

tiert wird, und das nicht nur von manchen Denkmalpflegern, sondern auch von vielen Architekten. Für sie wie für den Bauherrn bietet sich dieses Konzept als Weg des geringsten Widerstandes an, den die oft allzu pauschalen Proteste gegen Veränderungen, auch von seiten der Kunsthistoriker, ebenso zementieren wie die totale Verabsolutierung von Maßstäblichkeit und Struktureinheit in der gegenwärtigen ästhetischen Rezeption des historischen Stadtbildes. Daß das Verhältnis von neuer Form zu alter Landschaft ein schöpferisch-dialektisches sein muß, in dem nicht die eine Kraft die andere abtötet, und daß das historische Stadtbild unhistorisch werden muß, wenn man es als Bild zum Absolutum erhebt, ist dem Kunsthistoriker als Historiker bewußt, auch wenn er im konkreten Fall dabei sich selbst widerstreiten muß.

In Wolfenbüttel wäre das Kaufhaus zwar an dieser Stelle lieber ganz unterblieben. Wenn schon, dann wäre aber eine phantasievolle moderne Lösung denkbar und besser gewesen (daß sie nicht zustande kam, ist hier nicht Schuld der Denkmalpflege). Am Mainufer in Würzburg sprechen funktionale Gründe gegen ein Kaufhaus an dieser Stelle, aber nichts gegen eine radikal moderne Architektur, die die Stadtansicht entscheidend mitbestimmen, ja verändern kann, wenn sie nur künstlerisch exzellent ist. Daß es möglich sein muß, daß ein historisches Stadtbild durch gute neue Architektur weitergeformt, und nicht nur, daß es durch schlechte nicht entstellt wird, dafür sind auch die Kunsthistoriker mitverantwortlich.

Jürgen Paul

WILLIAM TURNER UND DIE LANDSCHAFT SEINER ZEIT

Zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Mai/Juli 1976

Mit der von der Hamburger Kunsthalle in diesem Sommer gebotenen konzentrierten Übersicht über das Gesamtwerk Turners endete die Reihe bedeutender Ausstellungen, die anlässlich der 200. Wiederkehr seines Geburtsjahres stattgefunden hatten. Unmittelbar vorangegangen war ihr die umfangreiche, gemeinsam von der Tate Gallery und Royal Academy organisierte Londoner Retrospektive, nachdem schon 1972 — zum ersten Mal in Deutschland — eine größere Auswahl aus seinen Gemälden und Aquarellen in der Berliner Nationalgalerie zu sehen war. Von diesen Veranstaltungen unterschied sich, schon in ihrer Anlage, die Hamburger Ausstellung darin, daß sie, im Rahmen des von der Kunsthalle gezeigten mehrjährigen Zyklus „Kunst um 1800“, noch eine stattliche Anzahl von Werken der internationalen Landschaftsmalerei zwischen 1760 und 1851 (Turners Todesjahr) mitumfaßte. So ergab sich die bislang noch nie gebotene Gelegenheit, Werk Turners nicht nur in einer geschlossenen Folge, sondern

zugleich auch auf der breiten Folie der zeitgenössischen Landschaftskunst vor Augen zu haben.

Werner Hofmann, dem die Idee und das Zustandekommen dieser Zusammenschau, wie auch die wesentlichsten Textbeiträge zu dem sorgfältig redigierten und vortrefflich bebilderten Katalog zu danken sind, hatte die Anordnung der Exponate so vorgenommen, daß er die Aquarelle Turners (einschließlich seiner Buchillustrationen) in der Rotunde des Obergeschosses, die Gemälde in dem anschließenden Oberlichtsaal vereinte, während er die Landschaftsdarstellungen aller übrigen Meister auf die neun benachbarten Räume verteilte. Die zweiteilige Anordnung entsprach seiner erklärten Absicht, „Turner als die beherrschende Gestalt in der Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ zu präsentieren, darüber hinaus aber eine allgemeine Vorstellung von Wandel und Aussehen dieser Bildgattung zu vermitteln. Auf diesem doppelten Angebot beruhte die besondere Anziehungskraft der Ausstellung, freilich auch ihre Problematik. Denn Probleme mußten sich zwangsläufig aus der Ungleichartigkeit der beiden aufeinander bezogenen Werkkomplexe ergeben. Auf der einen Seite sah man Werke, die, hervorgegangen aus der Hand eines Meisters, als Stationen seines lückenlos verfolgbaren Schaffensweges und in ihrem unverwechselbaren Idiom eine absolute Einheit bildeten. Auf der anderen Seite begegnete man einer heterogenen Sammlung von über hundert Landschaftsgemälden und -zeichnungen verschiedenster Meister, Werken, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu der gleichen Bildgattung und ihrer Entstehung im gleichen Zeitraum thematisch zueinander in Beziehung gesetzt werden konnten, schwerlich aber im Hinblick auf ihren Stil. So wird verständlich, weshalb in diesem Teil der Ausstellung der ästhetische Eigenwert der Bilder nicht so sehr hervortrat, nicht so sehr ins Gewicht fallen konnte wie ihre mehr außerkünstlerischen, ikonographischen, kultur/geistes/religions- oder gesellschaftsgeschichtlichen Seiten. Um zu einer möglichst objektiven Erfassung des einzelnen Werkes zu gelangen, war der Betrachter gezwungen, bald künstlerische, bald außerkünstlerische Maßstäbe anzulegen. Eine Unentschiedenheit seiner Einstellung mußte sich ergeben, die ihm den Zugang zu den Ausstellungsobjekten oft erschwerte. Am wenigsten irritierend wurde diese Zwiespältigkeit dort empfunden, wo durch planmäßige Anordnung der Werke ihr bildinhaltlicher Aspekt so eindeutig betont war, daß alle anderen Gesichtspunkte von selbst zurücktraten. Dies galt für Exponate in den Seitenkabinetten, welche in sechs, nach Leitmotiven zusammengestellten und dann ausführlich erläuterten Themengruppen aufgeteilt waren. So sollte in gedrängter Darbietung die Vielfalt der Themen und Erscheinungsformen in der internationalen Landschaftskunst um 1800 demonstriert, zugleich aber auch der Anteil Turners an dieser Vielfalt sichtbar gemacht werden. Daher wurden 30 Blätter aus dem *Liber studiorum*, dem von Turner selbst zusammengestellten und nach Typen geordneten

