Originalveröffentlichung in: Koppenleitner, Vera Fionie ; Rößler, Hole ; Thimann, Michael (Hrsgg.): Urbs incensa : ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit, Berlin 2011, S. 149-173 (I Mandorli ; 10)

Werner Busch

Turner und der Brand des Londoner Parlaments

Auf die Werke keines anderen Künstlers scheint die Kategorie des Erhabenen besser zu passen als auf diejenigen William Turners.[1] Jede Art von katastrophalem Pathos hat in seinem Œuvre sein Vorkommen: Unwetter mit Blitz und Donner, Lawinen, tosende See, Schiffbrüche, Steinschlag, rasende Geschwindigkeit, Feuersbrünste, Berge, wie Johann Wolfgang von Goethe sagen würde, als »grauses Geklüft«[2] – alle diese Gegenstände sind in wechselnder Form Bild geworden. Immanuel Kant würde dieses Themenfeld mit dem Begriff des dynamisch Erhabenen der Natur abgedeckt haben.[3] Er selbst nennt im 28. Paragraphen seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 folgende Themen und deren Wirkung:

> »Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörerischen Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vergnügen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.«[4]

Und dieses ganz andere Vermögen ist darin zu sehen, dass wir uns angesichts des Überwältigenden der Natur selbst als erhaben erfahren können und zwar insofern, als wir das Überwältigende als Verkörpe-

[1] Die Literatur zum Erhabenen ist Legion, es genügt hier, auf folgenden Sammelband hinzuweisen: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

[2] So in Goethes Gedicht *Euphrosyne* auf den Tod der Weimarer Schauspielerin Christiane Becker: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, München 1981, Bd. 1, S. 190 u. Kommentar S. 607–611. Siehe auch Werner Busch: »Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff«, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1994, S. 485–497.

[3] Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Werke, Bd. 10), hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1996, S. 184–189, §28.

rung einer Idee denken können und es insofern gedanklich wieder beherrschen. Diese Selbsterfahrung unseres Vermögens lässt uns die Anschauung des Überwältigenden der Natur ästhetisch wenden und genießen. Daraus leitet Kant als wichtigste Einsicht zum Wesen des Erhabenen ab, »daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlasst, müsse gesucht werden«.[5] Das Erhabene hat seinen Ort im Subjekt, nicht im Objekt. Diese Verlegung vom Objekt ins Subjekt führt Kant, wie man sagen könnte, zu einer konsequenten Inkonsequenz. Wenn er feststellt: »Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur *bewegt*: da es in dem ästhetischen Urteile über das Schöne derselben in *ruhiger* Kontemplation ist«[6] und diese Bewegung im Gemüt auch Erschütterung nennt, durch das schnell wachsende Abstoßen und Anziehen des die Erschütterung auslösenden Objektes, dann macht er bei seiner Analyse des dynamisch Erhabenen Naturgegenstände bzw. -situationen dingfest, die selbst voller Bewegung sind.[7] Man könnte also von einer Art Kraftübertragung sprechen.

Kant scheint das zu meinen, wenn er sagt:

> »Alles, was dieses Gefühl in uns erregt, wozu die Macht der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdenn [...] erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns, und in Beziehung auf sie, sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht bloß durch seine Macht, die es in der Natur beweiset, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurteilen, und unsere Bestimmung als über *dieselbe* erhaben zu denken.«[8]

Dies macht für das dynamisch Erhabene Sinn, es soll aber bei Kant auch für seine zweite Form des Erhabenen und zwar die des mathematisch Erhabenen gelten.[9] Bezeichnenderweise nennt Kant für diese Form keine Gegenstände als Auslöser der Erfahrung, sondern nur eine einzige kategoriale Bestimmung: Größe, und zwar Größe schlechthin, was heißen soll, dass diese Größe als Erfahrung unser Fassungsvermögen übersteigt, weil wir keinen Maßstab haben, an dem wir sie messen bzw. keine Gegenstände, mit denen wir sie vergleichen können.[10] Sie ist im Wortsinn unermesslich. Dieses Unermessliche als ein Entgrenzungsphänomen müssen wir uns auf Gegenstände bezogen konsequenterweise als ohne Formgestalt vorstellen.

An anderer Stelle – und dies scheint mir vor allem von kunsthistorischer Seite bisher nicht als Argument im ästhetischen Diskurs genutzt worden zu sein – stellt Kant nämlich fest, dass dem Erhabenen Formlosigkeit zukommen kann.[11] Zu dem schlechthin Großen zählt für Kant auch das Unendliche. Das Unendliche zu begreifen – das heißt aber nach Kant auch, es als Ganzes denken zu können – zeigt »ein Vermögen des Gemüts« an, »das jeden Maßstab der Sinne übertrifft«.[12] Und eben darin ist dann wieder die Ermächtigung des Subjektes zu sehen. Auf die Gegenstände bezogen gibt Kant sich mit folgender Feststellung zufrieden: »Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren

4 Ebd., S. 185.
5 Ebd., S. 179, §26 (»Vom Mathematisch-Erhabenen«).
6 Ebd., S. 181 (Herv. i. Orig. [»da« i. S. v. »dagegen«]).
7 Vgl. ebd.
8 Ebd., S. 189 (Herv. i. Orig.).
9 Ebd., S. 169–184, §§25–27.
10 Vgl. ebd., S. 169.
11 Vgl. ebd., S. 168, § 24 (»Von der Einteilung einer Untersuchung des Gefühls des Erhabenen«).
12 Ebd., S. 172.
13 Ebd., S. 178.
14 Joseph Addison: »The Pleasures of Imagination«, in: *The Spectator* Nr. 411, 21. Juni 1712 – Nr. 421, 3. Juli 1712, S. 62–112.
15 Ebd., Nr. 412, 23. Juni 1712, S. 66. Zu Bodmer und Breitinger siehe Carsten Zelle: *»Angenehmes Grauen«. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert* (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 10), Hamburg 1987, S. 261–293; ders.: »Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger«, in: *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und*

Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.«[13] Dies ist natürlich der Punkt, an dem der amerikanische abstrakte Expressionismus mit dem Begriff des *abstract sublime* einhaken kann, dessen Werke durch Formlosigkeit insofern ausgezeichnet sind, als sie die klassisch gerundete Form, die nur durch Vergegenständlichung entsteht, vermeiden. Aber was ist das mathematisch Erhabene als Unermessliches, Unendliches und Formloses um 1800? Der Versuch einer Antwort sei noch aufgeschoben.

Vorerst ist es wichtiger zu betonen, dass die Gegenstände, die als mathematisch erhaben zu deklarieren wären, nicht oder zumindest nicht notwendig selbst in Bewegung zu denken sind, so dass die Bewegung, die nach Kant in Form von Erschütterung das wahrnehmende Subjekt ergreift, nicht in Korrespondenz zum Gegenstand zu denken ist. Es verwundert, dass Kant die Gegenstände nicht nennt. Joseph Addison in seinen *Pleasures of Imagination* von 1712 hat sie alle im Zusammenhang mit dem Erhabenen bereits aufgezählt.[14] Es sind die Gegenstände der schweigenden Natur: die Bergriesen, der unermessliche Ozean, die Wüste, jeweils in vollständiger Ruhe oder auch, was allerdings erst Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger nennen, das erstarrte Eis, die gleichförmige gleichmachende, alles verhüllende Schneedecke, wenn die Natur den Atem anhält.[15] Die Frage ist, ob diese Gegenstände nicht statt Furcht, wie Kant möchte, eher Ehrfurcht erregen. Nun hat Kant das, wie man es nennen könnte, religiös Erhabene durchaus bedacht, die Ehrfurcht vor Gottes Schöpfung in all ihren Erscheinungsformen. Sich Gott und seiner Allmacht gegenüber erhaben zu fühlen, scheint Frevel – Unterwerfung scheint gefordert. Doch dann argumentiert Kant erstaunlich unprotestantisch. Unterwirft der Mensch sich schlechten Gewissens, fürchtet er den Zorn Gottes, so ist er nicht in der Lage, erhabene Gefühle zu haben. Fühlt er sich aber in Übereinstimmung mit Gott, so kann selbst demütige Betrachtung von Gottes Macht ihm erhabene Gefühle verleihen, er genießt seine Unterwerfung.[16] Es ist vielleicht kein Zufall, dass der Marquis de Sade die Vorstellung von der Schmerzlust zur gleichen Zeit entwickelt, in der Kant seine *Kritik der Urteilskraft* schreibt.[17]

Der Zusammenhang des Sublimen mit der Sublimierung, die in ästhetische Produktivkraft mündet, hat in Anwendung auf die Religion seine Konsequenzen. Er führt zur Ästhetisierung auch der Religion, wie sie um 1800 so gut wie gleichzeitig Friedrich Schleiermacher und François-René de Chateaubriand formuliert haben, um den Weg zu religiöser Erfahrung zu eröffnen.[18] Ich fürchte, die neuere Forschung zum Erhabenen hat Recht, wenn sie im Sublimen eine post-religiöse Kategorie sieht.[19] An die Stelle der Seele tritt die Psyche. Die Erfahrung der Natur wird gänzlich verinnerlicht, sie ist kein eigenständiges machtvolles Gegenüber mehr. Diese Form der Aneignung der Natur ist durch ihre weitgehende naturwissenschaftliche Erschließung möglich geworden. Wir werden sehen, dass dies auch für Turners Ästhetik zentral war. Wieder scheint die neuere Forschung, vor allem in Gestalt von Hartmut Böhme, Recht zu haben, wenn sie feststellt, dass die Bereiche, die der Ästhetik des Sublimen zugeschlagen werden, diejenigen sind, die zuvor unbeherrschbar, fremd, ängstigend waren und vor allem gemieden wurden: die hohen Berge, das unendliche Meer, aber auch die Elemente wie Luft und Feuer.[20] Den Ber-

Größenwahn, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 67–73.

[16] Kant 1996 (wie Anm. 3), S. 187–189.

[17] Vgl. Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M. 1988, S. 274–307 (Kap. »Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjektes bei Marquis de Sade«).

[18] Vgl. Wolfgang Kemp: »Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hrsg. v. Jörg Herrmann, Andreas Mertin u. Evelin Valtnik, München 1998, S. 127–143; Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 163–189.

[19] Vgl. Hartmut Böhme u. Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a. M. 1985, S. 217–224; Hartmut Böhme: »Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ›Menschenfremdesten‹«, in: *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 119–141.

[20] Vgl. Böhme 1989 (wie Anm. 19).

gen rückte man geologisch zu Leibe, begriff, dass sie nicht als Gottes Strafe durch Auffaltung nach der Sintflut entstanden sein konnten und ihre Besteigung damit keine Herausforderung der Gottheit darstellte. Dem Meer wurde ein Teil seines Schreckens genommen durch die Möglichkeit, den Breitengrad auf See zu berechnen, Schiffbruch wurde in Grenzen vermeidbar. Die Luft wurde in ihre Bestandteile zerlegt, was den Aufstieg in den Himmel mittels Ballon ermöglichte und ihn ein für allemal von den himmlischen Heerscharen entvölkerte. Das Feuer wurde in der Dampfmaschine domestiziert und in Kraft umgesetzt, der Blitz wurde abgeleitet. Der Materiecharakter von Licht, Feuer, Blitz, Elektrizität und Wärme wurde als identisch erkannt.[21] Die alte Elementenlehre kam an ihr Ende, Prometheus musste nach Hause gehen.

