff, Bd. II 1975, S. 679–692. Zur deutschen Rezeption neuerdings Dillmann & Keisch 1998.

27 Zit. nach Hogarth 1753, Ed. 1995, S. xxivf. Dort auch weitere Angaben zur Rezeption.

28 Dillmann & Keisch 1998, bes. S. 71. Zwei Subskriptionsaufrufe Lessings sind wieder abgedruckt in: Lessing, Bd. III, 1972, S. 209f. und 212–214.

29 Die zeitgenössische Kritik der *Analysis* wendet sich verständlicherweise gerade gegen diesen normativen Aspekt. Siehe Bindman 1997, bes. S. 56f. und 174–181.

30 Vgl. dazu selbst Architekturtraktate wie *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude* [Anonymus 1788, bes. S. 49, 60 u. 63].

31 Rosenblum [1956] geht auf diesen bis heute nur ansatzweise untersuchten Zusammenhang nicht ein. Zur autonomen Bedeutung der Linie bei Carstens siehe Busch [1981 u. 1984], der auch auf Hogarth verweist [1984, S. 187f.]. Über Flaxman – ebenfalls mit Hinweis auf Hogarth – Giuliani [1998, bes. S. 73].

32 In seiner Abhandlung über das Sublime von 1757 differenziert Edmund Burke den Ausdruckswert unterschiedlicher Richtungen: »A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane« [Burke 1757, Ed. Boulton 1958, S. 72]. Diderot übernimmt diesen Satz wörtlich im Salon von 1767 [Diderot 1767, Ed. Bukdahl, S. 237, u. ib. Anm. 381]. Vgl. Körner 1988, S. 124. Über Diderots Lektüre der *Analysis* siehe auch Diderot 1765, Ed. Bukdahl, S. 125, Anm. 9.

33 Lavater [1775–1778, Bd. IV, 1778, S. 349] hält beispielsweise fest: »Jetzt weiß man schon, dass jede Linie, je mehr sie sich dem Zirkelbogen, oder noch mehr dem Oval nähert – dem cholischen Feuer entweicht; – sich hingegen ihm nähert, je gerader und schiefer und gebrochener sie ist.« Für Lavaters Neubegründung der Physiognomie spielt die Betrachtung abstrahierter Linien und damit letztlich Hogarths *Analysis* eine fundamentale Rolle, auf die an anderer Stelle zusammenhängend eingegangen wird.

34 Mendelssohn 1755, Ed. 1929, Bd. I, S. 87 und 116. Vgl. Podro [1981, S. 50f.], der die moralphilosophischen Konsequenzen des Bruchs zwischen Hogarth und Mendelssohn betont.

35 Die Zeilen stammen aus dem *Praktischen Unterricht in der Malerey* [zit. nach Mengs, Ed. Prange 1786, Bd. III, S. 225], einer Sammlung von Leitsätzen, die der Akademiedirektor Mengs an seinen Schüler adressiert und die Giuseppe Niccola d'Azara 1780, ein Jahr nach Mengs Tod, herausgegeben hat.

36 So schreibt der schottische Pfarrer und Philosoph Archibald Alison: »Strong and vigorous lines are expressive to us of Strenght and Stability when perpendicular; and of some degree of harshness or roughness when horizontal, or in an oblique direction.« [Alison 1790, S. 237]. Vgl. Stafford 1979, S. 49, und Rousseau 2003, S. 21.

37 Robson 1799, S. 125.

38 Vgl. Stafford 1979, S. 51, und Locher 2001, S. 334–336.

39 Das Buch erschien in einer sehr kleinen Auflage in mehreren Etappen und wurde von Superville bis 1841 mit mehreren Anhängen und Korrekturen – teils handschriftlich – überarbeitet [Stafford 1979, S. 37f. u. Humbert de Superville, Ed. Bolten 1997].

40 Parallele Versuche, eine Ursprache mit einfachen linearen Symbolen zu entwickeln, findet man übrigens auch unter dem Begriff der *Arabeske* in der deutschen Romantik [siehe Busch 1985 u. Frank 1995].

41 Diese erscheint seit 1860 in einzelnen Lieferungen der *Gazette des Beaux-Arts*. Eine Übersicht der zahlreichen Auflagen in: Blanc 1867, Ed. Barbillion 2000, S. 625–627, zur Linie in dieser Aufl. bes. S. 63–65. Zum Verhältnis zwischen Blanc und Superville siehe Stafford 1979, S. 180f., Kemp 1990, 21992, S. 227–275, vgl. auch Pierre 2003, S. 96–99.

42 Lipps 1903, Bd. I, bes. S. 224ff., 1906, Bd. II, S. 252ff. und 398ff.

44 Albertis Begriff der *compositio* bezieht sich nur auf den menschlichen Körper und seine Teile, jedoch nicht auf größere Zusammenhänge. Siehe Alberti, Ed. Bätschmann & Schäublin 2000, S. 78, mit Angabe der umfangreichen Literatur zu diesem Thema S. 132, Anm. 243.

45 Siehe exemplarisch Kuhn 1985.

46 Puttfarken 2000, bes. Kap. 1 und 2.

47 Siehe insbesondere Körner 1988, Puttfarken 2000, Taylor & Quiviger 2000 und Fehrenbach 2003.

48 »Of COMPOSITION. [...] Every picture should be so contrived, as that at a distance, when one cannot discern what figures there are, or what they are doing, it should appear to be composed of masses, light, and dark.« [Richardson 1715, S. 114f., zit. nach Ed. 1773, S. 64].

49 Ib.: »The forms of these masses must be agreeable, of whatsoever they consist, ground, trees, draperies, figures &c. and the whole together should be sweet, and delightful, lovely shapes and colours without a name; of which there is an infinite variety.« Richardsons Kompositionsbegriff geht von de Piles *tout-ensemble* aus, den er im englischen Text mit der französischen Schreibung mehrmals synonym für *compositio* verwendet [Richardson 1715, S. 119 = Ed. 1773, S. 67]. Vgl. Gibson-Wood 2000, S. 164f.

50 Samuel Johnson berichtet 1779, dass es die Lektüre Richardsons gewesen sei, die Reynolds dazu bewogen habe, Maler zu werden [Mount 2000, S. 178].

51 *Notes on the Art of Painting* (1783), zit. nach Reynolds [Ed. 1797, Bd. II, S. 246]. Siehe dazu Perini 1988, S. 146, Mount 2000, bes. S. 173f. und Puttfarken 2000, S. 285. Vgl. auch Reynolds' Bemerkungen [Ed. 1797, Bd. I, S. 24] in Discourse II.

52 »Such a blotted paper, held at a distance from the eye, will strike the spectator as something excellent for the disposition of light and shadow, though he does not distinguish whether it is a history, a portrait, a landscape, dead game, or anything else; for the same principles extend to every branch of the art.« [Reynolds, *Notes on the Art of Painting*, zit. nach Ed. 1797, Bd. II, S. 247]. Vgl. Mount 2000, S. 176f.

53 Richardsons Traktat ist 1728 in französischer Übersetzung erschienen [vgl. Puttfarken 1985, S. 135–138]. Es beinhaltet *Un essai sur l'art de critiquer en fait de peinture; où l'on enseigne la Méthode de Bien Juger, 1. de ce qu'il y a de bon ou de mauvais dans un Tableau* – ein Titel, an dem sich Laugier angelehnt zu haben scheint. Darin fordert Richardson [1728, Bd. II, S. 28f.] auf, das Gemälde zuerst aus großer Entfernung zu betrachten. Vgl. die zeitliche Aufteilung der Bildbetrachtung bei Coypel [1751, S. 14f. = Coypel, Ed. 1971, S. 114, für den Hinweis auf diesen Text, der auf einem Vortrag vom 1.2.1749 beruht, sei Sergiusz Michalski gedankt].

54 »Voilà un tableau qui se présente à vos regards. Commencez à le considérer de loin, & à une distance assez grande, pour que vous ne voyiez les objets qui le composent que confusément. Restez quelques temps à ce point de vue vague & indécis. C'est de là que vous apprécierez d'abord deux choses très-remarquables, l'accord des couleurs, & l'effet du tout ensemble. Faites abstraction des objets particuliers, ne vous occupez, ni des carnations, ni des étoffes, ni des fonds. Examinez seulement si cet assortiment de couleurs n'a rien qui blesse vos yeux, si vous n'y appercevez rien de dur & de tranchant, rien d'opposé & d'incompatible. Si vos yeux trouvent à s'y reposer, non-seulement sans répugnance, mais avec une sorte d'attention & de satisfaction, jugez en un mot de ce tableau, comme vous jugeriez d'une belle étoffe brochée de diverses couleurs, où le passage de l'une à l'autre seroit plus ou moins adouci. Si vous appercevez que les couleurs se lient naturellement les unes aux autres, qu'aucune en particulier n'a un ton trop dominant & trop fort, qu'il en résulte pour les yeux, non un sentiment de fatigue & d'incommodité, mais une sensation de douceur & de repos, vous pourrez affirmer qu'il y a accord de couleurs dans cet ouvrage ; & vous lui refuserez ce mérite, si vous éprouvez des sentiments opposés.« [Laugier 1771, S. 237f.]

55 »Ensuite, sans vous rapprochez encore du tableau, considérez l'effet du tout ensemble. Voyez si cet effet est frappant ou insipide, s'il attire, s'il fixe malgré vous votre attention, ou si vous êtes obligé de vous exciter vous-même, pour lui appliquer des regards qui ne soient pas distraits. Examinez si l'inspection générale de ce tableau réveille dans vous des idées de grandeur & de magnificence, de noblesse & de fierté, d'épouvante & de terreur, d'élégance & d'agrément, de volupté & de délices, de tumulte & de fracas, de simplicité & de négligence, de bassesse & de mépris. En un mot, sondez-vous vous-même, considérez si le tableau vous remue de quelque manière, s'il vous flatte par quelque endroit. Au cas que vous vous sentiez d'abord frappé & saisi, prêt à entrer dans une sorte de transport & d'enthousiasme, dites que le tableau est de très-grand effet. Si, sans être saisi vivement, vous éprouvez pourtant quelque chose qui vous frappe, dites que le tableau a de l'effet. Si vous n'éprouvez rien de particulier, si votre âme ne se sent aucun mouvement qui la ranime, dites que le tableau est sans effet. C'est un senti-

ment involontaire qui nous avertit de leur impression, & c'est cette impression plus ou moins vivement sentie qui caractérise leur effet plus ou moins frappant.« [ib. S. 238f.]

56 Ib. S. 239.

57 Baudelaire, *Salon de 1846, III. De la couleur*, Ed. Pléiade 1961, S. 883. Dt. zit. nach: Baudelaire 1977, S. 201-206, hier S. 204.

58 Der Titel von Laugiers Buch lautet *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*. Baudelaires Satz, der im Kontext des *Salon*-Textes aphoristischen Charakter besitzt, beginnt mit den Worten: »La bonne manière de savoir si un tableau.« Baudelaire greift diese Überlegung später mehrmals wieder auf, besonders in Bezug auf Delacroix [Vgl. Körner 1988, S. 282f., u. 1995, S. 403-410].

59 Zum älteren Gebrauch des Begriffes »Macchia« siehe Rosenberg 2004. In den 1860er Jahren entwickelte sich dieser Begriff zum Gruppenstilbegriff (*Macchiaioli*). Imbrianis Abhängigkeit davon und/oder Anteil daran bleibt ungeklärt [vgl. Boime 1993, S. 12-14].

60 »Ma in che consiste l'idea pittorica? Qual'è la cosa che sostituisce il quadro, e che non può mancarvi, se tant'è che abbia a chiamarsi quadro? L'anima insomma del dipinto? Ecco vedi, credo che sia la *macchia*.« [Imbriani 1867-1868, S. 41].

61 Ib. S. 48f.

62 Ib. S. 44f.

63 »Quelle cinque pennellate che non rappresentavano nulla di determinato, eran pure così felicemente intonate, che nessun altro dipinto nelle due stanze, per quanto perfetto di plastica ed interessante per soggetto mi parve agguagliarle. Quell'accordo in forme di colori mi commoveva a briosa letizia: io non sapeva <sic> staccarne gli occhi, e più lo guardavo e più mi rampollavano nella fantasia immagini consoni.« [ib. S. 42].

64 Croce, zit. nach ⁴1949, u. a. S. 251.

65 Sedlmayr, Die »macchia« Bruegels (1934), Ed. 1959, Bd. I, bes. S. 275.

66 Erstmals im Aufsatz *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* [Sedlmayr, Ed. 1959, Bd. I, S. 235-251, dazu Zaunschirm 1975, S. 176f.].

67 Sedlmayr, *Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden* (1957), Ed. 1959, Bd. I, bes. S. 321.

68 Kandinsky [*Rückblicke* (1913)], Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 32].

69 Die Einleitung von Sedlmayrs Aufsatzsammlung *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* trägt den Titel *Die Kunstgeschichte auf neuen Wegen*. Einer ihrer konstitutiven

Bestandteile sollte die Bestimmung des »anschaulichen Charakters« sein [Sedlmayr 1958, S. 65].

70 Zur Geschichte des Kompositionsschemas siehe demnächst Rosenberg 2008.

71 Hogarth 1753, S. 106, dt. nach Ed. 1995, S. 152f.

72 Hogarth 1753, S. 106.

73 »Die Gegenstände, die am stärksten auf das Auge wirken und sofort in den Blick fallen sollen, müssen große, starke und lebhaft Gegenstände haben, wie der Vordergrund in Fig. 89« [Hogarth 1753, S. 111, dt. Ed. 1995, S. 157].

74 Hogarth 1753, S. 112.

75 Zur Biografie siehe Orsini [Ed. 1973, Einleitung]. Die Kompositionsforschung hat das Traktat übersehen, während sich Orsini [1784, S. 16] seines Primats bewusst war.

76 Orsini 1784, S. 40f.

77 Ib. S. 38.

78 Ib. S. 46f.

79 Ib. S. 39f.

80 Diese sollte eine weitere Variante der Pyramidalkomposition erläutern [ib. S. 48].

81 Ib. S. 49f.

82 Ib. S. 48 mit Verweis auf Raffael und Michelangelo.

83 Ib. S. 51.

84 Bes. ib. Taf. VIII mit Erläuterung.

85 Burnet 1822, 1826, 1827 und 1837. Seit 1828 gemeinsam mit dem Titel *Practical Treatise on Painting. In three Parts*, seit 1837 als *A Treatise on Painting. In Four Parts* veröffentlicht.

86 Burnet 1826, S. vi.

87 Siehe Burnets umfangreiche Erläuterungen [ib. S. 4-13].

88 Thieme-Becker, Bd. XVII, S. 582.

89 Nach dem Verfahren von Charles Joseph Hullmandell (1789-1850) [Howard 1838, S. 11].

90 Ib. S. 51.

91 Grundlegend sind die Überblicksdarstellungen von Lersch 1981 und Gage 1993. Siehe auch die übergreifenden Studien von Dittmann 1987, Imdahl 1987, Kemp 1990, ²1992, Hoormann & Schawelka 1998, Gage 1999 und Burchett 2005.

92 Zur Geschichte des »Ausdrucks« in der italienischen Kunststheorie der Renaissance siehe Barasch 1967, bes. S. 65. Barasch und Lersch [1981, S. 194] verweisen auf frühere Traktate des Cinquecento, in denen die Farbe jenseits traditioneller Symbolik bereits im Ansatz charakterisiert wird. Wagner [1999, S. 41-51] hat diese Quellen durchleuchtet und mit dem Begriff der Metapher beschrieben.

93 Lomazzo 1584, S. 201-208.

94 Dies wird vielfach übersehen, zumal wenn man Lomazzos spätere, idealistische Schrift *Idea del tempio della pittura* (1590) mit ihrer widersprüchlichen Zuordnung von Farben und Planeten zugrunde legt.

95 Lomazzo 1584, S. 201.

96 Ib. S. 299-306: L. VI, Cap. VI. Della regola del colorare.

97 »Nel compartire i colori si hà da rappresentare una certa armonia soave à gl'occhi« [ib. S. 306: L. VI, Cap. VII. Come si compongano i colori nelle historie].

98 Ib.

99 Ib. S. 307.

100 Vgl. Lersch 1981, S. 199-201.

101 Rösing 1998, S. 182. Das lässt sich in metaphorischen Ausdrücken ablesen, deren Verwendung bereits für frühgeschichtliche Kulturen nachgewiesen wurde [Wellek 1929 u. 1931].

102 Jewanski 1999, bes. S. 85-89.

103 So Zarlino 1558, S. 155. Einer der ältesten Versuche einer direkten Zuordnung stammt von Giuseppe Arcimboldo und ist durch Gregorio Comaninis Malereitaktat *Il Figino* (1591) überliefert [in: Barocchi 1960-1962, Bd. III, 1962, S. 368-370]. Zu Newton siehe Jewanski 1999, bes. S. 229-264.

104 Zu Castel und dessen Rezeption siehe Jewanski 1999, bes. S. 267-457. Mortier & Hasquin 1995 mit dem Titel *Practical Treatise on Painting. In three Parts*, seit 1837 als *A Treatise on Painting. In Four Parts* veröffentlicht.

105 Castel 1725, S. 2567f.

106 Castel 1735, S. 2721f., vgl. Telemann 1739, S. 6 = Ed. 1982, S. 22.

107 Siehe z. B. Castel 1735, S. 2726. Der Jesuit Castel bezieht sich anfangs noch auf Kircher [Castel 1725, S. 2555-2557], äußert sich allerdings verhalten über Newton [ib. S. 2560]. Seine späteren Diatriben gegen den englischen Physiker [bes. in Castel 1740, passim] gefielen Goethe, der sie seitenlang übersetzt hat [Goethe, *Farbenlehre, historischer Teil*: Weimarer Ausgabe, Bd. II, S. 4, 150f.]. Die Abkehr von der arithmetischen Zuordnung überrascht bei dem ausgebildeten Mathematiker Castel. Sein Aufsatz von 1726 trägt den Titel *Demonstration geometrique du Clavecin pour les yeux* [...]. Darin verspricht er zwar, »diese vorläufigen Ideen [des Aufsatzes von 1725] mit Hilfe der Geometrie etwas zu bereinigen«

[Castel 1726, S. 277]. Auf die Frage, welche Farben man zu welchen Tönen spielen soll, schreibt er aber: »Im Laufe der Zeit entdeckte man die Konsonanzen und Akkorde in der Musik, und [...] mit der Zeit wird man sie auch in der Malerei entdecken.« [ib. S. 456].

108 Castel 1735, S. 1462.

109 Castel 1726, S. 459.

110 Castel 1735, S. 1473f.

111 Ib. S. 2718-2720.

112 Castel 1725, S. 2553.

113 Augustinus, *De doctrina christiana*, Buch II, I, 2.

114 Bezeichnend ist, dass Diderot [1751, Ed. Chouillet, S. 145-147] just diese Stelle diskutiert [vgl. Perol in: Mortier & Hasquin 1995, S. 83-94 sowie Chouillet ib. S. 145, Anm. 43 u. S. 185, Anm. 152f.]. Jewanski [1999, S. 423] hat übersehen, dass die Idee, mittels Augencembalo den Taubstummen Musik und den Blinden Farben erfahrbar zu machen, eine philosophische Spekulation ohne karitativen Hintergrund war.

115 Castel 1725, S. 2572f.

116 Ib. S. 2563.

117 Ib. S. 2573-2576.

118 Mendelssohn 1755, Ed. 1929, Bd. I, S. 117f.

119 Kant 1790, § 51, S. 262-264, vgl. Kristeller 1951/52, dt. 1976, S. 312, Anm. 279.

120 Castel 1726, S. 286.

121 Eine umständlich formulierte Ausnahme ist Castel 1740, S. 96f.

122 Vgl. Montandon [1995, S. 97f.], der Chladni im Rahmen der Castel Rezeption diskutiert.

123 Dt. zit. nach: Honoré de Balzac, Gambara, in: Musikalische Novellen, hg. von Emil Staiger, Zürich 1951, S. 185-286, hier S. 220.

124 Mendelssohn 1755, Ed. 1929, Bd. I, S. 87f. und 116. Vgl. Wellek 1935, S. 372f. und Dobai 1968, S. 370.

125 Ib. S. 88.

126 Als »Philosoph, nicht als Handwerker« will Castel [1725, S. 2561] lediglich die Bedingungen der Möglichkeit erörtern. Später schreibt er, er habe neun Jahre lang dem vom Publikum vorgetragene Wunsch nach einer praktischen Umsetzung seines Augencembalos widerstanden [Castel 1735, S. 1444-1446].

127 Beide Auflagen sind so selten, dass sie nur wenige Hundert Exemplare betragen haben können. Die zweite Auflage hat eine neue Einleitung [Gartside ²1808, S. 5-10], die das Kapitel *On Light and Shadow* [Gartside 1805, S. 5-10] ersetzt. Die Kapitel über Farben und ihre Kompositionen [S. 11-43] sind in

beiden Auflagen identisch (dieselben Druckstöcke). Drei unpaginierte Seiten am Ende der ersten Auflage (*ADDENDA*) entfallen in der zweiten Auflage, die dafür einen Anhang über die Umsetzung der *blots* in Blumenbilder beinhaltet [²1808, S. 45-62]. Die zweite Auflage versteht sich dem Titel nach als erster von drei Teilen. In der Einleitung wird ein zweiter Teil in Aussicht gestellt: »[der] zweite Teil dieses Werks, der in Bälde erscheinen wird und in dem die Grundsätze der Theorie auf Landschaften etc. ausgeweitet werden« [²1808, S. 6]. Möglicherweise handelt es sich um Gartsides Buch *Ornamental Groups, Descriptive of Flowers, Birds, Shells, Fruit, Insects, &c., and Illustrative of a New Theory of Colouring*, London 1808 auf das sie anderernorts namentlich verweist [²1808, S. 62].

128 Gartside [1805, unpaginierte Widmungsseite u. S. 1f.]. In der zweiten Auflage schreibt sie über sich selbst, sie sei »erklärermaßen nur eine Blumenmalerin« [Gartside ²1808, S. 6]. Ihr Beitrag zur Farbenlehre ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Knappe Hinweise bei Schmid 1948, S. 228f., Lersch 1981, S. 233, Matile 1977, ²1979, S. 329, Anm. 332, Kemp 1990, ²1992, S. 293, Lebenszejn 1990, S. 91 und Fig. 5, S. 92, Bristow 1996, S. 189. Ausführlicher bei Bermingham 2000, S. 217-224 und Schmutz 2002, S. 123-138.

129 Gartside 1805, S. 11-22.

130 Ib. S. 11.

131 Ib. S. 13.

132 »Helle Farben kommen auf das Auge zu, kalte ziehen sich davon zurück.« [ib. S. 13]. Sie beruft sich dabei [S. 24] auf Reynolds, der vermutlich erstmalig in *Discourse VIII* vom 10.12.1778 warme und kalte Farben unterscheidet [Ed. 1797, Bd. I, S. 182, vgl. *Notes on the Art of Painting* (1783), Note XXXVIII., XLI u. XLIII., ib. Bd. II, S. 244, 249 u. 252]. Goethe [*Beiträge zur Optik* (1791)], § 20 = Weimarer Ausgabe, Bd. II, 5, I, S. 13, vgl. ib. Bd. II, 4, S. 290 u. 297] spricht in Bezug auf »warme und kalte Tinten« von einem »Hauptgesetz, welches die Künstler entdeckten«. Goethe [*Farbenlehre, didaktischer Teil*, § 781f. = ib. Bd. II, 1, S. 315] teilt Gartsides Beschreibung, geht aber in der *Farbenlehre* von 1810 kaum mehr auf den Gegensatz warm/kalt ein, sondern unterscheidet stattdessen Plus- und Minusseite, womit er respektive Gelb und Blau meint, die zum neutralen Purpur gesteigert werden können [§ 764, 777 u. a. = ib. Bd. II, 1, S. 309 u. 314]. Der Unterschied zwischen

Plus/Minus versus warm/kalt ist der Forschungsliteratur entgangen [so Rudolf Steiner in Goethe, Ed. Deutsche National-Literatur, Bd. XXXV, 1890, S. 290].

133 Gartside 1805, S. 11-13.

134 Ib. S. 13f.

135 Ib. S. 15-22: *Composition of White, Yellow, Orange, Green, Scarlet, Blue, Violet, Crimson*.

136 Ib. S. 17.

137 Gartside ²1808, S. 6.

138 »Sie sind nur kompakte Farbflecken, die den jeweiligen Effekt dadurch erzielen, dass man sie entsprechend der vorstehend ausgeführten Theorie anordnet; vor diesem Hintergrund werde ich mich bemühen, die Grundsätze ihrer Entstehung zu erhehlen, damit sie Malschülern von Nutzen sein können.« [Gartside ²1808, S. 45].

139 Ib. S. 45-62.

140 Ib. S. 48.

141 Ib. S. 6.

142 Barnard war Landschaftsmaler und Zeichenlehrer in Rugby und starb um 1891. Wie John Ruskin ist er Schüler von J. D. Harding, der bereits wirkungsästhetisch orientierte kunstpädagogische Schriften verfasst hat [AKL, Bd. VII, 1993, S. 96]. Zum Druckverfahren McLean ²1972, S. 180.

143 Barnard 1855, S. 164.

144 Ib. S. 165.

Zufall und Abstraktion

1 Eristov [1979] hat einen Corpus der pompejanischen Marmorimitationen zusammengestellt. Onians [1980, bes. S. 8-12] vergleicht antike und spätantike Beschreibungen von Buntmarmor. Zur Polychromie spätantiker bis frühmittelalterlicher Bauten siehe Brandenburg 2005.

2 Vgl. Hetzer 1941, zit. nach *Schriften*, Bd. I, 1981, S. 176-178.

3 In den früheren Fresken der Oberkirche von Assisi fällt die Marmorierung sehr knapp und regelmäßig aus [vgl. Klein 1976, S. 67].

4 Didi-Huberman 1990.

5 Siehe Klein 1976, S. 120-184 und Barry 1995.

6 Siehe Rukschcio & Schachel 1982, Nr. 67. Trilling [2001, bes. S. 186f. u. 190-192] sieht in diesem Einsatz von unregelmäßig gemustertem Naturstein die Geburtsstunde des modernen Ornamentens.

7 Stern & Schlick-Nolte 1994, S. 70-78 und 322f.

8 Dreier 1989, S. 22 und 54f.

9 Ib. S. 24 und 57f. mit Publikation einer vergleichbaren Flasche aus den Berliner Sammlungen. Diese Technik geriet in Vergessenheit und ist erst seit 1825 wieder entdeckt worden. Sabine Hesse (Landesmuseum), die uns auf die Stuttgarter Flasche aufmerksam gemacht hat, schwankt mit der Datierung zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert.

10 Zur Geschichte des Marmorpapiers siehe Haemmerle 1961 und Wolfe 1990.

11 Janson 1961, S. 254.

12 Baltrušaitis 1957, Gombrich 1960, dt. 1986, S. 206-224.

13 Janson 1973, S. 340. Die Parallelität zwischen der Konjunktur solcher Studien und den informellen Tendenzen der Kunst der 1950er Jahre ist Janson [1959, bes. S. 68f. und 1961, S. 266] nicht entgangen. In jüngerer Zeit ist das Thema des Zufallsbildes durch zahlreiche Studien vertieft worden. Siehe insbes. Glaesemer 1986, Hofmann & Praeger 1986, Lebenszejn 1990, Gisbourne in: Venezia 1993, S. 82-90, Janecke 1993, Berra 1999, Gamboni [insbes. 1999a, 2002, 2006 u. das von ihm herausgegebene thematische Heft *137 der Revue de l'Art*, 2002-2003], Pedretti 2004, Weltzien 2006.

14 Alberti, Ed. Bächtmann & Schäublin 2000, S. 143, vgl. ebda. S. 31 und Janson 1961, S. 254-256. Eine Quelle Albertis könnte Vitruvs Schilderung der gemalten Marmorimitation als Ursprung der Malerei gewesen sein (*De Architectura* VII, S. 5).

15 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 2038, fol. 22v., d.h. fol. 102v. von Manuskript A aus dem Institut de France [Leonardo, Ed. Richter 1939, Bd. I, S. 311f., Nr. 508]. Deutsche Übersetzung in Anlehnung an Leonardo [Ed. Chastel (dt.) 1990, S. 385, Nr. 349].

16 Diese Stelle ist nur noch aus dem von Leonardos Schüler und Nachlassverwalter Francesco Melzi zusammengestellten Manuskript des *Trattato* bekannt [Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, Rom, Cod. Urb. Lat. 1270, fol. 33v.].

17 Siehe Berra [1999] für eine übersichtliche Studie dieses Phänomens in der Renaissance sowie Bogen [1999] und Hauser [2001] in Hinblick auf Mantegnas *HL Sebastian*.

18 Giusti 1992.

19 Siehe die geologische Beschreibung von Nicola Cipriani in: Chiarini 2000, S. 39-41. Die älteste bekannte explizite Nennung stammt von 1596 [ib. S. 102]. Vgl. auch Massinelli 2004.

20 Siehe Chiarini 2000, Nr. 19 und 29. Die Verwendung unbemalter *paesine* ist nicht systematisch untersucht. Zwei weitere Beispiele ib. [Nr. 28]. Unbemalte *paesine* wurden mehrfach in Kabinett-schränke eingearbeitet, etwa durch den Augsburger Philipp Hainhofer (1578–1647) [Giusti 1992, S. 176–179].

21 Aldrovandi 1648, S. 746–779; siehe Baltrušaitis 1957, S. 75–77.

22 Aldrovandi 1648, S. 755, in Bezug auf das Bild von S. 756.

23 Gamboni 1996a, S. 101; 1996b, S. 96; 2002, S. 18–20. Baltrušaitis [1957] hat als erster die figürlichen Steine einer umfangreichen Studie unterzogen. Er bezeichnet sie darin als *pierres imagées*, ein Begriff der beide Aspekte ihrer Wirkung erfasst: Bildstein auf der einen und imaginiertes Stein auf der anderen Seite.

24 Zum Diptychon siehe Sander [2006, Nr. 41] mit weiteren Literaturverweisen. Die Bedeutung dieser Tafel im Rahmen einer Geschichte der gemalten Marmorierung ist noch nicht gewürdigt worden.

25 Zu Castagnos Fresko siehe Roetgen [Bd. I, 1996, bes. S. 259] und Didi-Huberman [1990, S. 91], der Beispiele, in denen die Malerei der Frührenaissance eine autonome Dynamik entfaltet, ausführlich diskutiert. Barry [1995], der ebenfalls auf Castagnos Fresko hinweist, hat gezeigt, dass die Auswahl und Zusammensetzung *echter* Marmorarten sich in römischen Kapellen des Barocks nach symbolischen, zeichenhaften, aber auch expressiven Maßstäben richtet.

26 Imbriani 1867–1868, S. 41.

27 Zur Biografie von Cozens siehe Sloan 1986 und Lebensztejn 1990, S. 31–33.

28 Eine Bibliografie von Cozens Schriften bei Lebensztejn 1990, S. 444f.

29 Cozens 1785, S. 20.

30 Sloan [1985] hat das einzige bekannte Exemplar des Traktates von 1759 publiziert; Lebensztejn [1990] hat Text und Tafeln des Traktates von 1785 vollständig reproduziert und ausführlich kommentiert sowie ein umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur zusammengestellt [ib. S. 445–461]. Ein Vergleich beider Traktate steht noch aus. Unter den neueren Studien siehe v. a. Busch 1993, bes. S. 344–354, Sloan 2000, S. 147–170, und Cramer 1997.

31 Cozens 1759, S. 3.

32 Cozens 1785, S. 6.

33 Bezeichnend sind auch die kleinen Unterschiede in der Anleitung zur

Herstellung von *blots* [Cozens 1759, S. 4 u. 1785, S. 23f.].

34 Cozens 1785, S. 25; siehe Lebensztejn 1990, S. 182f.

35 »[...] in making [the blot] the attention of the performer must be employed on the whole, or the general form of the composition, and upon this only [...]. The blot is [a] crude resemblance of the whole effect of a picture, except the keeping and colouring; that is to say, it gives an idea of the masses of light and shade, as well as of the forms, contained in a finished composition.« [Cozens 1785, S. 6 und 8].