Compendium aller seiner vor 1817 gemalten Landschaftsdarstellungen, ausgewählt und ikonographisch vergleichbaren, zeitgenössischen Arbeiten zugeordnet. Auf diese Weise war für einen Zugang zu einem Aspekt der ausgestellten Landschaftsbilder die Basis geschaffen, die durch Werner Hofmanns eingehende Kommentierung und seine brillante, perspektivenreiche Einleitung zum Katalog noch erweitert und gefestigt wurde. Auf sie näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; doch sei im Hinblick auf die Vielfalt und Verschiedenheit der in ihr mitgeteilten Fakten und aufgeworfenen Probleme die generelle Frage nach den Grenzen gestellt, die der Informierung des Betrachters gesetzt werden müssen, wenn seine Aufnahme-fähigkeit nicht beständig überfordert werden soll. Denn es liegt in der Art ikonographischer und überhaupt außerkünstlerischer Kommentare, über eine sachliche Erklärung und Deutung des Inhalts einer Darstellung hinauszuweisen und in zu weit entfernte Wissensgebiete auszufern. Für solche „Übergriffe“ bot der Katalog bezeichnende Beispiele: Wenn etwa am Ende der Erläuterung zu Blatt 62 des *liber studiorum* „Brunnenkressesammler“ (Kat. Nr. 292) zu bedenken gegeben wird, daß das Jahr seiner Entstehung (1819) in Großbritannien „eine Zeit verstärkter gesellschaftlicher Konflikte“ war, in der „unter dem Druck der Arbeiter die britische Regierung sich gezwungen sah, die Arbeit der Kinder . . . auf täglich zwölf Stunden zu beschränken“ und „eine Arbeiterdemonstration, die die Abschaffung der Korngesetze forderte, auf dem Sankt-Petersfeld in Manchester blutig niedergeschlagen wurde“, so wird die Information so weit ausgedehnt, daß jede Rückverbindung mit der zugrunde liegenden Darstellung abgerissen erscheint. Ein weiteres Beispiel der Kommentar zu Menzels „Blick auf Hinterhäuser“ (Kat. Nr. 258). Gewiß, solche weitausgreifenden Hinweise entsprechen dem didaktischen Konzept des Katalogs (s. Vorwort S. 9); die Frage ist jedoch, ob bei seiner Benutzung der Gewinn an Tatsachenkenntnis nicht erkaufte wird mit einer Verminderung der Konzentration auf das betrachtete Werk als solches. Damit soll die Unerläßlichkeit von Kenntnissen der nicht-künstlerischen Voraussetzungen eines Werks keineswegs geleugnet werden. Aber es gibt eine Rangordnung der Betrachtungsweisen künstlerischer Gestaltungen, in welchen diesen Kenntnissen ein letztlich nur sekundärer Stellenwert zukommt, da in ihr die reine Anschauung des Werks in seinem Sosein unverrückbar obenan steht. Sobald die Unterscheidung der Ränge entfällt, mithin eine Nivellierung ihrer Höhen erfolgt, wie sie mit einer Herabsetzung des Werks zu einem Dokument außerkünstlerischer Gegebenheiten sich ergeben muß, entzieht sich sein eigentlicher künstlerischer Gehalt der Einsicht.

Diese einschränkenden Bemerkungen betreffen mehr die Katalogtexte zum zweiten Teil der Ausstellung: die Kommentare zu den Werken Turners beschränken sich im wesentlichen auf die (ins Deutsche übersetzten) informativen Beiträge Andrew Wiltons zu den Katalogen der beiden Lon-

doner Retrospektiven, aus welchen die Exponate der Hamburger Ausstellung zum größten Teil übernommen wurden. Diese Kommentare und die sie ergänzenden Bemerkungen Werner Hofmanns sowie die zwischen die biographische Dokumentation und die Einleitung eingeschalteten Exkurse enthalten wesentliche Hinweise auf die ästhetischen und technischen Aspekte der Landschaftskunst Turners. In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, diese Ansätze durch einige Beobachtungen und Überlegungen vor den Originalen der Hamburger Ausstellung anhand der Abbildungen ihres Katalogs weiterzuführen.

Die Bilder Turners waren so gewählt, daß sie, trotz ihrer beschränkten Anzahl (17), eine erste Gesamtvorstellung von seiner Malerei vermitteln konnten, zumal sich mehrere Hauptwerke unter ihnen befanden. Daher genügte schon ein erster vergleichender Blick auf ein noch verhältnismäßig frühes Gemälde wie „Morgenfrost“ (Kat. Nr. 22) und die beiden drei Jahrzehnte später entstandenen epochalen Sintflutbilder: „Schatten und Dunkelheit — am Abend der Sintflut“ und: „Licht und Farbe (Goethes Theorie). Am Morgen nach der Sintflut — Moses schreibt das Buch Genesis“ (Kat. Nr. 130 u. 131, Farbtaf. XVIII u. XIX), um die künstlerische und thematische Spannweite des Lebenswerkes Turners zu ermessen. Weiterhin konnte etwa ein Vergleich eben dieser Spätwerke mit „Niedergang einer Lawine in Graubünden“ (um 1810; Kat. Nr. 16, Farbtaf. III) spontan erkennen lassen, daß einer der entscheidenden strukturellen Grundzüge der Werke aus Turners mittlerer und später Schaffenszeit, die „kreisende“ Form, sich hier bereits weitgehend vorgebildet findet — eine Tatsache, die ebenso auch an den Aquarellen, freilich erst an den nach 1820 entstandenen, festzustellen ist.