Nicht dass die Angst völlig verschwunden war: Dampfmaschinen explodierten, Feuer zerstörten, Elektrizität tötete – doch bei sachgemäßer Behandlung schienen sie tendenziell beherrschbar und standen damit einer Ästhetisierung zur Verfügung, zumal in der Ästhetik des Sublimen die Furcht erst den Anlass zur Transformation gab. Der Gegenstand mochte, wie die älteren Theoretiker sagen, »disorder« ausstrahlen,[22] er wurde in ästhetische Ordnung überführt. Nun unterscheidet sich die englische Tradition des Sublimen bei allen wechselseitigen Berührungspunkten in dreierlei Hinsicht von der deutschsprachigen, die mit Bodmer und Breitinger anhebt – sie reagieren auf Addison, fügen seiner statischen Bildhaftigkeit des Sublimen zuerst die dynamischen Aspekte hinzu, sprechen vom Ungestümen der Natur – was direkt zu Kant führt. In England wurde die Furcht vor den verbotenen Zonen der Welt, auf denen Gottes Fluch zu lasten schien, dialektisch um 1700 von der Physikotheologie aufgehoben, die das sogenannte Design-Argument der Cambridger Platonisten des 17. Jahrhunderts nutzten. Es besagt, dass alles, was von Gott geschaffen wurde, auch das augenscheinlich Furchtbarste, nach weisem Plan entworfen und damit letztlich sinnfällig und schön sei.[23] Wird die Sinnfälligkeit erkannt, steht der Ästhetisierung auch des Schrecklichsten nichts im Wege. So sucht in England also von Anfang an das Sublime nach einem milden Ausgleich mit der Religion. Der das englische 18. Jahrhundert beherrschende Deismus hatte damit keine Schwierigkeit, er erkannte Gott als das uranfängliche, nicht substituierbare Bewegungsprinzip an, überließ die Gestaltung des Lebens jedoch den Menschen weitgehend in Selbstverantwortung, setzte damit auch seinem Eroberungsfeldzug der Natur gegenüber keine Grenzen.[24]

Der zweite Unterschied ist darin zu sehen, dass in der englischen Tradition die Kategorie des Sublimen stärker auf die Kunstpraxis bezogen ist, es geht nicht um reine Ästhetik. Am deutlichsten wird dies bei William Gilpin, der nicht klar zwischen dem Pittoresken und dem Sublimen trennt. Das Pittoreske achtet mehr auf die Vielfalt der Naturerscheinung, das Sublime entschiedener auf den einen intensiven

[21] Vgl. Werner Busch: »Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes«, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Ausst.kat. Städelsches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt a. M. u. München 1999, S. 401 – 418; ders.: »Das sublime Feuer in der englischen Malerei des 18. Jahrhundert«, in: Feuer (Schriftenreihe Forum, Bd. 10, Elemente des Naturhaushalts, Bd. 2), hrsg. v. Bernd Busch, Köln 2001, S. 133 – 148; John Lewis Heilbron: *Electricity in the 17th and 18th Centuries*, Berkeley u. Los Angeles 1979, bes. S. 307 – 402.

[22] So bei Henry More bereits Mitte des 17. Jahrhunderts. Vgl. Ruth Groh u. Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a. M. 1991; Majorie Hope Nicolsen: *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, 2. Aufl. New York 1963, S. 133. Von »beau désordre« spricht Nicolas Boileau-Despréaux: »L'art poétique«, in: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Françoise Escal, Paris 1966, Gesang II, Vers 72, S. 164. Vgl. hierzu Zelle 1989 (wie Anm. 15), S. 61.

[23] Vgl. Groh u. Groh 1991 (wie Anm. 22), S. 32 – 34, 49 – 59 u. 112 – 117; Robert H. Hurlbutt: *Hume, Newton and the Design Argument*, Lincoln 1965.

[24] Vgl. Christof Gestrich: »Deismus«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin u. New York 1981, Bd. 8, S. 392 – 406. Immer noch einschlägig: Basil Willey: *The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, 4. Aufl. Harmondsworth 1967, passim.

Eindruck, doch am befriedigendsten erscheint ihm das »Picturesque Sublime«, es ist ein abgeschwächtes Sublimes, dem es nicht an malerischen Momenten fehlt, selbst dramatische Feuersbrünste werden als pittoresk klassifiziert.[25] Das verweist uns allerdings nicht nur auf ein abgeschwächtes Sublimes, sondern auch darauf, dass die Engländer zwar sowohl auf das gegenständliche Sublime wie auch auf seine Wirkung auf den Betrachter achten, jedoch stärker noch auf die Erscheinung auf der Bildfläche.[26] Und auf ihr kann der Ausdruck, wie wir in extremer Weise bei Turner sehen werden, mit malerischen, tendenziell gegenstandsunabhängigen Mitteln gesteuert werden.

Das führt bereits zur dritten Differenz zur deutschsprachigen Tradition. In England wird das Sublime erst bei den romantischen Dichtern wie William Wordsworth ins Gemüt des Subjekts verlagert. Bei Gilpin, der auf die Malpraxis rekurriert und dessen Schriften Turner genau kannte, findet keine vollständige Verlagerung vom Gegenstand zum Subjekt statt, vielmehr sucht Gilpin nach einem Begriff für eine wirkmächtige malerische Erscheinung und findet ihn im Begriff der »indistinctness«. Die zentrale Passage, die geradezu eine Beschreibung der Turner'schen Kunst *avant la lettre* darstellt, lautet:

> »Viele Bilder verdanken ihre Schönheit ihrer Undeutlichkeit *[indistinctness]*; und häufig ist das, was wir sublim nennen, die Wirkung dieser Ungestüm und inneren Unruhe [*heat and fermentation*; nicht nur im Sinne von »Hitze und Gärung«], die sich in der Imagination aus den nutzlosen Bemühungen ergeben, ihre dunkle, eingeschränkte Idee zu begreifen, die über den Verstand geht. Bring dasselbe in den Bereich des Verständnisses, dann mag es bedeutend *[great]* bleiben, aber es hört auf, sublim zu sein.«[27]

Die Unbestimmtheit, die Verwischtheit in der Erscheinung im Bilde produziert die Dimension des Sublimen als eines nicht Greifbaren.

Eine gewisse Nähe hat der Begriff der »indistinctness« zu Kants Begriff der Unbegrenztheit, zumal Kant ihn als Gegenbegriff zur Begrenztheit des Schönen sieht. »Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm [...] vorgestellt [...] wird.«[28] Doch letztlich ist Kants Begriff des Unbegrenzten Resultat seiner Überlegungen zur Größe, wobei das schlechthin Große als Unfassbares, Unmessbares sublim ist, während Gilpins Begriff der »indistinctness« die Erscheinung des Werkes aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit, genauer: seiner Malfaktur, meint. Das wird deutlich, wenn man die Herkunft seines Gedankens begreift und seine besondere Anwendung auf die Kategorie des Sublimen in Rechnung stellt. Zur Herkunft des Begriffs soll hier ein Vorschlag gemacht werden. Gilpin entwickelt seinen Gedanken in seinen *Remarks on Forest Scenery* von 1791, sie rekur-

[25] Vgl. Andrew Wilton: *Turner and the Sublime*, London 1980, S. 31–35; William Gilpin: *Observations on the Western Parts of England*, London 1797, S. 205–214; Walter John Hipple: *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British aesthetic Theory*, Carbondale 1957; John Gage: »Turner and the Picturesque«, in: *The Burlington Magazine* 107 (1965), S. 16–25 u. 75–81; Gerald Finley: »The Genesis of Turner's Landscape Sublime«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), S. 141–165.

[26] Gilpin spricht ohn' Unterlass von den Linien in der Natur, rekurriert damit, wie in seinen Illustrationen, auf die Bildfigur, etwa in folgender Passage, in der auch von der Gradation von Form, Licht und Farbe die Rede ist: William Gilpin: *Observations on Several Parts of Great Britain, relative Chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1776*, 2 Bde., London 1789, hier Bd. 1, S. 51f.

[27] »Many images owe much of their sublimity to their *indistinctness*; and frequently what we call sublime is the effect of that heat and fermentation, which ensues in the imagination from it's ineffectual efforts to conceive some dark, obscure idea beyond it's grasp. Bring the same within the compass of it's comprehension, and it may continue *great*; but it will cease to be *sublime*.« William Gilpin: *Remarks on Forest Scenery, and other Woodland Views, relative chiefly to Picturesque Beauty, illustrated by the Scenes of New Forest in Hampshire*, 3 Bde., London 1791, hier Bd. 1, S. 252 (Herv. i. Orig.). Vgl. Wilton 1980 (wie Anm. 25), S. 72–74.

[28] Kant 1996 (wie Anm. 3), S. 165, §23.

rieren auf Sir Joshua Reynolds' 14. Diskurs von 1788. Der Austausch zwischen Gilpin und Reynolds war relativ eng. Gilpins berühmte *Three Essays. On Picturesque Beauty* wurden zwar erst 1792 publiziert, doch bereits 1776 geschrieben und 1791 umgearbeitet. Das Manuskript hat Gilpin Reynolds zweimal, 1776 und 1779, vorgelegt, Reynolds hat es in Briefen an Gilpin 1776 und 1791 kommentiert.[29] Im 14. Diskurs lässt Reynolds, soweit es ihm möglich ist, seinem gerade verstorbenen großen Konkurrenten Thomas Gainsborough Gerechtigkeit widerfahren. Er lobt dessen Porträtmalerei mit einem paradoxen Argument. Zwar seien seine Porträts nur flüchtige Andeutungen, gar nur mit »dead colour« gemalt, also in der Farbe der bloßen Untermalung stehen geblieben, und doch würden sie besondere Ähnlichkeit erzielen. Der Grund: Diese »undetermined manner«, diese unentschiedene, unbestimmte, vage Manier – der Begriff ähnelt entschieden Gilpins »indistinctness« – gebe nur einen generellen Effekt, der jedoch genug sei, den Betrachter an das dargestellte Vorbild zu erinnern, »the imagination supplies the rest«, und zwar womöglich befriedigender als wenn der Maler mit Sorgfalt auf größere Genauigkeit in der Wiedergabe gezielt hätte.[30]

Reynolds hinwiederum bezieht diesen Gedanken, den allerdings nur er auf seine Gattung, das Porträt, bezieht, von der zentralen Quelle für das ganze 18. Jahrhundert, sofern es um die Rechtfertigung eines malerischen Modus geht, und zwar von Roger de Piles aus dessen *Abrégé* von 1699: »Zeichnungen haben mehr Geist *[esprit]*, wenn sie weniger vollendet sind [...]. Der Grund ist, dass die Imagination alle Teile ergänzt, die dort fehlen, wo sie nicht vollendet sind, und jeder sie nach seinem Geschmack sieht.«[31] Diese Passage variiert de Piles in seinem *Cours de Peinture* von 1708, der das erste Traktat zur Landschaftsmalerei überhaupt darstellt. In der Regel 10 zur Landschaftsmalerei heißt es dort, und ich übersetze hier nach der englischen Fassung von 1748, die in England breit rezipiert wurde, auch von Reynolds und Gilpin: Der »style poli«, was man ruhig wörtlich übersetzen sollte: der glattpolierte, geleckte Stil, »lässt für die Beschäftigung der Imagination des Betrachters keinen Platz, denn sie [die Imagination] gefällt sich selbst, indem sie Dinge entdeckt und vollendet und dies dem Künstler zuschreibt, wo sie doch in Wirklichkeit von ihm selbst [dem Betrachter] herrühren.«[32] Wenn Gilpin diese Einsicht auf das Sublime zur Anwendung bringt, dann gewinnt er ihr eine zusätzliche Dimension insofern ab, als dass das Sublime nicht »supplies the rest«, sondern als Unruhe im Betrachter verbleibt, der nicht in der Lage ist, das Gesehene zu vollenden, das heißt aber auch ihm seinen vollständigen Sinn zu geben. Seine ästhetische Qualität liegt gerade darin, dass der durch die »indistinctness« ausgelöste Wunsch zur Ergänzung auf Dauer gestellt ist, nicht zum Ziel kommt, die Mitteilung tendenziell offen lässt.

In Parenthese sei angemerkt, dass die Einsicht darein, dass das Unvollendete dem Vollendeten vorzuziehen sei, nicht nur auf den malerischen Modus bezogen wurde. Auch die neoklassizistische Umrisszeichnung der 1790er Jahre, die eben, wie am überzeugendsten von John Flaxman demonstriert, im bloßen Umriss stehen bleibt (Abb. 1), war entsprechend zu rechtfertigen, selbst wenn Goethe meinte,

[29] Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern 1975, Bd. 2, S. 328.

[30] Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert Wark, 3. Aufl. New Haven u. London 1988, S. 258f. (die zitierten Begriffe S. 259).

[31] Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres*, 2. Aufl. Paris 1715 (Erstausgabe 1699), S. 70.

[32] »[...] it leaves no employment for the spectator's imagination, which pleases itself in discovering and finishing things which it ascribes to the artist, though, in fact, they proceed only from itself.« Roger de Piles: *The Principles of Painting*, London 1743, S. 156 (Regel 10 zur Landschaft).