36 Vgl. dazu das Kapitel über die Wirkungsästhetik. Cozens nennt diese Autoren nicht, doch die Verwandtschaft war in seinem engeren Umkreis offensichtlich bewusst: Im so genannten Beckford Album der Eremitage in St. Petersburg findet man neben Cozens' Schriften die Abschrift eines entsprechenden Textes von Reynolds [Sloan 1995, S. 92]. Reynolds wiederum zählt zu den Subskribenden von Cozens 1778 (*Principles of Beauty*). 37 »If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping.« [Cozens 1785, S. 8].

38 Cozens 1785, S. 31 [Hervorhebung durch RR].

39 Der erste *blot* (Kat. 31) ist lediglich mit »Alex. Cozens inv.« signiert, die 17 anderen tragen keinerlei Signaturen, sie gleichen sich jedoch in technischer und stilistischer Hinsicht. Man kann deswegen annehmen, dass diese Blätter eigenhändig ausgeführt wurden. Der Druck der Landschaftsentwürfe (Kat. 38–40) wurde dagegen William Pether überlassen, der nebst Aquarelle auch mit Schabkunsttechnik gearbeitet hat [Lebensztejn 1990, S. 214f.].

40 Lebensztejn [1990, S. 216f.] betont die Polarisierung von schwarzen und weißen *Flächen*, die in der Druckgrafik des 18. Jahrhunderts einmalig ist: Traditionelle schwarzweiße Techniken wie Kupferstich und Radierung bestehen aus *Linienzeichnungen*. Flächige Verfahren (Schabkunst, Aquarelle, Crayonmanier etc.) wurden für die Wiedergabe von Zwischentönen eingesetzt.

41 Für eine Zusammenfassung der Diskussion siehe Lebensztejn 1990, S. 214f.

42 Cozens 1785, S. 7 und 25 [Hervorhebungen durch RR].

43 Vgl. Lebensztejn 1990, S. 234.

44 Nach Brandenburg [2005, bes. S. 265] erstmals systematisch im 6. Jahrhundert (Konstantinopel, Hagia Sophia; Ravenna, S. Vitale). Vgl. Gnoli 1971, S. 42.

45 Es ist der – vermutlich zeitgenössische – Einband eines Exemplars des 1735 von van Stampart in Wien verlegten *Prodromus, Oder Vor-Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes Aller deren [...] Wienn sich befindlichen Kunst-Schätzen [...]*.

46 Kerner 1890, S. 13.

47 Hofmann & Praeger 1986, S. 126.

48 Der Begriff wurde vielleicht von Kerners Freund, dem Münchner Grafiker und Schriftsteller Franz von Pocci, erfunden [ib. S. 129f.].

49 Kerner 1890, S. v f.

50 Ib. S. vi.

51 Ib. S. v f. Ein Beispiel ist das Stammbuch der Wilhelmine Mayer (Deutsches Literaturarchiv Marbach, B 56.246). Fol. 37 (bez. »61«) trägt eine Klecksografie mit der Beschriftung »Weinsberg 1852«.

52 Kerner 1890, wiederabgedruckt in Kerner 1914, Bd. VI, S. 37–86, und Kerner 1998.

53 S. 178 eine Ansprache Theobalds, S. 181 ein Artikel der Stuttgarter Nachrichten von 1873 und Kerner 1998.

54 Die Mappen haben die Signaturen Z 2082 und 1988.6 12/21. Rund 15 weitere, unpublizierte Klecksografien Kerners sind im Städtischen Museum Ludwigsburg aufbewahrt, darunter mehrere, die nicht überarbeitet wurden.

55 Kerner 1890, S. vii.

56 Ib. S. vi f.

57 Ib. S. vi.

58 Dem Schmetterling sind folgende Verse beigegeben, die Kerner mehrfach auf verschenkten oder gewidmeten Klecksografien notiert hat: »Aus Dintenflecken ganz gering / Entstand der schöne Schmetterling; / Zu solcher Wandlung ich empfehle / Gott meine fleckenvolle Seele[.] / J. Kerner«. Hel-muth Mojem und Sabine Fischer sei an dieser Stelle für ihre umfangreiche Hilfe im Deutschen Literaturarchiv Marbach herzlich gedankt.

59 Daran mag auch Theobald als Herausgeber des Drucks mitgewirkt haben: Gegenüber dem Manuskript wurde der Fleck um 180° gedreht. Dort ist der untere Teil mittels Federstrichen zu einem Gesicht vervollständigt.

60 Hofmann & Praeger 1986, S. 129–134 und 137.

61 So sind beispielsweise die Kleckse, aus denen die Zeichnungen auf fol. 33 (von Kaulbach) und fol. 83 (von Muhr)

entstanden, spiegelsymmetrische Abklatsche voneinander.

62 Das Album beinhaltet 138 Blätter der drei Künstler (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. K 4317–4453). 70 davon sind »Klexbilder«, darunter fünf Klappdrucke (Seiten 8, 25, 75a, 83a u. 99a). Kümmel [2001, S. 8–10] hat drei Abbildungen veröffentlicht, eine wissenschaftliche Erfassung steht aber noch aus.

63 Frisch 1880, o. S. Das hier gezeigte Exemplar beinhaltet 46 Lichtdrucke auf 20 losen, doppelseitig aufgezogenen Tafeln. Mehrere tragen im gedruckten Rand das Datum 1880; die Betitelung der einzelnen Blätter ist aufgeklebt. Der Herausgeber wird im Deckblatt als »W. Frisch«, auf den Tafeln als »A. Frisch« benannt. Vgl. Hofmann & Praeger 1986, S. 138–140.

64 So schon Théophile Gautier 1862 [wiederabgedruckt in Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, S. 2].

65 Bernadac 1992, S. 43, Nr. 86. Zwei andere symmetrische Flecken sind ohne Faltung des Blattes entstanden [ib. Nr. 244 u. 245; vgl. Le Men 2002/03, S. 25].

66 Bernadac 1992.

67 Noch deutlicher ib. Nr. 267, 270 und 295–297.

68 So die Aussage des Sammlers Pierre Belfond, der das Album in den 1970er Jahren erworben und die Blätter herausgenommen hat. Vgl. Bernadac [1992, S. 176], der zwei weitere gänzlich abstrakte Blätter aus einem Album von 1873 publiziert hat [ib. Nr. 261 u. 262]. Teile dieser Blätter sind abgebildet in ib. Nr. 263, 264 und 269, Belfond 2003, S. 22 und 24 sowie Sand 2004, Nr. 164, 165 und 167. Kat. 57 und 63 sind bislang unpubliziert.

69 Ganz herzlich gedankt sei an dieser Stelle der Leiterin des Archivs und der Sammlung Hermann Rorschach (Bern), Frau Rita Signer, für ihre wertvollen Hinweise und Erläuterungen.

70 Siehe beispielsweise Rorschach 1921,¹¹ 1992, S. 126 und 132.

71 Rorschach 1921,¹¹ 1992, S. 15.

72 Hens 1917.

73 Zur Entstehungsgeschichte des Rorschachtests, zu den Kontroversen und Kritiken siehe John Exner: The Rorschach. A comprehensive System. Bd. 1 (Basic foundations and principles of interpretation), Kapitel 3: Controversy, Criticism and Decisions, New York, 2003, 4. Aufl., S. 28–42.

74 Rorschach 1921,¹¹ 1992, S. 123, 131, 133 und 139. Rorschach hat Tafel V im Druck vereinfachen lassen: »Auf der

Tafel V [...] sind die kleineren seitlichen Figuren zu unterdrücken und nur die große, fledermausähnliche Figur ist wiederzugeben« [Brief an Ernst Bircher vom 29. Mai 1920, zit. nach Rorschach 2004, S. 229]. Frau Signer ist bei der Durchsicht früherer Protokolle aufgefallen, dass diese beiden Figuren von den meisten Versuchspersonen ignoriert wurden. Dies könnte Rorschach veranlassen haben, sie zu tilgen und damit insgesamt geschlossener Form zu erreichen, wie es im restlichen Tafelsatz der Fall ist.

J. M. William Turner

1 Zur zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte siehe Joll et al. 2001, S. 258–260. Zu den spezifischen Bedingungen des späteren Werkes Joll 1999 und Warrell 1999.

2 In: *Spectator*, 13.5.1843 [zit. nach Finberg 1939,² 1967, S. 396]. Vgl. auch Butlin & Joll 1977, S. 230.

3 *Punch, or the London Charivari*, VIII, 1845, S. 233. Einige Kritiker äußerten sich damals auch positiv [Butlin & Joll 1977, Nr. 415]. Zur Frage einer zunehmenden Abstraktion im Spätwerk siehe zuletzt Warrell, in: Goldin 2006, S. 53–63.

4 Turner hat die rund 20.000 Bilder und Zeichnungen, die sich zum Zeitpunkt seines Todes im Atelier befanden, in regelmäßigen Streifen kommen auch im römischen Skizzenbuch derselben Reise von 1819 vor (CLXXXIX-55 und 56).

17 Siehe Butlin 1999 und Joll et al. 2001, S. 354–358.

18 Warrell 2003b.

19 Verpönt wurde das Thema erst im Viktorianischen England. Warrell [2003b] geht der Rolle des bedeutenden Kunstkritikers John Ruskin (1819–1900) nach, der als Erster Turners Nachlass geordnet hat. Mit der Entdeckung von Bildern, die er als obszön empfand, wurde nicht nur seine Verehrung für Turner nachhaltig erschüttert, sondern auch sein Glaube an die Einheit von ästhetischer Schönheit und moralischer Güte, was bei ihm zu einer Lebenskrise führte. Unklar bleibt, ob Ruskin ein Konvolut erotischer Bilder aus Turners Nachlass tatsächlich verbrannt hat.

20 CCXLIV, siehe Butlin et al. 1989 und Warrell 2003b, S. 22.

21 Vgl. Warrell 2003b, S. 15–46: *A checklist of erotic sketches in the Turner Bequest*.

22 Zu den Umständen der Überfahrt,

bei der Turner beinahe gekentert wäre, siehe Finberg 1939,² 1967, S. 82 und Wilkinson 1972, S. 150–153. Etwas älter und ebenfalls stark reduziert sind Blätter des *Dinevor Castle*-Skizzenbuches (um 1798): XL-54v/55, 61v/62 und 79v/80.

7 Shanes 1997, S. 11f.

8 Das Skizzenbuch, das *Como and Venice* betitelt ist, enthält Veduten des Comer Sees, von Venedig und Florenz. Die abgebildeten Blätter könnten an der Adria oder an einem See entstanden sein. Weitere sehr abstrahierte Beispiele für Wetterskizzen sind CCCLXIV-158, 162 und 163.

9 Siehe Butlin & Joll [1977, Nr. 487–500 mit der Datierungsangabe »c. 1840–45 (?)«; vergleichbare Ölskizzen auf unterschiedlichen Trägern werden teils auch früher datiert: Nr. 257, 322, 323, 326 und 327] und Parris 1999.

10 Schulze 1994, S. 559, Nr. 372.

11 Schuster 1990, S. 16, Nr. 150.

12 Muther 1893, Bd. II, S. 294, und Gamboni 2002, S. 52.

13 Siehe zuletzt Shanes 1997, S. 18 und 33–35, sowie 2000, S. 134f.

14 Wilton 1979, S. 367, Nr. 500.

15 Shanes 1997, S. 21–23; als Beispiele gibt er folgende Nummern seines Kataloges: Nr. 16, 18, 20, 23, 25, 27, 58, 60 sowie 70.

16 Siehe Bockemühl [1991, bes. S. 33–36] und Shanes [1997, bes. S. 11, 19f., 36ff.], der überzeugend nachgewiesen hat, dass die bislang verwendete Bezeichnung *Colour Beginning* irreführend ist. Beispiele derartiger Untermalungen in regelmäßigen Streifen kommen auch im römischen Skizzenbuch derselben Reise von 1819 vor (CLXXXIX-55 und 56).

17 Siehe Butlin 1999 und Joll et al. 2001, S. 354–358.

18 Warrell 2003b.

19 Verpönt wurde das Thema erst im Viktorianischen England. Warrell [2003b] geht der Rolle des bedeutenden Kunstkritikers John Ruskin (1819–1900) nach, der als Erster Turners Nachlass geordnet hat. Mit der Entdeckung von Bildern, die er als obszön empfand, wurde nicht nur seine Verehrung für Turner nachhaltig erschüttert, sondern auch sein Glaube an die Einheit von ästhetischer Schönheit und moralischer Güte, was bei ihm zu einer Lebenskrise führte. Unklar bleibt, ob Ruskin ein Konvolut erotischer Bilder aus Turners Nachlass tatsächlich verbrannt hat.

20 CCXLIV, siehe Butlin et al. 1989 und Warrell 2003b, S. 22.

21 Vgl. Warrell 2003b, S. 15–46: *A checklist of erotic sketches in the Turner Bequest*.

22 Dies wird durch einen Vergleich mit CCXCI(b)-5, 15 und 17 plausibel.

23 Die Reihenfolge der Skizzenbücher beginnt vermutlich mit CCXCI(c), worin Turner mit trockenem Pinsel einen Erzählstrang aufbaut: Ein Innenraum mit einem bärtigen Herrn (?) im Vordergrund und einer Dame (?) stehend am Fenster im Hintergrund (fol. 1). Beide nähern sich auf den folgenden Blättern einander an und vereinigen sich (fol. 2–11). Anschließend wendete Turner das Skizzenbuch um und begann eine (oder auch mehrere) neue Geschichte(n) mit vergleichbarem Thema, aber abstrakteren Darstellungen. Als das Skizzenbuch voll war, setzte er die Arbeit mit CCXCI(b) und dann mit CCLXXXI fort.

24 Die drei Skizzenbücher stimmen im Format überein und stammen vom selben Fabrikanten. Warrell [2003b] sieht Ähnlichkeiten zwischen den Blättern von CCLXXXI und den Bildern des brennenden Parlaments vom Oktober 1834. Fol. 5 und 10 sind hingegen erotischen Inhalts. Darüber hinaus sind sowohl der Duktus der Malweise als auch einzelne Details (vgl. den Kopf von CCLXXXI-6a mit CCXCI(b)-36/35v) den Skizzenbüchern CCXCI(b) und (c) so nah, dass sie unmittelbar hintereinander entstanden sein müssen.

25 Rosenberg 2000, S. 101–106.

26 Rothstein 1975.

27 Früh-Jenner 1991, S. 38f.

28 »The ark stood firm on Ararat; th' returning sun / Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light, / Reflected her lost forms, each in prismatic guise / Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly / Which rises, flits, expands, and dies. / Fallacies of Hope, M. S.« [zit. nach Butlin & Joll, 1977, Bd. I, S. 230]

29 Zum Bild siehe Butlin & Joll 1977,² 1984, Nr. 405, Bockemühl 1991, S. 92f., und Schulze 1994, S. 566–570. Zum Gedicht und zu Turners systematischem Einsatz von Andeutungen siehe Joll et al. 2001, S. 14 und 231.

30 Wilkinson 1975, S. 139.

31 Bockemühl 1991, S. 75.

32 Shanes 1997, S. 81, Nr. 71.

33 Nichols 2002.

34 Insbesondere Gage 1969, 1984 und knapp zusammengefasst in 1999, S. 162–168, Kemp 1990,² 1992, S. 301ff., Bockemühl 1991, S. 83–93, und Finley 1997.

35 Müller-Tamm in: Schulze 1994, S. 567.

36 Über Turners Vorlesungen und dieses Blatt siehe Davies 1992, bes.

S. 36, vgl. auch Fredericksen 2004, S. 33. Zur Geschichte der damals noch jungen Gattung des Kompositionsschemas demnächst Rosenberg 2008.

37 Piggott 1993.

38 Shanes 1997, S. 84.

39 Zit. nach Scott 1822.

40 Finberg 1909, Bd. II, S. 930.

41 Siehe Upstone 1993, Nr. 41, und Warrell 2003a, S. 255.

42 Dies passt auch thematisch besser in das als *Ports of England* bezeichnete Skizzenbuch (vgl. die Blätter CCII-2, 4, 6, 9, 17 u. 21).

43 »[...] the lines [...] as lines never had a line of praise« [zit. nach Davies 1992, S. 36, siehe auch S. 54f.].

44 Zit. nach Ziff 1963, S. 134 [Hervorhebung durch RR].

45 Die Anekdote stammt aus der Turner-Biografie von Hamerton (1879) [Lebensztejn 1990, S. 91].

46 Unklar bleibt, ob Turner Cozens' Traktate gelesen hat. Immerhin besaß er eine Zeichnung von Alexander Cozens [Oppé 1954, S. 93 (Anm.) u. Lindsay 1967, S. 84] und er kopierte in den Jahren nach 1796 Skizzen von Alexanders Sohn, John Robert Cozens (1752–1786), aus dem Besitz von Dr. Monro. In dessen Haus hätte er vermutlich auch Exemplare von Alexanders Traktaten finden können [Joll et al. 2001, S. 67f.].

47 Shanes [1997, S. 25] hat das Verfahren »spotting method« genannt und betrachtet es als eine Antwort auf Cozens' Technik des *blot*. Als weiteres Beispiel bespricht er CCLXIII-224 [Shanes 1997, Nr. 10]. Wilkinson [1975, S. 128] hatte bereits in Bezug auf Kat. 92 und verwandte Beispiele geschrieben: »Diese genialen Action Paintings haben alle ein Unterthema aus Tupfen. Vielleicht fing es damit an, dass Farbe aus dem vollen Pinsel auf das Bild spritzte, vielleicht war es ein Unfall. Das Spiel besteht darin, die Tupfen zu einem erkennbaren Muster zusammenzufügen – und das hat Turner gut gemacht.«

48 Zit. nach Shanes 1997, S. 23.

49 Es stammt aus dem *Studies for »Liber« Sketch Book* (CXV), ein großformatiges, rollbares Skizzenbuch, das auch auf Grund des Wasserzeichens (»J. Whatman 1807«) datiert werden kann. Das Blatt CXV-8 entspricht keinem der bekannten *Liber*-Motive. Am ehesten ließe es sich – seitenverkehrt – mit *Near Blair Athol Scotland* vergleichen [gedruckt am 1.6.1811, siehe Forrester 1996, S. 89, Nr. 30].

50 Etwa CCLXLIV-82.

51 Etwa CCLXXXI-6v und 10 (einge-

zeichnete Gesichter) sowie CCXCI(b)-2 und 3.

52 Fol. 31a/32 (mit zwei symmetrischen, liegenden Gestalten mit aufgestützten Ellbogen), weniger ausgeprägt fol. 33a/34.

Victor Hugo

- 1 Georgel 1969, 1973, 1985a und 1992.
- 2 Kaum ein Kommentar des grafischen Werkes kommt ohne Parallelen zum Romanen und Gedichten des Autors aus. Dazu prägen literarische Texte, die über Hugos Zeichnungen geschrieben wurden, deren Rezeptionsgeschichte. Siehe Gautier 1862 und Focillon 1914, ein mehrfach wiederabgedruckter Text, in dem der Kunsthistoriker seinen literarischen Ambitionen freien Lauf lässt; in neuerer Zeit auch Gaëtan Picon, *Soleil d'encre*, in: Cornaille & Herscher 1963, S. 9–26, und Michel Butor, *L'espérance de l'encre*, in: Madrid/Paris 2000, S. 18–23.
- 3 Gautier 1862; hierzu Georgel 1973, bes. S. 16.
- 4 Méaulle 1882.
- 5 Hugo 1888. Darin ist auf S. i-viii ein Artikel von Albert Wolff [urspr. in: *Le Figaro* 3.5.1888] wiederabgedruckt, der erste Ansätze einer chronologischen Übersicht vornimmt.
- 6 Sergent 1955, S. 9.
- 7 Journet & Robert [1961 u. 1963] führten eine sorgfältige Analyse einzelner Alben durch. Cornaille & Herscher [1963] legten eine erste chronologische Übersicht ausgewählter Zeichnungen vor.
- 8 Hugo, Ed. Massin, Bd. XVII und XVIII, leider nur mit summarischer Beschreibung.
- 9 Insbesondere Villequier/Paris 1971, London 1974, Paris 1985, Venezia 1993, New York 1998, Bruxelles 1999, Madrid/Paris 2000, Paris 2002 und Paris 2005.
- 10 So Pierre Georgel in: Aix-en-Provence 2002, S. 9. Da zurzeit – anders als bei Turner und Moreau – noch kein überschaubares Verzeichnis von Hugos Werken vorliegt, werden zu jedem Blatt Minimalangaben von Publikationen angeführt, in denen weitere Nachweise zu finden sind.
- 11 Hugo 1985.
- 12 Eine detaillierte Beschreibung der stilistischen Entwicklung von Hugo als Zeichner steht noch aus. Erste Ansätze bot inbes. Georgel [Villequier/Paris 1971 u. 2002]. Hilfreich sind auch Monografien und Ausstellungskataloge, in

denen seine Zeichnungen chronologisch geordnet sind [u. a. Cornaille & Herscher 1963, Paris 1985, Bruxelles 1999].

- 13 Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, Nr. 1–445.
- 14 Hugo 1985, Nr. 976 und 986.
- 15 Ib. Nr. 976/986, fol. 16v, 19 und 20.
- 16 Ib. Nr. 990, fol. 16–19.
- 17 Vgl. Paris 2005, S. 54.
- 18 Etwa Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, Nr. 95 (Gent, 24.8.1837) und 104 (Reims, 27.8.1837).
- 19 Die schneefreie Sommerlandschaft mit künstlich zusammengestellten Ebenen wurde im Dezember 1836 in Paris gezeichnet. Sie kann keine Naturstudie sein [vgl. Paris 1985, S. 85].
- 20 Hugo 1985, Nr. 921. Vgl. Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, Nr. 110 (Altorf, 14.9.1839). Falls beide Blätter erst nach der Reise überarbeitet wurden, dürfte dies zeitnah erfolgt sein [vgl. Gaudon in: Blondel & Georgel 1989, bes. S. 162].
- 21 Vgl. Paris 2002, S. 130.
- 22 Vgl. Paris 1985, Nr. 893, Gaudon in: Blondel & Georgel 1989, bes. S. 156 und Paris 2002, Nr. 70.
- 23 Siehe Paris 1985, S. 118ff., Nr. 143.
- 24 Hugo hat 1866 in das Manuskript des Romans *Les Travaillleurs de la mer* Zeichnungen einbinden lassen. Es ist die größte Nähe von Dichtung und Zeichnung innerhalb seines Werkes, obgleich keine dieser Zeichnungen die direkte Illustration einer bestimmten Romanstelle ist [Georgel 1985b].
- 25 Beispiele von Zeichnungen aus der Zeit zwischen 1870 und 1876 u. a. in Cornaille & Herscher 1963, Nr. 331–365, und Paris 1985, Nr. 419–426. Eines der letzten datierten Blätter stammt vom 30.5.1876 [Cornaille & Herscher 1963, Nr. 365 u. Hugo 1985, Nr. 96].
- 26 Ein frühes Beispiel findet sich in einem Reisealbum von 1839 [Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 13347, fol. 14, Abb. in Paris 1985, Nr. 102].
- 27 Zitiert nach Georgel 1973, S. 54. Siehe auch Hugos Brief an Philippe Burty vom 5.11.1868, in dem er die ›Wildheit‹ seiner Zeichnungen auf die Verwendung dieses Instruments zurückführt [ib. S. 53].
- 28 Vgl. Madrid/Paris 2000, Nr. 246, und Paris 2005, S. 40.
- 29 Hugo, Ed. Massin, Bd. XVII, 1967, Nr. 676.
- 30 Paris 2005, Nr. 23
- 31 Ib. Nr. 47.
- 32 Unpubliziert.
- 33 Das Blatt ist unpubliziert. Vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France,

nouv. acq. fr. 13355, fol. 111 [Madrid/Paris 2000, Nr. 240].

- 34 Madrid/Paris 2000, Nr. 244.
- 35 Cornaille & Herscher 1963, Nr. 140, und New York 1998, S. 19, Abb. 14.
- 36 Unpubliziert.
- 37 Cornaille & Herscher 1963, Nr. 139.
- 38 Hugo 1985, Nr. 1385.
- 39 Bilbao 2002, S. 43.
- 40 Madrid/Paris 2000, Nr. 36.
- 41 Hugo 1985, Nr. 887. Hugos eigenhändiger Eintrag lautet in deutscher Übersetzung: »jene Burg nahe Dürkheim, wo Turenne starb, soll von Genestern bewalket und verhext sein; man nennt sie heute Des-Cris-la-Nuit [Nächtliche Schreie].« Vgl. Paris 2002, S. 203.
- 42 Sotheby's, Monaco, 15.6.1981, Nr. 34.
- 43 Ib. Nr. 12.
- 44 Cornaille & Herscher 1963, Nr. 142. Auf der Rückseite erscheint ein Fleck mit dem Kopf eines Fauns (?).
- 45 Siehe auch das Blatt aus einem Skizzenbuch von 1864/65: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 13345, fol. 28 [Madrid/Paris 2000, Nr. 128].
- 46 Madrid/Paris 2000, Nr. 126.
- 47 Unpubliziert. Die Abdrücke links und rechts oben scheinen mit dem Boden einer Flasche gemacht zu sein. Deutlicher ist dies bei einem Blatt im Privatbesitz [Madrid/Paris 2000, Nr. 131].
- 48 Cornaille & Herscher 1963, Nr. 132. Es handelt sich um das Gegenstück zu Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 13351, fol. 37 [ib. Nr. 105].
- 49 Madrid/Paris 2000, Nr. 104.
- 50 Madrid/Paris 2000, Nr. 111.
- 51 Über Abdrücke von Spitze siehe ib. S. 152–154.
- 52 Siehe oben Kat. 41–51, 62 und Abb. 26, 40 und 49 mit entsprechenden Ausführungen.
- 53 Lemoine 1976, Nr. 149, und New York 1998, Nr. 34.
- 54 Bachler 1977, S. 9–16.
- 55 Unpubliziert.
- 56 London 1974, S. 13, und Bilbao 2002, S. 45.
- 57 Madrid/Paris 2000, Nr. 39. Zur vielfältigen Verwendung von Schablonen siehe Paris 1985, S. 136–149.
- 58 Paris 2005, Nr. 23.
- 59 Ib. Nr. 47.
- 60 Hugo 1985, Nr. 841.
- 61 Diese Zeile ist verblichen, lässt sich aber auf einer in der Maison de Victor Hugo aufbewahrten alten Fotografie erkennen [siehe auch Rosenberg 2003, S. 104].
- 62 Siehe Kap. Zufall und Abstraktion, Anm. 24.

63 Vgl. eine Zeichnung mit demselben Titel in der Maison de Victor Hugo, Inv. 878 [Madrid/Paris 2000, Nr. 112].

- 64 Ib. Nr. 167.
- 65 Unpubliziert.
- 66 Madrid/Paris 2000, Nr. 182.
- 67 Beide unpubliziert.
- 68 Beispielsweise Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 13343, fol. 15v. [Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, Nr. 949]; Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 13351, fol. 21, 27, 28, 31, wobei nicht eindeutig geklärt ist, ob Hugo das Album selbst zusammengestellt hat [Journet & Robert 1963, bes. S. 29].
- 70 Siehe etwa die Ausführungen von Gaudon [in: Blondel & Georgel 1989, S. 152–168] zur Einrichtung des Billard-Zimmers in Hauteville House (Guernsey).
- 71 Madrid/Paris 2000, Nr. 247. Vgl. Georgel 1992, S. 202.
- 72 Weitere monogrammierte abstrakte Zeichnungen von Meurice sind Cornaille & Herscher 1963, Nr. 163, und Madrid/Paris 2000, Nr. 60. Siehe Hugos Brief vom 21.12.1858, mit dem er ihm vier Tintenflecken auf Papier (»taches d'encre sur du papier«) als Neujahresgeschenk überreicht [Hugo, Ed. Massin, Bd. X, 1969, S. 1294]. Eines dieser Blätter lässt sich identifizieren und ist nicht abstrakt [Hugo 1985, Nr. 138, vgl. Georgel 1992, S. 203]. Meurice stiftete der Maison de Victor Hugo eine bedeutende Sammlung von Zeichnungen, teils Bilder, die er vom Dichter als Geschenk erhalten hatte. Einige Blätter sind allerdings in seiner Sammlung verblieben. Offenbar gerade die abstrakteren unter ihnen, da er fürchtete, sie könnten dem Ruhm des verstorbenen Dichters schaden. Georgel [1985a, S. 492] verweist darauf, dass diese Bedenken auch Jahrzehnte nach Meurice Tod noch Bestand hatten.
- 73 Die Beteiligungen *Marine*, mit der das Blatt seit der Pariser Ausstellung von 1985 veröffentlicht wird [Paris 1985, Nr. 212], sowie neuerdings auch *Vague*, sind deswegen problematisch.
- 74 Über Hugos Widerstände siehe Georgel 1973. Zu den vier Kaltnadelradierungen von Louis Marvy siehe Burty 1875, zit. nach 1877, S. 323. Drei davon sind abgebildet in: Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, o. S., und Georgel 1973, S. 39.
- 75 Dies bleibt auch lange nach Hugos Tod die Regel [Georgel 1985a, S. 493].

76 Eine eingehende Studie der Reproduktion von Hugos Zeichnungen steht noch aus. Eine erste Liste der reproduzierten Zeichnungen hat Asselineau [1874] zusammengestellt. Vgl. Georgel 1973.

- 77 Ein Indiz für die geringe Wertschätzung seitens der Nachlassverwalter ist die posthume Ausstellung von 1888. Dort wurden auch einige mehr oder weniger ungenutzte Blätter ausgestellt, allerdings unter der minderwertigen Sammelbezeichnung »croquis« (Skizzen) [Hugo 1888, Nr. 102 »Seize Croquis, plume et lavis«, Nr. 112 »Croquis«, Nr. 125 u. 127 u. a. »Croquis«]. Diese *croquis* stammen allesamt aus der Sammlung von Paul Meurice. Pierre Georgel (mündliche Mitteilung) hat einige der Blätter, die als Nr. 102 ausgestellt waren, identifizieren können: Hugo 1985, Nr. 834, 837, 843 und 856.
- 78 Victor Hugo vermachte zwar nachdrücklich »alles, was er geschrieben oder gezeichnet hatte«, der Bibliothèque nationale, jedoch wurden schriftlose Zeichnungen geringer eingeschätzt als alle Blätter mit Worten aus der Hand des Dichters. Pierre Georgel wird diese Vorgänge im ersten Band des Werkverzeichnisses ausführlich erläutern.
- 79 Siehe die Versteigerung der Sammlung von Jean Hugo am 15.6.1981 bei Sotheby's, Monaco.
- 80 Bretteau, Ed. 1965, S. 129. Vgl. Georgel 1985a, S. 489.
- 81 Noch im Buch von Sergent [1955] wird kein einziges ungenutztes Blatt abgebildet. Dies ändert sich mit Journet & Robert [1963] und Cornaille & Herscher [1963].
- 82 »Les songes n'ont lieu que dans l'état de sommeil; on les appelle rêves quand ils sont vagues, incohérents, quand ils ne laissent dans la mémoire qu'un souvenir confus qui ne peut servir de base à un récit suivi; au contraire les songes ressemblent à quelque chose de réel; on les raconte.« [Larousse XIV, 1875, S. 874.
- 83 Zur umstrittenen Bedeutung von Hervey für die Traumforschung seiner Zeit siehe Heraeus 1998, S. 66–71. Zum Begriff des *rêve* in der Kunst vgl. auch Gille 2003.
- 84 Hervey de Saint-Denys 1867, Ed. 1995, S. 207.
- 85 Ib. S. 230.
- 86 Diese Beschreibung erfolgt vermutlich ohne Kenntnis der wahrnehmungsphysiologischen Forschungen von Purkyne [1819], der das Phänomen der Nachbilder ausführlich beschreibt und – wohl als Erster – mit entsprechen-

den ungenutzten, aber nicht farbigen Tafeln illustriert.

- 87 Hervey de Saint-Denys 1867, Ed. 1995, S. 230.
- 88 Hugo, Ed. Massin, Bd. XII, 1969, S. 862. Vgl. Georgel 2002.
- 89 Madrid/Paris 2000, Nr. 219.
- 90 Im Chenay-Album von 1862 [Hugo, Ed. Massin, Bd. XVIII, 1969, S. 2].
- 91 In einem Brief vom 3.1.1863 [zit. von Georgel 1985a, S. 485].
- 92 Siehe unten S. 222.
- 93 Kandinsky, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 156.