So konnte der Betrachter schon anhand weniger Beispiele sich der inneren Kontinuität der Malerei Turners bewußt werden, der stetigen Entfaltung, nicht eigentlich nach Phasen bestimmbarer „Entwicklung“ seines Ingeniums. Der primäre Eindruck aller seiner Hervorbringungen ist in jedem Fall der einer immensen schöpferischen Einbildungskraft, die sich in der Erfindung besonderer Formen der Landschaftsdarstellung oder in der freien Auslegung biblischer und mythologischer Stoffe ebenso manifestiert wie in der Erschließung ganz neuer Ausdrucksmöglichkeiten der malerischen Mittel und in der Originalität ihrer Handhabung. Turners Vision berührt nur da, wo sie sich dem „Visionären“ nähert, die Grenzen der Abstraktion; sie gründet wohl in den sinnlichen Gegebenheiten der Erscheinungswelt, aber zu ihrer Veranschaulichung im Werk bedarf sie nie der unmittelbaren Gegenwart eines Naturvorbildes. Die bildliche Umsetzung eines einmal empfangenen Eindrucks einer Landschaft erfolgte, dank einem beispiellosen Formen- und Farbgedächtnis, oft erst viel später, unter Verwendung zahlloser, lange zuvor angelegter Bleistiftskizzen; es ist kein Zufall, daß in den seltenen Fällen, wo die Entstehung eines Landschaftsbildes „sur le motif“ als sicher gelten kann, wie etwa bei den frühen Olstudien nach Themse-

motiven (s. z. B. Kat. Nr. 83 „Windsor, von *Lower Hope* aus“; farb. Abb. im Kat. der Turner-Ausstellung der Berliner Nationalgalerie 1972, S. 30), die Darstellung formal wie koloristisch von den im Atelier ausgeführten Arbeiten der gleichen Entstehungszeit erheblich abweicht (vgl. etwa „Im Morgendunst aufgehende Sonne“ im gleichen Katalog S. 43).

Die Größe und Besonderheit der malerischen Vision Turners wird zweifellos am unmittelbarsten in der farbigen Lichtgestaltung seiner Gemälde und Aquarelle erkennbar. Sie äußert sich jedoch nicht weniger frappant in der Erscheinungsweise seiner Bildräume. Bildlicht und Bildraumdarstellung sind in der Malerei prinzipiell nicht voneinander zu trennen; was im Falle Turners ihren Zusammenhang aber noch zusätzlich festigt, ist ihre gemeinsame Herkunft aus der Bildfarbe allein. In einem Maß wie kaum je zuvor in der traditionellen Malerei erscheinen die Landschaftsräume Turners farbig konzipiert, nicht linear. Der Linie selbst kommt in seiner Malerei nirgends eine entscheidende Funktion zu, weder als Mittel einer auf Achsen zurückführbaren Komposition im herkömmlichen Sinn noch als graphische Formbegrenzung. Die Formbildung erfolgt vielmehr durch — wie auch immer geartete — Begegnungen miteinander kontrastierender vielfarbiger Flächen und Flecken, die sich trotz geringer Prägnanz ihrer Gestalt und trotz der denkbar verschiedenen Grade ihrer Ausbreitung und Kohärenz im Gesamtaspekt doch immer noch als „Teileinheiten“ eines größeren Ganzen auffassen lassen. So gesehen, lassen Turners Malereien sich im allgemeinen auf zwei Grundsysteme beziehen, die einer räumlichen Organisation der Malfläche dienen. Das eine von ihnen beruht, wie die im Prinzip auch schon in der älteren Malerei erkennbare Raumstrukturierung mittels gestaffelter Schichten, auf einer einfachen horizontalen Gliederung des Bildfelds durch frontparallele farbige Zonen. Turner bedient sich dieses Systems vorzugsweise und am offenkundigsten in den (leider in der Ausstellung ungenügend vertretenen) ersten Anlagen seiner Aquarelle, den sog. „colour beginnings“, in welchen er die traditionelle Horizontlinie, als Scheide zwischen den „Oben“ und „Unten“ im Bild, entwertet, die einzelnen Zonen durch gleitende Übergänge einander angleicht und durch solche Entgrenzungen eine neue, aperspektivische Erscheinungsform schafft.

Im Gegensatz zu dieser Grundordnung kommt in dem anderen räumlichen Organisationssystem Turners die Bildtiefe durch breite, zu Bögen ausgezogene Farbbahnen zustande, die eine imaginäre Tiefenachse in spiraligen, dem Grund zu sich verengenden Windungen umkreisen und somit die Bildfläche wirbelartig eintiefen. Die gesamte Bildstruktur bestimmend, findet sich das Zonensystem, auf zwei Lagen reduziert, in „Morgenfrost“, in Aquarellen wie „Sonnenaufgang bei *Margate*“ (Kat. Nr. 31) oder in den Deckfarbenstudien um 1830 („Sonnenuntergang/Rouen“, Kat. Nr. 80, Farbtafel X), ebenso aber auch, vergeistigter und in einem höheren Abstraktionsgrad, in Werken der späten Schaffenszeit („Meer bei aufkom-