[33] Johann Wolfgang von Goethe: »Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben vom Jahre 1802«, in: *Werke*, hrsg. i. A. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1897, Bd. 48, S. 30–56, hier S. 43. Vgl. dazu Werner Busch: »Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts«, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), hrsg. v. Regine Timm, Wiesbaden 1988, S. 117–148, hier S. 118.

[34] August Wilhelm Schlegel: »Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse«, in: *Athenaeum* 2

das Gegenteil feststellen zu müssen. Goethe schreibt: »Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern, und, bei einer sorgfältigeren Ausführung, an Form und Charakter usw. zu gewinnen gewesen.«[33] August Wilhelm Schlegel dagegen stellt 1799 fest:

> »Der wesentliche Vortheil [der Umrisszeichnung Flaxmans; Anm. d. Verf.] ist aber der, dass die Bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt dass das ausgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.«[34]

1 *John Flaxman, Vergil trifft Beatrice, Illustration zum zweiten Gesang des Inferno von Dantes Göttlicher Komödie, 1793, Federzeichnung, 18 x 26 cm, Houghton Library, Harvard University.*

Alexander Gerard hat dies in seinem *Essay on Taste* bereits 1759 auf den kurzen Nenner gebracht: Der Betrachter genieße es, wenn ein Werk »leaves the full meaning to be guessed at«.[35] Aber noch einmal, Ziel des Sublimen bei Gilpin – und wie wir sehen werden auch bei Turner – ist es nicht, die »full meaning« zu evozieren, sondern nur das Bedürfnis danach zu wecken. In seinem Traktat zum Pittoresken ergänzt Gilpin den Begriff der »indistinctness«, der auf das Sublime bezogen ist, durch den noch stärker auf die materielle Erscheinung der Malfaktur bezogenen Begriff der »roughness«, Rauheit, Unebenheit, der ein Charakteristikum des Pittoresken bezeichnen soll, und von dem Gilpin weiß, dass er primär auf die Oberflächenbeschaffenheit bezogen ist; sie löst für sich in ihrer Erscheinung den pittoresken Effekt aus, der über bloße Schönheit hinausgeht.[36] Insofern macht es Sinn, vor allem in Bezug auf eine Reihe von Bildern Turners aus den 1790er Jahren von »picturesque sublime« zu sprechen.[37] Ihre Vielfältigkeit schlägt sie dem Pittoresken zu, die atmosphärisch-dramatische Steigerung und ihr Malmodus bringen sie in den Bereich des Sublimen.

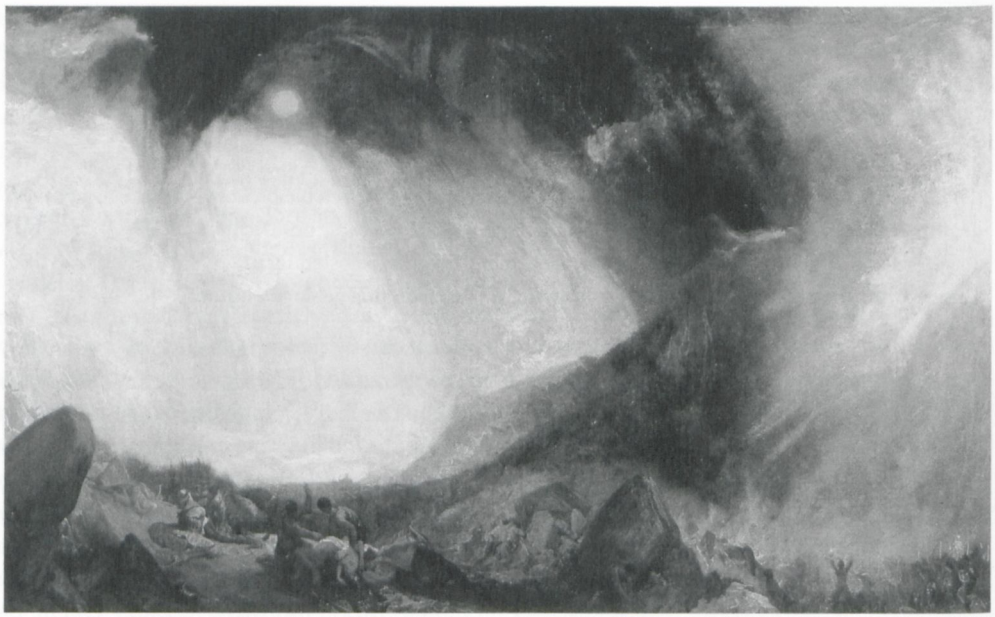
Es gilt noch einen weiteren Aspekt des Sublimen, der ebenfalls stark auf seine Erscheinung im Bilde abhebt, in den Blick zu nehmen, bevor wir endlich zu Turners Parlamentsbildern kommen können. Und das ist die Frage der angemessenen Farbigkeit des Sublimen oder genauer: der Tonalität. Edmund Burkes Antwort ist einfach: Der adäquate Erscheinungsmodus des Sublimen ist Dunkelheit. Und Dun-

(1799), S. 193 – 246, hier S. 205. Vgl. dazu Busch 1988, S. 119f. (wie Anm. 33).

35 Alexander Gerard: *An Essay on Taste*, 3. Aufl. Edinburgh 1780 (Erstausgabe 1759), S. 4.

36 William Gilpin: *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, On Landscape Painting*, London 1792. Der erste Essay ist weitgehend dem Begriff »roughness« als Oberflächenbeschaffenheit gewidmet; die Form derartiger Objekte, ihre »delineation« charakterisiert er als »ruggedness«; beides führt unmittelbar zum Pittoresken. Auf Gilpin fußend später weiterentwickelt von Sir Uvedale Price: *An Essay on the Picturesque, As compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London 1794, bes. S. 42ff. Auf den malerischen, skizzenhaften Stil bezogen ist William Gilpin: *Observations on Several Parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, relative chiefly to picturesque Beauty, made in the Year 1772*, 2 Bde., 3. Aufl. London 1808 (Erstausgabe 1786), Bd. 2, S. 14 m. Anm.

37 Vgl. Anm. 25. Zum »Picturesque Sublime« siehe Wilton 1980 (wie Anm. 25), S. 34f..



2 *William Turner, Hannibal überquert die Alpen, 1812, Öl auf Leinwand, 146 x 237,5 cm, Tate Gallery, London.*

3 *William Turner, Niedergang einer Lawine in Graubünden, 1810, Öl auf Leinwand, 90 x 120 cm, Tate Gallery, London.*

kelheit ist eine Erscheinungsform von »privation«, Entzug, wie auch Schweigen, Einsamkeit oder Leere, die sich mit ihr verbinden können.[38] Turner folgt dem in seiner Frühzeit durchaus. Selbst ein Schneesturm wie in seinem *Hannibal überquert die Alpen* von 1812 (Abb. 2) oder dem *Niedergang einer Lawine in Graubünden* von 1810 (Abb. 3) findet im Helldunkel statt.[39] Das Schweigen der düsteren, leeren, steil aufragenden Bergriesen ist in *Dolbadarn Castle, North Wales* von 1800 (Abb. 4) Thema,[40] der Lichtschein hinter der Ruine auf hohem Felsen macht das Dunkel für die wenigen winzigen Menschen im Vordergrund und damit auch für die Betrachter nur noch gespenstischer. Doch für den späteren Turner konnte dieser düstere Modus nicht ausreichen, zu sehr berief er für ihn den klassischen dunkelbraunen Altmeisterton. Für den Turner der 1830er und 1840er Jahre war, im Kontext des Sublimen, der Kampf von Licht und Finsternis das zentrale Thema. Ihr Verhältnis hat ihn umgetrieben, das erklärt sein besonderes Interesse an Goethes *Farbenlehre*, die 1840 in England in der Übersetzung von Charles Lock Eastlake erschien.[41] Turners annotiertes Exemplar ist erhalten, und seinen künstlerischen Niederschlag hat die Auseinandersetzung bekanntlich in dem Bilderpaar *Shade and Darkness – the Evening of the Deluge* (Abb. 5) und *Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge* (Abb. 6) von 1843 gefunden.[42] Turner hat besonders das Goethe'sche Polaritätsdenken interessiert. Goethes Schema der Grundpolaritäten hat er am Rand mit den Worten »Licht und Schatten« versehen.[43] Goethe benennt die Pole als Plus und Minus und ordnet ihnen folgende, man muss beinahe sagen Wesenheiten zu. Zum Pluspol: »Gelb, Wirkung, Licht, Hell, Kraft, Wärme, Nähe, Abstoßen, Verwandtschaft mit Säuren«, dem Minuspol: »Blau, Beraubung [das wäre das Burke'sche »privation«], Schatten, Dunkel, Schwäche, Kälte, Ferne, Anziehen, Verwandtschaft mit Alkalien.«[44] Es besteht in der Forschung kein Zweifel daran, dass die beiden Turner'schen Bilder die Grundwesenheiten zur Anschauung bringen: der Abend vor der Sintflut thematisiert den Minuspol, der Morgen nach der Sintflut den Pluspol. Gelb und Blau, Wärme und Kälte, Hell und Dunkel herrschen in der Tat vor. Der Morgen ist aktiv, der Abend passiv. Der Morgen glänzt, strahlt, der Abend ist stumpf und versinkt im Dunkel.

4 William Turner, Dolbadarn Castle, North Wales, 1800, Öl auf Leinwand, 119,5 x 90,2 cm, Royal Academy of Arts, London.

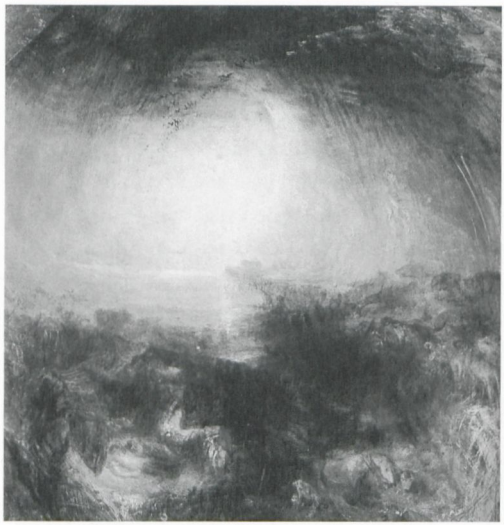
[38] Edmund Burke: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, bes. Teil 2, Kap. 3 u. 4, S. 45 u. 62. Vgl. Wilton 1980 (wie Anm. 25), S. 101.

[39] Andrew Wilton: *J. M. W. Turner. Leben und Werk*, München 1979, Kat.Nr. P 109 u. 126.

[40] Ebd., Kat.Nr. P 12.

[41] Johann Wolfgang von Goethe: *Goethe's Theory of Colours*, übers. u. komm. v. Charles Lock Eastlake, London 1840 (Neuausgabe hrsg. v. Rupprecht Matthaei, New York 1970).