Gustave Moreau

- 1 Das vorliegende Kapitel basiert auf zwei älteren Publikationen des Autors [in: Paris 2003, S. 91–107, 129–131, u. Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 60–71, 134–143]. Zur Biografie Moreaus siehe Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 259–274, Mathieu 1998, S. 7–113, und Paris 2003, S. 109–123.
- 2 Katalogisiert in Mathieu 1998.
- 3 Die im Museum ausgestellten Gemälde und Aquarelle sind als Cat. (1–1179) nummeriert [Moreau 1902], die Zeichnungen als Des. (1–4831) ausgestellt [Bittler & Mathieu 1983]; ca. 7.000 weitere liegen im Depot. Inv.-Nummern beziehen sich auf Gegenstände im Haus und deponierte Werke.
- 4 Zur Geschichte des Museums siehe Lacambre 1987 und Paris 2003, S. 27–50.
- 5 Aufgefallen sind diese Werke zuerst Bénédite [1899, S. 285], Montesquiou [in: Paris 1906, S. 29f.] und Desvallières [in Paris 1926, S. 3].
- 6 Zur Geschichte der Diskussion über Moreaus abstrakte Werke siehe Paris 2003, S. 129–131, Anm. 1, 2 und 12. Neuerdings auch Strasser 2006, 27 Moreau 2002, S. 272f.
- 7 Siehe Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 61f. (vgl. insbes. Abb. 47, dort ein Blatt ohne Inv.-Nr. aus dem Musée Gustave Moreau, mit der unteren Skizze von Kat. 4–63).
- 8 Zur Entwicklung der Bildkomposition vgl. Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 126–143.
- 9 Ib. S. 245.
- 10 Ib. S. 57.
- 11 Ib. S. 245f.
- 12 »Dieses Bild wurde im Zeitraum von vier Monaten in einem Zug konzipiert und gemalt. In einem Zug, ohne Korrekturen und wie eine geläufige Handschrift, lange überlegt und geplant, wobei sämtliche Skizzen nach der Natur lange im Voraus angefertigt wurden.« [Ib. S. 122].

13 Ib. S. 123.

- 14 Ib. S. 122.
- 15 Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 234.
- 16 Dies wird besonders deutlich im Vergleich mit einer Bleistiftvorzeichnung des Bildes (Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 493), die zwar die Komposition recht genau wiedergibt, jedoch nicht die Stimmung des Bildes.
- 17 Vgl. mit einem Gemälde desselben Themas und gleicher Farbigkeit: Musée Gustave Moreau, Cat. 163.
- 18 So die Bezeichnung von Fritsch 2003. Erste Anzeichen dieser Technik lassen sich bereits in der *Galathea* ausmachen (Salon von 1880, Paris/Chicago/New York 1998–1999, Nr. 82), deutlicher ist sie im Aquarell *Peri* von 1882 (ib. Nr. 101).
- 19 »[...] une île enchantée avec une réunion de femmes, uniquement de femmes, donnant le plus précieux prétexte à tous les motifs de plastique.« [Moreau 2002, S. 125].
- 20 Prieß 1984 und Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 32.
- 21 Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 33f.
- 22 Zuerst in einem Aquarell von 1876. Siehe Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 150–153.
- 23 Mathieu 1998, Nr. 431, abwertend als »étude« bezeichnet. [Farbabb. u. a. in Zürich/München 1986, Nr. 116]. Über Roux als Sammler von Moreau siehe Lobstein 1999.
- 24 So die Überlegung von Geneviève Lacambre in: Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 204–206.
- 25 Ib. S. 157.
- 26 Dies geht aus dem Inventar hervor, das unmittelbar nach dem Tod des Künstlers erstellt wurde. Zur Galerie siehe Lacambre 1987, S. 45.
- 27 Moreau 2002, S. 272f.
- 28 Siehe Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 61f. (vgl. insbes. Abb. 47, dort ein Blatt ohne Inv.-Nr. aus dem Musée Gustave Moreau, mit der unteren Skizze von Kat. 4–63).
- 29 Zur Entwicklung der Bildkomposition vgl. Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 126–143.
- 30 Vgl. die Kompositionszeichnung mit Rahmen (Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 4914).
- 31 Siehe Paris 1997, Nr. 121.
- 32 Vgl. die Kompositionszeichnung mit Rahmen (Paris, Musée Gustave Moreau, Des. 4914).
- 33 Sie wurde mit den Aquarellpaletten aufbewahrt.
- 34 Moreau 2002, S. 143f.
- 35 Zur Geschichte von *Jupiter und*

Semele siehe Paris/Chicago/New York 1998–1999, S. 210ff.

- 36 Vgl. Bickmann 1999, S. 154.
- 37 So die *Skizze für die »Sirene und den Poeten«*, Musée Gustave Moreau, Inv. 16013 [Spoleto 1992, Nr. 95] und für *Hof der Liebe*, ib. Cat. 466 [Cahn 1989, Tafel 11].
- 38 In Bezug auf den *Herkules* siehe Musée Gustave Moreau, Des. 1808 und 1813 [Paris/Chicago/New York 1998–1999, Nr. 58.13 u. 58.17]. Derartige Kompositionsskizzen für Rahmen sind auch für Pierre-Auguste Renoir [Cahn 1989, Abb. 6] und Edgar Degas [ib. Abb. 34] belegt.
- 39 Moreau 2002, S. 256.
- 40 Walsh [1995, bes. S. 136–141] hat das Blatt als Erster publiziert und vermutet, es sei im Kontext von Moreaus Unterricht an der Ecole des Beaux-Arts, also in den 1890er Jahren, entstanden. Eine frühere Entstehung ist aber möglich.
- 41 Hierzu demnächst Rosenberg 2008.
- 42 So etwa bei der *Rodonna mit dem Karinhchen* und der *Dornenkrönung* – Bilder, die Moreau aus dem Louvre vertraut waren.
- 43 »Hinsichtlich der Vorgehensweise gibt es nur zwei Schulen: die italienische und die flämische. Die erste ist solide, die zweite fließend; die französische, englische, spanische und deutsche Schulen lassen sich alle mehr oder weniger auf diese beiden ›Mutter Schulen‹ zurückführen.« [Moreau 2002, S. 243].
- 44 Vgl. ib. S. 395 die Einträge zu »fla - mande (peinture)« und »Flamands (peintres)« im Index.
- 45 Es ist das sogenannte *Livre de notes (rouge)*, Musée Gustave Moreau, Arch. GM 500.
- 46 Über Moreaus Rezeption von Leonardo vgl. Bickmann 1999, bes. S. 147–161.
- 46 Bénédite 1899, S. 285.
- 47 Immer wieder haben sich auch von anderen Malern einzelne Aquarellpaletten durch Zufall erhalten, so von Turner im British Museum das Blatt mit der Inv. Nr. 1939-12-9-1.
- 48 Musée Gustave Moreau, Inv. 16010 [siehe Paris 2003, S. 93–107].
- 49 Paris/Chicago/New York 1998–1999, Nr. 138f., mit Auflistung der älteren Literatur.
- 50 Gamboni 1999c, bes. S. 59.
- 51 Vgl. Mexico 1994, S. 250f. und Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 69.
- 52 Paris/Chicago/New York 1998–1999, Nr. 141.
- 53 Vergleichbar in dieser Hinsicht

sind die *Tôte Lœirn* [Musée Gustave Moreau, Cat. 346, ib. Nr. 146].

54 Vgl. Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 69–71 und Nr. 110.

55 Etwa in der Art von Moreaus Ikonografie des *Peri* [Paris/Chicago/New York 1998–1999, Nr. 34, 79 u. 80].

56 Bitzer 2003, vgl. Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 70f. und 124f.

57 Karlsruhe 1983, Nr. 78.

58 Je nach Quelle waren es 21 oder 26 Landschaftsmontotypien, die Degas als »paysages imaginaires« (*imaginäre Landschaften*) bezeichnet hat [Janis 1968, S. xxvii]. Dazu gehört auch die sehr abstrakte *Forêt dans la montagne* [ib. Nr. 73 = checklist Nr. 297].

59 Zum Verhältnis beider Künstler siehe Mathieu 1994, bes. 61–68, und Capodicci 2002, passim.

60 Siehe Paris 2003, S. 130, Anm. 5.

61 Siehe Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 60, Anm. 1.

62 Die Mehrzahl dieser Skizzen befindet sich allerdings im Erdgeschoss, das seit mehreren Jahren nicht mehr öffentlich zugänglich ist.

63 Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 138f.

64 Vgl. auch Musée Gustave Moreau, Cat. 231 und 1149.

65 Freudenheim 1979/1980, S. 74.

66 Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005, S. 137.

67 Weitere Skizzen, die vermutlich Kompositionen mit (roten) Figuren darstellen: Musée Gustave Moreau, Cat. 637, 638, 643, 662, 664, 720, 722, 1145, 1153.

Abstrakte Bilder vor 1900 in Literatur, Karikatur und Esoterik

1 Monzón 1563, S. 8.

2 Die diesbezüglichen Kapitel aus der Habilitationsschrift des Verfassers werden demnächst veröffentlicht.

3 Chantelou, Ed. Lalanne 1981, S. 29f., dt. Übersetzung in Anlehnung an Chantelou, Ed. Rose, 1919, S. 16f.

4 Siehe Holtz 1970, bes. S. 80–89, Voogd 1988 und Bd. IX (2002).

5 1762 gibt Sterne die Anonymität auf und druckt seinen Namen im Vorwort des fünften Bandes. Eigenhändig signiert er Bd. V (zus. mit Bd. VI 1762 erschienen; Signatur auch in jedem Exemplar der zweiten überarbeiteten Auflage von 1767), Bd. VII (zus. mit Bd. VIII 1765) und Bd. IX (1767). Die gängige Erklärung, wonach die Signa-

tur dem Schutz gegen Fälschungen diene [Monkman 1970, S. 26, u. Voogd 1988, S. 383], erklärt nur einen Teil des Phänomens.

6 Paulson 1965, Nr. 240f.

7 Sterne, Ed. Florida, Bd. III, 1984, S. 566. Zum Verhältnis von Hogarth und Sterne siehe Holtz 1970, bes. S. 23–30, Dupas 1994, Busch 1999/2000 und Jehle 2007.

8 Deutsche Übersetzung: Sterne, Ed. Bode, 1774, Bd. VI, 159f.

9 Ib. S. 162f.

10 Argan 1983, S. 209.

11 So Stelzer 1964, S. 74f.

12 Vgl. Sterne, Ed. Florida, Bd. II, 1978, bes. S. 929 und 933.

13 Sterne 1760–1767, Bd. IX, 1767, Kap. 2.

14 Ib. Kap. 3.

15 Monkman [1970, S. 29] gibt an, es handle sich um einen Holzschnitt, dessen Herstellung 5 Shilling gekostet habe.

16 Sterne 1760–1767, Bd. IX, 1767, Kap. 4, dt. Ed. Bode 1774. Dieser Satz bildet am Anfang der Seite einen eigenständigen Absatz. Die erste Zeile beginnt mit Großschreibung, ist jedoch nicht – wie sonst in diesem Band auch am Seitenanfang stets üblich – eingerückt. Der Strich und der ihn kommentierende Satz bilden somit – der typografischen Gestaltung nach – *zusammen* einen Absatz!

17 Eine direkte Rezeption von Trims Schwung findet 1831 in Balzacs *Peau de Chagrin* statt [vgl. zuletzt Mainberger 2007].

18 *Hamlet*, Akt V, Szene 1.

19 *Menschliches, Allzumenschliches*, Bd. II, Nr. 113 (1878/79), zit. nach Nietzsche, Ed. Schlechta, Bd. I, 1997, S. 780.

20 Sterne 1760–1767, Bd. III, 1761, Kap. 36, S. 168, dt. Ed. Bode, 1774, Bd. III, S. 173f.

21 Zur Besonderheit von Sternes Marmorierung siehe Day 1972, S. 143f., Voogd 1985, S. 285, und Patterson 1989 sowie 1991, S. 80–83. Vgl. auch Schiff 2000.

22 Wolfe 1990, S. 63–72.

23 Entsprechend der eigenhändigen Signatur, mit der er in der darauf folgenden Lieferung beginnt (vgl. Anm. 2).

24 Vgl. Bony 1984 und Voogd 1988, S. 384.

25 Sterne bezeichnet sie als *black page* beziehungsweise *marbled page*, meidet also einschränkende Begriffe wie *leaf*, *sheet*, *image* oder *picture*. Letzteres wurde von einem zeitgenössischen Rezensenten verwendet [O. C., *Carmen Utopiam*,

in: London Chronicle, 24.2.1761, vgl. Voogd 1990, bes. S. 233], der als Einziger diese Drucke explizit bespricht. Der Eigenwert dieser *pages* wird gerade auch im Vergleich zu den ungedruckten Seiten des sechsten (Kap. 38) und neunten (Kap. 18 und 19) Bandes deutlich.

26 Siehe insbes. Monkman 1970 und ders., in: Sterne, Ed. Florida, Bd. II, 1978, S. 907–938.

27 Selbst die historisch-kritische Florida Ed. hat den Roman neu gesetzt. Den einzigen Ersatz für eine Originalausgabe bietet zurzeit deren Online Reproduktion durch die Universität Gifu (Japan).

28 Siehe Patterson 1991, S. 81. Eine Reproduktion auf dem Titelbild der Zeitschrift *The Shandean* 1, 1989.

29 Siehe Patterson 1991, S. 81–83, und Wolfe 1990, S. 70, beide leider ohne genaue bibliografische Angaben.

30 Während in Sterne [1769, Bd. I, S. 232] nur *eine* Seite mit einem marmorierten Papierstück versehen ist, sollten in der Werkausgabe von 1775 Recto und Verso [d. h. Sterne 1775, S. 271/272] mit marmorierten Papieren beklebt werden. In späteren Auflagen findet man auch gedruckte Ränder, innerhalb derer das marmorierte Blatt einzukleben war [beispielsweise *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. A New Edition*, Basil: Printed for J. L. LeGrand 1792, Bd. I, S. 282].

31 Eine bibliografische Geschichte der frühen deutschen, niederländischen und französischen Übersetzungen bei Hörner 1992, Zwaneveld 1993 und Voogd 1993 sowie Bandry 1994 und 2003.

32 Hörner 1992, S. 16.

33 Ib. Nr. 2.1.

34 Ib. Nr. 2.2a.

35 Eine positive Ausnahme ist die jüngste deutsche Übersetzung von Michael Walter (Zürich 1983ff.).

36 Im Hamburger Verlag seines Schwiegervaters Carl Ernst Bohn [Hörner 1992, S. 37f., Nr. 2.2b]. Die Abweichungen in der Form der einzelnen Farbflächen fallen größer aus als bei der ersten Edition. Sie resultieren vermutlich daraus, dass im Verlauf der Auflage immer wieder neue Schablonen geschnitten wurden.

37 Hörner 1992, S. 40f., Nr. 2.2d.

38 Diese Ausgabe hält sich eng an Bodes Vorlage: Vom fünften Band an ist der Satz Zeile für Zeile, Seite für Seite mit identischen Umbrüchen und Typenwechseln übernommen.

39 Von dem Dubliner Verleger Henry Saunders seit 1761 [Monkman 1979,

S. 358f., vgl. Voogd 1985, S. 285, u. Patterson 1991, S. 81]. Voogd [1993, S. 155, Nr. 2b, Abb. 59] beschreibt eine mit Schwamm und Fingerabdrücken hergestellte niederländische Ausgabe (Amsterdam 1779).

40 Zur bemerkenswerten Wirkungsgeschichte von Balzacs Novelle bei bildenden Künstlern des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts siehe Ashton [1980] und Balzac [1985, dort auch Beiträge von Ségolène Le Men u. Jean-Claude Lebensztejn, in denen die visuellen Dimensionen von Balzacs Texten und der Bezug zu Laurence Sterne besprochen werden, hierzu neuerdings Mainberger 2007]. Vgl. auch Wettlauffer 2001, S. 209–248, Reulecke 2002, S. 328–342, Brix 2003 und Reulecke 2006.

41 Balzac, Ed. Eigeldinger, 1981, S. 64f.

42 Zur Aktualität des Pygmalionstoffes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts siehe Bättschmann 1974–1977.

43 Balzac, Ed. Eigeldinger, 1981, S. 69, zit. nach Honoré de Balzac, Das unbekannte Meisterwerk, Düsseldorf 1966.

44 »[...] acht Fuß langer und entsprechend hoher Rahmen [...] mit grauem Papiere bespannt« [Keller 1855, S. 655]. In der zweiten Fassung ist es ein »Karton [...] eine auf den Rahmen gespannte graue Papierfläche von mindestens acht Schuh Breite und entsprechender Höhe« [Keller 1880, S. 609].

45 Keller 1855, S. 655f.

46 Ib. S. 658.

47 Ib. S. 662.

48 Eine Übersicht bei Weber 1990, S. 64f. Siehe auch Bloch 1937, S. 276.

49 Keller 1855, S. 655, 656 und 660f.

50 Klībasnky et al. 1964, dt. 1990, S. 548.

51 Keller 1855, S. 655f.

52 Ib. S. 660.

53 Ib. S. 656.

54 Neuere Interpretationen [Brandstetter 2001, bes. S. 365f., u. Osterkamp 2006, S. 146f.] haben zu Recht betont, dass es sich bei dieser Stelle (auch!) um eine poetologische Stellungnahme im Sinne des Realismus handelt.

55 Siehe Kant 1790, § 51, Ed. Lehmann 1971, S. 261.

56 Ib. Überschrift von § 6, S. 80.

57 Ib. § 51, S. 261f.

58 Ib. § 16, S. 109f.

59 Keller 1855, S. 657f. [Hervorhebungen durch RR].

60 Kellers Kritik an Exzessen der wirkungsästhetischen Theorie kommt

auch an anderer Stelle im Roman zum Tragen, etwa dann, wenn er durch Heinrichs Mund die Angleichung der Künste anprangert [Keller 1880, S. 504f.].

61 Keller 1855, S. 77f.

62 Ib. S. 656.

63 Keller 1880, S. 610.

64 Ib. S. 609.

65 Vgl. Keller 1880, S. 1188.

66 Siehe Buchinger-Früh 1989 und Chabanne 1990.

67 Der vollständige Titel der Lieferung lautet: »Les Omnibus, 7me livraison. Le salon de 1843 (Ne pas confondre avec celui de l'artiste-éditeur Challamel, éditeur-artiste.) Appendice au livret[.] Représenté par 37 copies de Bertal.«

68 Riout [1989, 1990 u. vor allem 1996, S. 166–223] hat Dutzende von Beispielen aus französischen Quellen gesammelt. Sie waren in Deutschland nicht minder populär. Franz Graf von Pocci hat das Motiv des pechschwarzen Bildes mindestens dreimal in verschiedenen Plots eingesetzt [*Fliegende Blätter*, III, 1846, Nr. 62, S. 110 u. Pocci 1974, S. 172 u. 375]. Mainardi [2007] betont in diesem Zusammenhang die Rolle von Chams *Monsieur Lajeunisse* von 1839.

69 So Mainardi [2007] in ihrer übersichtlichen Geschichte der Anfänge dieser Gattung.

70 Der rote Fleck wurde nach dem Druck manuell, vermutlich mit einem Einschwarzballen, aufgetragen. In vielen Exemplaren fehlt er.

71 Lenep [1970 u. 1988] hat vier Brüsseler Ausstellungen dieser Art in Erinnerung gerufen, deren erste 1870 stattfand. Grojnowski [1981], Charpin [1990] und Paris [1992] haben die Ausstellungen der *Arts incohérents* untersucht.

72 Charpin 1990, S. 23.

73 Allais selbst nennt sie »monochroidal« [Allais 1897, S. 4]. Das weiße Bild (Abb. 74) besteht aus einem eingeklebten Blatt.

74 Ib. S. 23.

75 Siehe oben S. 31–33.

76 Im *Grünen Heinrich* durchbricht Eriksen das Bild mit der Faust, bei *Klecksel* durchbricht die Suse die Leinwand, auf der Kuno das Porträt der Frau von der Ach malt, und leitet damit das endgültige Scheitern der Malerkarriere ein. Die Behauptung von Ries [2002, Bd. III, S. 1200], dass Busch aus dem ihm bekannten *Grünen Heinrich* »keinerlei Anregung« für *Klecksel* bezogen hätte, muss relativiert werden.

77 So etwa Krahmer 1974, S. 12–15, Stich 1994, S. 46f., und Riout [bes. 1996, S. 169ff. und 238f.].

78 Preisendanz 1976.

79 Ein umfangreiches und explizites Beispiel dieser Rezeption ist Rochas [1900], ein implizites sind Gedankenfotos von Louis Darget, etwa dasjenige, das um 1898 entstand, als er sich im Verlauf eines Wutausbruchs eine sensible Platte an die Stirn hielt und diese unbelichtet entwickelte. Die aufgewühlte, wirbelförmige Dynamik empfand der Fotograf als anschauliche Darstellung seines Zornes [siehe Fischer 1995, Nr. 419 u. S. 518]. Wirkungsästhetische Überlegungen spielen auch im umfangreichen Werk Rudolf Steiners eine wichtige Rolle, der einerseits Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Farbenlehre war, andererseits Theosoph.

Während die Rezeption von Kunsttheorien in esoterischen Kreisen der Kunstgeschichtsforschung bislang entgegen ist, haben Kunstwissenschaftler mehrfach versucht, einen Einfluss der Esoterik auf die Abstrakte Kunst zu konstruieren: Erstmalige Hinweise gehen auf Robsjohn-Gibbings [1947], die eingehendsten Publikationen auf Ringbom [1966, 1970 u. 1986] zurück. Überblicke geben Tuchman & Freeman [1986] und Frankfurt [1995]. Ringbom [1970, S. 122] verweist immerhin auf Rochas Kenntnis von Humbert de Superville. Roque [1992, S. 70] erwähnt beiläufig den Zusammenhang zwischen der Farbtheorie des 19. Jahrhunderts und den Schriften Leadbeaters.

80 Vgl. beispielsweise Blavatsky [1892].

81 Vgl. beispielsweise Steiner [1904]. Steiner rezipierte auf differenzierte Weise Leadbeaters Publikationen in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Luzifer*: Siehe Heft 4 (September 1903, S. 164–167) und die Artikelserie *Von der Aura des Menschen* (Heft 8, Januar, S. 3–7, Heft 9, Februar, S. 41–45, Heft 10, März, S. 73–76, Heft 11, April, S.105–107), wiederabgedruckt in Steiner 1903–1908.

82 Leadbeater 1902, erste unpaginierte Seite nach Frontispiz.

83 Ib. S. 23 (Kap. IV).

84 Ib. 1902, S. 80–86 (Kap. XIII).

85 Siehe oben S. 13.

86 Leadbeater 1902, S. 82 (Kap. XIII), dt. 1964, S. 81.

87 Siehe oben S. 21ff.

88 Besant & Leadbeater 1905, S. v, dt. 1999, S. vii. Zur Schwierigkeit der Darstellung siehe auch ib. S. 16f.

89 Ib. S. 5356, dt. 1999, S. 58f.

90 Ib. S. 76f.

91 Ib. S. 78f., dt. 1999, S. 87f.

92 Ib. S. 80, dt. 1999, S. 90.

93 Ib. [Hervorhebung durch RR].

94 Wie sehr die beiden Autoren in ästhetischen Kategorien denken, zeigen u. a. die *General Principles*, die sie für die Herstellung von Gedankenformen aufstellen [ib. S. 31].

95 Siehe oben S. 44.

96 Ib. S. 28f. und Fig. 1–3.

97 Wirkungsästhetische Anregungen haben Besant und Leadbeater vermutlich u. a. von dem im späten 19. Jahrhundert überaus populären John Ruskin erhalten. Ruskins *Light in the West, Beauvais* [1851–1860, Bd. VII, S. ii, Taf. LXVI] war vermutlich das Vorbild für die gotische Kirche der drei Musikbilder.

98 Ähnlich äußert sich beispielsweise auch Kandinsky [*Rückblicke* 1913, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 30].

99 Besant & Leadbeater 1905, S. 75 (Kap. »Forms Built by Music«). Sie zitieren auch [ib. S. 13] Fälle, in denen Gedanken ihre Spuren auf Fotoplatten hinterlassen haben.

Epilog: Kandinsky und die »Erfindung« der Abstrakten Kunst

1 Einen guten Überblick der Erneuerungsbewegungen um 1900 gibt der Ausstellungskatalog *Die Lebensreform* [Darmstadt 2001].

2 Zur allgemeinen Geschichte des Begriffes »Abstraktion« in der Kunsttheorie siehe Wagner 2003 und Flach 2005.

3 Ruskin 1851–1853, Bd. II, 1852, Kap. VI., § xlii f., dt. 1994, Bd. II, S. 209 [Hervorhebung durch RR].

4 Guichard 1862, S. 25 [Hervorhebungen durch RR].

5 Zit. nach Denis, Ed. 1964, S. 33.

6 Insofern ist es sehr wohl konsequent, dass Denis auch später ein figurlicher Maler blieb [siehe Gamboni 1999b, 10].

7 Die *Symphonie in Weiß Nr. 3* ist das erste Bild Whistlers, das mit einem »abstrakten« Titel ausgestellt wurde (im Jahr 1867). Der Titel ist demonstrativ vor Signatur und Datum auf dem Bild (links unten) vermerkt. Die *Symphonie in Weiß Nr. 1: Das weiße Mädchen* (1862, heute Washington, National Gallery) und *Symphonie in Weiß Nr. 2: Das kleine weiße Mädchen* (1864, heute London, Tate) wurden erst nachträglich so bezeichnet [siehe Whistler 1995, S. 76–81].

8 Brief an Dimitri Kardowski vom 14.11.1900, zit. nach Hahl-Koch 1993, S. 47 [Hervorhebung durch RR].

9 Zur Geschichte der Gruppe *Phalanx* siehe Hahl-Koch 1993, S. 79–84, und Moeller 1994, S. 15–45.

10 Siehe die detaillierte Untersuchung von Hoberg & Friedel 1999.

11 Brief vom 3.12.1911 an Paul Marc, zit. nach Hüneke 1986, ²1989, S. 163 [Hervorhebungen durch RR].

12 Zur Geschichte und Theorie des Avantgarde-Begriffes vgl. Barck, *Avantgarde*, in: Barck et al. 2000ff., Bd. I, 2000, S. 545–577.

13 Das Impressum ist auf 1912 datiert, die Auslieferung soll bereits im Dezember 1911 erfolgt sein. Zur komplexen Entstehungsgeschichte siehe Halde-

mann 2001, S. 270–272.

14 Kandinsky 1911/12, Ed. Bill, S. 23.

15 Ib. S. 22.

16 Ib. S. 66, 121 und 127.

17 Haldemann [2001, bes. S. 13–29 u. 270–276] hat durch die Analyse der im Lenbachhaus erhaltenen, deutschen Manuskripte die zeitlich versetzte Entstehung der einzelnen Kapitel des Buches rekonstruiert und konnte damit einen Teil der Widersprüche erklären.

18 Sein Handexemplar war in der Duchamp-Ausstellung des Tinguely-Museums Basel (2002) zu sehen (leider unpubliziert). Zwischen den gedruckten Zeilen der deutschen Ausgabe sind die französischen Übersetzungen zahlloser Wörter handschriftlich eingetragen. Im Sommer 1912 besuchte Duchamp Kandinsky in München [Haldemann 2001, S. 28, Anm. 100].

19 Brief an Erherwart Walden vom 11.5.1913, zit. von Derouet & Boissel 1984, S. 72. Zum Verhältnis von Apollinaire und Kandinsky vgl. auch Long 1980, S. 138–140.

20 Apollinaire, Ed. 1965, S. 50f.

Der Zusammenhang mit Kandinskys Buch wurde bislang übersehen (vgl. ib. S. 101f.).

21 Zur Entstehungsgeschichte siehe Kandinsky, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 144f. Die Monografie enthält der Reihe nach: Ein selbstbewusstes fotografisches Porträt des elegant gekleideten Künstlers mit eigener Unterschrift (S. 1); ein Gedicht von Albert Verwey *An Kandinsky* (S. 2); eine retrospektive Auswahl von insgesamt 76

Gemälden und Holzschnitten – zuerst zehn Bilder des Jahres 1913, an deren Anfang die *Komposition VI* steht, 66 weitere Arbeiten aus der Zeit zwischen 1901

und 1912, so ausgewählt und angeordnet, dass sich eine konsequente chrono-

logische stilistische Entwicklung hin zu immer abstrakteren Werken ergibt (S. 3–67); der Aufsatz *Rückblicke*, in dem Kandinsky sein Leben von den psychophysiologischen Äquivalenzerfahrungen der Kindheit an als einen Weg zum abstrakten Bild darstellt (S. I–XXIX) [wiederabgedruckt in: Kandinsky, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 27–50]; *Notizen zu drei Bildern – Komposition IV*, *Komposition VI* und *Das Bild mit weißem Rand* (S. XXXI–XXXI) [wiederabgedruckt und ausführlich diskutiert in: Thürlemann 1986].

22 Kandinsky, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 51–59.

23 Kandinsky, *Rückblicke*, 1913, ib. S. 46.

24 Kandinsky, *Mein Werdegang*, 1913, ib. S. 54f.

25 Siehe beispielsweise Kandinsky, *Rückblicke*, 1913, ib. S. 48f.; vgl. Bätschmann 1997, bes. S. 83.

26 Nach 1914 war *Über das Geistige in der Kunst* nicht mehr aktuell – zu Lebzeiten des Autors wurden keine weiteren Auflagen gedruckt. Die erste vollständige englische Übersetzung erschien 1946, eine französische Edition 1949, eine vierte deutsche Auflage 1952. Dass Malewitsch von Kandinskys Theorie angeregt wurde, ist zwar umstritten, aber sehr nahe liegend. Kandinsky berichtet in einem Brief vom 10.5.1936, dass Malewitsch ihn schon früh um eine russische Übersetzung von *Über das Geistige in der Kunst* gebeten habe [Hahl-Koch 1993, S. 243, dort auch die Übersetzung eines 1920 publizierten Textes von Dmitrij Mel’nikov, aus dem hervorgeht, dass zeitgenössische Kritiker den Suprematismus als Vollendung von Kandinskys Vorhaben betrachteten].

27 Kandinsky, *Selbstcharakteristik* 1919, zit. nach Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 60. Der Text ist für eine russische Enzyklopädie geschrieben, die nicht gedruckt wurde. Kandinsky war die Veröffentlichung wichtig: Er erreichte von Russland aus eine Publikation in Deutschland (*Kunstblatt* 3, Heft 6, S. 172). Vgl. Thürlemann 1986, S. 41f.

28 Zit. nach Hahl-Koch 1993, S. 183f.

29 Hahl-Koch 1993, S. 181 und 184.

30 In diesem Zusammenhang sollte auch das so genannte *Erste abstrakte Aquarell* erwähnt werden. Das Blatt, das in den Umkreis der Skizzen für *Komposition VII* und also in das Jahr 1913 gehört, wurde von Kandinsky signiert und mit »1910« datiert. Vermutlich hat der Künstler es gutgläubig nach 1933 signiert und mit falschem Datum versehen [Lindsay 1959, S. 350]. Erst nach seinem

Tod avancierte es zur Gründungsurkunde der Abstrakten Malerei [vgl. Barnett 1992, Bd. I, S. 327, Nr. 365 mit weiterer Literatur]. Auch dieses Aquarell ist aber – streng genommen – nicht ganz abstrakt: Die zwei Striche links unten sind Abkürzungen eines Liebespaares, die in anderen Entwürfen für *Komposition VII* deutlicher zu erkennen sind [besonders die großformatige Ölskizze *Entwurf I* zu »*Komposition VII*«, im Privatbesitz, Roethel & Benjamin, Bd. I, 1982, Nr. 471].

31 Es handelt sich um eine Aphorismensammlung, die mit *Das Definieren der Farben* betitelt ist und einen ersten Entwurf für das VI. Kapitel von *Über das Geistige in der Kunst* bildet [Haldemann 2001, S. 274f.].

32 Dies gilt explizit für die Kapitel V. Wirkung der Farbe und VI. Formen- und Farbensprache [Kandinsky 1911/12, Ed. Bill, S. 59–112] aber auch für III. Geistige Wendung und VII. Theorie [ib. bes. S. 45–52 u. 114–126].