mendem Sturm“, Kat. Nr. 128, Farbt. XXI; ferner Kat. Nr. 113, 121, 129). — Die Wirbelstruktur, von englischen Forschern treffend als „Overall-vortex“ bezeichnet, erscheint am vollkommensten durchgeführt in den beiden Sintflutbildern, in Aquarellen wie „Studie eines kleinen Schiffs in heftigem Sturm“ (Kat. Nr. 27); ein früherer Ansatz wird schon in „*La Bastiaz bei Martigny*“ (Kat. Nr. 46) erkennbar. Auch die Wirbelstrukturen erreichen in den spätesten Werken ihre höchste Spiritualisierung; fast vollkommen frei von gegenständlichen Bezügen erscheinen die kreisenden Farbformen hier nicht so sehr als Abbilder von Elementen in Aufruhr, vielmehr dienen sie letzten Endes der unmittelbaren Veranschaulichung des Lichts als einer „aufscheinenden Gewalt“ (Goethe), im Zustand seiner äußersten Wirksamkeit („Goldau mit dem Zuger See“, Kat. Nr. 115, Farbt. XVII; „Ostende“, Kat. Nr. 132). Die Originalität der Bildgestaltung Turners liegt nicht zuletzt darin, daß er auch — und erst recht — mit dem Vortex-System eine durchaus neue Erscheinungsform von Bildtiefe schuf, und zwar unter weitgehender Entwertung der zentralperspektivischen Darstellungsmittel (Fluchtpunktreihen, Tiefendiagonalen, Verkürzungsschrägen). Total scheidet Turner diese zwar nicht grundsätzlich aus seiner Malerei aus. Wo immer aber er sie noch verwendet, bestimmen sie nicht die Bildgestalt; vielmehr erscheinen sie dem System integriert, durch das Bildlicht gleichsam überdehnt oder im Begriff, in ihm aufzugehen („High Street, Oxford“, Kat. Nr. 93; „Die Kathedrale von *Eu [Normandie]*“, Kat. Nr. 133).

Gewiß, auch die umkreisende Spirale erzeugt durch ihre strudelartige Verengung dem Grund zu eine Tiefenwirkung, jedoch ist diese phänomenal sehr verschieden von einer durch konvergierende Schrägen erzielten perspektivischen Verkürzung; denn durch ihren Tiefensog erscheint im Gesamtspekt der horizontlose Bildraum „hinter“ ihr nicht verengt oder abgeschlossen, sondern er suggeriert eine allseitig unbegrenzte Ausdehnung. Es ist, als ob der Saugkraft der einkreisenden Farbformen eine gegenläufige Energie entspräche, die in der hervorbrechenden Helle des Bildgrunds ihren Ursprung hat und von ihm aus den Bildraum durchstrahlt. Somit wird das Bildlicht Turners zum raumschaffenden Mittel schlechthin.

Schon die Malerei des 17. und 18. Jhs. hatte es erreicht, die stärkste Helligkeit des Bildes von seinem Grund ausstrahlen zu lassen; so gehörte es zu den Kunstmitteln eben der Meister, an deren Landschaftsdarstellungen Turner sich vor allem orientierte — Rembrandt, Rubens und Claude Lorrain —, die Sonne selbst als Lichtquell, nicht nur ihren Abglanz und Widerschein auf den Dingen, im Bild zu zeigen. Turner hat dieses Verfahren radikalisiert, indem er ihren Strahlungsbereich noch weit über die Himmelsregion ausdehnte, insbesondere aber durch ein koloristisches Mittel, indem er sie, ihre Spiegelungen und Reflexe durch reines Weiß wiedergab, das er selbst *expressis verbis* als „*substitute of light*“ bezeichnete. Durch diese Rangerhöhung erlangte das Weiß als Farbelement eine formative Be-

deutung, wie sie ihm in der Geschichte der Malerei, von der der römischen Antike abgesehen, noch nie zugekommen war. Diese Feststellung gilt für Turners ausgeführte Gemälde, besonders die Werke der vierziger Jahre, ebenso wie für die Aquarelle, wenn in diesen auch die Behandlungs- und Wirkungsweise des Weiß, entsprechend seiner anderen stofflichen Beschaffenheit, eine jeweils verschiedene ist. So erscheint seine „Durchschlagskraft“ bei gespachteltem Auftrag noch gesteigert, gleichgültig ob es den Lichtherd selbst bezeichnet, wie im „Abend der Sintflut“, oder die blendende Helligkeit in gewittrigem Licht liegender Bildpartien wie in „Ostende“ (Kat. Nr. 132, farb. Abb. in: Pantheon XXXIV, 1976, S. 123).

Schon diese Beispiele können begreiflich machen, worin die besondere Eignung des Weiß zur Veranschaulichung der Landschaftsvisionen Turners liegt: jeder Buntheit gegenüber „gleichgültig“, sozusagen unbelastet durch sie, scheint das Weiß, absolut betrachtet, sich selbst zu transzendieren, damit aber auch den Raum, den es im Bild repräsentiert. In den Aquarellen Turners kann diese bildraumtrogende Energie des Weiß oft noch eindringlicher zur Wirkung gelangen als in den Gemälden, und zwar überall da, wo es als Oberflächenfarbe des Papiers zum optischen Grund des Blattes wird, der die Buntfarben durchlichtet, sie schwebend, ja entmaterialisiert wirken läßt, auch da, wo es durch Aussparung bzw. Auskratzung freigelegt oder „deckend“ nach vorn genommen wird; gerade in diesem Fall erscheint das Weiß als ein autonomer Farbwert neben den Buntwerten, diesen durchaus gleichgestellt und sie in ihrer Individualität noch bestärkend. — Die wichtigsten Aufschlüsse über die Beziehung zwischen weißem Grund und Farbigkeit geben, außer den noch immer zu wenig beachteten aquarellierten Entwürfen Turners zu seinen Gedicht-Illustrationen (s. Kat. Nr. 51—57), seine Aquarelle in statu nascendi, wie zum Beispiel die noch als colour-beginning zu betrachtende „Studie eines Sonnenunterganges“ (Kat. Nr. 118, Farbtaf. V). In ihren oben und unten noch unbesetzt gelassenen Grund ist in dünn angelegten, breitgewischten Farbzügen eine Zonenstruktur eingetragen, die sich zu Wolkenstreifen, Himmels- und Meeresfläche und zu noch kaum identifizierbaren Abendwolken (?) vor der ausgesparten Sonnenscheibe zu konkretisieren beginnt. Von besonderem Interesse sind hier die Übergänge der beiden äußersten Farblagen zum Grund, denn sie lassen deutlich Turners Behandlung eines koloristischen Grundproblems erkennen, welches sich zwangsweise daraus ergibt, daß das von Natur aus unbunte Weiß im Kosmos der Farben durch einen „Sprung“ von dem Bereich der Buntwerte radikal geschieden erscheint, während diese selbst innerhalb ihres Kreises durch Intervall-Schritte untereinander erreichbar bleiben. Turners Lösung dieses Problems erfolgt so, daß er in das (die Buntfarbe ja immer nur annehmende, nie aber aus sich selbst hervorbringende) Weiß die ihm nach ihrem spezifischen Helligkeitsgrad nächststehenden Werte, Gelb und Grau, in zunehmende Verdünnung einfließen und schließlich restlos in ihm auf-