[42] Vgl. John Gage: »Turner's Annotated Books. ›Goethe's Theory of Colours‹«, in: *Turner Studies* 4 (1984), S. 34–52; Jutta Müller-Tamm, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1994, Kat.Nr. 379 u. 380, S. 566–570; kritisch zu Müller-Tamms Deutung: Gerald Finley: »The Deluge Pictures. Reflections on Goethe, J. M. W. Turner



5 *William Turner, Shade and Darkness – the Evening of the Deluge, 1843, Öl auf Leinwand, 78,5 x 78 cm, Tate Gallery, London.*

6 *William Turner, Light and Colour (Goethe's Theory) – the Morning after the Deluge, 1843, Öl auf Leinwand, 78,5 x 78,5 cm, Tate Gallery, London.*

Die Frage ist nur, und da herrscht Unklarheit in der Forschung, wie das Verhältnis von Plus- und Minusseite, von Hell und Dunkel hierbei zu denken ist. Für Goethe ist das relativ eindeutig: Licht und Dunkelheit haben gleichermaßen die Fähigkeit Farbe zu produzieren, ihr Maß an Mischung, ihre Steigerung und Abschwächung bringt die Farben hervor, insofern musste er Isaac Newtons Theorie der Entstehung der Farben aus dem jeweiligen Brechungswinkel des weißen Lichts ablehnen.[45] Der Überzeugung, dass nur das Licht die Farben hervorbringt, hing allerdings auch Turner in Newtons Bahnen an. Goethe berichtet bezeichnenderweise in seiner unendlich umfangreichen *Farbenlehre* nichts von der Entstehung des Regenbogens. Er sieht in seiner gesamten Polaritätslehre, selbst in politischen Dingen, ein Ausschlagen in die eine oder andere Richtung, wobei das Ausschlagen in die eine mit Notwendigkeit ein Ausschlagen in die andere Richtung nach sich zieht, letztlich oder auf längere Sicht gesehen handelt es sich immer um ein Einpendeln auf einen mittleren Wert, so wie er auch den Erdenleib von Systole und Diastole bewegt sieht, von einem Aus- und Einatmen.[46] Turner dagegen geht letztlich von der Überlegenheit des Lichtes über die Dunkelheit aus. Das Licht verkörpert die größte, die absolute Macht, geht aus von einem unhintergehbaren göttlichen Ursprung. Der Blick in die Sonne, beständiges Thema von Turner, blendet, und dennoch belebt die Sonne alles. Das Dunkel, so schrecklich es sein mag, ist relativ, zudem ist es nicht nur negativ konnotiert, denn es verkörpert die irdische Wirklichkeit, eine starke Kraft, wenn auch eine bedingte.

and Early Nineteenth-Century Science«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), S. 530–548.

43 Vgl. John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 203f.

44 Johann Wolfgang von Goethe: *Farbenlehre*, eingel. u. komm. v. Rudolf Steiner, hrsg. v. Gerhard Ott u. Heinrich O. Proskauer, 5. Aufl. Stuttgart 1992, Bd. 1: Entwurf einer Farbenlehre, S. 253, §696.

45 Zu den Differenzen Goethe – Newton siehe Gage 1984 (wie Anm. 42), sowie ders. 1994 (wie Anm. 43), S. 191–204.

46 Zum Polaritätsdenken bei Goethe siehe Paul Müllensiepen: »Die Französische Revolution und Napoleon in Goethes Weltanschauung«, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 16 (1930), S. 73–108. Goethe benutzt das Bild von Systole und Diastole auch in der Farbenlehre: Goethe 1992 (wie Anm. 44), S. 74f., §38 u. S. 267f., §739.

7 William Turner, Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, Öl auf Leinwand, 91,5 x 122 cm, Tate Gallery, London.

Dies hat durchaus etwas mit Turners Aneignung zeitgenössischer Naturwissenschaft und seiner letztlichen Akzeptanz des wissenschaftlich-technischen Fortschritts der industriellen Revolution zu tun. Die Zusammenhänge seien an einem Beispiel demonstriert, das zeigen kann, wie sehr Turner die Dinge stilisiert, um sie programmatisch werden zu lassen, und inwieweit man sein Vorgehen durchdringen muss, um seinen Bildern ihren historischen Ort geben zu können. Für die Forschung ist Turners *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (Abb. 7) seine sublimste Äußerung überhaupt.[47] Nun hat das Bild einen langen, meist unvollständig zitierten Titel, er lautet in Übersetzung: *Schneesturm – ein Dampfschiff vor einer Hafeneinfahrt gibt Signale im flachen Wasser und bewegt sich nach dem Lot. Der Autor war in diesem Sturm, in der Nacht, als die »Ariel« aus Harwich auslief.*[48] Zudem will die Fama, dass Turner sich an den Mast des Schiffes habe binden lassen, um den Sturm genau beobachten zu können. Dies lässt sich leicht als ein Topos erweisen, der, wenn ich recht sehe, gleich für drei Maler überliefert ist, die alle drei Marine- und vor allem Seesturmspezialisten gewesen sind: Claude Joseph Vernet, der größte Anreger auch für englische Darstellungen von Vesuvausbrüchen und Schiffsbrüchen, der Niederländer

[47] Wilton 1979 (wie Anm. 39), Kat.Nr. P 398 u. S. 220f.; ders. 1980 (wie Anm. 25), S. 99f. Zur naturwissenschaftlichen Dimension der folgenden Deutung habe ich profitiert von: William S. Rodner: *J. M. W. Turner. Romantic Painter of the Industrial Revolution*, Berkeley, Los Angeles u. London 1997, sowie – in Bezug auf das Bild – von James Hamilton: *Turner and the Scientists*, London 1998, S. 82f. u. 128.

[48] Zum Verständnis der Bilder von Turner und Constable ist es von großer Wichtigkeit, die vollständigen Titel und die häufigen begleitenden Verse in den Ausstellungskatalogen vor allem der Royal Academy zu berücksichtigen.

[49] Zum topischen Charakter dieser Künstlerlegende siehe George Levitine: »Tide to the Mast in a Storm. The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folk-

Ludolf Backhuysen und schließlich Turners genauer Zeitgenosse, der französische Marinemaler Baron Théodore Gudin, der für Louis Philippe die Kämpfe der französischen Kriegsmarine festhielt in der Rolle des Kapitäns auf der »Véloce«.[49] In allen drei Fällen sollen so die Authentizität und der Wirklichkeitsgehalt in der Aufnahme der tosenden Elemente bezeugt werden, natürlich geht der Topos letztlich auf Odysseus zurück, der sich an den Mast des Schiffes binden ließ, um dem Gesang der Sirenen zu lauschen, ohne ihm zu verfallen, was seinen sicheren Untergang bedeutet hätte.[50]

Die Beherrschung des Gefahrenmoments durch besonderen Mut – das wollte auch Turner für sich geltend machen. Die Turner-Forschung hat vermutet, dass der Künstler wie so oft durchaus auf ein historisches Ereignis anspielt, wobei die Namenwahl für das Schiff verräterisch ist: Turner nennt es »Ariel«, in Wirklichkeit aber habe es sich um die »Fairy« gehandelt, die im November 1840 in einem Sturm vor Harwich untergegangen war. Mir scheint es sich damit um eine bewusste Anspielung auf Shakespeares *Sturm* zu handeln, fürwahr eine »Fairy Tale«, in der der Luftgeist Ariel eine zentrale Rolle spielt. Liest man bei Shakespeare nach und zwar die Szene, in der Ariel das erste Mal auftaucht und von Prospero befragt wird, ob er seinen Auftrag auch mit allen Konsequenzen ausgeführt habe, dann hat man mit Ariels Antwort geradezu eine Beschreibung von Turners Bild. Prospero fragt: »Hast du, Geist, / Genau den Sturm vollbracht, den ich dir auftrug?« Ariel antwortet:

> »In jedem Punkt. Ich enterte das Schiff / Des Königs; jetzt am Schnabel, jetzt im Bauch, / Auf dem Verdeck, in jeglicher Kajüte / Flammt' ich Entsetzen *[I flamed amazement]*; bald zerteilt' ich mich / Und brannt' an vielen Stellen; auf dem Mast, / An Stang' und Bugspriet flammt' ich abgesondert, / Floss dann in eins. Zeus' Blitze, die Verkünder / Des schreckbarn Donnerschlags, sind schneller nicht / Und blickentrinnender; das Feu'r, die Stöße / Von schweflichtem Gekrach, sie stürmten, schiens, / Auf den gewaltigen Neptun, und machten / Erbeben seine kühnen Wogen, ja / Den furchtbaren Dreizack wanken.«

Prospero darauf: »Mein wackrer Geist! – / Wer war so fest, so standhaft, dem der Aufruhr / Nicht die Vernunft verwirrte?« Ariel antwortet: »Keine Seele, / Die nicht ein Fieber gleich den Tollen fühlte, / Und Streiche der Verzweiflung übte. Alle, / Bis auf das Seevolk, sprangen in die schäum'ge Flut / Und flohn das Schiff, jetzt *eine* Glut durch mich.«[51]

Nur Turner behauptet sich am Mast und überliefert den Aufruhr, bei dem Feuer und Wasser ununterscheidbar sich mischen. Der Schornstein des Dampfschiffes spuckt Feuer und schwarzbraunen Qualm, eine Leuchtrakete lässt Licht am Mast aufzucken, doch der Leib des Schiffes ist schwarz wie die Nacht, die Hafeneinfahrt ist allenfalls zu erahnen, »indistinctness« herrscht vor und lässt den Ausgang im Ungewissen. Ein Schleier scheint über die phantasmagorische Erscheinung gezogen, gedacht offenbar als Äquivalent für den Schneesturm, und doch ist das Ganze in sich in verschiedene Richtungen ziehende und sich zu einem Wirbel zusammenschließende Spurenstränge eingebunden mit dem kämpfenden Schiff im Zentrum des »vortex«, den eine geheime Kraft zu lenken scheint. Dass dies tatsächlich so zu denken ist, lässt sich aus Turners Freundschaft mit Mary Somerville und Michael Faraday schlie-

lore«, in: *The Art Bulletin* 49 (1967), S. 92–100. Zu Gudins Rolle siehe Gerhard Gerkens u. Ursula Heiderich (Bearb.): *Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, 2 Bde., Bremen 1973, Bd. 1, S. 129f.

[50] Homer: *Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Leipzig o. J., 12. Gesang, Vers 49–54 u. 178–180.

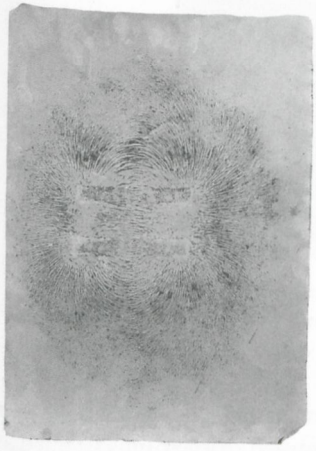
[51] »To every article. / I boarded the king's ship. Now on the beak, / Now on the waist, the deck, in every cabin, / I flamed amazement. Sometime I'd divide / And burn in many places; on the topmast, / The yards and bowsprit, would I flame distinctly, / Then meet and join. Jove's lightning, the precursors / O'the dreadful thunder-claps, more momentary / And sight-outrunning were not; the fire and cracks / Of sulphurous roaring the most mighty Neptune / Seem to beseige, and make his bold waves tremble, / Yea, his dread trident shake.« »My brave spirit! / Who was so firm, so constant, that this coil / Would not infect his reason?« »Not a soul / But felt a fever of

ßen, die beide Anfang der 1830er Jahre in engem Austausche über Magnetismus forschten.[52] Faraday entdeckte die elektromagnetische Induktion und trug dies in der Royal Society am 24. November 1831 vor. In späteren Publikationen hat Faraday sein Experiment mit dem magnetischen Feld auch durch Illustrationen (Abb. 8) begleiten lassen, die Spuren der Späne besitzen eine gewisse Ähnlichkeit mit Turners wie gezogen wirkenden Wellen.[53]

Dies wird bestätigt in Mary Somervilles 1834 publizierter Abhandlung *The Connexion of Physical Sciences*. Dort heißt es:

> »Da die Bewegung, nicht nur von Metallen, sondern sogar von Flüssigkeiten, wenn sie unter dem Einfluss von kraftvollen Magneten sind, Elektrizität entwickeln, ist es wahrscheinlich, dass der Golfstrom einen fühlbaren Einfluss auf die Formen der Linien magnetischer Abweichung ausübt, als Konsequenz der elektrischen Ströme, die über sie hinlaufen durch die elektromagnetische Induktion der Erde. Selbst ein Schiff, das über die Oberfläche des Wassers sich bewegt, in nördlichen oder südlichen Breitengraden, sollte elektrische Ströme aufweisen, die direkt über den Weg ihrer Bewegung laufen.«[54]

Dann kommt sie auf Faradays Überlegungen zum Erdmagnetismus zu sprechen, und man sollte zudem daran erinnern, dass Schiffe zu den Polen geschickt wurden, um die Auswirkungen der Polnähe auf den Ausschlag der Magnetnadel zu untersuchen, weswegen Somerville auch von nördlichen und südlichen Breitengraden spricht.[55]



8 Michael Faraday, Späne in einem magnetischen Feld (1831/49).

So lässt sich festhalten: Turner verschränkt Verschiedenes. Bei einem Thema wie dem Sturm geht Turner notwendig von einer Ästhetik des Sublimen aus, weiß, dass diese Kategorie sich über die Wahl der Gegenstände durch die Behandlung der Gegenstände steigern lässt, durch »indistinctness«, durch »darkness«, aber er weiß auch, dass sich das Drama durch eine Polarität der Farben, Helldunkel, steigern lässt, zumal wenn das Licht geradezu schlagartig ins Dunkel eindringt. Es ist sicher richtig, wenn wir gesagt haben, Turner möchte die Erscheinung der Phänomene darstellen und sei daher stark an der Wirklichkeitswiedergabe interessiert. Doch wir sollten präzisieren: Turner versucht die Erscheinungsphänomene zu verstehen, ihr Werden und ihr Entstehen, und er will etwas von diesem Prozessualen und von seinen Antriebskräften zur Anschauung bringen. Vor allem aber sieht er, befördert durch die mit großem Tempo fortschreitenden Kenntnisse im Bereich der Elektrizität, in allen Regungen der Natur Kräfte walten, für die er bei einer Fülle von befreundeten Naturwissenschaftlern um Aufklärung nachsuchte. So sind seine Bildfelder in der Tat einem elektromagnetischen Feld verwandt. Die Newton'sche Vorstellung von der

the mad, and played / Some tricks of desperation. All but mariners / Plunged in the foaming brine and quitt he vessel, / Then all a-fire with me [...].« William Shakespeare: *The Tempest* (The New Cambridge Shakespeare), hrsg. v. David Lindley, Cambridge 2002, S. 109f. Übers. n.: William Shakespeare: »Der Sturm«, in: *Ausgewählte Werke*, übers. v. August Wilhelm Schlegel, hrsg. u. eingel. v. Oskar Rühle, 2 Bde., Stuttgart 1956, Bd. 2, Teil 3, Erster Aufzug, Zweite Szene, S. 513f. (Herv. i. Orig.).