33 Kandinsky, *Rückblicke* 1913, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 49.

34 Ib. bes. S. 30 und 49.

35 Siehe S. 305–309.

36 Anthroposophische Gesellschaft 1961, S. 39f. Über Kandinskys Beziehungen zu esoterischen Kreisen und Schriften siehe Ringbom [1970 u. 1982]. Zu Kandinskys Einschätzung der Synästhesie auch Ringbom [1982, S. 92f.] und – kritisch – Gott dang [2004, bes. S. 385–390].

37 Kandinsky 1926, S. 7.

38 Kandinsky, *Selbstcharakteristik*, 1919, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 61.

39 Der Untertitel des Buches lautet: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.

40 Barnett 1995, Nr. 424, siehe auch Nr. 423.

41 Kandinsky, *Rückblicke* 1913, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 38.

42 Siehe S. 36.

43 Kandinsky, *Rückblicke* 1913, Ed.

Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 38.

44 Siehe S. 33–35.

45 Siehe S. 208.

46 Siehe Hentschel 2000, bes. S. 59–85, mit einer Diskussion der älteren Literatur S. 59, Anm. 4.

47 Ib. S. 60.

48 Siehe S. 43–52.

49 Kandinsky 1912, S. 103–105 = Ed.

Bill 1955, S. 49f.

50 Siehe S. 46.

51 In der Kandinsky-Forschung ist viel über die Quelle der Vibrationstheorie diskutiert worden. Während ein Teil der älteren Literatur den Einfluss des Okkultismus betont [so noch Ringbom 1982, S. 98], haben Long [1980, S. 32f. u. 164, Anm. 144] und vor allem Priebe [1986, bes. S. 54–67] gezeigt, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert der Begriff der »Vibration« jenseits seiner ursprünglichen physikalischen Bedeutung auf das »Seelenleben« [Bergson zit. nach Priebe 1986, S. 55] übertragen wurde und in künstlerischen Kreisen verbreitet war [etwa bei Bracquemond 1885, S. 144]. Siehe auch Zimmermann [2002, S. 334–345], der den Topos der Vibration bis in die Naturwissenschaften des 17. Jahrhunderts (Descartes und Swedenborg) zurückverfolgt, ohne auf Castel und auf die Verwend ung des Vibrationsbegriffes als Tertium Comparationis auf die Wirkung unterschiedlicher Sinnesbereiche einzugehen. Castel und sein Augencembalo waren im 19. Jahrhundert durchaus bekannt: Herder zitiert ihn beispielsweise in der *Kalligone* (1800) [Jcwanski 1999, S. 531]. Im *Musikalischen Lexicon* von Koch & Dommer [1865, S. 297] findet man unter dem Lemma *Farbenklavier* eine eingehende Darstellung seiner Theorie mit einer interessanten Reflexion ihrer wirkungsästhetischen Dimension [allgemeine Hinweise zur Rezeption von Castel nach 1800 in Deutschland auch bei Matile 1977, ²1979, passim bes. S. 250–299, u. Montandon 1995]. Ob Kandinsky direkte oder eher indirekte Kenntnisse von Castels Schriften hatte, vermag ich nicht zu beurteilen.

52 Kandinsky, *Rückblicke* 1913, Ed. Roethel & Hahl-Koch, Bd. I, 1980, S. 40f. und 162f. (Korrekturen für die russische Ausgabe von 1918) [Hervorhebungen durch RR].

Künstlerbiografien

1 Zit. nach Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. Leben und Werk mit Œuvre-Katalog*, Freiburg 1976, S. 190.

Verzeichnis der ausgestellten Werke

Die Wirkungsästhetik

Kat. 1 Seite 24
William Hogarth
Analysis of Beauty, Tafel I
1753
Kupferstich und Radierung
38,8 × 50,2 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung
P.195 III, Inv. 27717

Kat. 2 Seite 25
William Hogarth
Analysis of Beauty, Tafel II
1753
Kupferstich und Radierung
42,5 × 53 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung
P.196 III, Inv. 27718

Kat. 2a (nicht abgebildet)
William Hogarth
The Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of taste
London 1753, Frontispiz
26 × 22 cm
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
4^o Art. Plast. II, 20

Kat. 3 Seite 27
William Robson
Grammigraphia; or the Grammar of Drawing
London 1799, S. 122/123
27,5 × 43,5 cm
Privatsammlung

Kat. 4 Seite 28
Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville
Essai sur les signes inconditionnels dans l’art
Leiden 1827, S. 14/15
45 × 66 cm
Leiden University Library
1220 A II

Kat. 5 Seite 30
Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville
Essai sur les signes inconditionnels dans l’art
Leiden 1827, S. 23
46 × 32 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris
FOL-V-2160

Arbeiten, die mit einem * gekennzeichnet sind, weisen den zu Lebzeiten des Künstlers vergebenen Titel auf. Für einen Großteil der ausgestellten Werke sind originale Bezeichnungen nicht bekannt. Hier werden die von den Leihgebern verwendeten Titel angegeben. Zusätze und Alternativen sind vom Autor durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Kat. 6 Seite 31
Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville
Alternatives Prinzip Tizians [Der Farbkomposition]
Die unbedingten Zeichen
**Les signes inconditionnels*
Tafel I, aus: *Essai sur les signes inconditionnels dans l’art*
Leiden, 1827
Handkolorierter Holzschnitt auf Papier
29,4 × 20,4 cm
Leiden University Library

Kat. 7 Seite 32
Wassily Kandinsky
Gebogene und freiwellenartige Linien
In: *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*
München 1926, S. 80/81
23,5 × 18,2 cm
Privatsammlung

Kat. 8 Seite 38
Baldassare Orsini
Verschiedene Kompositionsschemata
In: *Antologia dell’arte pittorica che contiene un Saggio sulla composizione della pittura*
Augusta 1784, Tafel V
19,8 × 12,8 cm (Bildfeld)
Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

Kat. 9 Seite 40
John Burnet
Practical Hints on Light and Shade in Painting. Illustrated by Examples from the Italian, Flemish and Dutch Schools
London 1826, Tafel I
Radierung
27,9 × 22,5 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg

Kat. 10 Seite 41
Frank Howard
Malerische Wirkung
**Pictorial Effect*
In: *The Sketcher’s Manual or the Whole Art of Picture Making*
London 1837,⁸1876, Tafel I
11,2 × 7,5 cm
Privatsammlung

Kat. 11 Seite 41
Frank Howard
Malerische Wirkung
**Pictorial Effect*
In: *The Sketcher’s Manual or the Whole Art of Picture Making*
London 1837,⁸1876, Tafel IV
11,5 × 7,5 cm
Privatsammlung

Kat. 12 Seite 42
Frank Howard
Alternatives Prinzip Tizians [Der Farbkomposition]
**Another Principle of Titi ans*
In: *Colour as a Means of Art, Being an Adaption of the Experience of Professors to the Practice of Amateurs*
London 1838, gegenüber S. 47
Handkolorierte Farblithografie
9,2 × 6,8 cm
Privatsammlung

Kat. 13 Seite 42
Frank Howard
Rubens’ Prinzip [der Farbkomposition]
**Rubens Principle*
In: *Colour as a Means of Art, Being an Adaption of the Experience of Professors to the Practice of Amateurs*
London 1838, gegenüber S. 49
Handkolorierte Farblithografie
9,8 × 7,4 cm
Privatsammlung

Kat. 14 Seite 42
Frank Howard
Turners Prinzip [der Farbkomposition]
**Turners Principle*
In: *Colour as a Means of Art, Being an Adaption of the Experience of Professors to the Practice of Amateurs*
London 1838,³1877, gegenüber S. 54
Handkolorierte Farblithografie
9,2 × 6,8 cm
Privatsammlung

Kat. 15 Seite 50
Mary Gartside
Gelb 2 [ter Blot]
**Yellow 2*
In: *An Essay on Light and Shade, on Colours and on Composition in General*
London 1805
Aquarell auf Papier
28 × 22,3 cm
Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

Kat. 16 Seite 51
Mary Gartside
Rot 8 [ter Blot]
**Crimson 8*
In: *An Essay on Light and Shade, on Colours and on Composition in General*
London 1805
Aquarell auf Papier
28 × 22,3 cm
Privatsammlung

Kat. 17 *Seite 53*
George Barnard
Farbkontraste
**Contrasts of Colour*
In: *The Theory and Practice of Landscape Painting in Water-Colours*
London 1855, Tafel 22
Farbholzstich
19,5 × 14,2 cm (Bildfeld)
Privatsammlung

Zufall und Abstraktion

Kat. 18 *Seite 55*
Beutelförmiges Schnurösengefäß mit linsenförmigem Querschnitt
Späte ägyptische Vorgesichichte (um 3500–3000 v. Chr.)
Porphy, gebohrt, geschliffen und poliert
5,8 x 4,6 cm
Sammlung des Ägyptologischen Instituts, Heidelberg
Inv.-Nr. 142

Kat. 19 *Seite 56*
Schale (Gefäß)
Ägypten, frühdynastisch, um 3000 v. Chr.
Kalzit-Alabaster
H 5,5 cm, Ø 20,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung
ÄM 19148

Kat. 20 *Seite 59*
Römische Rippenschale aus Mosaikglas
Italien, Mitte des 1. Jh. n. Chr.
Serpentin nachahmendes Mosaikmuster; opakweiße Mitte, überfangen mit durchscheinendem, blaugrünen Glas
5,8 cm, Ø 11,5 cm
Landesmuseum Württemberg
Arch 98/W96

Kat. 21 *Seite 60*
Venezianische Werkstatt
Deckelschale
Venedig, 1. Hälfte des 16. Jh.
Achatglas in Rotbraun und Grün
H 14,5 cm, Ø 14 cm
Museum für angewandte Kunst, Frankfurt am Main
6257

Kat. 22 *Seite 61*
Venezianische Werkstatt
Flasche
Venedig, 17. oder 19. Jh.
Aventuringglas mit Zinnmontierung
H 17,5 cm, Ø 8 cm
Landesmuseum Württemberg
G 14,61

Kat. 23 *Seite 63*
Werkstatt des 18. Jahrhunderts
Marmoriertes Vorsatzpapier (Steinmarmor)
Einband von: *Sacrorum Conciliorum nova, et amplissima collectio, Florentiae* 1759, Band VIII
40 × 28,5 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg
Q 1985 - 5 fol. Res

Kat. 24 *Seite 64*
Deutsche Werkstatt des 18. Jahrhunderts
Marmoriertes Vorsatzpapier (Steinmarmor)
Einband von: Carolus Borromeus, *Homiliae CXXVI; Augustae Vindictorum* 1785, Band 1
40 × 26,5 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg
Q 1782 - B fol. Res., Bd.1

Kat. 25 *Seite 65*
Deutsche Werkstatt des 18. Jahrhunderts
Marmoriertes Vorsatzpapier (Kammarmor)
Einband von: Antonio Foresti, *Historische Welt-Cart*, Augspurg 1723, Band 5
33 × 21,5 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg
B 1671 - B fol. Res., Bd. 5

Kat. 26 *Seite 66*
Werkstatt des 18. Jahrhunderts
Marmoriertes Vorsatzpapier und Buchschnitt (Pfauenmarmor)
Einband von: Giovanni Lami, *Catalogus Codicum Manuscriptorum Qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae Adservantur*, Liburni 1756
34,5 × 24 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg
F 9190 Folio Res

Kat. 27 *Seite 68*
Florentinische Werkstatt
Bißende Magdalena Maddalena penitente
17. Jh.
Öl auf Paesina-Stein
29 × 49,7 cm
Museo dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze, deposito dell’Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici

Kat. 28 *Seite 69*
Florentinische Werkstatt
Landschaftsstein
Quadro di pietra d’Arno
poliert und gerahmt im 1. Viertel des 17. Jh.
Öl auf Paesina-Stein
31,5 × 60,6 cm
Museo dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze, deposito dell’Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici

Kat. 29 *Seite 70*
Ulisse Aldrovandi
Musaeum Metallicum
Bernia 1648, S. 756/757
35 × 24 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg
T 2104 fol. Res.

Kat. 30 *Seite 75*
Alexander Cozens
[*Blot*] Rückseite von »*Hannibal überquert die Alpen*«
Verso of »*Hannibal Crossing the Alps*«
um 1776
Schwarze Tinte auf geknittertem Papier
24,1 × 32,9 cm
Victoria and Albert Museum, London
E.243-1925

Kat. 31 *Seite 76*
Alexander Cozens
Blot des ersten Typus von Landschaftskomposition: Teil der Kante oder Spitze eines Hügels oder Berges [...]
**A Blot of the first kind of composition of landscape: Part of the edge or top of a hill of mountain [...]*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 1
Aquatinta auf Papier
24 × 31,4 cm
TATE, Erworben 1980
T03169

Kat. 32 *Seite 77*
Alexander Cozens
Des sechsten: Einziger oder Hauptgegenstand, der sich vor dem Himmel abhebt [...]
**Of the sixth: A single of principal object, opposed to the sky [...]*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 6
Aquatinta auf Papier
24 × 31,5 cm
TATE, Erworben 1980
T03174

Kat. 33 *Seite 78*
Alexander Cozens
Des siebten: Hoher Vordergrund [...]
In der Nähe des Auges
**Of the seventh: A high fore-ground [...]*
Near the eye
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 7
um 1785
Aquatinta auf Papier
24 × 31,4 cm
TATE, Erworben 1980
T03175

Kat. 34 *Seite 79*
Alexander Cozens
Des vierzehnten: Nahsichtige Landschaft mit nur wenig oder ganz ohne Himmel
**Of the fourteenth: A close or confined scene, with little or no sky*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 14
Aquatinta auf Papier
24 × 31,4 cm
TATE, Erworben 1980
T03182

Kat. 35 *Seite 80*
Alexander Cozens
Des fünfzehnten: Landschaft mit mäßiger Ausdehnung [...] *die Gegenstände oder Gruppen unregelmäßig disponiert [...]*
**Of the fifteenh: A landscape of a moderate extent [...] the objects or groups placed irregularly [...]*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 15
Aquatinta auf Papier
23,7 × 31,1 cm
TATE, Erworben 1980
T03183

Kat. 36 *Seite 81 (nicht ausgestellt)*
Alexander Cozens
Ein blot
**A blot*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 37
Aquatinta auf Papier
24 × 31,4 cm
Trustees of the British Museum, London
167*.c.50

Kat. 37 *Seite 82*
Alexander Cozens
Ein blot
**A blot*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 40
Aquatinta auf Papier
21,6 × 30,8 cm
TATE, Erworben als Teil der Sammlung Oppé mit Unterstützung der National Lottery durch den Heritage Lottery
Fund 1996
T11633

Kat. 38 *Seite 83*
William Pether nach Alexander Cozens
Druck, der eine Pinselzeichnung darstellt, nach dem vorausgehenden blot
**A print, representing a drawing done with a brush, from the preceding blot*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 41
Mezzotinto und Aquatinta auf Papier
22,8 × 30,7 cm
TATE, Erworben als Teil der Sammlung Oppé mit Unterstützung der National Lottery durch den Heritage Lottery
Fund 1996
T11634

Kat. 39 *Seite 83*
William Pether nach Alexander Cozens
Eine weitere Zeichnung nach demselben blot
**A second drawing done from the same blot*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 42
Mezzotinto und Aquatinta auf Papier
22,7 × 30,6 cm
TATE, Erworben als Teil der Sammlung Oppé mit Unterstützung der National Lottery durch den Heritage Lottery
Fund 1996
T11635

Kat. 40 *Seite 83*
William Pether nach Alexander Cozens
Eine dritte Zeichnung nach demselben blot
**A third drawing done from the same blot*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 43
Mezzotinto und Aquatinta auf Papier
22,8 × 30,6 cm
TATE, Erworben als Teil der Sammlung Oppé mit Unterstützung der National Lottery durch den Heritage Lottery
Fund 1996
T11723

Kat. 41 *Seite 85*
Österreichische Werkstatt des 18. Jahrhunderts
Kleisterpapier mit Klappdruckmuster (Vorsatzblatt)
Einband von: Franz van Stampart, *Prodromus seu praecambulare lumen reserati portentosae magnificentiae theatri*
Wien 1735
61 × 42,5 cm
Privatsammlung

Kat. 42 *Seite 88*
Justinus Kerner
Klecksographien. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers
Stuttgart 1890, Buchdeckel
24 × 16,2 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Glück: H

Kat. 43 *Seite 89*
Justinus Kerner
Klecksographien. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers
Stuttgart 1890, S. 12
23,8 × 15 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg

Kat. 44 *Seite 90*
Justinus Kerner
Album, Seite 49
o.J.
7 Klecksografien, 1 Stich nach Füßlis »Nachtmaar«, 1 Assignat
41 × 55 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach

Kat. 45 *Seite 91*
Justinus Kerner
Album, Seite 58
o.J.
2 Klecksografien, 1 Federzeichnung
41 × 55 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach

Kat. 46 *Seite 92*
Justinus Kerner
Klecksografie [Selbstbildnis]
1857
Klecksografie und Feder in Braun
27,3 × 21,5 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Z2082/Blatt 1468

Kat. 47 *Seite 93*
Justinus Kerner
Klecksografie [Henkelvase]
o.J.
Klecksografie in Braun
13,8 × 13,8 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Z 2082

Kat. 48 *Seite 94*
Justinus Kerner
Klecksografie [Zypresse]
o.J.
Klecksografie in Braun
15 × 8 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Z 2082

Kat. 49 *Seite 95*
Justinus Kerner
Klecksografie [Nachtfalter]
o.J.
Klecksografie in Braun
11,5 × 13,7 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Z 2082

Kat. 50 *Seite 96*
Graf Wilhelm von Urach
Klecksografie
o.J.
Klecksografie und Feder in Braun
32,8 × 27 cm
Deutsches Literaturarchiv, Marbach
Z 2082

Kat. 51 *Seite 98/99*
Wilhelm von Kaulbach, Michael Echter und Julius Muhr
Kaffeeklecksalbum
1847–1850
Aufgeschlagen:
Fol 74v., Wilhelm von Kaulbach, *Mischwiesen*
Fol. 75, Michael Echter, *Bärtiger Krieger mit Lanze*
10,8 × 8,8 cm / 18,7 × 16,2 cm
Braune Tinte und Grafitstift
27,8 × 20 cm (ganze Seite des Albums)
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
K 4317-4453

Kat. 52 *Seite 100*
Wilhelm von Kaulbach, Michael Echter und Julius Muhr
Kaffeklexbilder
Leipzig 1880, Mappenumschlag
32 × 24,5 cm
Privatsammlung

Kat. 53 *Seite 100*
Wilhelm von Kaulbach
Kobold
in: *Kaffeklexbilder* [Kat. 52]
Leipzig 1880
Lichtdruck
30,1 × 22,7 cm (Tafel)
Privatsammlung

Kat. 54 *Seite 101*
Julius Muhr
Faust und Mephisto
in: *Kaffeklexbilder* [Kat. 52]
Leipzig 1880
Lichtdruck
30,1 × 22,7 cm (Tafel)
Privatsammlung

Kat. 55 *Seite 101*
Michael Echter
Mutter und Kind
in: *Kaffeklexbilder* [Kat. 52]
Leipzig 1880
Lichtdruck
30,1 × 22,7 cm (Tafel)
Privatsammlung

Kat. 56 *Seite 103*
George Sand
Die grüne Festung
Le château-fort vert
1870–1876
Aquarell, dendriert, braun laviert auf Papier
8,9 × 12 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 776

Kat. 57 *Seite 103*
George Sand
Grüne Komposition
Composition verte
1870–1876
Aquarell, dendriert, auf Papier
12 × 8,9 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 784

Kat. 58 *Seite 104*
George Sand
Unvollendete Landschaft, vorwiegend vegetabil
Paysage inachevé à dominante végétale
1870–1876
Aquarell und Gouache, dendriert, blauviolett laviert auf Papier
11 × 15,4 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 1066

Kat. 59 *Seite 105*
George Sand
Grüne Komposition (Abklatsch von »Unvollendete Landschaft« [Kat. 58])
Composition verte (Contre-épreuve du »Paysage inachevé à dominante végétale«)
1870–1876
Aquarell und Gouache, dendriert, auf Papier
11,5 × 15,5 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 1094

Kat. 60 Seite 106

George Sand
Fleck III
Tache III
1875/76
Aquarell, dendriert, auf Papier
12 x 8,9 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 1063

Kat. 61 Seite 107

George Sand
Fleck IV
Tache IV
1875/76
Aquarell, dendriert, auf Papier
12 x 8,9 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 1065

Kat. 62 Seite 108

Hermann Rorschach
Klecksografie
Originalvorlage für Tafel V der
»*Psychodiagnostik*«
um 1918
Klecksografie
22 x 28 cm
Universitätsbibliothek Bern,
Zentralbibliothek
Rorsch HR 3: 3:4:1

Kat. 62a (nicht abgebildet)

Hermann Rorschach
Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines Wahrnehmungsdiagnostischen Experiments
Bern 1921
22,4 x 16,3 cm
Institut für Geschichte der Medizin,
Freiburg i. Br.

Kat. 63 Seite 110

George Sand
Blaue Komposition
Composition bleue
1870–1876
Aquarell, dendriert, auf Papier
11,3 x 15 cm
Sammlung Pierre und Franca Belfond
Inv. 753.

J. M. William Turner**Kat. 64** Seite 121

J. M. William Turner
Proportion und Aufbau von Raffaels »Transfiguration«, Vorlesungsdiagramm Nr. 10
The Proportion and Design of Raphael's »Transfiguration«, Lecture Diagram 10
um 1810
Grafitstift und Aquarell auf Papier
60,6 x 50,5 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D17134 [TB CXCV-163]

Kat. 65 Seite 124

J. M. William Turner
Geometrie der Figur des Paulus in Raffaels »Paulus predigt in Athen«, Vorlesungsdiagramm
Geometry of the Figure of St. Paul in Raphael's »St. Paul Preaching at Athens«, Lecture Diagram
um 1811–1828
Aquarell auf Papier
58,6 x 71 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D17139 [TB CXCV-168]

Kat. 66 Seite 128/129

J. M. William Turner
Ans Ufer schlagende Wellen, Segelboot auf offener See [?]
Waves Breaking on Shore with a Sailing Boat on Offing
In: *Skizzenbuch »Kleine Hafennole von Calais«*
Small Calais Pier Sketchbook
1802
Grafitstift und Aquarell auf Papier
11,2 x 18,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D 04215/D 04216 [TB LXXI-20v/21]

Kat. 67 Seite 130

J. M. William Turner
Gebirge – St. Gotthard
*Mountains – *S. Gotthard (Turner)*
nach ca. 1830
Aquarell auf Papier
27 x 42,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36295 [TB CCCLXV-5]

Kat. 68 Seite 131

J. M. William Turner
Gebirge
Mountains
nach ca. 1830
Grafitstift und Aquarell auf Papier
24,3 x 30 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D35896 [TB CCCLXIV-55]

Kat. 69 Seite 132

J. M. William Turner
Meer mit nahendem Sturm
Seascape with Storm Coming on
um 1840
Öl auf Leinwand
91,4 x 121,6 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
No4445

Kat. 70 Seite 133

J. M. William Turner
Stürmisches Meer mit Delfinen
Stormy Sea with Dolphins
um 1835–1840
Öl auf Leinwand
90,8 x 121,9 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
No4664

Kat. 71 Seite 134

J. M. William Turner
Roter Himmel über einem Strand
Red Sky over a Beach
um 1840–1845 (?)
Öl auf Pappe
30,5 x 48 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36676

Kat. 72 Seite 135

J. M. William Turner
Stilles Meer, in der Ferne graue Wolken
Calm Sea with Distant Grey Clouds
um 1840–1845 (?)
Öl auf Pappe
30,1 x 48 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36686

Kat. 73 Seite 136

J. M. William Turner
Meer und Himmel
Sea and Sky
um 1840–1845 (?)
Öl auf Pappe
30 x 45,9 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36683

Kat. 74 Seite 137

J. M. William Turner
Gelber Himmel
Yellow Sky
um 1840–1845 (?)
Öl auf Pappe
30,4 x 47,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36687

Kat. 75 Seite 138

J. M. William Turner
An einen Strand schlagende Wellen
Waves Breaking on a Beach
um 1840–1845 (?)
Öl auf Pappe
24,8 x 34,3 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D36688

Kat. 76 Seite 139

J. M. William Turner
Landschaft an der Maas oder Mosel (?)
Scene on Meuse or Moselle (?)
um 1830
Aquarell auf Papier
14 x 19 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D24718 [TB CCLIX-153]

Kat. 77 Seite 140

J. M. William Turner
Studie für »Rokeby« [?]
Study for »Rokeby«
1822 [?]
Aquarell auf Papier
24,8 x 17,6 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D25411 [TB CCLXIII-288]

Kat. 78 Seite 141

J. M. William Turner
Studie für »Rokeby«
Study for »Rokeby«
1822
Aquarell auf Papier
24,3 x 17,3 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D25408 [TB CCLXIII-285]

Kat. 79 Seite 142

J. M. William Turner
Gelbe Vorhänge
Yellow Curtains
1827
Gouache und Aquarell auf Papier
19,2 x 14,3 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D22710 [TB CCXLIV-48]

Kat. 80 Seite 143

J. M. William Turner
Schlafzimmer mit nackter Frau
A Bedroom with a Female Nude
1827
Gouache und Aquarell auf Papier
19,2 x 14,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D22732 [TB CCXLIV-70]

Kat. 81 Seite 144/145

J. M. William Turner
Farbstudie [erotische Szene?]
Töne Preparation
In: *Skizzenbuch »Angler am Stauwehr«*
Fishing at the Weir Sketchbook
um 1835
Aquarell auf Papier
7,9 x 20,2 cm (geöffnet)
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D 27739/ D 27740 [TB CCLXXXI-8v/9]

Kat. 82 Seite 146

J. M. William Turner
Studie: Sturm am Meer [?], für Campbell's »Poetische Werke«, 1837
Preparatory Study: Storm at the Sea, for Campbell's »Poetical Works«, 1837
um 1826–1836
Aquarell auf Papier
18,1 x 22,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27568 [TB CCLXXX-51]

Kat. 83 Seite 147

J. M. William Turner
Studie eines Wasserfalls (?), für »Gertrude aus Wyoming«, für Campbell's »Poetische Werke«, 1837
Preparatory Study: Waterfall (?), for Gertrude of Wyoming«, für Campbell's »Poetical Works«, 1837
um 1826–1836
Grafitstift und Aquarell auf Papier
18,1 x 22,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27569 [TB CCLXXX-52]

Kat. 84 Seite 148

J. M. William Turner
Himmelsstudie (?), für Campbell's »Poetische Werke«, 1837
Preparatory Study: Sky (?), for Campbell's »Poetical Works«, 1837
um 1826–1836
Aquarell auf Papier
18,1 x 22,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27571 [TB CCLXXX-54]

Kat. 85 Seite 149

J. M. William Turner
Sturmstudie [?], für Campbell's »Poetische Werke«, 1837
Preparatory Study: Storm, for Campbell's »Poetical Works«, 1837
um 1826–1836
Grafitstift und Aquarell auf Papier
18,1 x 22,8 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27578 [TB CCLXXX-61]

Kat. 86 Seite 150

J. M. William Turner
Studie für »Lord Ullins Tochter« (?), für Campbell's »Poetische Werke«, 1837: Verfolger auf dem Hügelkamm; Boot
Study for »Lord Ullin's Daughter« (?), for Campbell's »Poetical Works«, 1837: Figures on Crest in Pursuit; Boat
um 1826–1836
Grafitstift und Aquarell auf Papier
24,1 x 16,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27638 [TB CCLXXX-121]

Kat. 87 Seite 151

J. M. William Turner
Studie für einen Tempel in der Nekropole (?) mit Regenbogen, für Moores »The Epicurean« und »Alciphron«, 1839
Study for a Temple at Necropolis (?) with Rainbow, for Moore's »The Epicurean« and »Alciphron«, 1839
um 1826–1836
Grafitstift und Aquarell auf Papier
24 x 16,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27639 [TB CCLXXX-122]

Kat. 88 Seite 152

J. M. William Turner
Meer, Bäume, Figuren [?], für Campbell's »Poetische Werke«, 1837
Sea, Trees, Figures, for Campbell's »Poetical Works«, 1837
um 1826–1836
Aquarell auf Papier
22,9 x 25,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D27556 [TB CCLXXX-39]

Kat. 89 Seite 153

J. M. William Turner
Bewaldete Landschaft
A Wooded Landscape
um 1809/10
Aquarell auf Papier
23,1 x 37,5 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
Do8091 [TB CXV-8]

Kat. 90 Seite 154

J. M. William Turner
Die Ankunft von Louis-Philippe
The Arrival of Louis-Philippe
1844
Feder in Braun auf Papier
14,3 x 18,6 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D34961 [TB CCCXLIV-458]

Kat. 91 Seite 155

J. M. William Turner
Allee mit Bäumen, in der Ferne eine Burg [?]
Avenue of Trees, with Castle in Distance
In: *Skizzenbuch »Häfen Englands«*
Ports of England Sketchbook
um 1822/23
Aquarell auf Papier
17,8 x 25,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D17741 [TB CCII-22]

Kat. 92 Seite 156

J. M. William Turner
Sandbank [?]
A Stretch of Sands
um 1820–1830
Aquarell auf Papier
18,8 x 27,4 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D25398 [TB CCLXIII-275]

Kat. 93 Seite 157

J. M. William Turner
**Ambleuse*
1845
Grafitstift und Aquarell auf Papier
23,4 x 30,8 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D35931 [TB CCCLXIV a-88]

Victor Hugo**Kat. 94** Seite 161

Victor Hugo
Menhir bei Carnac
**Pierre levée près Carnac*
11. August 1834, 15.15 Uhr
Grafitstift auf Papier
18,4 x 8,7 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP D 976 f. 19

Kat. 95 Seite 162

Victor Hugo
Etretat. Südliche Felsklippe
**Etretat. Falaise sud*
9. August 1835, 15.15 Uhr
Grafitstift auf Papier
8,7 x 15,5 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP D 990 f. 17.

Kat. 96 Seite 163

Victor Hugo
Südliche Felsklippe. Etretat
**Falaise sud. Etretat*
9. August 1835, 17.00 Uhr
Grafitstift auf Papier
15,5 x 8,7 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP D 990 f. 18.