gehen läßt. In dem Maß wie, umgekehrt gesehen, die aus dem Weiß sich befreienden Buntwerte sich verdichten, erscheint die ursprüngliche Diskrepanz zwischen den beiden Farbkategorien überwunden, ein kontinuierlicher Übergang hergestellt.

So wird man wohl nicht zu weit gehen, wenn man speziell in der Weiß/Gelb-Verbindung eine Keimzelle der Koloristik Turners erkennen will (man beachte schon in den frühen, noch traditionell gebundenen topographischen Aquarellen die Einschaltung dieses Farbenpaars wie z. B. in der „Innenansicht der Kathedrale von Salesbury“, Kat.Nr. 4). Mehr noch: aus einer konsequenten Weiterführung des Weiß/Gelb-Intervalls ließe sich über Ocker-, Orange-, Rot- und Braunstufen bis zu den tiefen Erdfarben eine „warme“ Farbreihe entwickeln, wie sie in vielen Aquarellen und Bildern Turners als eine Hauptkomponente des farbigen Aufbaus zu erkennen ist (Hauptbeispiele: „Der Brand des Parlamentgebäudes“, Kat. Nr. 125, Farbtaf. XIV; „Am Morgen nach der Sintflut“). Ihr würde eine kürzere, „kalte“ Reihe entsprechen, die, beginnend bei dem aus dem Weiß hervorgehenden hellen Grau, über Brechungen und „Verfärbungen“ durch Blau- und Grünwerte zu reinem Blau führt („Goldau mit dem Zuger See“, Kat. Nr. 115, Farbtaf. XVII). Ob Turner selbst solche oder ähnliche Farbfolgen in seiner mit den Perspektivkursen an der Royal Academy verbundenen Farblehre zum Gegenstand farbtheoretischer Überlegungen gemacht hat, ist nicht bekannt; die von ihm konzipierten drei Farbkreise (s. Kat. S. 188, Abb. 21) geben jedenfalls keine Hinweise auf sie. Doch sind diese Diagramme für seine neuartige Auffassung von den Stellenwerten der Farben insofern bezeichnend, als sowohl in den Farbkreisen wie in den beiden ihnen eingeschriebenen Farbdreiecken das Gelb, nicht das Rot, den Gipfelpunkt markiert. Das Weiß allerdings bleibt auch aus ihnen ausgeschlossen, sie lassen also keinerlei Rückschlüsse auf die epochale Neuerung Turners zu, die darin zu sehen ist, daß er durch die absolute Gleichstellung des Weiß mit den Buntfarben deren traditionelles, in sich geschlossenes Ordnungssystem aufgebrochen und durch die damit erfolgte Erweiterung der Palette dem Kolorismus ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet hat.

Mit diesen Bemerkungen zur Neuorientierung der Farbskala Turners als einer Folge des bedeutend erhöhten Eigenwerts und Wirkungsanspruchs des Bildlichts ist noch nichts über die zentrale Stellung der Farbe als solcher in seiner Malerei ausgesagt, so wenig wie über ihre Vortrags- und Erscheinungsweise. Schon von der zeitgenössischen Kritik, besonders seit Ruskins Apologien der Kunst Turners, ist immer wieder die „magische“ Qualität seiner Bildfarben, ihre suggestive Kraft, die ständige Veränderung ihres Aggregatzustandes als ihre wesentlichsten Kennzeichen angesehen worden. Sie alle, besonders die beiden letztgenannten, stehen in enger Beziehung zu der auf der Energie des eruptiven Bildlichts beruhenden Dynamik der Landschaftsräume Turners, welche die Linie ausschließt und damit auch jede

Grenze, die der Farbe als „Fassung“ dienen würde, ebenso jede Fläche, an der sie haften könnte. Die am dramatischsten in den Vortex-Strukturen in Erscheinung tretenden, den gesamten Bildraum durchwirkenden Bewegungskräfte lassen der Farbe nirgends Raum und Zeit, an Ort und Stelle zu verharren oder sich zu entfalten, daher der ununterbrochene Wechsel ihrer Buntheits-, Intensitäts- und Wärmegrade. Die Gesamtheit dieser Unzahl neben- und übereinander lagernder, auftauchender und sich verlierender oder einander durchdringender Farbformen und -flecken von ungleicher Ausdehnung, Dichte und Oberflächenbeschaffenheit führt eher zu einem chromatischen Erscheinungsbild als zu einem spezifisch koloristischen, wie es sich aus klaren Kontrasten homogener, vergleichsweise fester und begrenzbarer Farbflächen ergibt. (Wohl kann auch einem solchen Aspekt die Malerei Turners zumindest nahekommen, wie in der auf porösem blauen oder grauen Grund stehenden Deckfarbenstudie „Sonnenuntergang/Rouen“, Kat. Nr. 80, Farbt. X, oder in einigen der Interieurdarstellungen aus Petworth, Kat. Nr. 67, 70; doch nehmen diese Blätter eine Sonderstellung in Turners Oeuvre ein.)