52 Vgl. Hamilton 1998 (wie Anm. 47), S. 126–128.

53 Zur Abb. vgl. ebd., Abb. 128, S. 126; Michael Faraday: *Experimental Researches in Electricity*, London 1849, Bd. 1, Serie I (November 1831), S. 32.

54 Mary Somerville: *The Connexion of Physical Sciences*, London 1834, S. 252f. Vgl. Hamilton 1998 (wie Anm. 47), S. 128.

55 Ebd.

Farbbrechung akzeptierte er, zumal sie seine Vorstellung von der Geburt alles Lebendigen aus dem Licht bestärkte, doch zugleich sieht er mit Goethe die Farben in einem beständigen dynamischen Austausch zwischen Polen.

So weit, so gut. Doch Turner ist Akademiker, Professor für Perspektive, und insofern weiß er um die akademischen Gattungsanforderungen, die Hierarchie der Genres und sucht ihnen auf diese oder jene Weise gerecht zu werden, schließlich ist Reynolds, der erste Akademiepräsident, sein großes Vorbild. In seiner Mezzotintoserie *Liber Studiorum* (Abb. 9), die zwischen 1807 und 1819 erschien, brachte er auf jedem Blatt Buchstaben an, die eine Gattungsdifferenzierung der Landschaft vorschlugen, zugleich aber indirekt eine tendenziellen Aufwertung der Landschaft als Gattung betrieben.[56] So bedeutet etwa E. P. mit reichlicher Sicherheit »elevated pastoral«. Die so bezeichneten Blätter folgten dem Typus der Pastorallandschaften mit klassischer Staffage von Claude Lorrain: Landschaft sollte den Rang von Historie erlangen, so wie Reynolds versucht hatte, seine Gattung, das Porträt, durch Überblendung mit klassisch-ikonographischen Schemata zu nobilitieren, um sie ebenfalls am Rang der Historie teilhaben zu lassen.[57]

9 William Turner und Thomas Lupton, Solway Moss, 1816, Radierung und Mezzotinto, 17,6 x 25,7 cm.

In den später gemalten Landschaften verfuhr Turner auf andere Weise. Er pflegte zuerst einen mehr oder weniger vollständig ungegenständlichen Farbschleier über die Leinwand zu legen, um erst mit den letzten Pinselstrichen, auf für seine Zeitgenossen schier unfassbare Weise, eine thematische Konkretion zu bewirken, unterstützt allerdings durch eine thematische Benennung und nicht selten durch beigefügte Verse aus der Dichtung, die zumeist im Katalog der Ausstellungen der Royal Academy abgedruckt wurden. Dadurch fand am Ende des künstlerischen Prozesses eine Literarisierung statt, die die Rang-

[56] Vgl. Alexander J. Finberg: *The History of Turner's »Liber Studiorum« with a New Catalogue Raisonné*, London 1924; Gillian Forrester: *Turner's »Drawing Book«. The Liber Studiorum*, Ausst.kat. Tate Gallery, London 1996; Helmut Herbst (Hrsg.): *Reisen mit William Turner. J. M. William Turner. Das Liber Studiorum*, Ausst.kat. Galerie Stihl Waiblingen, Ostfildern 2008 (diese Publikation hat sehr gute Abbildungen, ist aber in verschiedener Hinsicht dilettantisch, vor allem auch weil der Plattenrand abgeschnitten wurde, auf dem sich die Gattungsbenennungen finden).

[57] Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der*

erhöhung des Bildes besorgte und zugleich der »indistinctness« zumindest vom Anspruch und der Tendenz her eine »distinctness« gab. Damit war das Werk im klassischen Sinn vollendet. Dass Turner diese gegenständliche Konkretisierung und Benennung als einen bewusst vollzogenen Schlussakt begriffen hat, wird beim ersten der beiden Bilder zum Brand des Londoner Parlaments exemplarisch deutlich werden.

Ein Letztes, bevor wir uns nun endlich diesen Bildern zuwenden. Nach Kant kann ein Betrachter einer überwältigenden Naturerfahrung, sofern er sich, was vor allem Burke zuvor schon mit Nachdruck betont hatte, in Sicherheit befindet, diese Erfahrung nur ästhetisch wenden und zu einer sublimen Erfahrung werden lassen, wenn er sich über sich selbst erhebt, seine erfahrene Nichtigkeit angesichts des Übermächtigen intellektuell transzendiert. So kann sich auch der Künstler durch den künstlerischen Akt als ein Bezwinger des Unbezwingbaren fühlen und so kann Burke, was die feministische Forschung

10 William Turner, Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, National Gallery, London.

zu Recht aufgespießt hat, das Sublime auch als männlich, das bloß Schöne als weiblich deklarieren.[58] Und für den sich selbst Überhebenden kann Überheblichkeit, Hybris und damit auch Lächerlichkeit sich aus seinem Anspruch ergeben. Schon der kleinste Größte, Napoleon, wusste, dass das Sublime immer Gefahr läuft, ins Lächerliche umzuschlagen.[59] Das Sublime muss aus einem Guss, ungebrochen sein, darf keine Störfaktoren aufweisen. Turner versteckt derartige Störfaktoren nun allerdings gelegentlich bewusst in seinen Bildern und macht damit für den, der sie durch geduldige Betrachtung

Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 389–391 u. 394–411.

[58] Burke 1757 (wie Anm. 38), Bd. 3, S. 9, 15f., Bd. 4, S. 20 u. passim. Vgl. Dobai 1975 (wie Anm. 29), S. 75–80.

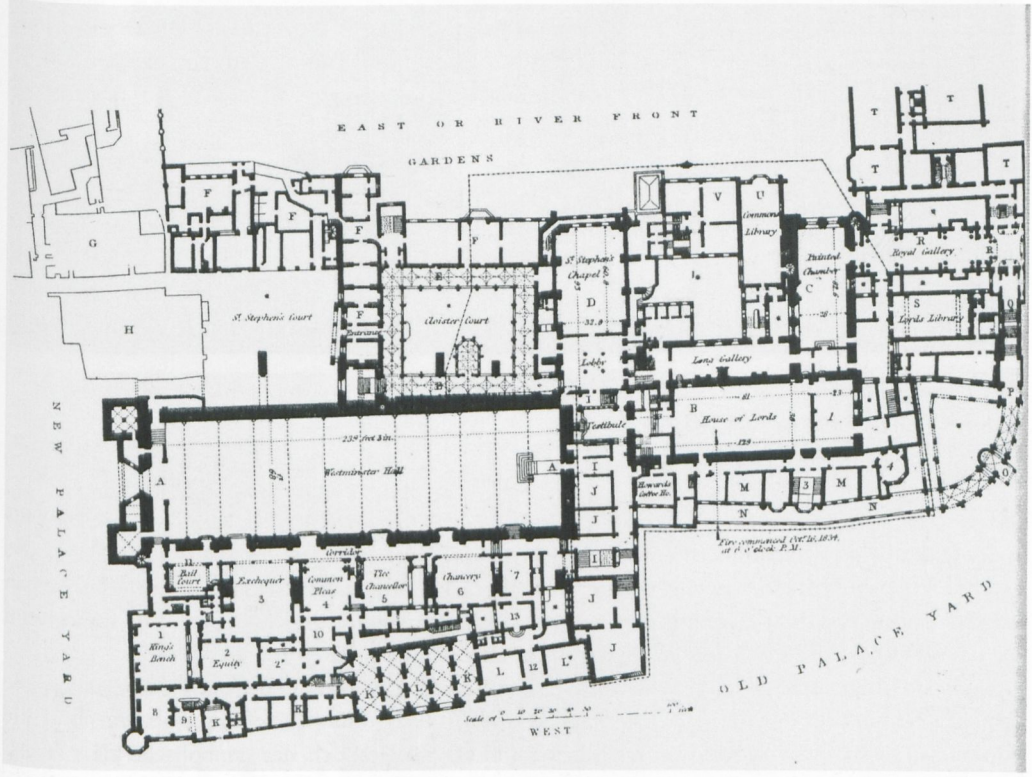
[59] Napoleons vielzitierter Ausspruch »Du Sublime au ridicule il n'y a qu'un pas«, den er auf der Flucht aus Russland benutzt haben soll, zitiert etwa Heinrich Heine in »Ideen. Das Buch Le Grand (1826)« und markiert damit ein ganzes poetologisches Programm: Heinrich Heine: »Reisebilder«, in: *Reisebilder. Erzählende Prosa, Aufsätze* (Werke, Bd. 2), hrsg. v. Wolfgang Preisendanz, Frankfurt a. M. 1968, S. 17–505, hier S. 211. Vgl. dazu Carne Be-

schließlich entdeckt, auf dialektische Weise deutlich, dass der Künstler um die Gefahr des Umschlages, des Absturzes weiß.

Das berühmteste Beispiel dafür ist sicher in *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* von 1844 (Abb. 10) verborgen, wo die rasante, auf uns zu rasende Dampflok auf dem Gleiskörper der Brücke einen winzigen, wirklich kaum sichtbaren Hasen zu Tode jagt.[60] Ich brauche jedes Mal vor dem Bild in der Londoner National Gallery Minuten, um ihn wieder zu finden, und doch ist er letztlich unverkennbar da. Die Forschung sieht in dem Motiv nur einen Sinn: Die Kultur entfaltet sich auf Kosten, durch Opfer der Natur. Manche Deutung will auch Zivilisationskritik darin sehen. Doch Turner würde ein solch erzählerisches Motiv, das, so versteckt es angebracht ist, doch dem Sublimen etwas von seinem notwendig hinwegschwemmenden Sog nimmt, nicht ohne doppelten Boden verwendet haben, so dass selbst dieses eher lächerliche, irritierende Motiv durch seine Verweiskraft der Nobilitierung des Bildes dient. Ohne dass ich dies hier im Detail ausführen könnte: Turner hat den Hasen aus John Constables berühmten *Stonehenge*-Aquarell (Abb. 11), das 1836 in der Royal Academy ausgestellt wurde, übernommen und beantwortet damit dessen diametral entgegengesetzte Geschichtsauffassung.[61] Constable sieht im Naturzyklischen das Zeitaufhebende, Turner in der Railway letztlich, bei allen Einschränkungen, einen unhintergehbaren Fortschritt. Das kommt auch darin zum Ausdruck, dass der farblich zum Helldunkelgegensatz besonders betonte Bogen der Maidenhead Bridge, über die die Turner'sche Eisenbahn stürmt, ein Meisterwerk der Ingenieurkunst darstellt. Isambard Burnets Brücke, über die der erste Zug 1839 fuhr, überspannte mit ihren Bögen die größte je mit Ziegelstein gebaute Breite. Man sagte schon beim ersten Zug den Zusammenbruch voraus, doch sie hielt Stand, trotzte auch 1840 schwersten Stürmen.[62] Das Zeitalter des Pferdepflugs – rechts am Bildrand genau auf der Höhe des Feuerschildes der Lokomotive winzig zu sehen – war vorbei.