Kat. 97 Seite 165

Victor Hugo
Der Mythen
**Le Mythen*
11. September 1839
Feder in Braun, laviert,
über Grafitstift, schwarze Tinte,
Kohle, schwarzer Stift auf Papier
22 x 29 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP D 921

Kat. 98 Seite 166

Victor Hugo
Erinnerung an Chelles
**Souvenir de Chelles*
1845
Feder und Federfahne in Braun
auf Papier
10 x 15,4 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MHVP D 893

Kat. 99 Seite 173

Victor Hugo
Flecken und Abreibungen
Spots and Frottage
um 1856
Braune Tinte, mit der Federfahne
laviert, auf Papier
22,1 x 11,3 cm
The National Museum of Fine Arts,
Stockholm
NMH 32/1981

Kat. 100 Seite 174

Victor Hugo
Schiffe im Nebel
Bateaux dans la brume
um 1856
Braune Tinte, mit weißer
Gouache gehöht, auf Papier
5,5 x 24,6 cm
Galerie Jan Krugier & Cie., Genf
JK 5933

Kat. 101 Seite 174

Victor Hugo
Abstrakte Komposition
Composition abstraite
um 1856
Braune Tinte auf Papier
5,8 x 12,1 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP D 1393 f. 60

Kat. 102 Seite 175

Victor Hugo
Spritzender Fleck
Taches et Éclaboussures
1850er/1860er Jahre (?)
Braune Tinte auf Papier
8 x 17 cm
Privatsammlung Paris

Kat. 103 Seite 176

Victor Hugo
o. T. [Tisch]
s. t. [Table]
 o. J.
 Braune Tinte auf Papier
 23,5 x 29 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 104 Seite 177

Victor Hugo
Tintenfleck
Tache d'encre
 o. J.
 Braune Tinte auf Papier
 13 x 29 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 105 Seite 178

Victor Hugo
Fleck
Tache
 o. J.
 Blut (?) auf Papier
 14,3 x 12,5 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 1385

Kat. 106 Seite 179

Victor Hugo
Fleck
Tache
 o. J.
 Braune Tinte auf Papier
 11 x 10 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 107 Seite 180

Victor Hugo
Wehrgang einer verfallenen Burg
Chemin de ronde d'un château effondré
 um 1850
 Feder- und Pinsel in Braun, laviert,
 Grafitstift, schwarzer Stift, mit weißer
 Gouache gehöht, Frottagen auf beigem
 kartoniertem Papier
 7,3 x 7 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 855

Kat. 108 Seite 180

Victor Hugo
Die Burg Des-Cris-la-Nuit
(Nächtliche Schreie)
Le Château des-Cris-la-Nuit
 um 1850
 Feder in Braun, laviert, Kohle,
 schwarzer Stift auf Papier
 6,2 x 9,1 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 887

Kat. 109 Seite 181

Victor Hugo
Sonne und Wolken
Sun and Clouds
 um 1850
 Braune Tinte auf Papier
 5,8 x 9 cm
 The National Museum of Fine Arts,
 Stockholm
 NMH 34/1981

Kat. 110 Seite 181

Victor Hugo
Sonne
Sun
 um 1850
 Braune Tusche auf Papier
 9,2 x 6 cm
 The National Museum of Fine Arts,
 Stockholm
 NMH 28/1981

Kat. 111 Seite 181

Victor Hugo
Tintenfleck
Tache d'encre
 o. J.
 Braune Tinte auf Papier
 9,2 x 6 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 112 Seite 182

Victor Hugo
Fleck und Abdruck von Spitze
Tache et empreinte de dentelle
 1855/56
 Braune Tinte und weiße Gouache,
 Abdruck von Spitze auf Papier
 12,2 x 27,4 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 113 Seite 183

Victor Hugo
Schwarze Sonne
Soleil noir
 um 1855
 Grafitpulver und braune Tinte auf
 beigem Papier mit Abdruck einer
 Münze
 8,1 x 11,5 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 114 Seite 183

Victor Hugo
Abdruck von Spitze
Empreinte de dentelle
 1855/56
 Abdruck von mit brauner Tinte
 getränkter Spitze, Grafitstift auf
 beigem Papier
 5,8 x 17,6 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 2059

Kat. 115 Seite 184

Victor Hugo
Rosette
Rosace
 um 1856
 Zweifache Klecksografie mit
 brauner Tinte auf weißem Papier
 22,6 x 18 cm
 Musée départemental Victor Hugo,
 Villequier
 1981.1.3

Kat. 116 Seite 185

Victor Hugo
Landschaft mit Brücke
Paysage au pont
 1855/56
 Klecksografie und Feder in Braun
 auf Papier
 10,1 x 13,3 cm
 Musée des Beaux-Arts de Dijon
 Schenkung Granville, DG 623

Kat. 117 Seite 186

Victor Hugo
Ausschnitt für eine Schablone
Découpage pour pochoir
 o. J.
 Braune Tinte, Abdruck eines runden
 Gegenstands, Grafitstift auf Papier,
 Ausschnitt
 22,9 x 14,1 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 118 Seite 187

Victor Hugo
Flecken
Taches
 um 1853-1855
 Flecken und Abdrücke einer
 kreisförmigen Schablone in Braun
 und Blau auf Papier
 37,9 x 24,1 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 119 Seite 188

Victor Hugo
Fleck
Tache
 um 1869
 Braune Tinte, laviert, auf beigem Papier
 22,3 x 14,4 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 2384

Kat. 120 Seite 189

Victor Hugo
Ruinen eines Aquädukts
Ruines d'un aqueduc
 um 1850
 Braune und schwarze Tinte und
 Aussparungen mit Schablone, Grafit-
 stift und schwarzer Fettstift, Frottagen
 auf cremefarbenem Papier
 24,9 x 32,9 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 820

Kat. 121 Seite 190

Victor Hugo
Landschaft mit Schranke
Barrière dans un paysage
 um 1855/56 (?)
 Pinsel in Braun, mit weißer
 Gouache gehöht, auf Papier
 3 x 16,7 cm
 Privatsammlung

Kat. 122 Seite 190

Victor Hugo
o. T. [Blauer Fleck]
s. t. [Tache bleue]
 um 1853-1855 (?)
 Gouache, blaue und braune Tinte,
 Abdrücke einer Schablone auf Papier
 14,5 x 23,3 cm
 Privatsammlung Paris

Kat. 123 Seite 191

Victor Hugo
Vollmond
Pleine lune
 um 1850
 Spachtel (?), schwarze Tinte,
 mit Federfahne laviert, Fettstift,
 braune und weiße Gouache,
 stellenweise Frottagen auf Papier
 35 x 50,7 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 974v.

Kat. 124 Seite 192

Victor Hugo
Fleck [dämmernde, unbeugsame,
schwarze und grauenerregende Stimmung]
*Tache [*aspect crépusculaire, obstiné,*
noir, hideux]
 o. J.
 Feder in Braun, laviert,
 Textilabdruck (?) auf Papier
 14,3 x 16,5 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 841

Kat. 125 Seite 193

Victor Hugo
Landschaft mit Brücke
(Landschaft auf Guernsey)
Paysage avec un pont (Paysage guernesiais)
 1856
 Grafitstift, braune Tinte, laviert,
 auf cremefarbenem Papier
 8,5 x 14,7 cm
 Galerie Jan Krugier & Cie., Genf
 JK 5910

Kat. 126 Seite 194

Victor Hugo
Ruinen in einer Phantasielandschaft
Ruines dans un paysage imaginaire
 um 1845-1847
 Feder in brauner Tusche, laviert, auf
 hellbraunem Papier (Briefumschlag)
 9,5 x 26,7 cm
 Galerie Jan Krugier & Cie., Genf
 JK 6208

Kat. 127 Seite 195

Victor Hugo
Turm
Tour
 um 1866
 Braune Tinte, laviert, mit weißer
 Gouache gehöht, fetthaltige Zeichen-
 kohle, unter Verwendung einer
 Schablone (?), auf beigem Papier
 16,5 x 10 cm
 Privatsammlung

Kat. 128 Seite 196

Victor Hugo
Tintendehnung
Étirement d'encre
 o. J.
 Braune Tinte, Grafitstift auf Papier
 4,5 x 23,3 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 129 Seite 196

Victor Hugo
Breite phantastische Landschaft
Large paysage phantastique
 o. J.
 Feder in Braun, laviert, schwarzer Stift
 auf Papier
 3,2 x 11,8 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 130 Seite 197

Victor Hugo
Dreieckige Landschaft
Paysage triangulaire
 o. J.
 Feder in Braun, laviert, weiße Gouache,
 schwarzer Stift auf Papier
 7,5 x 15 cm
 Privatsammlung, Paris

Kat. 131 Seite 198

Victor Hugo
Dämmernde Vision
Vision crépusculaire
 um 1855/56 (?)
 Feder und Pinsel in Braun, laviert,
 schwarzer Stift, mit weißer Gouache ge-
 höht, Abreibungen auf beigem Papier
 7,5 x 9,3 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP D 853

Kat. 132 Seite 199

Victor Hugo
 Louis-Fortuné Méaulle
 (nach Victor Hugo)
Guernsey. Der Glockenturm
**Guernsey. Le clocher*
 1882
 Holzstich
 7,4 x 9,8 cm
 Maison de Victor Hugo, Paris
 MVHP E 91-18

Gustave Moreau

Kat. 133 Seite 203

Gustave Moreau
Die Parze und der Todesengel
**La Parque et l'ange de la mort*
 um 1890
 Öl auf Leinwand
 110 x 67 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 84

Kat. 134 Seite 204

Gustave Moreau
**Lady Macbeth*
 o. J.
 Öl auf Holz
 32 x 24 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 634

Kat. 135 Seite 205

Gustave Moreau
Die Einhörner
**Les Licornes*
 um 1887
 Öl auf Leinwand
 115 x 90 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 213

Kat. 136 Seite 207

Gustave Moreau
Tomyris und Kyros
**Thomyris et Cyrus*
 vor 1885
 Öl auf Leinwand
 57,5 x 87 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Inv. 13978

Kat. 137 Seite 209

Gustave Moreau
Figur- und Kompositionsstudien
Etudes de figure et de valeurs
 um 1876
 Schwarzer Stift auf Papier
 14,9 x 18,3 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 7964v

Kat. 138 Seite 210

Gustave Moreau
Kompositionsstudie für
»Herkules und die Hydra«
Etude de composition pour
«Hercule et l'Hydre»
 um 1875
 Schwarzer Stift auf Papier
 14 x 9,5 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 793

Kat. 139 Seite 211

Gustave Moreau
Kompositionsstudie für
»Herkules und die Hydra«
Etude de composition pour
«Hercule et l'Hydre»
 um 1876
 Schwarzer Stift auf Papier
 11,8 x 9,4 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 792

Kat. 140 Seite 211

Gustave Moreau
Kompositionsstudie (mit Rahmen) für
»Herkules und die Hydra«
Etude de composition (avec cadre) pour
«Hercule et l'Hydre»
 um 1876
 Schwarzer Stift auf Papier
 9 x 7 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 794

Kat. 141 Seite 212

Gustave Moreau
Herkules und die Hydra von Lerna
Hercule et l'Hydre de Lerne
 um 1875
 Öl auf Leinwand
 80 x 65 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 190

Kat. 142 Seite 214

Gustave Moreau
Studie für »Die Chimären«
Etude pour »Les Chimères«
 um 1884
 Pinsel in Braun auf blauem Papier
 25 x 26,5 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 4832

Kat. 143 Seite 215

Gustave Moreau
Die Chimären [Studie]
Les Chimères
 um 1884
 Pinsel in Braun auf Papier
 14,5 x 13 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Des. 769

Kat. 144 Seite 217

Gustave Moreau
Studie für »David«
Etude pour »David«
 um 1878
 Öl auf Holz
 27 x 22 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 1162

Kat. 145 Seite 218

Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
 o. J.
 Öl auf Karton
 28,5 x 27 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 1176

Kat. 146 Seite 220

Gustave Moreau
Skizze für »Jupiter und Semele«
Esquisse pour »Jupiter et Sémélé«
 um 1889
 Öl auf Pappe
 41 x 33 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris
 Cat. 1140

- Kat. 147** Seite 221
Gustave Moreau
Semele
Sémélé
1889
Öl auf Leinwand
80 x 65 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 94
- Kat. 148** Seite 223
Gustave Moreau
Kompositionsschemata verschiedener Meister
Schémas de compositions de différents maîtres
o.J.
Kohle auf Papier
21,8 x 22,8 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 6894
- Kat. 149** Seite 225
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell und Gouache auf Papier
22,1 x 36 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-156
- Kat. 150** Seite 226
Gustave Moreau
Skizze für »Der reisende Ödipus«
Esquisse pour »Oedipe voyageur«
um 1888
Öl auf Leinwand
27 x 22 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 679
- Kat. 151** Seite 228
Edgar Degas
Kap Ferrat
Le Cap Ferrat
1892
Monotypie in Ölfarben auf Papier
29,7 x 39,9 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe,
Kupferstichkabinett
Inv. Nr. 1981-4
- Kat. 152** Seite 230
Gustave Moreau
Monotypie mit zwei Figuren
Monotype avec deux figures
o.J.
Öl auf Papier
8,5 x 8,3 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 4857
- Kat. 153** Seite 231
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Aquarell und schwarze Tinte auf Papier
9,6 x 13,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 4858
- Kat. 154** Seite 232
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
11,1 x 17,9 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-191 (oben)
- Kat. 155** Seite 232
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
11,4 x 17,7 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-134
- Kat. 156** Seite 233
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
23,7 x 35,8 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-70
- Kat. 157** Seite 234
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
29,2 x 23,2 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-12v
- Kat. 158** Seite 235
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
36 x 32,2 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-91
- Kat. 159** Seite 236
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell und Gouache auf Papier,
nachträglich beschnitten
16 x 22,3 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-149
- Kat. 160** Seite 237
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
22,2 x 15,8 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-173
- Kat. 161** Seite 238
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
13,5 x 20 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-239v
- Kat. 162** Seite 238
Gustave Moreau
Aquarellpalette
Palette d'aquarelle
o.J.
Aquarell auf Papier
23,2 x 36 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-34
- Kat. 163** Seite 239
Gustave Moreau
Kompositionsstudie
Etude de composition
o.J.
Aquarell auf Papier
32,6 x 22,7 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-175
- Kat. 164** Seite 240
Gustave Moreau
Page [überarbeitete Aquarellpalette]
**Page*
o.J.
Aquarell auf Papier
14 x 7,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 474
- Kat. 165** Seite 241
Gustave Moreau
Skizze [überarbeitete Aquarellpalette]
Esquisse
o.J.
Aquarell auf Papier
25,2 x 18,3 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 953
- Kat. 166** Seite 242
Gustave Moreau
Kampf der Kentauren
[überarbeitete Aquarellpalette]
**Combat des centaures*
um 1896 (?)
Aquarell auf Papier
15 x 28 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 386
- Kat. 167** Seite 243
Gustave Moreau
Am Wasser
**Près des eaux*
um 1896 (?)
Aquarell auf Papier
27 x 37 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 588
- Kat. 168** Seite 244
Gustave Moreau
Die Vision
**La Vision*
o.J.
Öl auf Holz
32 x 25 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 640
- Kat. 169** Seite 245
Gustave Moreau
Landschaftsskizze (?)
Esquisse de paysage (?)
o.J.
Öl auf Holz
31 x 24 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 170
- Kat. 170** Seite 246
Gustave Moreau
Skizze (für »Die beiden Glücksritter und der Talisman«?)
Esquisse (pour »Les deux aventuriers et le talisman«?)
o.J.
Aquarell über Grafitstift auf Papier
31 x 19,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 490
- Kat. 171** Seite 247
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
27 x 21,4 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1178
- Kat. 172** Seite 248
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1175
- Kat. 173** Seite 249
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1177
- Kat. 174** Seite 250
Gustave Moreau
Zwei Kompositionsstudien [Monotypien]
Deux études de composition
o.J.
7,4 x 9,1 cm (beide)
Monotypie, Öl auf Papier
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 760
- Kat. 175** Seite 251
Gustave Moreau
Landschaft (Monotypie)
Paysage (Monotypie)
o.J.
Monotypie mit Ölfarbe,
Grafitstift auf Papier
7,2 x 10,3 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 4837
- Kat. 176** Seite 251
Gustave Moreau
Landschaft (Monotypie)
Paysage (Monotypie)
o.J.
Monotypie mit Ölfarbe,
Grafitstift auf Papier
7,2 x 11,2 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 7430
- Kat. 177** Seite 252
Gustave Moreau
Studie für die »Argonauten«
Etude pour les »Argonautes«
o.J.
Aquarell auf Papier
14,5 x 10 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 4839
- Kat. 178** Seite 253
Gustave Moreau
Katzenfrau
Femme-Chat
o.J.
Aquarell, klecksografiert, auf Papier
16 x 20,7 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-47v
- Kat. 179** Seite 254
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
32 x 25 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 144
- Kat. 180** Seite 255
Gustave Moreau
Landschaft. Entwurf (mit Sphinx)
Paysage. Ebauche (au Sphinx)
o.J.
Öl auf Holz
60 x 40 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 636
- Kat. 181** Seite 256
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
32,5 x 24,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1136
- Kat. 182** Seite 257
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
32,5 x 24,7 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1143
- Kat. 183** Seite 258
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
32 x 23,8 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1146
- Kat. 184** Seite 259
Gustave Moreau
Landschaftsstudie
Etude de paysage
o.J.
Aquarell auf Papier
48 x 30,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Des. 969
- Kat. 185** Seite 260
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
21 x 27 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1174
- Kat. 186** Seite 261
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
27,2 x 22,4 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1154
- Kat. 187** Seite 262
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
27,1 x 21,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1171
- Kat. 188** Seite 263
Gustave Moreau
Interieur. Entwurf
Intérieur. Ebauche
o.J.
Öl auf Leinwand
45 x 38 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 857
- Kat. 189** Seite 264
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
32 x 25 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 268
- Kat. 190** Seite 265
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
32,1 x 24,4 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1147
- Kat. 191** Seite 266
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
27 x 22 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1151
- Kat. 192** Seite 267
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
27 x 22 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1152
- Kat. 193** Seite 268
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Holz
32 x 24,4 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1144
- Kat. 194** Seite 269
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Pappe
47 x 33 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1141

Kat. 195 *Seite 270*
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
21,4 × 27 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1139

Kat. 196 *Seite 271*
Gustave Moreau
Skizze
Esquisse
o.J.
Öl auf Leinwand
24,5 × 32,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 1172

(nicht abgebildet)

Gustave Moreau
Palette
Palette
o.J.
Holz und Öl
29,8 × 42,5 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16257-51

(nicht abgebildet)

Gustave Moreau
Fünfzehn Aquarellpaletten
Quinze palettes d’aquarelles
o.J.
Aquarell auf Papier
Musée Gustave Moreau, Paris
Inv. 16010-13 bis 27

Abstrakte Bilder vor 1900 in Literatur, Karikatur und Esoterik

Kat. 197 *Seite 275*
Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman
London 1760–1767, 9 Bände
Bd. VI, ²1767, S. 152/153
15,1 × 17,2 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 198 *Seite 277*
Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman
London 1760–1767, 9 Bände
Bd. IX, 1767, S. 16/17
15,1 × 17,2 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 199 *Seite 279*
Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman
London 1760–1767, 9 Bände
Bd. I, ²1760, S. 72/73
15,1 × 17,2 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 200 *Seite 280*
Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman
London 1760–1767, 9 Bände
Bd. III, 1761, S. 168/169
Marmorierung
15,1 × 17,2 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 201 *Seite 282*
Laurence Sterne
The Works of Laurence Stern [sic], A. M. Prebendary of York, and Vicar of Sutton on the Forest, and of Stillington, near York
London 1769, 5 Bände
Bd. I, S. 232/233
Eingeklebtes marmoriertes Papier
17,6 × 20,5 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 202 *Seite 284*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Edition Bode, Hamburg 1774, 9 Bände
Bd. III, S. 174/175
Schablonendruck
15,7 × 18,4 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 203 *Seite 286*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Edition Bode, Hamburg 1774, ²1776, 9 Bände
Bd. III, S. 148/149
Schablonendruck
15 × 16,3 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 204 *Seite 288*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Frankfurt am Main/Leipzig 1776/77, 9 Bände
Bd. III, S. 174/175
Aquarell
17,2 × 19,3 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 205 *Seite 289*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Edition Frankfurt am Main/Leipzig 1776/77, 9 Bände
Bd. III, S. 176/177
Aquarell
17,2 × 19,3 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Kat. 206 *Seite 296*
Raimon Pelez
Erster Eindruck des Salons von 1843
**Première impression du Salon de 1843*
In: *Le Charivari*, 19. März 1843
30 × 24,5 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg
R 1609 RES.:12.1843,01-06: Jan-Juni

Kat. 207 *Seite 297*
Bertal[1]
(Charles Albert d’Arnoux, gen.)
Der Salon von 1843
**Le Salon de 1843*
In: *Les Omnibus*, 7. Lieferung
Paris 1843, S. 95
21,5 × 14,5 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris
Z- 71429

Kat. 208 *Seite 298*
Gustave Doré
Der weitere Verlauf der Regierung Iwans des Schrecklichen.
**Suite du regne d’Ivan-le-Terrible*
In: *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*
Paris 1854, S. 89
29 × 20 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris
Rés. M575

Kat. 209 *Seite 300*
Alphonse Allais
Kampf der Neger im Keller, während der Nacht (nach Paul Billhaud)
**Combat de Nègres dans un cave, pendant la nuit*
In: *Album primo-avrilesque*
Paris 1897, S. 7
Schablonendruck (?)
12,4 × 18,5 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris
Rés. P Y2 2999

Kat. 210 *Seite 301*
Adolf Oberländer
**In der Gemälde-Ausstellung*
In: *Fliegende Blätter*, XCII
1890, S. 122
Holzstich
23,8 × 12 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg
G 5442 fol: 92-93.1890,2319-2370

Kat. 211 *Seite 301*
Friedrich Weigand (?)
**Effektmalerei*
In: *Fliegende Blätter*, XLVI
1867, S. 103
Holzstich
12,8 × 18 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg
G 5442-2 Fol. Res:46-47.1867,1121-1172

Kat. 212 *Seite 302*
Wilhelm Busch
**Maler Klecksel*
Reinzeichnung für Bild 83
1884
Feder in Braun auf Papier
5,8 × 8,5 cm
Wilhelm-Busch-Museum Hanno-
ver/Deutsches Museum
für Karikatur und kritische Grafik
1 A 71444

Kat. 213 *Seite 303*
P[aul?] Bahr
**Kleine Ursache – große Wirkung.*
Die neue Ideal-Linie
In: *Fliegende Blätter*, CXVI
1902, S. 204
Holzstich
23,8 × 18,4 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg
G 5442 fol:116.1902,2945-2970

Verzeichnis der Vergleichsabbildungen

Einleitung

Abb. 1 *Seite 13*
Wassily Kandinsky
**Komposition V*
1911
Öl auf Leinwand
190 × 275 cm
Privatsammlung

Abb. 2 *Seite 13*
Kasimir Malewitsch
**Suprematisches Bild*
1915
Öl auf Leinwand
57,5 × 48,5 cm
Collection Stedelijk Museum,
Amsterdam

Abb. 3 *Seite 14*
Alfred Hamilton Barr, Jr.
Schutzumschlag des Ausstellungs-
kataloges *Cubism and Abstract Art.*
Painting, sculpture, constructions,
photography, architecture, industrial art,
theatre, films, posters, typography
The Museum of Modern Art,
New York 1936
Offset
19,7 × 26 cm
The Museum of Modern Art Library,
New York

Die Wirkungsästhetik

Abb. 4 *Seite 17*
Samuel van Hoogstraten
»Augenbetrüger« – *Stilleben*
1666–1678
Öl auf Leinwand
63 × 79 cm
Alte Pinakothek, Bayerische
Inv. Nr. 2620

Abb. 5 *Seite 19*
Albrecht Dürer
Die drei Linienarten
In: *Underweysung der messung / mit dem Zirckel und richtscheyt / in Linien ebenen und gantzen corporen durch Albrecht Dürer zusammen getzogen und zu nutz allen kunstlieb habenden mit zugehörigen figuren in truck gebracht im jar M.D.XXv*
Nürnberg 1525, Folio Aii
Staatsbibliothek zu Berlin
– Preufsischer Kulturbesitz,
Abteilung Historische Drucke

Abb. 6 *Seite 20*
William Hogarth
Die sechs Biegungen der menschlichen Figur
In: *Hjerin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschrieben zu nutz allen denen so zu dieser kunst lieb tragen,* Nürnberg 1528, Folio Vi v/Vii
Staatsbibliothek zu Berlin
– Preußischer Kulturbesitz,
Abteilung Historische Drucke

Abb. 7 *Seite 22*
William Hogarth
Der Maler und sein Mops
[Selbstporträt mit Line of Beauty]
The Painter and his Pug
1745
Öl auf Leinwand
90 × 69,9 cm
TATE
N00112

Abb. 8 *Seite 23*
John Flaxman
Dante und Virgil im siebten Kreis der Hölle (XI. Gesang)
In: John Flaxman, *La Divina Comedia di Dante Alighierei cioè L’Inferno, Il Purgatorio, ed Il Paradiso*
Amsterdam 1793, Tafel 12
Umrisssstich
Herzog August Bibliothek,
Wolfenbüttel
We2^o1

Abb. 9 *Seite 33*
Raffael
Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani
um 1505/06
Öl auf Pappelholz
131 × 107 cm
Alte Pinakothek, Bayerische
Gemäldesammlungen, München

Abb. 10 *Seite 34*
Joshua Reynolds
Kompositionsskizze von Tintoretto
»Abendmahl«
1752
Schwarzer Stift auf Papier
21 × 15,8 cm
Trustees of The British Museum,
London
201.a.9, Fol. 40v.

Abb. 11 *Seite 34*
Jacopo Tintoretto
Abendmahl
1578–1581
Öl auf Leinwand
53,8 × 48,7 cm
Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, Venedig

Abb. 12 *Seite 37*
William Hogarth
Analysis of Beauty, Tafel II,
Detail aus Kat. 2

Abb. 13 *Seite 46*
Ernst Florens Chladni
Schwingende Bewegungen einer Rectangelscheibe
In: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*
Leipzig 1787, Tafel IX
Radierung
Staatsbibliothek zu Berlin
– Preußischer Kulturbesitz,
Abteilung Historische Drucke

Abb. 14 *Seite 49*
Mary Gartside
Prismatische Farben
**Prismatic Colours*
In: *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*
London 1805, Tafel I
Handkolorierte Druckseite
28 × 22,3 cm
Privatsammlung

Abb. 15 *Seite 52*
Mary Gartside
Gelber Blot
**Yellow Blot*
In: *An Essay on a New Theory of Colours, and on Composition in General; illustrated by Coloured Blots Shewing the Application of the Theory to Composition of Flowers, Landscapes, Figures, etc., In three Parts, Part I, The Second Edition*
London 1808, Abb. zwischen S. 48 und 49
Aquarell auf Papier
20,4 × 18,2 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Zufall und Abstraktion

Abb. 16 *Seite 55*
Villa dei Misteri, Pompei
Detail des gemalten Frieses in Raum 5
Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Abb. 17 *Seite 57*
S. Vitale, Ravenna
Detail der Marmorverkleidung eines Pfeilers
6. Jh.

Abb. 18 *Seite 57*
Giotto
Detail des Sockels der Arena-Kapelle, Padua
um 1305
Fresko

Abb. 19 *Seite 58*
Adolf Loos
Haus am Michaelerplatz, Wien, Detail des Hauseingangs, 1909–1911

Abb. 20 *Seite 67*
Andrea Mantegna
Hl. Sebastian (Detail)
um 1457–1459
Öl auf Holz
Kunsthistorisches Museum, Wien
GG 301

Abb. 21 /Abb. 22 *Seite 71*
Pietro Lorenzetti
Christus als Schmerzensmann (Rückseite)
Christus als Schmerzensmann
um 1330
Tempera auf Holz
35,3 × 26 cm
Lindenau-Museum, Altenburg
Inv. Nr. 48

Abb. 23 *Seite 72*
Andrea del Castagno
Abendmahl
um 1447
Fresko
Refektorium von Sant’ Apollonia, Florenz

Abb. 24 *Seite 73*
Alexander Cozens
Fünfter Kompositionsstil
**Fifth Stile of Composition*
In: *Essay to Facilitate the Inventing of Landscapes intended for Students of the Art*
London 1759
Radierung
10,7 × 15,5 cm (o.), 10,6 × 15,5 cm (u.)
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Abb. 25 *Seite 74*
Alexander Cozens
Des vierten: Eine kreisförmige Fläche, eingefasst durch Gruppen von Objekten
**Of the fourth: A flat of a circular form, bounded by group of objects [...]*
In: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
London 1785, Tafel 4
Aquatinta auf Papier
23,9 × 31,2 cm
TATE
T03172/101

Abb. 26 *Seite 102*
George Sand
Klecksografie mit Gesicht
vor 1873
Klappdruck in brauner Tinte, teils mit Feder überarbeitet auf Papier
5 × 5 cm
Aufbewahrungsort unbekannt

Abb. 27 *Seite 111*
Im Auftrag von André Breton
Briefkopf der Galerie Surréaliste
um 1926
In: Maurice Culot, *Les frères Perret, l’œuvre complète. Les archives d’Auguste Perret et Gustave Perret*, Paris 2000, S. 61

Abb. 28 *Seite 111*
Papiertasche der Firma Sigikid,
Mistelbach
2002
Siebdruck
ca. 42 × 32 cm
Privatsammlung

J. M. William Turner

Abb. 29 *Seite 113*
J. M. William Turner
Schatten und Dunkelheit – der Abend der Sintflut
**Shade and Darkness – The Evening of the Deluge*
1843 in der Royal Academy ausgestellt
Öl auf Leinwand
78,7 × 78,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
N00531

Abb. 30 *Seite 113*
J. M. William Turner
Licht und Farbe (Goethes Theorie) – der Morgen nach der Sintflut – Moses schreibt das Buch der Genesis
**Light and Colour (Goethe’s Theory) – the Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis*
1843 in der Royal Academy ausgestellt
Öl auf Leinwand
78,7 × 78,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
N00532

Abb. 31 *Seite 114*
J. M. William Turner
Das Walfangschiff
**The Whale Ship*
1845 in der Royal Academy ausgestellt
Öl auf Leinwand
91,8 × 122,6 cm
The Metropolitan Museum of Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1896, New York
96.29

Abb. 32 *Seite 115*
J. M. William Turner
[Welterskizze]
In: *Skizzenbuch »Como und Venedig« Como and Venice Sketchbook*
1819, Fol. 12
Aquarell auf Papier
22,6 × 28,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D15263 (TB CLXXXI-12)

Abb. 33 *Seite 115*
J. M. William Turner
[Stürmisches Meer]
In: *Skizzenbuch »Como und Venedig« Como and Venice Sketchbook*
1819, Fol. 13
Aquarell auf Papier
22,2 × 28,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D15264 (TB CLXXXI-13)

Abb. 34 *Seite 115*
Carl Blechen
Blau-violetter Wolkenstrich oder *Hügellandschaft mit zwei Bergrücken*
um 1829
Öl auf Leinwand
7 × 18,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Inv. Nr. 876

Abb. 35 *Seite 116*
J. M. William Turner
Erster Entwurf für »Schiffbruch der Ostindienfahrer«
Beginning for »Loss of an East Indiaman«
um 1818
Aquarell und weiße Kreide auf Papier
31,1 × 46 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D17178 (TB CXCVI N)

Abb. 36 *Seite 116*
J. M. William Turner
Schiffbruch der Ostindienfahrer
**Loss of an East Indiaman*
um 1818
Aquarell auf Papier
28 × 39,5 cm
Trustees, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, England
P.902

Abb. 37 *Seite 116*
J. M. William Turner
Studie für die Farb- und Helldunkelkomposition von »Leuchtturm von Longships, Land’s End«
Compositional, Colour and Underpainting Study for »Longships Lighthouse, Land’s End«
um 1834

Aquarell auf Papier
35,2 × 51,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D25165 (TB CCLXIII-43)

Abb. 38 *Seite 116*
J. M. William Turner
Leuchtturm von Longships, Land’s End
**Longships Lighthouse, Land’s End*
um 1834
Aquarell auf Papier
28 × 44 cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
88.GC.55

Abb. 39 *Seite 117*
J. M. William Turner
Aquarelluntermalung
A Colour Wash Underpainting
In: *Skizzenbuch »Como und Venedig« Como and Venice Sketchbook:*
1819, Fol. 10
Aquarell auf Papier
22,6 × 28,7 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D15261 (TB CLXXXI-10)

Abb. 40 *Seite 118*
J. M. William Turner
Farbskizze [Klecksografie mit erotischen Darstellungen]
Colour Sketch
In: *Skizzenbuch »Farbstudien (1)« Colour Studies (1) Sketchbook*
um 1835, Fol. 36/35v
Aquarell und Grafitstift auf Papier
7,7 × 20,2 cm (geöffnet)
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D28835/D 28837 (TB CCXCI b-36/35v)

Abb. 41 *Seite 118*
J. M. William Turner
Figurenstudie [Liegendes Paar]
Figure Subject
In: *Skizzenbuch »Farbstudien (2)« Colour Studies (2) Sketchbook*
um 1835, Fol. 11
Aquarell und Grafitstift auf Papier
7,9 × 10,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D28885 (TB CCXCI c-11)

Abb. 42 *Seite 118*
J. M. William Turner
Farbskizze
[Unbestimmtes erotisches Motiv]
Colour Sketch
In: *Skizzenbuch »Farbstudien (2)« Colour Studies (2) Sketchbook*
um 1835, Fol. 24
Aquarell und Grafitstift auf Papier
7,9 × 20,2 cm (geöffnet)
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D28910 (TB CCXCI c-24)

Abb. 43 *Seite 119*
J. M. William Turner
Brennendes Schiff (?)
A Wreck (possibly related to *Longships Lighthouse, Land’s End*)
um 1835–1840
Aquarell auf Papier
33,8 × 49,1 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D25163 (TB CCLXIII-41)

Abb. 44 *Seite 120*
Raffael
Transfiguration
1518–1520
Öl auf Holz
405 × 278 cm
Pinacoteca Vaticana, Rom