Diese schwebende, bewegliche Chromatik seiner Gemälde und Aquarelle, zumal der späten, nach 1835 entstandenen, ist es, die die Vorstellung von Turners Farbstil entscheidend bestimmt. Sie kann auf zweierlei Weise wahrgenommen werden: durch eine Betrachtung der Originale aus naher Sicht, die eine Verfolgung des Kräftespiels der Farben ermöglicht, und aus angemessener Distanz von ihnen. In letzterem Falle zeigt es sich, daß die hochdifferenzierte Farbigkeit Turners nicht etwa das Ergebnis einer konzentrierten Analyse der farbigen Erscheinungswelt ist, wie bei Monet oder Seurat, sondern daß die Farben, im Gegensatz zur impressionistischen und nachimpressionistischen Koloristik, ungeachtet ihrer permanenten Teilungen, Abstufungen und Abwandlungen, unter größere, von einander unterscheidbare Komplexe subsumiert werden können. Und diese lassen, in ihrer Totalität betrachtet, die gleichen, alle Farbdetails übergreifenden koloristischen Ordnungssysteme und -elemente erkennen, die auch schon den farbigen Bildgestaltungen der traditionellen Malerei vor 1800 zugrundeliegen. Unter ihnen ist vor allem den Farbpaaren Gelb/Blau, Grau/Braun sowie der Trias der Primärfarben Rot, Gelb und Blau besondere Bedeutung für Turners Malerei beizumessen. Wo immer Turner diese Farbverbindungen anwendet, erscheint freilich die Tatsache ihrer Übernahme weniger wesentlich als die Modifikationen, die er mit ihnen vornimmt. So hat zum Beispiel das den Kolorismus der Malerei des 18. Jhs. weitgehend bestimmende Blau/Gelb-Intervall in den Aquarellen Turners, allein schon aufgrund der verschiedenen Wärmegrade der beiden Farben, einen anderen, bald schärferen, bald mildereren Klang als etwa in venezianischen Veduten Canalettos (s. „Venedig, der Campanile und der Dogenpalast“, Kat. Nr. 43; Farbabb. bei Wilkinson, *The sketches of Turner*, 1974, p. 185). Für weitere In-

terpretationen dieses Klangs sind bezeichnend: „Blick über die Campagna mit dem Tiber, vom Castel Giubileo (Kat. Nr. 45, Farbtaf. IV); „Kirchturm“ (Kat. Nr. 87, Farbtaf. IX); „Rouen, Kathedrale, Westfront“ (Kat. Nr. 85, Farbtaf. XII); „Zürich“ (Kat. Nr. 113, Farbtaf. XVI).

Auch die ebenfalls aus der traditionellen Koloristik stammende Grau/Braun-Verbindung, die in vielen Fällen als eine Übertragung des Blau/Gelb-Klangs auf eine relativ farbneutrale Ebene angesehen werden kann, läßt sich, ebenso mannigfach abgewandelt und in der Regel mit Weiß kombiniert, in Turners Oeuvre verfolgen, vom „Niedergang einer Lawine in Graubünden“ an über „Sturzwellen an der Windseite einer Küste“ (Kat. Nr. 127, Farbtaf. XX), „Meer bei aufkommendem Sturm“ (Kat. Nr. 128, Farbtaf. XXI) zum „Abend vor der Sintflut“. Besonders in diesem Werk kommt dem Grau/Braun-Paar insofern eine fundamentale Bedeutung zu, als die beiden Farben in ihrer Vermischung oder Durchdringung und ihren heftigen Kontrasten zu dem blendenden Weiß des Lichtgrunds offensichtlich als Medien für „Schatten und Dunkelheit“ fungieren, aus welchen die untergehenden Lebewesen wie phosphorisierend aufscheinen. Die gleichen Feststellungen können, mutatis mutandis, auch für das koloristische System des „Morgens nach der Sintflut“ gelten, das durch die drei Primärfarben gebildet wird. (Der lakonische Hinweis auf „red, blue and yellow“ war der einzige Kommentar Turners zu dem Gemälde, als er es vor Ruskin enthielt; s. Ruskin, Diaries [1908] I, 273.) Denn auch hier liegt eine traditionelle Klangfigur vor, die, geschichtlich gesehen, im ganzen Oeuvre Turners, zumindest seit seiner ersten Italienreise, beobachtet werden kann (s. „La Bastiaz bei Martigny“, Kat. Nr. 46, Farb. Abb. in: Andrew Wilton: Turner in the British Museum, Drawings and Watercolours [1975] p. 67; „Der Brand des Parlamentsgebäudes“, Kat. Nr. 125; „Lausanne — ein Brand“, Kat. Nr. 109, Farbtaf. XIII; „Blick von Otley Chevin in das Tal der Wharfe“, Kat. Nr. 88). Vor allem aber konstituiert hier die Farbtrias, analog zum Grau/Braun-Paar im „Abend vor der Sintflut“, das Dunkel des Bildes: Die Vermischung des Blau, Rot und Gelb ergibt eine Farbtiefe, die spontan als Gegenpol zum weißen Licht des Grundes empfunden wird, ohne jedoch „schwarz“ zu wirken. Das Besondere in der Erscheinungsweise dieses Dunkels liegt darin, daß es bald als ein farbloses trübes Medium, bald als Ergebnis der pigmentären Mischung aus den drei Primärfarben aufgefaßt werden kann. Das Helldunkel der traditionellen Malerei weist diese Ambivalenz nicht auf, da es ausschließlich durch die polare Spannung zwischen unfarbigem Licht und unfarbigem Dunkel gebildet wird.