11 John Constable, Stonehenge, 1836, Aquarell, 38,7 x 59,1 cm, Victoria & Albert Museum, London.

Der Brand des englischen Parlamentes ereignete sich in der Nacht vom 16. auf den 17. Oktober 1834.[63] Kurz nach achtzehn Uhr brach das Feuer im House of Lords aus (Abb. 12), wo in einem alten Ofen seit zehn Uhr morgens uralte Kerbhölzer mit Listen aus dem Finanzministerium verbrannt wurden, der Ofen überhitzte und um sieben Uhr brannte das ganze House of Lords, um halb acht brach das Dach ein (Abb. 13). Bis acht Uhr blies der Wind direkt von Süden nach Norden und gefährdete damit früh die riesige mittelalterliche Westminster Hall, dann drehte der Wind erst auf Südwest, das Feuer erfasste die St. Stephens Chapel (Abb. 14), die schon lange nach dem Umbau durch Sir Christopher Wren das House of Commons bildete. Eine Reihe der wichtigsten Beschlüsse der englischen Geschichte waren hier gefasst worden, zuletzt 1832 passierte die Reform Bill, eine Wahlrechtsreform, die von der Bevöl-



12 *Robert William Billings, Grundrissplan der Parlamentsgebäude, Mitte 19. Jahrhundert, Kupferstich (die gepunkteten Linien zeigen den Bereich an, den das Feuer ergriffen hat).*

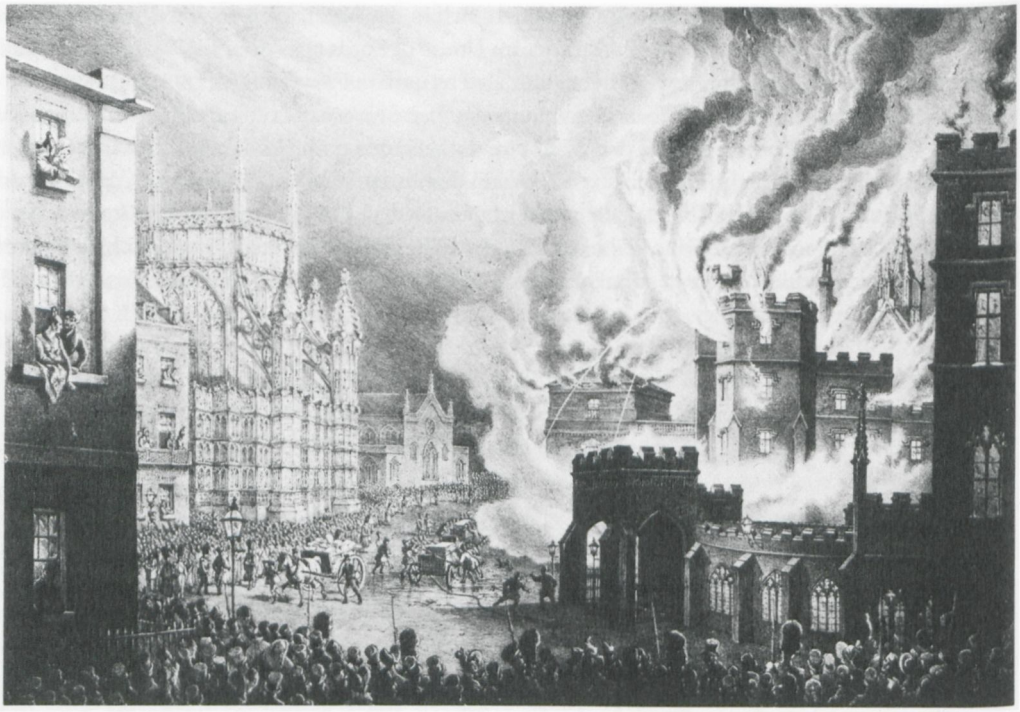
scansa Leirós: »›Du sublime au ridicule‹. Trommel- und Narrenmotiv in ›Ideen. Buch Le Grand‹ (Heines Reisebilder)«, in: *Revista de Filologia Alemana* 8 (2000), S. 185 – 199.

60 Vgl. Wilton 1979 (wie Anm. 39), Kat.Nr. P 409 u. S. 221; John Gage: *Turner. Rain, Steam and Speed*, London 1972; Rodner 1997 (wie Anm. 47), Kap. 6, S. 140 – 160.

61 Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 199 – 202.

62 Hamilton 1998 (wie Anm. 47), S. 102 – 104.

63 Vgl. Katherine Solender (Hrsg.): *Dreadful Fire! Burning of the Houses of Parliament*, Ausst.kat. The Cleveland Museum of Art, Bloomington 1984. Der Katalog liefert die im Folgenden zitierten populären Darstellungen und den anschaulichsten Überblick über die Ereignisse, ausgehend von Turners zweiter Darstellung des Parlamentbrandes in Cleveland. Parallel dazu erschien John McCoubrey: »Parliament on Fire. Turner's Burnings«, in: *Art in America* 72 (1984), S. 112 – 125, mit einer Reihe von Überschneidungen.

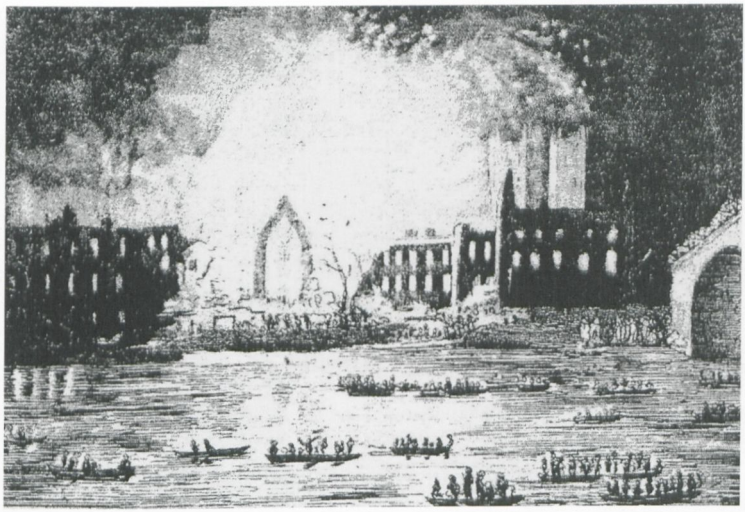


13 William Heath, Zerstörung des House of Lords und des House of Commons vom Old Palace Yard aus gesehen, 1834, kolorierte Lithographie, 26 x 36,8 cm.

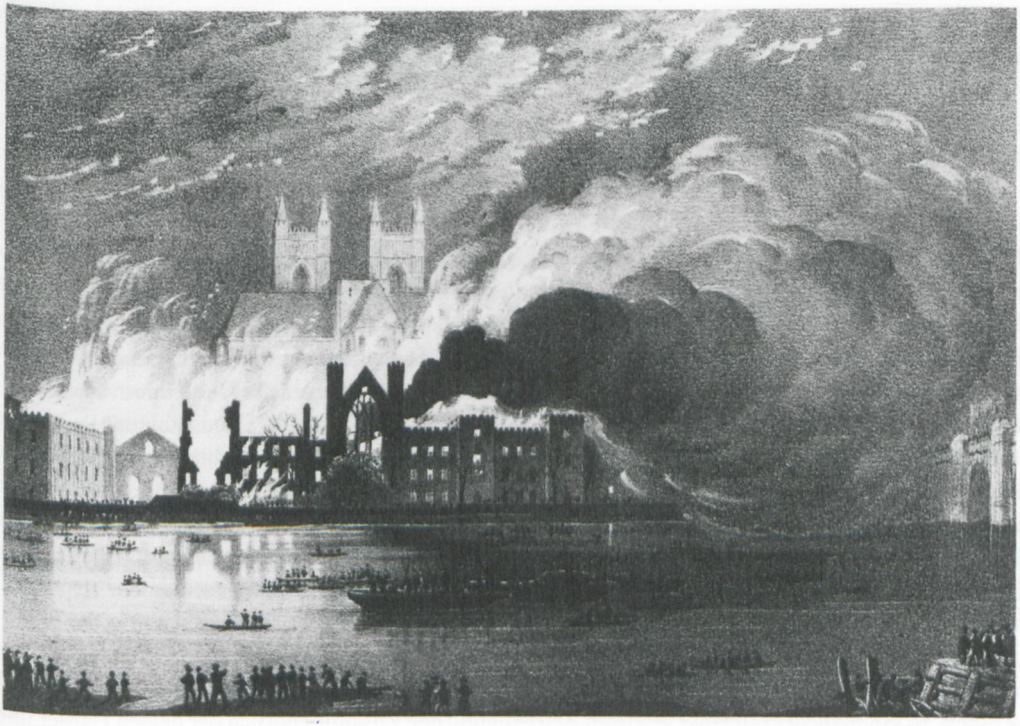
kerung als fauler Kompromiss gesehen wurde, und 1834 das Armengesetz, das Poor Law, das ebenfalls in der Öffentlichkeit hochumstritten war. Im House of Commons brach mit gewaltigem Getöse das gesamte Kapellendach ein, was eine riesige, abenteuerliche, hell leuchtende Funkenwolke aufsteigen ließ. Die Türme und das riesige Ostfenster waren direkt zur Themse gerichtet, das Feuer im Inneren ließ das schwarze Skelett sich deutlich in der Nacht abzeichnen.

Der Wind drehte schließlich gänzlich auf West, was die Long Gallery (Abb. 15), die mittelalterliche Painted Chamber, in der die feierliche Parlamentseröffnung und -schließung stattfand, und die Commons Library der Vernichtung preisgab. Westminster Hall jedoch, das symbolische Identifikationszentrum Englands, konnte so, obwohl die Flammen bis direkt an die Südwand schlugen, durch Wässerung im Inneren und Äußeren von den Feuerbrigaden gerettet werden. Um elf Uhr war das Schlimmste vorbei, wenn auch die vom Feuer ergriffenen Gebäude weiter ausbrannten und der Blick von der Westminster Bridge noch um ein Uhr nachts höchst spektakulär war. Feuerbrigaden und Soldaten kämpften von allen Seiten, um den Brand unter Kontrolle zu bringen. Die neuentwickelte schwimmende Brandbekämpfungsmaschine konnte erst um halb ein Uhr nachts auf der Themse vor die Front von Westminster gebracht werden (Abb. 16), zu spät, um die Ausbreitung des Brandes zu verhindern, denn beim Ausbrechen des Feuers hatte Tiefebbe geherrscht und die Themse führte nach einer langen Trockenperiode ohnehin wenig Wasser, dafür hatte die schwere, auf eine Schute montierte Maschine zu viel Tiefgang.