Abb. 45 *Seite 122*
Edward Goodall
(nach Turners Entwurf)
Kosciusko
1839
In: Thomas Campbell, *Poetical Works*, London 1837, S. 14
Stahlstich
8,5 × 8,1 cm
Privatsammlung

Abb. 46 *Seite 123*
J. M. William Turner
**Rokeby*
1822
Aquarell auf Papier
20,2 × 14,6 cm
Trustees, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, England
P.100

Abb. 47 *Seite 123*
J. M. William Turner
Häuserreihe (?)
Row of Houses (?)
In: *Skizzenbuch »Cochem nach Koblenz« Cochem to Coblenz - Home Sketchbook*
1839
Grafitstift auf Papier
15,6 × 10 cm
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D28641 (TB CCXCI-56)

Abb. 48 *Seite 125*
Raffael
Die Predigt des hl. Paulus
1515/16
Deckfarbe auf Papier, auf Leinwand montiert
304 × 404 cm
Victoria and Albert Museum, London

Abb. 49 *Seite 126*
J. M. William Turner
Farbskizze [Klecksografie]
Colour Sketch
In: *Skizzenbuch »Farbstudien (1)« Colour Studies (1)Sketchbook*
um 1835, Fol. 24v/25
Aquarell auf Papier
7,7 × 20,4 cm (geöffnet)
TATE, Nachlass des Künstlers von 1856
D28816 / D28818 (TB CCXCI b-24v/25)

Victor Hugo

Abb. 50 *Seite 160*
Victor Hugo
Landschaft
Paysage
18. Dezember 1836
Feder und Pinsel oder Federhaare und braune Tinte auf Papier
7,3 × 15,3 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris
A XIX, 1436bis

Abb. 51 *Seite 164*
Victor Hugo
[Fingerabdrücke]
In Skizzenbuch: *Aufzeichnungen und Zeichnungen von einer Rhein-Reise*
Notes et dessins sur un voyage aux bord du Rhin
1840, fol. 15v
23,4 × 29,5 cm
Braune Tinte auf Papier
Bibliothèque nationale de France, Paris
NAF 13348, f. 15v, Detail

Abb. 52 *Seite 164*
Victor Hugo
Odilon Barrot in Uniform
**Odilon Barrot en tenue militaire*
16. April 1849
Klecksografie mit brauner Tinte und Feder auf Papier
11,7 × 18 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Manuscrits occidentaux
NAF 13355, f. 41²

Abb. 53 *Seite 167*
Victor Hugo
Mit der Feder immer hin und her
**Toujours en ramenant la plume*
1856
Braune Tinte und Lavierung, Federfahne auf beigem Papier
10,5 × 28 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris, Manuscrits occidentaux
NAF 13351, fol. 19

Abb. 54 *Seite 169*
Victor Hugo
Spitzen und Gespenster
**Dentelles et Spectres*
1855/56
Abdruck von Spitze und Feder in brauner und schwarzer Tinte auf beigefarbenem Papier
6 × 6,8 cm
Privatsammlung

Abb. 55 *Seite 170*
Victor Hugo
Welle [?]
Vague
September 1856
Federfahne in Braun auf Papier
25,5 × 28,6 cm
Privatsammlung

Abb. 56 *Seite 171*
Marie-Jean-Léon d’Hervey
de Saint-Denys
Les Rêves et les moyens de les diriger
Paris 1867, Frontispiz
Farblithografie
22,2 × 14,2 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Abb. 57 *Seite 172*
Victor Hugo
Der Traum
**Le Rêve*
1866
Feder und Federfahne in Braun auf Papier
27 × 17,3 cm
Maison de Victor Hugo, Paris
MVHP Inv. 179

Gustave Moreau

Abb. 58 *Seite 206*
Gustave Moreau
Die Erscheinung
**L’Apparition*
1876–1898
Öl auf Leinwand
142 × 103 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 222

Abb. 59 *Seite 206*
Gustave Moreau
Die Erscheinung
**L’Apparition*
Detail aus Abb. 58

Abb. 60 *Seite 208*
Gustave Moreau
Salome
**Salomé*
1876

Öl auf Leinwand
144 × 103,5 cm
The Armand Hammer Collection, Schenkung der Armand Hammer Foundation, Hammer Museum, Los Angeles
AH 90.48

Abb. 61 *Seite 213*
Gustave Moreau,
Herkules und die Hydra von Lerna
**Hercule et l’Hydre de Lerne*
1876
Öl auf Leinwand
179 × 153 cm
The Art Institute of Chicago, Schenkung von Mrs. Eugene A. Davidson
1964.231

Abb. 62 *Seite 213*
Gustave Moreau
Die Chimären
**Les Chimères*
1884
Öl auf Leinwand
236 × 204 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 39

Abb. 63 *Seite 216*
Gustave Moreau
Die Rückkehr der Argonauten
**Retour des Argonautes*
1897
Öl auf Leinwand
434 × 215 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 20

Abb. 64 *Seite 216*
Gustave Moreau
König David [Studie]
Le Roi David
um 1878
Öl auf Holz
27 × 22 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 663

Abb. 65 *Seite 216*
Gustave Moreau
**David*
1878
Öl auf Leinwand
229,5 × 138 cm
The Armand Hammer Collection, Schenkung der Armand Hammer Foundation, Hammer Museum, Los Angeles
AH 90.49

Abb. 66 *Seite 219*
Gustave Moreau
Der Triumph von Alexander dem Großen
**Le Triomphe d'Alexandre le Grand*
o.J.
Öl auf Leinwand
155 x 155 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 70

Abb. 67 *Seite 219*
Gustave Moreau
Jupiter und Semele
**Jupiter et Sémélé*
1889-1895
Öl auf Leinwand
212 x 118 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 91

Abb. 68 *Seite 224*
Gustave Moreau
Die Versuchung des hl. Antonius
**Tentation de saint Antoine*
um 1896 (?)
Aquarell auf Papier
Musée Gustave Moreau, Paris
Cat. 525

Abb. 69 *Seite 227*
Gustave Moreau
Der Reisende oder Der reisende Ödipus
oder *Die Gleichheit vor dem Tod*
**Le Voyageur ou Œdipe voyageur*
ou *l'Égalité devant la mort*
um 1888
Öl auf Leinwand
124 x 93 cm
La Cour d'or – Musée de Metz
Inv. 222

**Abstrakte Bilder vor 1900
in Literatur, Karikatur und
Esoterik**

Abb. 70 *Seite 273*
Matthäus Merian d. Ä., nach einem
Entwurf von Robert Fludd
Hyle: Die Ursubstanz der Schöpfung
In: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi maioris
scilicet et minoris metaphysica, physica atque tech-
nica historia*, Bd. I, Oppenheimii 1617, S. 26
Radierung, 15,9 x 15,8 cm (Plattengröße)
Privatsammlung

Abb. 71 *Seite 281*
Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy
London, Bd. III, 1761, S. 170/171
Marmorierung
15,1 x 17,2 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Abb. 72 *Seite 285*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Edition Bode, Hamburg 1774,
Bd. III, S. 176/177
Schablonendruck
15,7 x 18,4 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Abb. 73 *Seite 287*
Laurence Sterne
Tristram Schandis Leben und Meynungen
Edition Bode, Hamburg 21776,
Bd. III, S. 150/151
Schablonendruck
15 x 16,3 cm (Doppelseite)
Niedersächsische Staats- und
Universitätsbibliothek Göttingen

Abb. 74 *Seite 299*
Alphonse Allais
*Erstkommunion bleichsüchtiger Mädchen
bei Schneetreiben*
**Première communion de jeunes filles
chlorotiques par un temps de neige*
In: *Album primo-avrilesque*
Paris 1897, S. 19
Aufgezoogenes weißes Papier
12,4 x 18,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France
Rés. PY2 2999

Abb. 75 *Seite 299*
Alphonse Allais
*Tomatenernte apoplektischer Kardinäle
an den Ufern des roten Meeres*
**Récolte de la tomate par des cardinaux
apoplectiques au bord de la mer rouge*
In: *Album primo-avrilesque*
Paris 1897, S. 15
Schablonendruck (?)
12,4 x 18,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France
Rés. PY2 2999

Abb. 76 *Seite 299*
Alphonse Allais
*Trauermarsch, komponiert für das Begräbnis
eines bedeutenden, tauben Mannes*
**Marche Funèbre Composée pour les
Funérailles d'un grand homme sourd*
In: *Album primo-avrilesque*
Paris 1897, S. 26
12,4 x 18,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France
Rés. PY2 2999

Abb. 77 *Seite 304*
Laurence Sterne
**Ein modernes Bild*
In: *Fliegende Blätter*, LXXV
1884, S. 157
Holzstich
9 x 13 cm
Universitätsbibliothek, Heidelberg

Abb. 78 *Seite 305*
Charles Leadbeater
Man Visible and Invisible
Frontispiz und Titelblatt
London 1902
Fotochromografie
22,5 x 28,5 cm
Privatsammlung

Abb. 79 *Seite 306*
Maurice Prozor
Das plötzlich auffwallende Liebesgefühl
**A sudden Rush of Affection*
In: Charles Leadbeater, *Man Visible
and Invisible*
London 1902, Taf. XI
Fotochromografie
22,5 x 28,5 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Abb. 80 *Seite 306*
Maurice Prozor
Heftiger Zorn
**Intense Anger*
In: Charles Leadbeater, *Man Visible
and Invisible*
London 1902, Taf. XIII
Fotochromografie
22,5 x 28,5 cm (Doppelseite)
Privatsammlung

Abb. 81 *Seite 307*
Zornausbruch
**Explosive Anger*
In: Annie Besant und Charles
Leadbeater, *Thought-Forms*
London et al. 1905, Tafel 24
Fotochromografie
10,6 x 13 cm
Privatsammlung

Abb. 82 *Seite 307*
Plötzlicher Schrecken
**Sudden Frigh*
In: Annie Besant und Charles
Leadbeater, *Thought-Forms*
London et al. 1905, Tafel 27
Fotochromografie
13 x 18 cm
Privatsammlung

Abb. 83 *Seite 308*
Musik von Mendelssohn
**Music of Mendelssohn*
In: Annie Besant und Charles
Leadbeater, *Thought-Forms*
London et al. 1905, Tafel M
Fotochromografie
17,9 x 13 cm
Privatsammlung

Abb. 84 *Seite 309*
Musik von Gounod
**Music of Gounod*
In: Annie Besant und Charles
Leadbeater, *Thought-Forms*
London 1905, Tafel G
Fotochromografie
17,8 x 12,9 cm
Privatsammlung

Epilog

Abb. 85 *Seite 311*
James McNeill Whistler
Symphonie in Weiß Nr. 3
**Symphony in White Nr. 3*
1867
Öl auf Leinwand
52 x 76, 5 cm
The Barber Institute of Fine Arts,
University of Birmingham
YMSM 61

Abb. 86 *Seite 314*
Wassily Kandinsky
Bild mit Kreis [Das erste abstrakte Bild]
1911
Öl auf Leinwand
139 x 111 cm
chemals Kunstmuseum Tiffis

Abb. 87 *Seite 316*
Wassily Kandinsky
Kompositionsschema zu »Schwarzer Fleck I«
1911
Grafitstift auf Papier
21,9 x 27,3 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München
GMS 431

Künstlerporträts

S. 112
J. M. William Turner
Selbstporträt
1799
Öl auf Leinwand
74,3 x 58,4 cm
TATE, Nachlass des Künstlers 1856
Noo458

S. 158
Victor Hugo im Jahr 1867
Fotografie: Bertall
(Albert d'Arnoux, gen.)
Maison de Victor Hugo, Paris

S. 200
Gustave Moreau im Jahr 1876
Fotografie: Eliza de Romilly
Musée Gustave Moreau, Paris

**Literatur -
verzeichnis**

Aix-en-Provence 2002
Victor Hugo et les siens. Deux
siècles d'art et d'artistes, [Ausstel-
lungskatalog], Galerie d'Art di
Conseil Général des Bouches-du-
Rhône, Aix-en-Provence 2002
AKL
Allgemeines Künstlerlexikon,
Leipzig et al. 1983ff.
Alberti, Ed. Bättschmann & Schäublin
2000
Leone Battista Alberti, Das Stand-
bild, die Malkunst, Grundlagen der
Malerei, hg. von Oskar Bättschmann
und Christoph Schäublin,
Darmstadt 2000
Aldrovandi 1648
Ulisse Aldrovandi, Ulyssis Aldro-
vandi Patricii Bononiensis Musacum
Metallicum, Bernia 1648
Alfassa 1933
Paul Alfassa, L'origine de la lettre
de Poussin sur les modes d'après un
travail récent, in: Bulletin de la
Société de l'Histoire de l'Art
Français 1933, S. 125-143
Alison 1790
Archibald Alison, Essays on the
Nature and Principles of Taste,
London / Edinburgh 1790
Allais 1897
Alphonse Allais, Album primo-
avrilesque, Paris 1897, Repr. mit dt.
Übersetzung Heidelberg o.J. [1993]
Anonymus 1788
Untersuchungen über den Charak-
ter der Gebäude, Leipzig 1788, Repr.
mit Einführung von Hanno-Walter
Kruft, Nördlingen 1986
Anthroposophische Gesellschaft, Zweig
München (Hg.) 1961
Rudolf Steiner in München,
München 1961
Apollinaire, Ed. 1965
Guillaume Apollinaire, Méditations
esthétiques. Les peintres cubistes,
texte présenté et annoté par L. C.
Breunig et J.-Cl. Chevalier, Paris
1965
Argan 1983
Giulio Carlo Argan, Da Hogarth a
Picasso. L'arte moderna in Europa,
Milano 1983
Arp & Lissitzky 1925
Hans Arp & El Lissitzky, Die Kunst-
ismen [...], Zürich et al. 1925, Repr.
Baden 1990
Ashton 1957
Dore Ashton, Abstract Art Before
Columbus, [Ausstellungskatalog],
Andre Emmerich Gallery, New York
1957

Ashton 1980
Dore Ashton, A fable of modern art,
London 1980
Asselineau 1874
Charles Asselineau, Sept dessins de
gens de lettres: Mm. Victor Hugo
[...], Paris 1874
Bachler 1977
Karl Bachler, Serigraphie.
Geschichte des Künstler-Siebdrucks,
Lübeck 1977
Bättschmann 1974-1977
Oskar Bättschmann, Pygmalion als
Betrachter. Die Rezeption von
Plastik und Malerei in der zweiten
Hälfte des 18. Jahrhunderts, in:
Schweizerisches Institut für Kunst-
wissenschaft – Jahrbuch 1974-1977,
Zürich 1977, S. 179-195
Bättschmann 1997
Oskar Bättschmann, Ausstellungs-
künstler. Kult und Karriere im
modernen Kunstsystem, Köln 1997
Baltrušaitis 1957
Jurgis Baltrušaitis, Pierres imagées,
in: Ders., Aberrations. Essai sur la
légende des formes, Paris 1957, 21983,
S. 54-89
Balzac 1985
Honoré de Balzac, Autour du
chef-d'œuvre inconnu de Balzac,
Paris 1985
Balzac, Ed. Eigeldinger 1981
Honoré de Balzac, Le chef-d'œuvre
inconnu, Gambarà, Massimilla
Doni, Introductions, notes et
documents par Marc Eigeldinger
[...], Paris 1981
Bandry 1994
Anne Bandry, The First French
Translations of Tristram Shandy, in:
The Shandean 6, 1994, S. 66-85
Bandry 2003
Anne Bandry, Les traductions de
Tristram Shandy en France au
dix-huitième siècle, in: Annie
Cointre et al. (Hg.), La traduction
romanesque au XVIIIe siècle,
Arras 2003, S. 247-266
Barasch 1967
Moshe Barasch, Der Ausdruck in
der italienischen Kunsttheorie der
Renaissance, in: Zeitschrift für
Ästhetik und allgemeine Kunst-
wissenschaft 12/1, 1967, S. 33-69
Barbillon 2004
Claire Barbillon, L'esthétique des
lignes ou Charles Blanc lecteur
d'Humbert de Superville, in: Revue
de l'Art, 146, 2004, S. 35-42

Barck et al. 2000ff.
Karlheinz Barck et al. (Hg.),
Ästhetische Grundbegriffe.
Historisches Wörterbuch in sieben
Bänden, Stuttgart / Weimar 2000ff.
Barck, Heininger & Kliche 2000
Karlheinz Barck, Jörg Heininger &
Dieter Kliche, Ästhetik/ästhetisch,
in: Barck et al. [2000ff., I, 2000,
S. 308-400]
Barker 2000
Naomi Joy Barker, »Diverse
Passions«. Mode, Interval and
Affect in Poussin's Paintings, in:
Music in Art 25, 2000, S. 5-24
Barnard 1855
George Barnard, The Theory and
Practice of Landscape Painting in
Water-Colours, London 1855
Barnett 1992
Vivian Endicott Barnett, Kandinsky.
Werkverzeichnis der Aquarelle,
2 Bde., München 1992 und 1994
Barnett 1995
Vivian Endicott Barnett, Das bunte
Leben. Wassily Kandinsky im
Lenbachhaus, Köln 1995
Barocchi 1960-1962
Paola Barocchi, Trattati d'arte del
Cinquecento fra Manierismo e Con-
troriforma, 3 Bde., Bari 1960-1962
Barr 1936
Alfred H. Jr. Barr, Cubism and
Abstract Art, New York 1936
Barry, Fabio 1995
Fabio Barry, »I marmi loquaci«.
Malerei in Stein, in: Daidalos 56,
Juni 1995, S. 106-121
Baudelaire, Ed. Pléiade 1961
Charles, Baudelaire, Œuvres com-
plètes, texte établi et annoté par
Y.-G. le Dantec, édition révisée [...],
Paris 1961.
Baudelaire 1977
Charles Baudelaire, Sämtliche
Werke/Briefe, 8 Bde., Juvenilia-
Kunstkritik, hg. von Friedhelm
Kemp, München 1977
Belfond 2003
Pierre Belfond, Dessins d'écrivains,
Paris 2003
Bénédict 1899
Léonce Bénédict, L'Idéalisme en
France et en Angleterre. Gustave
Moreau & Edward Burne-Jones, in:
Revue de l'Art ancien et moderne
1899, avril (S. 265-290), mai (S. 357-
378) und juillet 1899 (S. 57-70)
Bermingham 2000
Ann Bermingham, Learning to
Draw. Studies in the Cultural
History of a Polite and Useful Art,
New Haven et al. 2000

- Bernadac 1992
Christian Bernadac, George Sand. Dessins et aquarelles »Les montagnes bleues«, Paris 1992
- Berra 1999
Giacomo Berra, Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 43, 1999, S. 358–419
- Besant & Leadbeater 1905
Annie Besant & Charles W. Leadbeater, Thought-Forms, London et al. 1905. Dt. Gedankenformen, Grafing 1999
- Bickmann 1999
Isa Bickmann, Leonardismus und symbolistische Ästhetik. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel, Frankfurt am Main 1999
- Bilbao 2002
Victor Hugo bicentenario, [Ausstellungskatalog] Fundación Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao 2002
- Bindman 1997
David Bindman, Hogarth and his Times. Serious Comedy, London 1997
- Bittler & Mathieu 1983
Paul Bittler & Pierre-Louis Mathieu, Catalogue des dessins de Gustave Moreau, Paris 1983
- Bitzer 2003
Silke Bitzer, Von Ödipus zum Reisen. Die Ödipus-Sphinx-Thematik im Wandel bei Gustave Moreau, Freiburg i. Br. (Magisterarbeit) 2003
- Blanc 1867, Ed. Barbillon 2000
Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Introduction de Claire Barbillon, Paris 2000
- Blavatsky 1892
Helena Petrovna Blavatsky, The Theosophical Glossary, hg. von G. R. S. Mead, London 1892
- Bloch 1937
Ernst Bloch, Der Expressionismus, in: Die neue Weltbühne 42, 14.10.1937, S. 1333f., zit. nach Ders., Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze. 1934–1939, Frankfurt am Main 1972, S. 273–280
- Blondel & Georgel 1989
Madeleine Blondel & Pierre Georgel (Hg.), Colloque de Dijon. Victor Hugo et les images, Dijon 1989
- Bockemühl 1991
Michael Bockemühl, J. M. W. Turner 1775–1851. Die Welt des Lichtes und der Farbe, Köln 1991
- Bogen 1999
Steffen Bogen, Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas, in: Klaus Sachs-Hombach & Klaus Rehkämper (Hg.), Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen, Magdeburg 1999, S. 187–206
- Boime 1993
Albert Boime, The Art of the Macchia and the Risorgimento, Chicago/London 1993
- Bonnefoit 2004
RéGINE Bonnefoit, Der »Spaziergang des Auges« im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, in: Kritische Berichte, 32/4, 2004, S. 6–18
- Bony 1984
Alain Bony, La Couture et le fond. La page marbrée dans *Tristram Shandy*, in: Études anglaises 37, 1984, S. 14–27
- Boselli, Ed. Torresi
Orfeo Boselli, Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara, a cura di Antonio P. Torresi, Ferrara 1994
- Bourg-en-Bresse/Reims 2004–2005
Paysage de rêve de Gustave Moreau, [Ausstellungskatalog], Bourg-en-Bresse, Monastère Royal & Reims, Musée de Beaux-Arts, Lyon, Versailles 2004
- Bracquemond 1885
Félix Bracquemond, Du dessin et de la couleur, Paris 1885
- Brandenburg 2005
Hugo Brandenburg, Die Polychromie spätantiker, frühchristlicher und frühmittelalterlicher Bauten, in: Das Münster 58, 2005, S. 250–270
- Brandstetter 2001
Gabriele Brandstetter, Kritzeln, Schaben, Übermalen. Bild-Löschung als narratives Verfahren bei Hoffmann, Balzac, Keller und Hofmannsthal, in: G. Boehm (Hg.), Homo Pictor [= Colloquium Rauricum, Bd. 7], München/Leipzig 2001, S. 353–372
- Bredenkamp 2001
Horst Bredenkamp, Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie, in: Christian Schneegass (Hg.), minimal-concept. Zeichenhafte Sprachen im Raum, Amsterdam/Dresden 2001, S. 205–208
- Breton, Ed. 1965
André Breton, Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928–1965, Paris 1965
- Bristow 1996
Ian C. Bristow, Architectural Colour in British Interiors 1615–1840, New Haven/London 1996
- Brix 2003
Michel Brix, Frenhofer et les chefs-d'œuvre qui restent inconnus, in: Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles, Clermont-Ferrand 2003, S. 241–252
- Brüderlin 2004
Markus Brüderlin, Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts von Philipp Otto Runge bis Frank Stella, Wuppertal (Diss.) 1994
- Brüderlin 2001
Markus Brüderlin (Hg.), Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, [Ausstellungskatalog], Riehen, Fondation Beyeler, Köln 2001
- Brunet 1963
Olivier Brunet, William Hogarth. L'analyse de la beauté. Introduction, traduction et notes par Olivier Brunet, Paris 1963
- Brusatin 1993
Manlio Brusatin, Storia delle linee, Torino 1993, 2001
- Bruxelles 1999
Victor Hugo dessinateur, [Ausstellungskatalog], Bruxelles, Musée d'Ixelles, Wommelgen 1999
- Buchinger-Früh 1989
Marie Luise Buchinger-Früh, Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des »Charivari« zwischen 1850 und 1870, Frankfurt a. M. et al. 1989
- Burchett 2005
Kenneth E. Burchett, A Bibliographical History of the Study and Use of Color from Aristotle to Kandinsky, Lewiston et al. 2005
- Burke 1757, Ed. Boulton 1958
Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757), Edited with an Introduction and Notes by J. T. Boulton, London 1958
- Burnet 1822
John Burnet, Practical Hints on Composition in Painting illustrated by Examples from the Great Masters of the Italian, Flemish, and Dutch Schools, London 1822
- Burnet 1826
John Burnet, Practical Hints on Light and Shade in Painting. Illustrated by Examples from the Italian, Flemish, and Dutch Schools, London 1826
- Burnet 1827
John Burnet, Practical Hints on Colour in Painting. Illustrated by Examples from the Works of the Venetian, Flemish, and Dutch Schools, London 1827
- Burnet 1837
John Burnet, An Essay on the Education of the Eye with Reference to Painting, London 1837
- Burty 1875
Philippe Burty, Les dessins de Victor Hugo, zit. nach Ders., Maîtres et petits maîtres, Paris 1877, S. 311–332
- Busch 1981
Werner Busch, Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, [Ausstellungskatalog], Berlin, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92
- Busch 1984
Werner Busch, Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Herbert Beck et al. (Hg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 177–192
- Busch 1985
Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985
- Busch 1993
Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- Busch 1999/2000
Werner Busch, Laurence Sterne und die bildende Kunst, in: 10. Österreichischer Kunsthistorikertag [= Kunsthistoriker 15/16,] 1999/2000, S. 117–125
- Busch, Jehle & Meister 2007
Werner Busch, Oliver Jehle & Carolin Meister (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007
- Butlin & Joll 1977
Martin Butlin & Evelyn Joll, The paintings of J. M. W. Turner, New Haven 1977, 21984
- Butlin 1999
Martin Butlin, Studies, Sketches of Beginnings? – Finished and unfinished in Turner's Work, in: Exploring Late Turner, [Ausstellungskatalog], Salader O'Reilly Galleries, New York 1999, S. 81–94
- Butlin et al. 1989
Martin Butlin, Mollie Luther & Ian Warrell, Turner at Petworth. Painter & Patron, London 1989
- Cahn, Isabelle 1989
Isabelle Cahn, Cadres de peintres, Paris 1989
- Capodiecì 2002
Luisa Capodiecì, Gustave Moreau. Correspondance d'Italie, Paris 2002
- Castel 1725
Louis-Bertrand Castel, Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, & toutes sortes de pieces de musique. Lettre écrite de Paris le 20. Fevrier 1725 par le R. P. Castel, Jesuite, à M. Decourt, à Amiens, in: Mercure de France 1725, S. 2552–2577
- Castel 1726
Louis-Bertrand Castel, Demonstration geometrique du clavecin pour les yeux & pour tous les sens, avec l'éclaircissement de quelques difficultez, & deux nouvelles observations, in: Mercure de France 1726, S. 277–292 und 455–465
- Castel 1735
Louis-Bertrand Castel, Nouvelles expériences d'optique & d'acoustique, adressées à M. le Président de Montesquieu, in: Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux arts [...] à Trevoux 1735, S. 1444–1482, 1619–1666, 1807–1839, 2018–2053, 2335–2372, 2642–2768
- Castel 1740
Louis-Bertrand Castel, L'optique des couleurs, fondée sur les simples observations [...], Paris 1740
- Chabanne 1990
Thierry Chabanne, Les Salons caricaturaux, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée d'Orsay, Paris 1990/91
- Chantelou, Ed. Lalanne 1981
Paul Fréart de Chantelou, Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France, Notice de Ludovic Lalanne [...], Clamecy 1981
- Chantelou, Ed. Rose 1919
Paul Fréart de Chantelou, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, dt. Bearbeitung von Hans Rose, München 1919
- Charpin 1990
Catherine Charpin, Les Arts Incohérents (1882–1893), Paris 1990
- Chiarini 2000
Marco Chiarini (Hg.), Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici, [Ausstellungskatalog], Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Milano 2000/01
- Chouillet-Roche 1976
Anne-Marie Chouillet-Roche, Le clavecin oculaire du P. Castel, in: Dix-huitième siècle 8, 1976, S. 141–166
- Cooke 2003
Peter Cooke, Gustave Moreau et les art jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle [= Le Romanisme et après en France, Bd. 7, hg. von Allan Raitt], Bern 2003
- Cornaille & Herscher 1963
Roger Cornaille & Georges Herscher, Victor Hugo dessinateur, Lausanne 1963
- Coypell 1751
Charles-Antoine Coypell, Parallèle de l'Éloquence et de la Peinture, in: Mercure de France, Mai 1751, S. 8–38, zit. nach ders., Œuvres, Genève 1971
- Cozens 1759
Alexander Cozens, An Essay to Facilitate the Inventing of Landships, Intended for Students in the Art, London 1759, [ein Exemplar in der Petersburger Ermitage], zit. nach Sloan [1985, S. 354–360]
- Cozens 1778
Alexander Cozens, Principles of Beauty. Relative to the Human Head, London 1778
- Cozens 1785
Alexander Cozens, A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, London 1785, zit. nach dem Abdruck in: Lebensztejn [1990, S. 467–484]
- Cramer 1997
Charles Cramer, Alexander Cozen's New Method. The Blot and General Nature, in: Art Bulletin 97, 1997, S. 112–129
- Croce 1949
Benedetto Croce, Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana, Bari 41949
- Darmstadt 2001
Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, [Ausstellungskatalog], Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 2 Bde., Darmstadt 2001
- Davies 1992
Maurice Davies, Turner as Professor. The Artist and Linear perspective, London 1992
- Day 1972
W. G. Day, »Tristram Shandy«. The Marbled Leaf, in: The Library 27, 1972, S. 143–145
- Denis, Ed. 1964
Maurice Denis, Du symbolisme au classicisme. Théories, Textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris 1964
- Derouet & Boissel 1984
Christian Derouet & Jessica Boissel, Œuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944), [Ausstellungskatalog], Paris, Musée national d'art moderne, 1984/85, 1. réimpr., Paris 1985
- Diderot 1751, Ed. Chouillet
Denis Diderot, Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, Texte établi et présenté par Jacques Chouillet, in: Diderot, Œuvres complètes, IV, Le nouveau Socrate, Paris 1978
- Diderot 1765, Ed. Bukdahl
Denis Diderot, Salon de 1765. Essais sur la peinture, Éd. crit. et ann., prés. par Else Marie Bukdahl, (= Œuvres complètes XIV), Paris 1984
- Diderot 1767, Ed. Bukdahl
Denis Diderot, Salon de 1767, salon de 1769, Éd. crit. et ann., prés. par Else Marie Bukdahl (= Œuvres complètes XVI), Paris 1990
- Didi-Huberman 1990
Georges Didi-Huberman, Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris 1990
- Dillmann & Keisch 1998
Martina Dillmann & Claude Keisch (Hg.), Marriage à-la-mode. Hogarth und seine deutschen Bewunderer, [Ausstellungskatalog], Berlin, Altes Museum, Berlin 1998/1999
- Dittmann 1987
Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987
- Dobai 1968
Johannes Dobai, William Hogarth and Antoine Parent, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 31, 1968, S. 336–382
- Dobai 1974ff.
Johannes Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, 4 Bde., Bern 1974–1984
- Dreier 1989
Franz Dreier, Venezianische Gläser und »Façon de Venise«, Berlin, 1989
- Du Bos 1719, Ed. Désirat
Abbé Du Bos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, zit. nach Ed. Désirat, Paris 1993
- Dupas 1994
Jean-Claude Dupas, Sterne et Hogarth, la ligne serpentine: Chimère ou récit?, in: Récits/Tableaux, Textes réunis par J. P. Guillermin, Lille 1994, S. 151–162
- Dürer 1528
Albrecht Dürer, Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürenberg 1528
- Einberg & Egerton 1988
Elisabeth Einberg & Judy Egerton, Tate Gallery Collections. Volume Two. The Age of Hogarth. British Painters Born 1675–1709, London 1988
- Eristov 1979
Hélène Eristov, Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, in: Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité 91, 1979, S. 693–771
- Exner 1974
John Exner, The Rorschach. A comprehensive System, 3 Bde., New York 1974ff.
- Fassmann 1971
Kurt Fassmann, Abstrakte Malerei, in: Ders. (Hg.), Kindlers Malerei Lexikon, Bd. VI, Sachwörterbuch der Weltmalerei, Zürich 1971, S. 10–25
- Fehrenbach 2003
Frank Fehrenbach, Komposition, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2003
- Félibien 1668
André Félibien (Hg.), Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1668
- Finberg 1909
Alexander J. Finberg, A complete inventory of the drawings of the Turner Bequest, 2 Bde., London 1909
- Finberg 1939
Alexander J. Finberg, The Life of J. M. W. Turner, Second Edition Revised and with a Supplement by Hilda F. Finberg, Oxford 1939, 21967
- Finley 1997
Gerald Finley, The Deluge Pictures. Reflections on Goethe, J. M. W. Turner and Early Nineteenth-Century Science, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1997, S. 530–548
- Fischer 1995
Andreas Fischer, Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Frankfurt [1995, S. 503–545]