Die Hell-Dunkel-Polarität als solche besteht auch in Turners Malerei. Die Pole selbst aber sehen anders aus, vor allem ändert sich das quantitative Verhältnis zwischen Bildhelle und Bilddunkel: Von den 1820er Jahren an herrscht, namentlich in den Spätwerken, das Licht so eindeutig vor, daß das Dunkel wie absorbiert von ihm erscheint; es besteht dann der Eindruck,

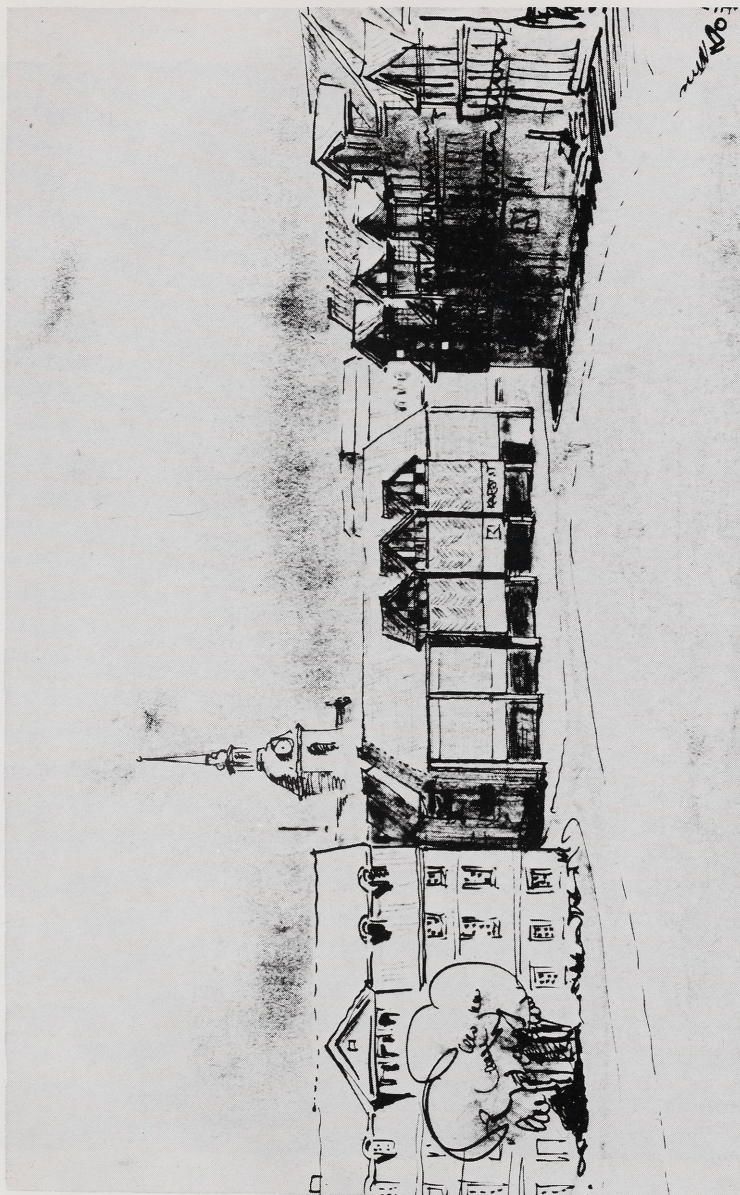


Abb. 1 Wolfenbüttel, Projekt für das Karstadt-Kaufhaus. Gezeichnete Ansicht des Neubaus vom Schloßplatz aus. (Repro: Wolfgang Lange)



Abb. 2 Wolfenbüttel, Lageplan des projektierten Karstadt-Kaufhauses auf dem Areal Schulwall-Löwenstraße-Großer Zimmerhof (Repro: Wolfgang Lange)



Abb. 3 Wolfenbüttel, Luftbildansicht des Stadtkerns mit den eingezeichneten Grenzlinien des projektierten Kaufhaus-Neubaues. (Aufn. Wolfgang Lange; freigegeb. v. Praes. d. Nieders. Verw. Bez. Braunschweig mit Nr. 5678/3)



Abb. 4a Leonardo: Hl. Hieronymus. Rom, Pinacoteca Vaticana

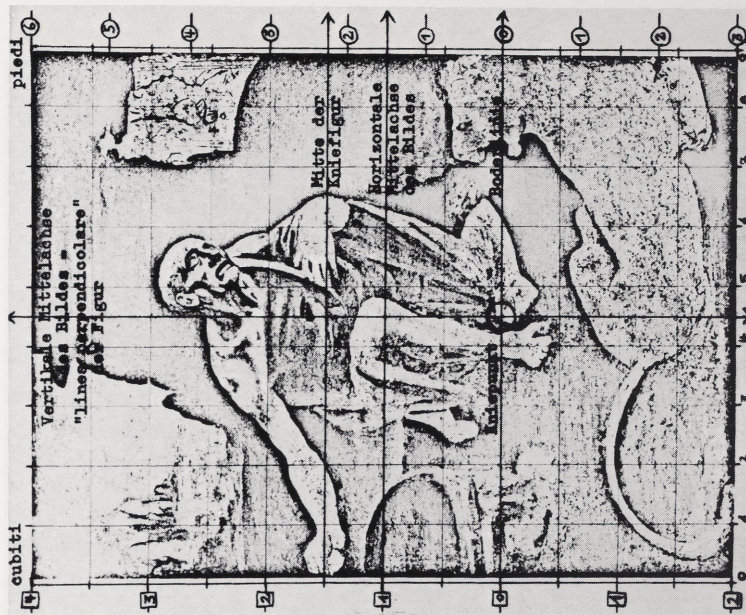


Abb. 4b Proportionsschema zu Abb. 4a (nach Hans Ost: Leonardo-Studien, Abb. 17)