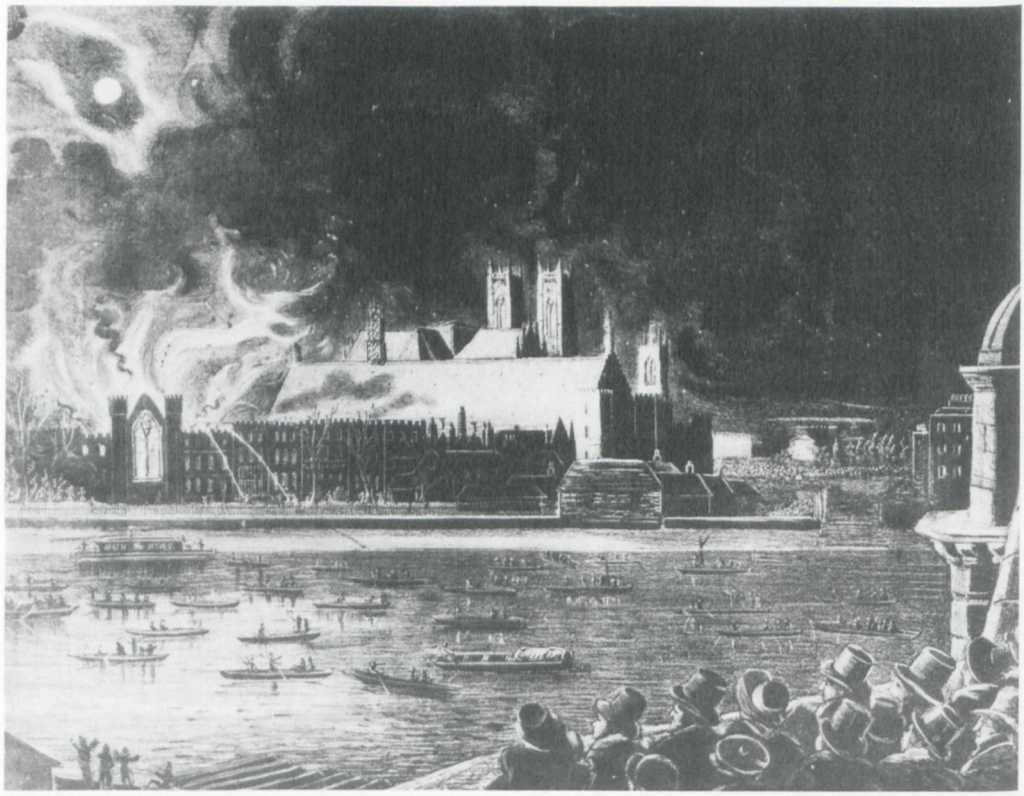
Die Meldung vom Brand im Herzen der englischen Politik verbreitete sich in Windeseile, ungeheure Heerscharen strömten zusammen, konnten nur vom Militär in Schach gehalten werden. Den besten



14 Anonym, Brand des Parlaments, Einsturz der St. Stephen's Chapel, 1834, Kupferstich, 6,6 x 8,6 cm.



15 T. Picken, Brand des Parlaments, von der Surrey-Seite der Themse aus gesehen, 1834, Lithographie, 13 x 18,4 cm.



16 Anonym, Brand des Parlaments, von der Westminster Bridge aus gesehen, 1834, kolorierter Holzschnitt, 27,6 x 25,9 cm.

Blick auf das Spektakel, als das es bald erschien, hatte man entweder von der Themse selbst – unzählige Boote waren unterwegs und wurden an Schaulustige vermietet, auch Turner war zusammen mit Künstlerkollegen auf einem der Boote – oder aber vom anderen Themseufer bzw. von den Brücken: entweder von der Westminster Bridge, die auf der nördlichen Seite direkt auf den Parlamentskomplex zuführte – auf ihr befand sich Constable mit zweien seiner Söhne in einer Kutsche – oder von der weiter entfernten Waterloo Bridge, von der man einen Panoramablick über die Themse auf das Parlament hatte mit Westminster Abbey im Rücken, die nicht feuergefährdet war und auf allen Darstellungen mit den hell erleuchteten Doppeltürmen das Drama überragt, sowie auf die Westminster Bridge, aber auch auf die unendliche Menschenmenge entlang des Ufers, die nicht nur mit ungläubigem Staunen auf das Flammenmeer schaute, sondern auch bei besonders spektakulären Gebäudezusammenbrüchen in lautes Klatschen ausbrach. Das mag dem Theatercharakter des Ereignisses geschuldet sein, mehr aber noch, wie die Zeitungen in den dem Brand folgenden Tagen berichteten, der Tatsache, dass schon in der Brandnacht dem Ereignis ein symbolischer Charakter zuwuchs.[64] Nach Reform Act und Poor Law schien es dem Parlament nur Recht zu geschehen und bezeichnend zu sein, dass das Unglück vom House of Lords ausging. So sah mancher mit einer gewissen Befriedigung den Zusammenbruch der beiden Häuser und betrachtete die wundersame Rettung von Westminster Hall als dem vom Parlament nicht befleckten Kern des englischen Empire als ein Gottesurteil. Eine Fülle populärer Graphiken entstand unmittelbar

nach dem Ereignis: Darstellungen mit Blick von der Westminster Bridge oder der Waterloo Bridge, vom gegenüberliegenden Ufer oder von der Themse selbst aus, aber auch nahsichtige Darstellungen von der anderen Seite vom Old Palace Yard mit Blick auf das House of Lords und die Südwand von Westminster Hall, um den Kampf der Feuerbrigaden zu dokumentieren. Das Feuer selbst stand dabei im Zentrum, aber es finden sich auch Darstellungen, die das ruinöse Resultat dokumentierten, die ausgebrannten Gebäudeskelette.

Über das, was Turner in der Nacht des Brandes getan hat, gehen die Meinungen in der Forschung auseinander.[65] Überliefert ist allein, dass er sich mit Künstlerkollegen auf einem Boot auf der Themse befunden hat. Nun ist von sechs Uhr nachmittags bis ein Uhr nachts eine lange Zeit und von daher hat man angenommen, er sei herumgewandert, an beiden Brücken gewesen, am gegenüberliegenden Ufer, aber auch am Brandherd selbst, am Old Palace Yard, schließlich sei das Aquarell, das die beiden Ölbilder ergänzt, von da aufgenommen worden (Farbtafel 14).[66] Doch wie hat man sich den Prozess der Aufnahme zu denken? In keinem Falle hat sich nachweisen lassen, dass Turner in England je vorm Objekt aquarelliert hat, allein für seine Italienreise lässt sich dies in Einzelfällen wahrscheinlich machen.[67] Turner benutzte winzige Skizzenbücher, in die er mit Blei vorm Objekt gezeichnet hat. Das reichte ihm offensichtlich aus, um bei Verwendung einer Zeichnung im Bilde den Eindruck von Authentizität zu gewährleisten. Prüft man es im Detail nach, so weicht Turner in der farbigen Fassung, verstärkt im Spätwerk, gehörig von der jeweiligen Vorlage ab, aber immer finden sich Hinweise, die die Örtlichkeit identifizieren lassen, manchmal aus dem Farbschleier auftauchende winzige Gegenstandsdetails. Dass Turner das Aquarell mitten im Trubel auf dem Old Palace Yard gefertigt hat, scheint mir gänzlich ausgeschlossen.

Nun hat die Forschung einige wenige Bleistiftzeichnungen aus einem Skizzenbuch und eine Serie sehr flüchtiger Aquarelle aus einem größeren Skizzenbuch mit dem Brand in Verbindung gebracht.[68] Die Zeichnungen sind so flüchtig und abstrakt, dass sie sich mit bestimmten Ansichten nicht identifizieren lassen, die Aquarelle können sich auch auf eine ganze Reihe anderer Bilder beziehen lassen, auch hier besteht keine Gewissheit; ein direkter Zusammenhang mit den Gemälden lässt sich nicht konstruieren. Ich erspare mir von daher den Vergleich. Selbst wenn die Aquarelle im Kontext der Vorbereitung der Bilder entstanden sein sollten, so sind sie zum einen mit reichlicher Sicherheit im Atelier gefertigt worden und zum anderen als Variationen eines Grundthemas zu verstehen, des Aufeinandertreffens von Feuer, Wasser und Qualm, weitestgehend unabhängig von einem identifizierbaren Gegenstand. Die Aquarelle sind technische Experimente, deren Erfahrungen Turner für vieles nutzen konnte – auch für die Darstellung bestimmter Phänomene der Parlamentsbilder. Ich gehe davon aus, dass es keine direkten Studien vor Ort gegeben hat, die für die Komposition sowohl des Aquarells wie der beiden Ölbilder als Anregung zur gegenständlichen und perspektivischen Fassung hätten dienen können.

Selbst wenn es die Forschung nicht gern hört, diese Funktion haben, da bin ich relativ sicher, die populären Graphiken übernommen, aber auch zusammen mit ihnen die Presseberichte. Die populären Graphiken, Kupferstiche oder Lithographien, zum Teil koloriert, sind, wenn ich recht sehe, alle noch 1834 entstanden, mehrere sind fest datiert.[69] Turners Aquarell datiert man, ohne festen Grund, auf um 1834, die Gemälde sind 1835 datiert. Das zuerst entstandene, in Philadelphia aufbewahrte Bild, das den Blick von der Westminster Bridge direkt auf Westminster richtet (Farbtafel 15), wurde in der British

[64] Solender 1984 (wie Anm. 63), S. 35f., 40f., 58f. u. 63.

[65] Vgl. ebd., S. 42; Georg-Wilhelm Költzsch (Hrsg.): *William Turner. Licht und Farbe*, Ausst.kat. Museum Folkwang Essen u. Kunsthaus Zürich, Köln 2001, Kat.Nr. 190 u. 191, S. 362f.

[66] Solender 1984 (wie Anm. 63), S. 53.

[67] Vgl. ebd., S. 46; John Gage: *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, S. 35.

[68] Solender 1984 (wie Anm. 63), S. 43–53, Tafel 6–10, Abb. 37–44.

[69] Ebd., Abb. 18, 21–29, 45 u. 46.

[70] Wilton 1979 (wie Anm. 39), Kat.Nr. P 359. Zu den bei-

Institution Februar 1835 ausgestellt.[70] Offensichtlich kam es Turner darauf an, sein Bild in engerer zeitlicher Nähe mit dem Ereignis von Oktober 1834 zu präsentieren. Das zweite Bild mit dem Panoramablick vom Ufer in der Nähe von der Waterloo Bridge (Farbtafel 16) wurde in der Herbstausstellung der Royal Academy gezeigt.[71] Wenn das erste von der Presse durchaus positiv gesehen wurde, als adäquater, wenn auch zugespitzter Ausdruck des Ereignisses, wurde das zweite sehr viel kritischer aufgenommen, als reichlich übertrieben und gänzlich verfehlt in der Perspektive charakterisiert[72] – was insofern stimmt, als man von dem Punkt, den man für die Aufnahme des zweiten Bildes annehmen muss, keinen derartig freien Panoramablick über die ebenfalls viel zu weitläufig wiedergegebene Themse hat. Fabriken und Werften würden sich vor den Blick schieben. Und die Presse vergisst auch nicht zu bemerken, dass Turner als Akademieprofessor für Perspektive sich derartige, von der Wirklichkeit abweichende Freiheiten nicht hätte nehmen dürfen.[73]

Das erste Bild (Farbtafel 15) hat bei aller Bewegung und »indistinctness« eine relativ klare Zweiteilung: links der Brand, rechts die schräg ins Bild schneidende Brücke. Die hell auflodernden Flammen, die die populäre Graphik für den Moment des Zusammenbruches des Daches vom House of Commons festhält, lassen auch bei Turner auf die Wiedergabe eben dieses frühen Momentes des Brandabends schließen, als der Wind noch nach Südwesten wehte und die Qualmwolken in Richtung der Westminster Bridge getrieben wurden, wie auch die *Times* bemerkt.[74] Denn dieser Moment wird auch in der Presse als der frühe Kulminationspunkt gesehen. Turner legt es ganz offensichtlich darauf an, dass der Beschauer auf die Silhouette der St. Stephens Chapel als Zentrum des Feuermeers konzentriert ist. Über der eigentlichen Lohe gehen die Flammen in Fetzen bis hoch in den Himmel, sie werfen einen Widerschein auf die Themse und auf den ferneren Teil der Westminster Bridge. Der ansteigende Teil der Brücke dagegen ist grau und im Vordergrund kühl weiß. Von diesem Weiß als Kontrast zur Feuerfarbe spricht ausdrücklich wieder der Bericht in der *Times*.[75] Über dem ansteigenden Teil der Brücke ist der nachtblaue Himmel zu sehen. Rundung erfährt die Darstellung durch den schmalen Streifen der Menschenmenge im Vordergrund, Turner lässt sie nach links und rechts am Rand leicht ansteigen. Halt gibt er diesem flachen Bogen durch einen grauen Steinsockel in der Mitte, auf dem man mit einiger Verblüffung die Großbuchstaben des Wortes »NO« entziffern kann. Man hat es, was durchaus möglich ist, als versteckten Kommentar der Menschenmenge zur Reform Bill und zum Armengesetz gelesen. Irritierenderweise schaut ein Großteil der Menge nicht auf das Ereignis, sondern aus dem Bild, als wolle sie die Reaktion des Betrachtenden ins Bild holen.