- Flach 2005
Sabine Flach, *Abstrakt/Abstraktion*, in: Barck et al. [2000ff., VII, 2005, S. 1–41]
- Flint 2002
Christopher Flint, In Other Words: Eighteenth-Century Authorship and the Ornaments of Print, in: *Eighteenth-Century Fiction*, 14, 2002, S. 627–672
- Focillon 1914
Henri Focillon, Les dessins de Victor Hugo, in: *Bulletin de la Société des Amis de l'Université de Lyon*, Mars-Avril 1914
- Forrester 1996
Gillian Forrester, *Turner's »Drawing Book«*. »The Liber Studiorum«, London 1996
- Frank 1995
Hilmar Frank, Arabeske, Chiffre, Hieroglyphe. Zwischen unendlicher Deutung und Sinnverlust, in: *Ernst Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, [Ausstellungskatalog], München, Haus der Kunst, Stuttgart 1995, S. 601–607
- Frankfurt 1995
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, [Ausstellungskatalog], Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1995
- Fredericksen 2004
Andrea Fredericksen, *Vanishing Point. The Perspective Drawings of J. M. W. Turner*, London 2004
- Freudenheim 1979/80
Susan Freudenheim, Gustave Moreau and the Question of Abstraction, in: *Marsyas. Studies in the History of Art*, 20, 1979/80, S. 71–77
- Frisch [1880]
Kaffe-Klexbilder. Humoristische Handzeichnungen von Wilh. v. Kaulbach, Echter und Muhr nach den im Besitz der königl. National-Galerie befindlichen Originalen in Lichtdruck repr. von W. Frisch, Leipzig [1880]
- Fritsch 2003
Marie Christine Fritsch, Die Technik des applizierten Lineaments im Werk Gustave Moreaus (1826–1898). Ursprung, Entwicklung und Wirkung eines Phänomens, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. (Magisterarbeit) 2003
- Früh-Jenner 1991
Gustl Früh-Jenner, *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turner. Der Versuch einer Neubestimmung der Historienmalerei?*, Tübingen (Diss.) 1991
- Gage 1969
John Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969
- Gage 1984
John Gage, *Turner's Annotated Books*. »Goethe's Theory of Colours«, in: *Turner Studies* 4/1, 1984, S. 34–52
- Gage 1993
John Gage, *Colour and Culture*, London 1993. Dt.: *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1997
- Gage 1999
John Gage, *Colour and Meaning*, London 1993. Dt.: *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999
- Gamboni 1996a
Dario Gamboni, *Images potentielles et »souponçons d'aspect«*. La contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle, in: *Manuela Kahn-Rossi (Hg.)*, *Odilon Redon. La natura dell'invisibile*, [Ausstellungskatalog], Lugano, Museo Cantonale d'Arte, Milano 1996, S. 95–126
- Gamboni 1996b
Dario Gamboni, *Potential Images. On the Use and Meaning of Visual Ambiguity in the Graphic Arts and Painting around 1900*, in: *National Gallery of Art. Center for Advanced Study in the Visual Arts. Center 16. Record of Activities and Research Reports*, June 1995–May 1996, Washington 1996, S. 96–99
- Gamboni 1999a
Dario Gamboni, »Fabrication of accidents«. *Factura and chance in nineteenth-century art*, in: *Res. Anthropology and Aesthetics* 36, autumn 1999, S. 205–226
- Gamboni 1999b
Dario Gamboni, *The Nineties. Between Abstraction and Representation*, Again, in: *Epílogos y pró-logos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires 1999, S. 9–18
- Gamboni 1999c
Dario Gamboni, *Vers le songe et l'abstrait: Gustave Moreau et le littéraire*, in: *48/14 La Revue du musée d'Orsay*, Bd. 9, 1999, S. 50–61
- Gamboni 2002
Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002
- Gamboni 2006
Dario Gamboni, *Acheiropoiesis, Autoipoiesis and potentielle Bilder im 19. Jahrhundert*, in: *Friedrich Weltzien, Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006
- Gamwell 2002
Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible. Art, Science, and the Spiritual*, Princeton and Oxford 2002
- Gartside 1805
M[ary] Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London 1805
- Gartside 1808
M[ary] Gartside, *An Essay on a New Theory of Colours, and on Composition in General*; illustrated by Coloured Blots Shewing the Application of the Theory to Composition of Flowers, Landscapes, Figures, &c. In three Parts, Part I, The Second Edition, London 21808
- Gautier 1862
Théophile Gautier, *Dessins de Victor Hugo*. Gravés par Paul Chenay, Texte par Théophile Gautier, Paris 1863 [Dezember 1862], wiederabgedruckt in: *Hugo*, Ed. Massin, XVIII, 1969, S. 1–11
- Georgel 1969
Pierre Georgel, *Histoire d'un « peintre malgré lui »*. Victor Hugo, ses dessins et les autres, in: *Hugo* [Ed. Massin XVIII, 1969, S. 13–80]
- Georgel 1973
Pierre Georgel, *Le Romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo – Philippe Burty*, in: *Revue de l'Art* 20, 1973, S. 8–64
- Georgel 1985a
Pierre Georgel, *Les avatars du « peintre malgré lui »*, in: *La gloire de Victor Hugo*, [Ausstellungskatalog], Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1985/86, S. 483–495
- Georgel 1985b
Pierre Georgel (Hg.), *Les dessins de Victor Hugo pour les »Travailleurs de la mer« de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1985
- Georgel 1992
Pierre Georgel, *« Pour l'intimité »*, in: *Stéphane Michaud et al. (Hg.)*, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris 1992, S. 184–203
- Georgel 2002
Pierre Georgel, *Victor Hugo*, dessins, Paris 2002
- Gerhard 1994
Anselm Gerhard, *Ausdruck*, in: *Ludwig Finscher (Hg.)*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (zweite Ausgabe), Sächteil, Bd. I, Kassel et al., 1994, Sp. 1044–1051
- Gerlach 1989
Peter Gerlach, *Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 34, 1989, S. 243–279
- Gibson-Wood 2000
Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven/London 2000
- Gille 2003
Vincent Gille (Hg.), *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, [Ausstellungskatalog], Paris, Pavillon des Arts, Paris 2003
- Giuliani 1998
Luca Giuliani, *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg i. Br. 1998
- Giusti 1992
Anna Maria Giusti, *Pietre dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, Torino 1992
- Glaesemer 1986
Jürgen Glaesemer, *Wie Erfindungen vom Fleck kommen*, in: *Parkett* 8, 1986, S. S. 66–81
- Gnoli 1971
Raniero Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1971
- Goethe, Ed. *Deutsche National-Literatur* 1975
Goethes Werke, historisch kritische Ausgabe, Naturwissenschaftliche Schriften, hg. von Rudolf Steiner, zit. nach Repr. Dornach 1975
- Goethe, *Weimarer Ausgabe*
Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff.
- Goldin 2006
Marco Goldin (Hg.), *Turner e gli impressionisti. La grande storia del paesaggio modern in Europa*, [Ausstellungskatalog] Brescia, Museo di Santa Giulia, Treviso 2006
- Gombrich 1960
Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York 1960. Dt.: *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1960, 21986

- Gottgang 2004
Andrea Gottgang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München/Berlin 2004
- Grojnowski 1981
Daniel Grojnowski, *Une avant-garde sans avancée. Les »Arts incohérents«*, 1882–1889, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 40, 1981, S. 73–86
- Guichard 1862
Joseph Guichard, *Les doctrines de M. Gustave Courbet maître peintre*, Paris 1862
- Haemmerle 1961
Albert Haemmerle, *Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961
- Hahl-Koch 1993
Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky, Ostfildern-Ruit 1993*
- Haldemann 2001
Matthias Haldemann, *Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*, München 2001
- Harrison & Wood 1998
Charles Harrison & Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* (1992), 2 Bde., dt. Ostfildern-Ruit 1998
- Hauser 2001
Andreas Hauser, *Andrea Mantegna »Wolkenreiter«*. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?, in: *Gerhart von Graevenitz u. a. (Hg.)*, *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001, S. 147–172
- Hens 1917
Szymon Hens, *Phantasieprüfung mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken*, Zürich 1917
- Hentschel 2000
Barbara Hentschel, *Kandinsky und Goethe*. »Über das Geistige in der Kunst« in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft, Berlin 2000
- Heraeus 1998
Stefanie Heraeus, *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998
- Hervey de Saint-Denys 1867
Marie-Jean-Léon d'Hervey de Saint-Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Paris 1867, zit. nach der Neuauflage Paris 1995
- Hetzler 1941
Theodor Hetzler, *Giotto – Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1941, wiederabgedruckt als: *Schriften Theodor Hetzlers*, Bd. I, Mittenwald & Stuttgart 1981
- Hoberg & Friedel 1999
Annegret Hoberg & Helmut Friedel (Hg.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der »Neuen Künstlervereinigung München« zum »Blauen Reiter«*, München 1999
- Hofmann & Praeger 1986
Karl-Ludwig Hofmann, & Christum Praeger, *Bilder aus Klecksen. Zu den Klecksographien von Justinus Kerner*, in: *Andrea Berger-Fix (Hg.)*, *Justinus Kerner. Nur wenn man von Geistern spricht. Briefe und Klecksographien*, Stuttgart 1986, S. 124–152 und 236–238
- Hogarth 1753
William Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London 1753, Repr. Menstone 1971
- Hogarth, Ed. 1995
William Hogarth, *Analyse der Schönheit*. Aus dem Englischen von Jörg Heininger, Dresden/Basel 1995
- Holtz 1970
William V. Holtz, *Image and Immortality. A Study of Tristram Shandy*, Providence 1970
- Hoormann & Schawelka 1998
Anne Hoormann & Karl Schawelka, *Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998
- Hörner 1992
Wolfgang Hörner, *Lorenz Sterne* (1). *Early German Translations, 1763–1800*, in: *The Shandean* 4, 1992, S. 11–48
- Howard 1838
Frank Howard, *Colour as a Means of Art, Being an Adaption of the Experience of Professors to the Practice of Amateurs*, London 1838
- Hugo 1888
Galerie particulière Georges Petit, Exposition des dessins et manuscrits de Victor Hugo. Au bénéfice de la souscription pour sa statue, Paris 1888
- Hugo 1985
Dessins de Victor Hugo. *Maison de Victor Hugo*, Paris 1985
- Hugo, Ed. Massin
Victor Hugo, *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, 18 Bde., Paris 1967–1970
- Humbert de Superville 1827
David Pierre Giottin Humbert de Superville, *Essais sur les signes conditionnels dans l'art*, Leyde 1827
- Humbert de Superville, Ed. Bolten 1997
Jacob Bolten (Hg.), *Miscellanea Humbert de Superville*, Leiden 1997
- Hüneke 1989
Andreas Hüneke, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 21989
- Imbriani 1867–1868
Vittorio Imbriani, *La Quinta Promotrice: 1867–1868, Ristampa non corretta né accresciuta*, Napoli o. J.
- Imdahl 1987
Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987
- Janecke 1993
Christian Janecke, *Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst*, Saarbrücken (Diss.) 1993
- Janis 1968
Eugenia Parry Janis, *Degas monotypes. Essay, catalogue and checklist*, Cambridge, Mass. 1968
- Janson 1959
Horst W. Janson, *After Betsy. What?*, in: *Bulletin of the Atomic Scientists* XV, Februar 1959, S. 68–71 und 93
- Janson 1961
Horst W. Janson, *The »Image Made by Chance« in Renaissance Thought*, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 254–266
- Janson 1973
Horst W. Janson, *Chance Images*, in: *Philip P. Wiener (Hg.)*, *Dictionary of the History of Ideas I*, New York 1973, S. 340–353
- Jehle 2007
Oliver Jehle, *Abschweifungen: zum Lob und Eigensinn der Linie in Tristram Shandy*, in: *Werner Busch (Hg.)*, *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 73–93
- Jewanski 1999
Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehungen zwischen Ton und Farbe*. Von Aristoteles bis Goethe, Sinzig 1999
- Joll 1999
Evelyn Joll, *Who Bought Turner's Late Pictures and how Were these Received?*, in: *Exploring Late Turner*, [Ausstellungskatalog], New York, Salader-O'Reilly Galleries, New York 1999, S. 105–111
- Joll et al. 2001
Evelyn Joll, Martin Butlin & Luke Herrmann (Hg.), *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford 2001
- Journet & Robert 1961
René Journet & Guy Robert, *Victor Hugo. Théâtre de la Gaité (choix de dessins, album B. N. n. a. f. 13352)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon 43, Paris 1961
- Journet & Robert 1963
René Journet & Guy Robert, *Victor Hugo. Trois albums. B. N. n. a. f. 13351, 13355, 24 807 (choix de lavis et inventaire)*, Paris 1963
- Kandinsky 1911/12, Ed. Bill
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, zit. nach Bern 10. J.
- Kandinsky 1912
Wassily Kandinsky, *Über Bühnenkomposition*, in: *Ders. & Franz Marc (Hg.)*, *Der Blaue Reiter*, München 1912, S. 103–113
- Kandinsky 1926
Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926
- Kandinsky, Ed. Bill 1955
Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hg. von Max Bill, Bern 1955, 21963
- Kandinsky, Ed. Roethel & Hahl-Koch
Wassily Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, *Autobiographische Schriften*, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980
- Kant 1790, Ed. Lehmann 1971
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790, zit. nach der Ausgabe von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1971
- Kantor 2002
Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.) 2002
- Karlsruhe 1983
Die französischen Zeichnungen 1570–1930, [Ausstellungskatalog] Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Karlsruhe 1983
- Keller 1855
Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*, hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt am Main 1985

- Keller 1880
Gottfried Keller, Der grüne Heinrich. Zweite Fassung, hg. von Peter Villwock, Frankfurt am Main 1996
- Kemp 1990
Martin Kemp, The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven & London 1990, ²1992
- Kemp 1974
Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch 19, 1974, S. 219–240
- Kerner 1890
Justinus Kerner, Kleksographien. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers, Stuttgart 1890
- Kerner 1914
Raimund Pissin (Hg.), Kerners Werke. Auswahl in sechs Teilen, Berlin et al. 1914
- Kerner 1998
Justinus Kerner, Kleksographien. Hadesbilder kleksographisch entstanden und in Versen erläutert von Justinus Kerner. Mit einem Nachwort hg. von Horst Brandstätter, Stuttgart 1998
- Klein 1976
Heinrich-Josef Klein, Marmorierung und Architektur. Ein Beitrag zur Frage der Musterung, Köln (Diss.) 1976
- Klibansky et al. 1964
Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, Saturn and Melancholy, Edinburgh 1964. Dt.: Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1990
- Koch & Dommer 1865
Heinrich Christoph Koch & Arrey von Dommer, Musikalisches Lexicon. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, Heidelberg 1865
- Körner 1988
Hans Körner, Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988
- Körner 1995
Hans Körner, Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, München 1995, S. 397–424
- Krahmer 1974
Catherine Krahmer, Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst, München 1974
- Kristeller 1951/52
Paul Oskar Kristeller, The modern System of arts, Lancaster 1951/52. Dt. in: Ders., Humanismus und Renaissance II, München 1976, S. 164–206 und 287–312
- Kuhn 1985
Rudolf Kuhn, Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508, in: F. Büttner und C. Lenz (Hg.), Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 51–68
- Kümmel 2001
Birgit Kümmel, Wilhelm von Kaulbach als Zeichner, Bad Arolsen 2001
- Lacambre 1987
Geneviève Lacambre, Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave-Moreau. [Ausstellungskatalog], Paris, Musée d'Orsay, Paris 1987
- Lankheit 1951
Klaus Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der »gegenstandslosen« Malerei, in: Neue Heidelberger Jahrbücher 1951, S. 55–90
- Larousse 1866–1876
Pierre Larousse (Hg.), Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle, 15 Bde., Paris 1866–1876
- Laugier 1771
Marc Antoine Laugier, Manière de bien juger des ouvrages de peinture, Paris 1771, Repr. Genève 1972
- Lavater 1775–1778
Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 »Versuche«, Leipzig/Winterthur Bd. I. 1775, Bd. II. 1776, Bd. III. 1777, Bd. IV. 1778
- Leadbeater 1902
Charles Webster Leadbeater, Man visible and invisible. Examples of different types of men as seen by means of trained clairvoyance, London 1902. Dt. Der sichtbare und der unsichtbare Mensch, Freiburg i. Br. 1964
- Lebensztejn 1990
Jean-Claude Lebensztejn, L'art de la tache. Introduction à la »Nouvelle méthode« d'Alexander Cozens, Montélimar 1990
- Lee 1967
Rensselaer W. Lee, Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, New York 1940, Neuauflage New York 1967
- Le Men 2002/03
Ségolène Le Men, L'artiste et les hasards de la matière, de Cornelius à George Sand, in: Revue de l'Art, 137, 2002/03, S. 19–29
- Lemoine 1976
Serge Lemoine, Donation Granville. Tome 1, Catalogue des peintures, dessins, estampes et sculptures. Œuvres réalisées avant 1900, Dijon 1976
- Lemoine 2003
Serge Lemoine (Hg.), Aux origines de l'abstraction 1800–1914, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée d'Orsay, Paris 2003
- Lenep 1970
Jacques van Lenep, Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914. L'art zwanzig – une manifestation pré-dadaïste?, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 19, 1970, S. 127–149
- Lenep 1988
Jacques van Lenep, Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914. Compléments, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 34–37, 1985–1988, S. 34–37 und 313–326
- Leonardo, Ed. Chastel (dt.) 1990
Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hg. von André Chastel, dt. München 1990
- Leonardo, Ed. Richter 1939
The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, 2 Bde., London 1939, ³1970
- Lersch 1981
Thomas Lersch, Farbenlehre, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte VII, München 1981, S. 157–274
- Lessing 1972
Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Bd. III: Frühe kritische Schriften, München 1972
- Lichtenstein & Déculot 2004
Jacqueline Lichtenstein, & Elisabeth Déculot, Miméisis, in: B. Cassin (Hg.), Dictionnaire européen des philosophies, Paris 2004, S. 786–803.
- Lichtenstein & Michel 2006
Jacqueline Lichtenstein & Christian Michel Lichtenstein, Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Bd. I, 1648–1681, Paris 2006
- Lindsay 1967
Jack Lindsay, J. M. W. Turner. His Life and Work. A Critical Biography, London 1967
- Lindsay 1959
Kenneth Lindsay, [Rezension von] Will Grohmann, Kandinsky, in: Art Bulletin XLI, S. 348–350
- Lipps 1903ff.
Theodor Lipps, Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. Grundlegung der Ästhetik, Zweiter Teil. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, Hamburg/Leipzig 1903 und 1906
- Lobstein 1999
Dominique Lobstein, Antony Roux, Gustave Moreau et les Fables de La Fontaine, in: Paragone, 1999, Nr. 597, S. 75–88
- Locher 2001
Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950, München 2001
- Lochnan 2004
Katharine Lochnan, Turner Whistler Monet, London 2004
- Lohmann-Siems 1963
Isa Lohmann-Siems, J. C. A. Grohmanns »Ideen zu einer Physiologischen Anthropologie« aus dem Jahre 1791. Eine Vorwegnahme kunsttheoretischer Gedanken des 20. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8, 1963, S. 67–84
- Lomazzo 1584
Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte de la Pittura. [...] Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica & la pratica d'essa pittura, Milano 1584
- London 1974
Drawings by Victor Hugo, Catalogue by Pierre Goergel, [Ausstellungskatalog], London, Victoria and Albert Museum, London 1974
- Long 1980
Rose-Carol Washton Long, Kandinsky. The Development of an Abstract Style, Oxford 1980
- Madrid/Paris 2000
Du chaos dans le pinceau... Victor Hugo dessins, [Ausstellungskatalog], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, & Paris, Maison de Victor Hugo, Paris 2000–2001
- Mainardi 2007
Patricia Mainardi, The Invention of Comics, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, 6, 2007 [Online]
- Mainberger 2007
Sabine Mainberger, Im Bann einer Linie. Zu Balzacs »La Peau de chagrin«, in: Werner Busch (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München et al. 2007, S. 95–117
- Mancini, Ed. Marucchi 1956/57
Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, 2 Bde., Roma 1956/57
- Massinelli 2004
Anna Maria Massinelli, Saxa Picta – Le pietre paesine, in: FMR, 161, 2004, S. 107–128
- Mathieu 1998
Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau, monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé, Paris 1998
- Matile 1977
Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, München/Mittenwald 1977, ²1979
- Maurer 2001
Emil Maurer, »Figura serpentinata«. Studien zu einem manieristischen Figurenideal, in: Ders., Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale, Zürich/München, 2001, S. 21–79
- McLean 1972
Ruari McLean, Victorian Book Design and Colour Printing, London 1963, ²1972
- Méaulle 1882
Louis-Fortuné Méaulle, Dessins de Victor Hugo. Les travailleurs de la mer, Gravures de F. Méaulle, Paris 1882
- Mendelssohn 1755, Ed. 1929
Moses Mendelssohn, Über die Entdeckung, Berlin 1755, zit. nach Ders., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe I, Schriften zur Philosophie und Ästhetik I, bearbeitet von Fritz Bamberger, Berlin 1929, Repr. Stuttgart-Bad Cannstatt 1971
- Mengs, Ed. Prange 1786
Anton Mengs, Des Ritters Anton Raphael Mengs, [...], hinterlassene Werke, hg. von M. C. F. Prange, 3 Bde., Halle 1786
- Mérot 1996
Alain Mérot (Hg.), Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle, Édition établie par Alain Mérot, Paris 1996
- Mexico 1994
Gustave Moreau y su legado, [Ausstellungskatalog], Mexico, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico 1994
- Moeller 1994
Magdalena M. Moeller, Der frühe Kandinsky 1900–1910, München 1994
- Mondrian 1920
Piet Mondrian, Le Néo-Plasticisme. Principe général de l'équivalence plastique, Paris 1920, zit. nach der dt. Übersetzung in: Piet Mondrian, Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding, Bauhausbücher 5, Eschwege 1925, Repr. Mainz/Berlin 1974, S. 3–28
- Monier 1998
Béatrice Monier, Jean-Baptiste Du Bos, in: J. Nida-Rümelin & M. Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 242–249
- Monkman 1970
Kenneth Monkman, The Bibliography of the Early Editions of »Tristram Shandy«, in: The Library 25, 1970, S. 11–39
- Monkman 1979
Kenneth Monkman, »Tristram« in Dublin, in: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 7 (3), 1979, S. 343–368
- Montagu 1992
Jennifer Montagu, The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 55, 1992, S. 233–248
- Montandon 1995
Alain Montandon, Castel en Allemagne. Synesthésies et correspondances dans le romantisme allemand, in: Mortier & Hasquin [1995, S. 95–106]
- Monzón 1563
Francisco de Monzón, Norte de Ydiotas, Lissabon 1563
- Moreau 1902
Musée Gustave Moreau. Catalogue sommaire des peintures, dessins, cartons et aquarelles, Paris 1902, 5. Aufl.: Peintures, cartons, aquarelles, etc., exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau, Paris 1990
- Moreau 1984
Gustave Moreau. L'assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau. Texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Paris 1984
- Moreau 2002
Gustave Moreau. Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke, 2 Bde., Paris 2002
- Morgan 1996
David Morgan, The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism, in: Journal of the History of Ideas 57, 1997, S. 317–341
- Mortier & Hasquin 1995
Roland Mortier & Hervé Hasquin (Hg.), Autour du Père Castel et du clavecin oculaire. Etudes sur le XVIIIe siècle 23, Bruxelles 1995
- Mount 2000
Harry Mount, Reynolds, Chiaroscuro and Composition, in: Taylor & Quiviger [2000, S. 172–197]
- München 1995
Ernstes Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, [Ausstellungskatalog], München, Haus der Kunst, Stuttgart 1995
- Muther 1893
Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bde., München 1893f.
- New York 1998
Shadows of a Hand. The Drawings of Victor Hugo, [Ausstellungskatalog], New York, The Drawing Center, New York 1998
- Nichols 2002
Kimberly Nichols, Turner's Use of Graphite underdrawing in his Watercolor »Cassiobury Park, Herfordshire«, in: Master Drawings 40, 2002, S. 299–304
- Nietzsche, Ed. Schlechta
Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta (1954ff.), Darmstadt 1997
- Onians 1980
John Onians, Abstraction and Imagination in Late Antiquity, in: Art History 3, 1980, S. 1–24
- Oppé 1954
A. P. Oppé, Alexander & John Robert Cozens. With a Reprint of Alexander Cozens' A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, Cambridge, Mass. 1954
- Orsini 1784
Baldassarre Orsini, Antologia dell'arte pittorica che contiene un Saggio sulla composizione della pittura. Il trattato della bellezza, e del gusto del Cavaliere Don Antonio Raffaello Mengs. Una lettera del medesimo a Don Antonio Ponz sopra il merito de' quadri del Real Palazzo di Madrid. Alcune regole della pittura di Gio. Paolo Lomazzo. L'arte del dipingere a fresco di Andrea Pozzo. Lezioni pratiche su del colorito di Mengs. Con un Appendice sul regolamento dell'Accademia del Disegno, Augusta 1784
- Orsini, Ed. 1973
Baldassarre Orsini, Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia (1784), A cura di Bruno Toscano, Treviso 1973
- Osterkamp 2006
Ernst Osterkamp, Der fiktive Zeichner (deutsche Schule, 19. Jahrhundert), in: Iris Lauterbach und Margaret Stufmann (Hg.), Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2006
- Paris 1906
Exposition Gustave Moreau, Préface par le Comte Robert de Montequiou, Paris, Galerie Georges Petit, Paris 1906
- Paris 1926
Exposition Gustave Moreau et quelques-uns de ses élèves, Paris, Galerie Georges Petit, Paris 1926
- Paris 1985
Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée du Petit Palais, Paris 1985
- Paris 1992
Arts incohérents académie du dérisoire, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée d'Orsay, Paris 1992
- Paris 1997
L'Inde de Gustave Moreau, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée Cernuschi, Paris 1997
- Paris 2002
Victor Hugo. L'homme océan, [Ausstellungskatalog], Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2002
- Paris 2003
Gustave Moreau. Mythes & Chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave-Moreau, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée de la Vie Romantique, Paris 2003

- Paris 2005
»Cet immense rêve de l'océan...«
Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo, [Ausstellungskatalog], Paris, Maison de Victor Hugo, Paris 2005
- Paris/Chicago/New York 1998–1999
Gustave Moreau 1826–1898, [Ausstellungskatalog], Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Chicago, The Art Institute, New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris 1998–1999
- Parris 1999
Leslie Parris (Hg.), Exploring Late Turner, [Ausstellungskatalog], New York, Salader-O'Reilly Galleries, New York 1999
- Patterson 1989
Diana Patterson, »The Moral of the Next Marbled Page« in Sterne's Tristram Shandy, University of Toronto (Diss.) 1989
- Patterson 1991
Diana Patterson, Tristram's Marblings and Marblers, in: The Shandean 3, 1991, S. 70–97
- Paulson 1965
Ronald Paulson, Hogarth's Graphic Works, 2 Bde., New Haven/London 1965
- Pedretti 2004
Carlo Pedretti, Le macchie di Leonardo, Firenze 2004
- Perini 1988
Giovanna Perini, Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature. A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 51, 1988, S. 141–168
- Pesch 1962
Ludwig Pesch, Die romantische Rebellion in der modernen Literatur und Kunst, München 1962
- Pierre 2003
Arnauld Pierre, La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction, in: Serge Lemoine (Hg.), Aux origines de l'abstraction 1800–1914, Paris, Musée d'Orsay, Paris 2003, S. 84–101
- Piggott 1993
Jan Piggott, Turner's Vignettes, London 1993
- Piles 1677
Roger de Piles, Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, Paris 1677, Repr. Genève 1970
- Pocci 1974
Graf Franz von Pocci, Die gesamte Druckgraphik, hg. von Marianne Bernhard, Vorwort von Eugen Roth, München 1974
- Podro 1981
Michael Podro, The Drawn Line from Hogarth to Schiller, in: »Sind Briten hier?«. Relations between British and Continental Art 1680–1880, München 1981, S. 45–56
- Preisendanz 1976
W. Preisendanz, Komische (das), Lachen (das), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 4, Basel/Darmstadt 1976, S. 889–893
- Priebe 1986
Evelin Priebe, Angst und Abstraktion. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys, Frankfurt am Main et al. 1986
- Prieß 1984
Elisabeth Prieß, »Die Einhörner«: vom Zitat zum Symbol – Die Rolle des Ornaments bei Gustave Moreau, in: Alte und moderne Kunst, 29. Jg., Heft 196/197, 1984, S. 1–7
- Purkyne 1819
Jan Evangelista Purkyne, Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne, [Bd. 1] Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjektiver Hinsicht, Prag 1819
- Puttfarken 1985
Thomas Puttfarken, Roger de Piles' Theory of Art, New Haven/London 1985
- Puttfarken 1999
Thomas Puttfarken, Poussin's Thoughts on Painting, in: Katie Scott and Genevieve Warwick (Hg.), Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist, Cambridge et al. 1999, S. 53–75
- Puttfarken 2000
Thomas Puttfarken, The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven/London 2000
- Reulecke 2002
Anne-Kathrin Reulecke, Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München 2002
- Reulecke 2006
Anne-Kathrin Reulecke, Bildstörungen in E. T. A. Hoffmanns »Der Arthushof« und Honoré de Balzac »Das unbekannteste Meisterwerk«, in: Reto Sorg (Hg.), Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, München 2006, S. 103–116
- Reynolds, Ed. 1797
Sir Joshua Reynolds, The works, hg. von Edmond Malone, 2 Bde., London 1797, Repr. Hildesheim 1971
- Richardson 1715
Jonathan Richardson, An Essay on the Theory of Painting, London 1715
- Richardson 1728
Jonathan Richardson, Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam 1728
- Richardson, Ed. 1773
Jonathan Richardson, The Works of Mr. Jonathan Richardson. Consisting of I. The Theory of Panting [...], London 1773, Repr. Hildesheim 1969
- Ries 2002
Hans Ries (Hg.), Wilhelm Busch. Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe, 3 Bde., Hannover 2002
- Ringbom 1966
Sixten Ringbom, Art in »the Epoch of the Great Spiritual«. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 24, 1966, S. 386–418
- Ringbom 1970
Sixten Ringbom, The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Abo 1970
- Ringbom 1982
Sixten Ringbom, Kandinsky und das Okkulte – Die Steiner-Annotationen Kandinskys, in: Armin Zweite (Hg.), Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914, München 1982, S. 85–105
- Ringbom 1986
Sixten Ringbom, Transcending the Visible. The Generation of the Abstract Pioneers, in: Tuchman & Freeman [1986, S. 131–153]
- Riout 1989
Denys Riout, La peinture monochrome. Une tradition niée, in: Les cahiers du Musée national d'art moderne 30, 1989, S. 81–98
- Riout 1990
Denys Riout, La tentation du monochrome au XIXe siècle, in: René Démoris (Hg.), Les fins de la peinture, Actes du colloque organisé pas le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9–11 mars 1989), Paris 1990, S. 210–220
- Riout 1996
Denys Riout, La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre, Nîmes 1996
- Robsjohn-Gibblings 1947
Terence H. Robsjohn-Gibblings, Mona Lisa's Mustache. A Dissection of Modern Art, New York 1947
- Robson 1799
William Robson, Grammigraphia or the Grammar of Drawing, a system of appearance which by easy rules communicates its principles, and shews how it is to be presented by lines, London 1799
- Rochas 1900
Albert de Rochas, Les sentiments, la musique et le geste, Grenoble 1900
- Roethel & Benjamin
Hans Roethel & Jean K. Benjamin, Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, 2 Bde., London 1982–1984
- Roettgen
Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, 2 Bde., München 1996–1997
- Roque 1992
Georges Roque, Les symbolistes et la couleur, in: Revue de l'Art 96, 1992, S. 70–76
- Rorschach 1921
Hermann Rorschach, Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines Wahrnehmungsdiagnostischen Experiments. [Deutenlassen von Zufallsformen], Bern et al. 1921, 1972, 11992
- Rorschach 2004
Christian Müller & Rita Signer (Hg.), Hermann Rorschach (1884–1922). Briefwechsel, Bern 2004
- Rosenberg 2000
Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München/Berlin 2000
- Rosenberg 2003
Raphael Rosenberg, Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau, in: Gustave Moreau. Mythes et Chimères, [Ausstellungskatalog] Paris, Musée de la Vie romantique, Paris 2003, S. 92–107 und 129–131
- Rosenberg 2004
Raphael Rosenberg, Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit, in: Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und Kunst des Informel, [Ausstellungskatalog] Kunsthalle Kiel, Kiel 2004, S. 41–45

- Rosenberg 2008
Raphael Rosenberg, Le schéma de composition. Outil et symptôme de la perception du tableau, in: Actes du colloque Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle (Paris, Collège de France et INHA, mai 2004, Druck in Vorbereitung).
- Rosenblum 1956
Robert Rosenblum, The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction, New York University (Diss.) 1956, Repr. New York 1976
- Rosenblum 1975
Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, London 1975
- Rösing 1998
Helmut Rösing, Synästhesie, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (zweite Ausgabe), Sachtel, IX, Kassel et al., 1998, S. 168–185
- Rothstein 1975
Eric Rothstein, »Ideal Presence« and the »Non Finito« in Eighteenth-Century Aesthetics, in: Eigtheenth-Century Studies 9, 1975/76, S. 307–333
- Rousseau 2003
Pascal Rousseau, Les limites du visible à l'époque moderne, in: Serge Lemoine (Hg.), Aux origines de l'abstraction 1800–1914, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée d'Orsay, Paris 2003, S. 18–33
- Rukschcio & Schachel 1982
Burkhardt Rukschcio & Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg 1982
- Ruskin 1851–1853
John Ruskin, The Stones of Venice, 3 Bde., London 1851–1853, zit. nach Ed. Everyman's Library, London o. J. [ca. 1907].
- Ruskin 1851–1860
John Ruskin, Modern Painters, 5 Bde., London 1851–1860
- Sand 2004
George Sand. Une nature d'artiste. Exposition du bicentenaire de sa naissance, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée de la Vie romantique, Paris 2004
- Sander 2006
Jochen Sander, Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino, Petersberg 2006
- Schier 1941
Donald Stephen Schier, Louis Bertrand Castel, Anti-Newtonian Scientist, Cedar Rapids 1941
- Schiff 2000
Karen Schiff, Tristram Shandy's Original Marbled Page, in: The Journal of Artist's Books, 14, 2000, Spring, S. 6–11
- Schmid 1948
F[rederick] Schmid, The Color Circles by Moses Harris, in: The Art Bulletin 30, 1948, S. 227–230
- Schmutz 2002
Thomas Schmutz, Die Malerei und ihr »Material«. Aufgaben und Ästhetik der Handbücher für Künstler und Amateure in England ca. 1780–1850, Neuchâtel (Diss.) 2002
- Schnackertz 2005
Hermann Josef Schnackertz, Wirkung/Rezeption, in: Barck et al. [2005], Bd. VI, 2005, S. 670–693]
- Schulze 1994
Sabine Schulze (Hg.), Goethe und die Kunst, [Ausstellungskatalog], Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle et al., Stuttgart 1994
- Schuster 1990
Peter-Klaus Schuster, Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, [Ausstellungskatalog], Berlin, Nationalgalerie, München 1990
- Scott 1822
Walter Scott, Burg Rokeby. Romanisches Gedicht in sechs Gesängen. Aus dem Engl. im Versmaße des Originals von Dr. A. Storck, Bremen 1822
- Sedlmayr 1958
Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958
- Sedlmayr, Ed. 1959
Hans Sedlmayr, Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. I, Wien/München 1959
- Semin 2003
Didier Semin, La ligne du célibat. Le hasard, l'arabesque et la volute: pour servir à une »histoire du zigloogloog«, in: Les cahiers du Musée national d'art moderne 83, 2003, S. 38–55
- Sergent 1955
Jean Sergent, Dessins de Victor Hugo, Paris/Genève 1955
- Shanes 1997
Eric Shanes, Turner's Watercolour Explorations 1810–1842, London 1997
- Shanes 2000
Eric Shanes, Turner. The Great Watercolours, London 2000
- Sloan 1985
Kim Sloan, A New Chronology for Alexander Cozens, in: The Burlington Magazine 127, 1985, S. 70–75 und 354–363
- Sloan 1986
Kim Sloan, Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape, New Haven/London 1986
- Sloan 1995
Kim Sloan, A Cozens Album in the National Library of Wales, Aberystwyth, in: The Walpole Society 57, 1993/94 (1995), S. 79–136
- Sloan 2000
Kim Sloan, »A Noble Art«. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800, London 2000
- Spoletto 1992
Gustave Moreau. L'Elogio del poeta, [Ausstellungskatalog], Spoleto, Palazzo Racani Arroni, Roma 1992
- Stafford 1979
Barbara Maria Stafford, Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art, London 1979
- Steiner 1903–1908
Rudolf Steiner, Luzifer Gnosis 1903–1908. Grundlegende Aufsätze zur Anthroposophie und Berichte aus der Zeitschrift »Luzifer« und »Luzifer-Gnosis« (= Rudolf Steiner Gesamtausgabe 34), Dornach 1960
- Steiner 1904
Rudolf Steiner, Theosophie. Einführung in übersinnliche Weltkenntnis und Menschenführung, Leipzig 1904
- Stelzer 1964
Otto Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964
- Stern & Schlick-Nolte 1994
E. Marianne Stern & Birgit Schlick-Nolte, Frühes Glas der Alten Welt. 1600 v.Chr.–50 n. Chr. Sammlung Ernesto Wolf, Stuttgart 1994
- Sterne 1760–1767
Laurence Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 9 Bde., Bd. I und Bd. II York 1760 [1759], zit. nach London 1760, Bd. III und Bd. IV London 1761, Bd. V und Bd. VI London 1762 [1761], zit. nach London 1767, Bd. VII und Bd. VIII London 1765, Bd. IX London 1767

- Sterne 1769
The Works of Laurence Stern [sic], A. M. Prebendary of York, and Vicar of Sutton on the Forest, and of Stillington, near York, 5 Bde., London 1769
- Sterne 1775
The Works of Laurence Sterne, A. M. Prebendary of York, and Vicar of Sutton in the Forest, and of Stillington near York. To Which is Prefixed an Account of the Life and Writings of the Author, 7 Bde., London 1775
- Sterne, Ed. Bode
Laurence Sterne, Tristram Schandis Leben und Meynungen, 9 Bde., Hamburg 1774, 21776
- Sterne, Ed. Florida
Laurence Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, hg. von Melvyn New und Joan New, 3 Bde., Florida 1978–1984
- Stich 1994
Sidra Stich, Yves Klein, Ostfildern-Ruit 1994
- Stolzenberg 1998
Jürgen Stolzenberg, Joseph Addison, in: J. Nida-Rümelin und M. Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 1–4
- Strasser 2006
Catherine Strasser, Du travail de l'art. Observation des œuvres et analyse du processus qui les conduit, Paris 2006
- Taylor & Quiviger 2000
Paul Taylor & François Quiviger, Pictorial Composition from Medieval to Modern Art, London/Turin 2000
- Telemann 1739
Georg Philipp Telemann, Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat [...], Hamburg 1739, Repr. in: Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 18, Blankenburg/Harz 1982
- Testelin 1696
Henry Testelin, Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, Paris 1696

- Thieme-Becker
Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907ff.
- Thürlemann 1986
Felix Thürlemann, Felix Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986
- Trilling 2001
James Trilling, The Language of Ornament, London 2001
- Tuchman & Freeman 1986
Maurice Tuchman & Judi Freeman, The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985, [Ausstellungskatalog], Los Angeles, County Museum et al., Los Angeles 1986/87
- Ullrich 2001
Wolfgang Ullrich, Kunst/Künste/System der Künste, in: Barck et al. [2000ff., Bd. III, 2001, S. 556–616]
- Upstone 1993
Robert Upstone, Turner: The Final Years. Watercolours 1840–1851, London 1993
- Venezia 1993
Victor Hugo pittore, [Ausstellungskatalog], Venezia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Milano 1993
- Villequier/Paris 1971
Pierre George, Dessins de Victor Hugo, [Ausstellungskatalog], Paris, Musée Victor Hugo Villequier et Maison de Victor Hugo, Paris 1971
- Voogd 1985
Peter J. de Voogd, Laurence Sterne, the Marbled Page, and >the Use of Accidents<, in: Word & Image 1, 1985, S. 279–287
- Voogd 1988
Peter J. de Voogd, »Tristram Shandy« as Aesthetic Object, in: Word & Image 4, 1988, S. 383–392
- Voogd 1990
Peter J. de Voogd, »O. C.« and the Marbled Page, in: The Shandean 2, 1990, S. 231–233
- Voogd 1993
Peter J. de Voogd, Laurence Sterne in Dutch (18th Century). A Bibliography, in: The Shandean 5, 1993, S. 150–159
- Wagner 1999
Christoph Wagner, Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999
- Wagner 2003
Monika Wagner, Abstraktion, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2003, S. 1–3
- Walsh 1995
Philip Walsh, The Atelier of Gustave Moreau at the Ecole des Beaux-Arts, Cambridge Mass. (Diss.) 1995
- Warrell 1999
Ian Warrell, Turner's Late Swiss Watercolours – and Oils, in: Exploring Late Turner, [Ausstellungskatalog], Salader-O'Reilly Galleries, New York 1999, S. 139–152
- Warrell 2003a
Ian Warrell, Turner and Venice, London 2003
- Warrell 2003b
Ian Warrell, Exploring the >dark side<. Ruskin and the problem of Turner's erotica, in: The British Art Journal, IV/1, 2003, S. 5–46
- Weber 1990
Bruno Weber, Gottfried Keller Landschaftsmaler, Zürich 1990
- Wellek 1929
Albert Wellek, Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft. Urgeschichte des Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 11, 1928/29, S. 470–497
- Wellek 1931
Albert Wellek, Renaissance- und Barock-Synästhesie. Die Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 1931, S. 534–584
- Wellek 1935
Albert Wellek, Farbenharmonie und Farbenklavier. Ihre Entstehungsgeschichte im 18. Jahrhundert, in: Archiv für die gesamte Psychologie 94, 1935, S. 347–375
- Weltzien 2006
Friedrich Weltzien, Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006
[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/artikel/90/]
- Wettlaufer 2001
Alexandra K. Wettlaufer, Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac and the myth of Pygmalion in postrevolutionary France, New York 2001
- Whistler 1995
Whistler 1834–1903, [Ausstellungskatalog], London, Tate Gallery, Paris, Musée d'Orsay, Washington, National Gallery of Art, Paris 1995
- Wilkinson 1972
Gerald Wilkinson, Turner's Early Sketchbooks. Drawings in England, Wales and Scotland from 1789 to 1802, London 1972
- Wilkinson 1975
Gerald Wilkinson, Gerald Turner's Colour Sketches. 1820–1834, London 1975
- Wilton 1979
Andrew Wilton, J. M. W. Turner. Leben und Werk, dt. München 1979
- Wolfe 1990
Richard J. Wolfe, Marbled Paper. Its History, Techniques, and Patterns, Philadelphia 1990
- Zarlino 1558
Gioseffo Zarlino, Le istituzioni harmoniche, Venedig 1558
- Zaunschirm 1975
Thomas Zaunschirm, Systeme der Kunstgeschichte, Wien 1975
- Ziff 1963
Jerold Ziff, »Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape«: A Lecture by J. M. W. Turner, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 26, 1963, S. 124–147
- Zimmermann 1991
Michael F. Zimmermann, Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Antwerpen/Weinheim 1991
- Zimmermann 2002
Reinhard Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Berlin 2002
- Zürich/München 1986
Gustave Moreau – symboliste, [Ausstellungskatalog], Zürich, Kunsthaus & München, Villa Stuck, Zürich 1986
- Zwaneveld 1993
Agnes Zwaneveld, Laurens Sterne in Holland. The Eighteenth Century, in: The Shandean 5, 1993, S. 125–140
- Eine Auswahl der ausgestellten Bücher wurde im Rahmen dieses Ausstellungsprojekts von der Universitätsbibliothek Heidelberg digitalisiert und ist über deren Internetseite einzusehen.
- Addison, John 18
Alberti, Leon Battista 18, 19, 67
Aldrovandi, Ulisse 69–71; Kat. 29
Alison, Archibald 323
Allais, Alphonse 299, 304; Abb. 74–76; Kat. 209
Apollinaire, Guillaume 313
Arcimboldo, Guiseppe 324
Argan, Giulio Carlo 274
Aristoteles 17, 44
Arp, Hans 322
Augustinus 45
Ažbe, Anton 312
Bahr, P[aul?] Kat. 213
Balla, Giacomo 314
Baltrušaitis, Jurgis 67, 326
Balzac, Honoré de 46, 291, 294, 330
Barnard, George 52; Kat. 17
Barr, Alfred 14–15; Abb. 3
Barrot, Odilon 164
Baudelaire, Charles 35
Bénédite, Léonce 172, 222, 227
Bernadac, Christian 102
Bernini, Gianlorenzo 273, 291, 295, 304
Bertal[?], [Charles Albert d'Arnoux gen.] 295; Kat. 207
Besant, Annie 305, 306–309, 315; Abb. 81–84
Biard, Léonic 164
Bilhaud, Paul 299
Bitzer, Silke 227
Blake, William 23
Blanc, Charles 26
Blavatski, Helena Petrovna 305
Blechen, Carl 114; Abb. 34
Boccioni, Umberto 314
Bockemühl, Michael 119
Bode, Johann Joachim Christoph 284, 285, 287–290; Abb. 72, 73; Kat. 202, 203
Bonnard, Pierre 312
Bos, Jean-Baptiste du 18
Boselli, Orfeo 322
Braque, Georges 312
Breton, André 171; Abb. 27
Burke, Edmund 23, 318
Burljuk, David 312
Burljuk, Wladimir 312
Burnet, John 39, 52; Kat. 9
Busch, Wilhelm 301, 304; Kat. 212
Carracci, Annibale 295
Carstens, Asmus Jakob 23
Castagno, Andrea del 72; Abb. 23
Castel, Louis-Bertrand 44–47, 172, 308, 309, 317
Castiglione, Giovanni Battista 229
Cervantes, Miguel de 278
Cézanne, Paul 14, 206
Chantelou, Paul Fréart de 17
Chenay, Paul 159
Chezy, Helmine von 87
Chladni, Ernst Florens 46, 309; Abb. 13
Courbet, Gustave 311
- Cozens, Alexander 12, 72–84, 102, 111, 125, 222, 227, 230, 317; Abb. 24, 25; Kat. 30–37
Croce, Benedetto 36
Darget, Louis 331
Degas, Edgar 229, 329; Kat. 151
Delanay, Robert 314
Denis, Maurice 312, 313
Denissoff, Wassily Iwanowitch 312
Derain, André 312
Diderot, Denis 23
Doesburg, Theo 314
Dongen, Kees van 312
Doré, Gustave 295; Kat. 208
Drouet, Juliette 160
Duchamp, Marcel 313
Dürer, Albrecht 19, 20; Abb. 5, 6
Dureux, Alexandrine 202
Echter, Michael 97; Kat. 51, 52, 55
Egremont, 3. Earl of 117
Eichendorff, Joseph von 315
Fawkes, Walter Ramsden 115
Félibien, André 18
Finberg, Alexander 119, 122, 123
Flaxman, John 23; Abb. 8
Fludd, Robert 273
Fresnoy, Charles-Alphonse du 18
Freudenheim, Susan 231
Füßli, Johann Heinrich 87, 117
Gamboni, Dario 71, 169
Gartside, Mary 47–52; Abb. 14, 15; Kat. 15, 16
Gauguin, Paul 206, 312
Gautier, Théophile 172
Georgel, Pierre 159
Giotto 57, 62, 71; Abb. 18
Goethe, Johann Wolfgang 43, 48, 113, 119, 120, 285, 306, 316, 324
Gogh, Vincent van 14, 206, 312
Gombrich, Ernst 67
Goodall, Edward Abb. 45
Gounod, Charles François 308, 309
Guichard, Joseph 311, 312, 313
Hahn-Hahn, Ida Gräfin 87
Hainhofer, Philipp 326
Harding, James Duffield 325
Henry, Charles 26
Hens, Szymon 109
Hentschel, Barbara 316
Hervey de Saint-Denys, Marie-Jean-Léon d' 171; Abb. 56
Herwegh, Emma 87
Hobbes, Thomas 18
Hogarth, William 21–26, 36, 47, 52, 274, 276, 278, 316; Abb. 7, 12; Kat. 1, 2
Hoogstraten, Samuel van 17; Abb. 4
Howard, Frank 39–41, 52; Kat. 10–14
Huet, Paul 172
Hugo, Georges 170
Hugo, Jean 171
Hugo, Valentine 171
- Hugo, Victor 12, 13, 15, 18, 67, 69, 86, 97, 102, 111, 159–172, 317, 320; Abb. 50–55, 57; Kat. 94–131
Hullmandell, Charles Joseph 324
Humbert de Superville, Daniel Pierre Giottin 26, 316; Kat. 4–6
Imbriani, Vittorio 35–36, 72, 316
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 23
Janson, Horst W. 67, 71
Jawlensky, Alexej von 312
Junius, Franciscus 18
Kandinsky, Wassily 12, 13, 15, 18, 32, 36, 172, 304, 311–317; Abb. 1, 86, 87; Kat. 7
Kant, Immanuel 46, 293, 294
Kaulbach, Wilhelm von 97, 111; Kat. 51–53
Keller, Gottfried 291–294, 301
Kerner, Justinus 12, 86–97, 102, 111; Kat. 42–49
Kerner, Theobald 86
Kircher, Athanasius 324
Klee, Paul 276
Klein, Yves 304
Klenze, Leo von 58
Kubin, Alfred 312
Kupka, František 314
La Fontaine, Jean de 216
Langen, Gottlieb August 285
Lankheit, Klaus 322
Larionow, Michail 314
Laugier, Marc-Antoine 34–35, 36, 45, 74, 301, 316
Laurens, Jules 167
Lavater, Johann Caspar 23
Lawrence, Thomas 39
Le Fauconnier, Henri 312
Leadbeater, Charles 305–309, 315; Abb. 78–84
Lebensztejin, Jean-Claude 84
Léger, Fernand 314
Leitch, William Leighton 125
Lessing, Gotthold Ephraim 22, 285
Lipps, Theodor 26
Lissitzky, El 322
Locke, John 18
Lomazzo, Giovanni Paolo 18, 20–21, 22, 23, 43, 306, 316
Loos, Adolf 58; Abb. 19
Lorenzetti, Pietro 71, 72; Abb. 21, 22
Lorrain, Claude 222
Luxborough, Henrietta Lady 22
MacDonald-Wright, Stanton 314
Macfarlane, Miss 307
Magnelli, Alberto 314
Malewitsch, Kasimir 13, 15, 314, 315; Abb. 2
Mancini, Guilio 322
Mantegna, Andrea 67; Abb. 20
Marc, Franz 312
Marvy, Louis 329
Méaulle, Louis-Fortuné 159, 170; Kat. 132

Personenregister

Mendelssohn Bartholdy, Felix 308
 Mendelssohn, Moses 23, 26, 46, 47, 278, 285, 306, 309
 Mengs, Anton Raphael 23, 26, 37
 Merian, Matthäus d. Ä. Abb. 70
 Meurice, Paul 170, 171
 Michelangelo Buonarroti 21, 119
 Mondrian, Piet 13, 15, 314
 Monet, Claude 36, 316
 Monkman, Kenneth 283
 Monzón, Francisco de 330
 Moreau, Gustave 12, 13, 15, 18, 39, 47, 67, 69, 86, 111, 169, 172, 201–231, 316, 317; Abb. 58–69; Kat. 133–150, 152–196
 Muhr, Julius 97; Kat. 51, 52, 54
 Muller, Charles-Louis 295
 Münter, Gabriele 312
 Napoléon, Louis 164, 166
 Neumann, Jerome 314
 Newton, Isaac 44, 48
 Nietzsche, Friedrich 278
 Oberländer, Adolf 300; Kat. 210
 Olfers, Ignaz von 97
 Orsini, Baldassare 37–39, 74; Kat. 8
 Ovid 291
 Palizzi, Filippo 35
 Pelez, Raimond 295; Kat. 206
 Pether, William Kat. 38–40
 Petit, Jean-Louis 295
 Picabia, Francis 314
 Picasso, Pablo 312, 313
 Piles, Roger de 18, 21, 33, 34
 Poggi, Franz Graf von 97
 Polyklet 307
 Poussin, Nicholas 17
 Prozor, Moritz 306; Abb. 79–80
 Purkyne, Jan Evangelista 329
 Pythagoras 44
 Raffael 17, 21, 33, 120, 121, 123, 124; Abb. 9, 44, 48
 Rembrandt 34, 222
 Renoir, Pierre Auguste 329
 Reynolds, Sir Joshua 33–34, 36, 48, 74, 208, 316, 326; Abb. 10
 Richardson, Jonathan 33, 34, 35, 74, 316
 Robson, William 26, 52, 316; Kat. 3
 Rochas, Albert de 331
 Rorschach, Hermann 109; Kat. 62
 Rosenblum, Robert 23
 Rouault, Georges 312
 Roux, Antony 206
 Rubens, Peter Paul 34, 42
 Rupp, Henri 201
 Ruskin, John 311, 312, 313, 326, 331
 Russel, Morgan 314
 Sand, George 12, 87, 97, 102, 111, 168, 229; Abb. 26; Kat. 56–61, 63
 Sarda, Anne-Marie 231
 Scaramuccia, Luigi 35
 Scott, Walter 122
 Scrovegni, Enrico 57
 Sedlmayr, Hans 36
 Sergent, Jean 159

Seurat, Georges 14, 206
 Shakespeare, William 202, 278
 Shanes, Eric 119, 122, 123, 125
 Shaw, George Bernard 309
 Shenstone, William 22
 Shestack, Alan 84
 Signac, Paul 312
 Steiner, Rudolf 305, 315, 325, 331
 Stelzer, Otto 14
 Sterne, Laurence 12, 23, 52, 274–290, 291; Abb. 71–73; Kat. 197–205
 Stuck, Franz von 312
 Telemann, Georg Philipp 44
 Testelin, Henri 21, 23
 Tintoretto, Jacopo 34; Abb. 11
 Tizian 41, 42, 219, 222
 Toulouse-Lautrec, Henri de 312
 Turner, J. M. William 12, 13, 15, 18, 39, 41, 42, 47, 67, 69, 86, 111, 112–127, 201, 317; Abb. 29–33, 35–43, 46, 47, 49; Kat. 64–93
 Upstone, Robert 123
 Urach, Graf Wilhelm von 97; Kat. 50
 Valenciennes, Pierre-Henri de 114
 Vallotton, Felix 312
 Varley, John 307
 Vasari, Giorgio 18
 Vinci, Leonardo da 67, 73, 222, 295, 317
 Vlaminck, Maurice de 312
 Warrell, Ian 117
 Weigand, Friedrich Kat. 211
 Whistler, James McNeill 312; Abb. 85
 Wilkinson, Gerald 119
 Wilson, Robert 72
 Zerner, Henri 84
 Zeuxis 291

Bildnachweis

Die Bildvorlagen wurden freundlicherweise zur Verfügung gestellt von:

Lindenau-Museum, Altenburg: S. 71
 Stedelijk Museum, Amsterdam: S. 13
 Trustees, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford, England: S. 116 oben rechts, 123
 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin:
 bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders: S. 115 unten; Kupferstichkabinett, SMB/Volker-H. Schneider: S. 98–99; Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB/Jürgen Liepe: S. 56; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: S. 19–20, 46
 bpk/Eliza de Romilly: S. 200
 bpk/RMN/Paris, Musée Gustave Moreau/René-Gabriel Ojéda: S. 203–205, 206, 207, 209–215, 216 links und Mitte, 217–219, 220–226, 230–271
 Universitätsbibliothek Bern, Zentralbibliothek: S. 108
 The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham/The Bridgeman Art Library: S. 311
 Trustees of The British Museum: S. 34 links, 81
 The Art Institute of Chicago: S. 213
 Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt: S. 111
 Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay: S. 185
 Julien Fileyssant: S. 103–107, 110
 Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Florenz: S. 68–69
 Photo Scala, Florenz: S. 57 oben, 120
 Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Florenz: S. 72
 Christophe Fouin: S. 175–177, 179, 181 unten links, 183 oben, 186–187, 196–197
 Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main/Uwe Dettmar: S. 60
 Städel Museum, Frankfurt am Main: S. 24–25, 37
 Galerie Jan Krugier & Cie., Genf: S. 174 oben, 193–194
 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: S. 287
 Wilhelm-Busch-Museum, Hannover/Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik: S. 302
 Ägyptologisches Institut Heidelberg/R. Ajtai: S. 55 oben
 Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg/I. L. Klinger: S. 27, 32, 40–42, 49, 51–52, 53, 63–65, 70, 85, 100 rechts–101, 122, 275, 277–281, 285

Raphael Rosenberg, Heidelberg: S. 55
 Universitätsbibliothek, Heidelberg: S. 38, 66, 89, 100 links, 282, 284, 286, 288–289, 296, 301, 303, 304
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: S. 17, 228
 Jens Frederiksen, Kopenhagen: S. 58
 Leiden University Library: S. 28–31
 Tate, London: S. 22, 74, 76–80, 82–83, 112–113, 115 oben, 116 oben links, 116 unten links, 117–119, 123 unten, 124, 126, 129–157
 V & A Images/Victoria and Albert Museum, London: S. 75, 125
 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: S. 116 unten rechts
 The Armand Hammer Collection, Schenkung der Armand Hammer Foundation, Hammer Museum, Los Angeles/Robert Wedemeyer: S. 208, 216 rechts
 Maisons de Victor Hugo/Roger Viollet: S. 158, 161–63, 165, 166, 172, 174 unten, 178, 180, 182, 183 unten, 188–189, 191–192, 198–199
 Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 88, 90–96
 La Cour d’or – Musées de Metz/Jean Munin: S. 227
 Sigikid, H. Scharrer & Koch GmbH & Co. KG, Mistelbach: S. 111
 Franco Cosimo Panini Editore S.p.A., Modena: S. 57 links
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München: S. 316
 Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München: S. 50
 The Metropolitan Museum of Art, New York: S. 114
 Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz: S. 14
 Bibliothèque nationale de France, Paris: S. 160, 164, 167, 171, 297–300
 Paris-Musées/Karin Maucotel, 2005: S. 190 unten
 The National Museum of Fine Arts, Stockholm: S. 173, 181 oben links u. rechts
 The State Hermitage Museum, St. Petersburg: S. 73
 Studio Lourmel 77/Photo Routhier: S. 195
 P-Trawinski: S. 190 oben
 Scuola Grande Arcionfraternita di San Rocco, Venedig: S. 34 rechts
 Musée Victor Hugo, Villequier, Agence photo musées départementaux 76/Yohann Deslandes: S. 184
 Artothek, Weilheim, Blauel/Gnamm: S. 33
 Kunsthistorisches Museum, Wien: S. 67
 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: S. 23

Landesmuseum Württemberg/P. Frankenstein, H. Zwietsch: S. 59, 61
 sowie von privaten Leihgebern, die nicht genannt werden möchten.

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Turner - Hugo - Moreau. Entdeckung der Abstraktion* Schirn Kunsthalle Frankfurt 6. Oktober 2007 - 6. Januar 2008

KATALOG

Herausgeber
Raphael Rosenberg
Max Hollein

Redaktion
Cornelia Tschosch

Assistenz
Ariane Hellinger

Lektorat
Ines Dickmann, Köln

Übersetzungen
Birgit Lamerz-Beckschäfer, Datteln

Projektmanagement
Kerstin Ludolph, Karen Angne

Grafische Gestaltung
Kühle und Mozer, Köln
Assistenz: Colin Joy

Produktion
Katja Durchholz

Lithografie
Repromayer, Reutlingen

Druck & Bindung
Printer Trento S.r.l.

© 2007 Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hirmer Verlag GmbH, München, und Autoren

© 2007 für die abgebildeten Werke von Wassily Kandinsky: VG Bild-Kunst, Bonn
Alle Rechte vorbehalten

Bibliografische Informationen 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.

ISBN 978-3-7774-3755-2
Printed in Italy

Umschlagabbildung (Kat. 149)
Gustave Moreau, Aquarellpalette, o.J.

Frontispiz (Kat. 198)
Detail aus Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, London, Band IX, 1767, S. 17

**AUSSTELLUNG
SCHIRN KUNSTHALLE
FRANKFURT**

Direktor
Max Hollein

Kurator
Raphael Rosenberg

Projektleitung
Katharina Dohm
Cornelia Tschosch

Wissenschaftliche Assistenz
Ariane Hellinger
Heidrun Rosenberg

Ausstellungsarchitektur
Nikolaus Hirsch/Michel Müller mit Daniel Dolder (Projektleitung)

Ausstellungsgrafik
ENORM, Agentur für visuelle Kommunikation, Köln

Organisation
Elke Walter, Inga Weicke

Technische Leitung
Ronald Kammer mit Christian Teltz

Ausstellungsleitung
Esther Schlicht

Presse
Dorothea Apovnik, Gesa Pölert

Marketing/Sponsoring
Inka Drögemüller mit Lena Ludwig, Anna Handschuh/Julia Lange, Elisabeth Häring

Pädagogik
Irmi Rauber, Katja Helpensteller, Fabian Hofmann

Leitung Hängeteam
Andreas Gundermann

Restauratoren
Stefanie Gundermann
Stefanie Wagner

Beleuchtung
Stephan Zimmermann

Verwaltung
Klaus Burgold, Katja Weber, Selina Lehmann

Assistentin des Direktors
Hanna Alsen

Teamassistentin
Eva Stachnik

Praktikantin
Aurélie Peylhard

Empfang
Josef Härig, Ingrid Müller

**VEREIN DER FREUNDE DER
SCHIRN KUNSTHALLE E. V.**

Vorstand

Christian Strenger, Vorsitzender
Andrea von Bethmann
Max Hollein
Sylvia von Metzler
Martin Peltzer
Wolf Singer

Kuratorium

Rolf-E. Breuer, Vorsitzender
Theodor Baums
Wilhelm Bender
Uwe Bicker
Helga Budde
Uwe-Ernst Bufe
Ulrike Crespo
Karl H. Dannenbaum
Andreas Dombret
Diego Fernández-Reumann
Rudolf Ferscha
Karl-Ludwig Freiherr von Freyberg
Elisabeth Haindl
Gerhard Hess
Tessen von Heydebreck
Wilken Freiherr von Hodenberg
Marli Hoppe-Ritter
Gisela von Klot-Heydenfeldt
Salomon Korn
Renate Küchler
Stefan Lauer
Claus Löwe
Wulf Matthias
Herbert Meyer
Rolf Nonnenmacher
Claudia Oetker
Michael Peters
Lutz R. Raettig
Tobias Rehberger
Hans Herrmann Reschke
Uwe H. Reuter
Bernhard Scheuble
Florian Schilling
Nikolaus Schweickart
Eberhard Weiershäuser
Rolf Windmüller
Louis Graf von Zech
Uwe Zimpelmann
Peter Zühlsdorff

Fördernde Firmenmitglieder

Allianz Versicherungs AG
Bank of America
BHF Bank AG
Deutsche Bank AG
Deutsche Beteiligungs AG
Deutsche Börse AG
Doertenbach & Co
Drucker & Co
DWS Investment GmbH
Eurohypo AG
Frankfurt Performance Management AG

Fraport AG
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Landwirtschaftliche Rentenbank
Lehman Brothers
Mayer, Brown, Rowe & Maw LLP
Morgan Stanley Bank AG
UBS Investment Bank
VHV Versicherungen

Geschäftsführung

Tamara Fürstin von Clary

PARTNER

Corporate Partner der Schirn Kunsthalle Frankfurt
CineStar Metropolis
Deutsche Börse Group
Druckhaus Becker
DWS Investments
Kastner & Partners
Mercure Hotel & Residenz Frankfurt Messe
Neue Digitale, Kreativagentur für digitale Markenführung
Novotel Frankfurt City
Rabbit eMarketing
SNP Schlawien · Naab Rechtsanwälte Steuerberater
Škoda Auto Deutschland GmbH
Ströer Deutsche Städte Medien
Verkehrsgesellschaft Frankfurt am Main
Wallrich Asset Management AG
wemove digital solutions GmbH

Partner der Schirn Kunsthalle Frankfurt, des Städel Museums und der Liebieghaus Skulpturensammlung

Allianz Global Investors
Aventis Foundation
Crespo Foundation
Ernst & Young
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Hardtberg Stiftung
JPMorgan
Lehman Brothers
PWC-Stiftung
Jugend - Bildung - Kultur
Sireo Real Estate GmbH
Techem AG
Zumtobel