Das zweite Bild (Farbtafel 16), trotz der Pressekritik, ist ebenfalls bemüht, einen bestimmten Moment des Ereignisses zur Anschauung zu bringen. Der Wind hat sich noch einmal gedreht, Flammen und Rauchwolken werden direkt über die Themse getrieben, das Feuer wütet primär in der Painted Chamber und der Commons Library, Westminster Hall jedoch, im ersten Bild vom Feuerschein überstrahlt, zeigt jetzt den hinteren Teil des Gebäudes in Graublau – Englands Herzstück ist gerettet. Westminster Abbey ist aus dem Zentrum gerückt, der Feuerschein des ersten Bildes hat sich zu weißem Licht verklärt. Die Menschenmenge, obwohl es jetzt nach Mitternacht sein muss, ist immer noch da, zieht sich, um es so zu sagen, links und rechts am Bildrand hoch als dunkle Rahmung. Dass der dargestellte Zeitpunkt so

den Bildern siehe auch Martin Butlin u. Evelyn Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner*, 2 Bde., New Haven u. London 1977, Textbd., Kat.Nr. 359 u. 364, S. 189–191 u. S. 194–195, sowie John Gage: *J. M. W. Turner. »A Wonderful Range of Mind«*, New Haven u. London 1987, S. 233.

[71] Wilton 1979 (wie Anm. 39), Kat.Nr. P 364.

[72] Solender 1984 (wie Anm. 63), S. 55f. (positiv zum ersten Bild) u. 61 (kritisch zum zweiten Bild).

[73] Ebd., S. 61 (*Fraser's Magazine for Town and Country* 67 (1835), S. 55).

[74] Ebd., S. 56 (*Times* v. 17. Oktober 1834, S. 3).

[75] Ebd.

[76] Ebd., Abb. 18 u. 46, S. 11 u. 57f.

[77] Vgl. Busch 2001 (wie Anm. 21), S. 143–145; ders.: »Die Naturwissenschaften als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch*

richtig bestimmt ist, macht ein weiteres Detail deutlich, so undeutlich es gemalt ist. Erst lange Betrachtung und Konzentration ermöglicht seine Entschlüsselung: Ein winziger Dampfbootschlepper vorn rechts mit schmalem hohem pechschwarzem Schornstein scheint ein dunkles, ungegliedertes Monstrum hinter sich herzuziehen. Männer sind an Bord dieser Schute zu erkennen und schließlich entdeckt man an dessen Seite Schrift, und zwischen den beiden Worten »Sun« und »Fire« in Großbuchstaben ist ein kleiner gelber Sonnenschild zu sehen. Dies bezieht sich auf den »Sun Fire Office«, der für die neue schwimmende Pumpe zuständig ist, die aufgrund des Niedrigwassers zu spät zum Einsatz kam; sie war auf der Barke oder Schute, die der kleine Schlepper in Bewegung setzen sollte, befestigt. Wir sehen dieses selbst nicht bewegungsfähige Schiffchen auf einer der populären Darstellungen (Abb. 16) schließlich vor Westminster nach halb ein Uhr nachts liegen, sehr viel deutlicher sind hier Schrift und Sonnenschild zu erkennen. Turners versteckte Hinweise sollen auch hier letztlich Authentizität bezeugen.

Und noch ein geradezu verhülltes Motiv auf Turners Bild entstammt den Graphiken und mehr noch den Presseberichten, die grundsätzlich nicht verabsäumen, es zu nennen: Der Brand geschah in einer relativ hellen Vollmondnacht und der Mond stand schließlich über Westminster (Farbtafel 16).[76] Turner hat ihn, wenn ich das aus der Essener Turner-Ausstellung richtig in Erinnerung habe, erst ganz zum Schluss, als er mit einer dünnflüssigen bräunlichen Farbe auch den Feuerschein ein wenig abdunkelte, wieder verhüllt. Er war über Westminster Bridge zu sehen, man kann ihn noch ahnen, doch seine weiße Bahn wirft er nach wie vor ganz links im Bild auf die Wasseroberfläche der Themse. Dieser Weißton entspricht dem Weißton der Waterloo Bridge im ersten Bild (Farbtafel 15), er ist kühl und harmoniert dort mit dem blaugrauen Nachthimmel, der auf dem zweiten Bild an verschiedenen Stellen durchbricht und ganz offensichtlich ein tonales Gegenstück zum warmen gelbroten Feuerschein bildet. Wir erinnern uns an Turners Interesse an Goethes Farbenlehre mit ihrer Plus-Minus-Polarität, ihrer Gegenüberstellung von Gelb und Blau, Warm und Kalt, Licht und Schatten, Kraft und Schwäche, Nähe und Ferne etc.

Ich glaube, dass man hier an den Kern von Turners eigentlichem Thema der Parlamentsbilder rührt. Zum einen hat die Gegenüberstellung von Feuerdrama und Mondnacht eine benennbare Herkunft, in der sie topisch geworden ist, gerade auch in der englischen Malerei. Auf Darstellungen nächtlicher Ausbrüche des Vesuvs wird dieses unheildrohende Naturereignis regelmäßig beantwortet durch den ruhigen, ewigen Mond, der in blauschwarzem Himmel schwimmt und sich auf dem Meer spiegelt. Von da wandert das Motiv, das sich in der Nachfolge Vernets besonders bei Pierre-Jacques Antoine Volaire, Carlo Bonavia (Farbtafel 17), Pietro Antoniani, Joseph Wright of Derby (Farbtafel 12), Jakob Philipp Hackert und anderen findet,[77] auch auf andere Szenen, weniger dramatische, wie bei Volaire, der eine fröhliche neapolitanische Bevölkerung ums nächtliche Feuer tanzt lässt (Farbtafel 18), milde beschienen vom Mond über dem Meer. Man findet das Motiv jedoch auch in hochdramatischen Szenen wie bei Philippe Jacques de Loutherbourg, einem Pyromanen sondergleichen. Auf seinen Bildern nächtlicher Verkoksung (Abb. 17) steigt ein riesiger Feuerschein aus der Lohe und der ruhige kühle Mond ist als Gegenpol eher an den Rand gedrängt.[78] So scheint auch Turner in seinen Bildern eine polare

des Historischen Kollegs 2004, S. 83 – 110, bes. S. 92 – 102. Für Abbildungen siehe *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Ausst.kat. Castel Sant'Elmo, Neapel 1990, S. 61 (Desprez), 64 (Lacroix de Marseille), 170 (Rebel), 235 (Volaire), 285 (Bonavia), 286 (Bonavia), 287 (Antoniani), 288 (Lacroix de Marseille), 289 (Jean Baptiste Genellon), 290 (Volaire), 291 (Volaire), 294 (Volaire) u. 295 (Wutky).

[78] Vgl. Rüdiger Joppien: *Philippe Jacques de Loutherbourg. R. A. 1740 – 1812*, London 1973, Nr. 52; John Gage: »Loutherbourg. Mystagoge of the Sublime«, in: *History Today* 13 (1963), S. 332 – 339; Stephen Daniels: »Loutherbourg's Chemical Theatre. Coalbrookdale by Night«, in: *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700 – 1850*, hrsg. v. John Barrell, Oxford u. New York 1992, S. 195 – 230.

17 Philippe Jacques de Loutherbourg, Coalbrookdale by Night, 1801, Öl auf Leinwand, 67,9 x 106,7 cm, Science Museum, London.

Spannung aufzubauen, doch bei ihm geht es, wie bei vielen seiner späten Bilder, um den Kampf der Elemente, hier Feuer und Wasser. Die Dampfmaschine, dieses Signum der Turner'schen Gegenwart, bringt oder besser: zwingt die widerstreitenden Elemente zusammen, doch die Krafterzeugung gelingt nicht immer. In *Rain, Steam and Speed* wird, bei allen Einschränkungen, letztlich ihr Erfolg demonstriert. Hier, bei den Parlamentsbildern, war das Feuer nicht zu zähmen, hat es das englische Selbstbewusstsein empfindlich getroffen, doch in der sublimen Fassung der Bilder erhebt sich Turner über das Drama, wie ein Teil der Bevölkerung es getan hat, die das göttliche Strafgericht zu Recht auf das Parlament niedergehen sah. Doch erst durch die Ästhetisierung, die durch das Ausspielen der polaren Gegensätze mit der Dominanz des Lichtes gestiftet wurde, ist das Ereignis wirklich aufgehoben, auch für uns.

Ein Letztes: Als Turner sein erstes Bild (Farbtafel 15) des Parlamentsbrandes am Varnishing Day, dem Tag vor der Ausstellungseröffnung, an dem die Bilder gehängt und gefirnisst wurden, in die Royal Institution brachte, war auf ihm außer einem undifferenzierten Farbnebel zum größten Erstaunen seiner Kollegen nichts zu erkennen. Während die Kollegen bloß firnissten, stand Turner mit Zylinder und Gehrock bekleidet mit einem Bündel von Pinseln und der gänzlich mit allen Farben besetzten Palette nah vor seinem Bild und begann erst jetzt, ihm gegenständliche Züge einzuschreiben. Er unterbrach den Vorgang nicht, malte ohn' Unterlass direkt vorm Bild, nahm nicht einmal Abstand, um zu schauen, welche Wirkung seine rasanten Pinselstriche produziert hatten, beendete den Vorgang ohne abzusetzen, drehte sich schließlich abrupt um, ohne noch einmal einen Blick auf sein Werk zu werfen, und verließ die Institution, während die Kollegen, die während des Malprozesses sich um ihn gesammelt hatten, staunend verblieben. Dieser hier beschriebene Vorgang ist in einem ausführlichen Text von seinem Künstlerkollegen Edward Villiers Rippingille beschrieben und von anderen bezeugt worden. Zu Beginn sei das Bild »without form and void« gewesen, »like chaos before the creation«. Drei Stunden lang habe

Turner diesen magischen Malakt vollzogen, habe primär mit dem Palettmesser gearbeitet, mit einem Lappen halb durchsichtige Farbe auf das Bild gewischt.[79] Das Wunder bestand für die Kollegen und die Kritiker darin, dass aus der Nähe, in der Turner gemalt hatte, nichts wirklich zu erkennen war außer Farbspuren, die für sich keinen Gegenstand markierten, Turner aber, wie die Kollegen bemerkten, um ihre Wirkung aus einer gewissen Entfernung gewusst haben musste. Nun ist das wundersame Sichzusammenschließen scheinbar wirrer Pinselhiebe, sofern man sie nicht aus nächster Nähe betrachtet, seit Giorgio Vasaris Bemerkungen zu Tizian topisch.[80] Doch das hier für Turner Geschilderte geht noch einen Schritt über das bloße Wahrnehmungsphänomen hinaus. Es entsteht ja keine gänzlich überzeugende Illusion aus der Entfernung gesehen, sondern die »indistinctness« bleibt. Turners Demonstration soll der Öffentlichkeit zeigen, dass das Bild seinen Materiecharakter nicht verliert, in einem Zwischenstadium verbleibt zwischen Farbe als Farbe und Bild als Illusion und nur so das Sublime als etwas materiell Erfahrbares etwas tendenziell Gegenstandsunabhängiges zum Vorschein bringt. Im indistinkten Sublimen kommt zugleich die Kraft der Veränderung an sich zum Ausdruck.

[79] Generell zu Turner und dem Varnishing Day siehe Gage 1969 (wie Anm. 67), Kap. 10: Varnishing Days, S. 165–172. Eine komplette Wiedergabe von Rippingilles Text findet sich in Solender 1984 (wie Anm. 63),.S. 54f. (E. V. Rippengille: »Personal Reminiscences of Great Artists«, in: *The Art Journal* 1860, S. 100). Vgl. auch ebd., S. 21 u. 25; ferner Jack Lindsay: *J. M. W. Turner. His Life and Work. A Critical Biography*, London 1966, S. 178–180; Alexander J. Finberg: *The Life of J. M. W. Turner*, 2. Aufl. Oxford 1961, S. 351f.; bei Butlin u. Joll 1977 (wie Anm. 70), S. 190.

[80] Giorgio Vasari: *Das Leben des Tizian*, übers. v. Victoria Lorini, komm. u. hrsg. v. Christina Irlenbusch (Vasari-Edition, hrsg. v. Alessandro Nova), Berlin 2005, S. 45 u. Anm. 176, S. 106f.