als hätten sich die noch verbleibenden tieffarbigen Dunkelheiten auf kleine Bezirke zusammengezogen, um ihren Verlust an Breitenwirkung durch um so größere Dichte und Intensität auszugleichen („Meer bei aufkommendem Sturm“, Kat. Nr. 128, Farbtaf. XXI; „Venedig, Morgen, Rückkehr vom Ball, San Martino“, Kat. Nr. 105, Farbtaf. XXIV; „Kirchturm“, Kat. Nr. 87, Farbtaf. LX; „Zwei Bäume in einer Landschaft“, Kat. Nr. 96).

Der Eindruck einer Helldunkel-Polarität kann in Turners Malerei sich auch dann ergeben, wenn dem Lichtweiß nicht ein durch Farbmischung erzielt Dunkel gegenübersteht sondern Farben als solche, die es vertreten. Daß sie hierzu befähigt sind, erklärt sich daraus, daß, wie Goethe als erster wahrgenommen hatte, alle Farben, selbst die hellsten, schon allein durch ihre Buntheit dunkler als Weiß und heller als Schwarz erscheinen, daß ihnen allen etwas „Schattenhaftes“ innewohne (Farbenlehre, Didakt. Teil, § 259, 556, 699). Turner hat diese grundlegende (ihm durch sein Studium der Goetheschen Farbenlehre zweifellos bekannte) Beobachtung künstlerisch umgesetzt, indem er mittels minimaler Rückungen und Stufungen die mit Weiß vermischten Gelbwerte und deren Varianten aufgrund ihrer spezifischen Helligkeit zum Lichtpol hin, die Blauwerte und deren Varianten aufgrund ihres Tongehalts zum Dunkelpol hin orientiert, so daß sie wie von diesen Polen angezogen erscheinen, ohne sich selbst aufzugeben. Die von Turner auffallend selten in reinem Zustand oder in größerem Umfang angewandten Rotwerte nehmen eine Mittelstellung ein, indem sie gleichsam nach beiden Polen hin offenstehen. Auf solche Weise kommt die Buntkomponente der Bildfarben, unabhängig vom Grad ihrer Ausgeprägtheit, überall zur Geltung, zugleich aber bleibt der Helldunkel-Aspekt gewahrt, wenn auch, von Ausnahmen wie den Sintflutbildern abgesehen, unter anderen, „lichteren“ Vorzeichen als in der älteren Malerei. In dieser Überwindung der als unvereinbar erscheinenden Gegensätze Bildfarbe—Helldunkel, nicht in der Gleichsetzung von Bildfarbe und Licht allein, liegt eine der entscheidenden Leistungen Turners als Kolorist.

Sobald der Besucher der Hamburger Retrospektive auf diese Neuerungen aufmerksam wurde, mußten für ihn auch die zeitgenössischen Landschaftsdarstellungen, noch über ihren Wert als individuelle Arbeiten von Künstlern verschiedener Art hinaus, an Interesse gewinnen. In der Tat bildet auch in ihnen das malerische Helldunkel noch immer ein künstlerisches Grundproblem, obschon, kunstgeschichtlich betrachtet, der Höhepunkt seiner Bedeutung bereits überschritten war. Denn in den Jahrzehnten um 1800 kündigt sich das Ende seiner über 400jährigen Vorherrschaft als bildnerisches Mittel immer deutlicher an, und zwar in einer Wandlung seines Sinns wie auch in einer entsprechenden Veränderung seiner Erscheinungsform. Bildlicht und Bilddunkel, die in der traditionellen Malerei, und am augenfälligsten in der Landschaftsmalerei, noch höchste, alle gestalteten Formen weit übergreifende Ordnungsmächte repräsentieren, verlieren ihr

überweltliches Aussehen in dem Maß, wie sie von außen motiviert erscheinen, als Mittel erklärender Darstellung eingesetzt werden. Dies geschieht, sobald ihnen außer ihrer ursprünglich bildorganisierenden Funktion noch eine gegenstandsbezeichnende oder -betonende Aufgabe zukommt oder wenn sie der Sichtbarmachung moralischer Ideen, wie vor allem der des „Erhabenen“, sowie der Veranschaulichung einer sublimierten Natur und der in ihr wirkenden Kräfte dienen sollen. Dieses Stadium hat das Helldunkel in der Kunst Turners wie in den Landschaftsdarstellungen seiner Zeitgenossen erreicht. Hier kommt es, auf erhöhte emotionelle Wirkung hin angelegt, in einer gesteigerten Form zur Wirkung. Die ursprünglich dynamische Beziehung zwischen Hell und Dunkel erscheint in eine dramatische umfunktioniert. Während aber in Turners Interpretationen des Lichts und Dunkels, selbst bei ihrer äußersten Dramatisierung, auch weiterhin und bis zuletzt, aufgrund ihres Gleichgewichts und ihrer freirhythmischen Verteilung, die Herkunft aus dem Helldunkel der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts noch erkennbar bleibt, entfernt sich der Helldunkel-Aspekt in den zeitgenössischen Landschaftsdarstellungen immer mehr von seinem ursprünglichen Aussehen.

Die Hauptursache für diese tiefgreifende Veränderung liegt im Aufkommen der Freilichtmalerei, deren früheste Spuren in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts erkennbar werden. Durch sie wurde das Helldunkel nicht verdrängt — dazu war sein Beharrungsvermögen zu stark —, vielmehr verband es sich mit ihr in einem langwährenden, erst durch den Impressionismus beendeten Durchdringungsprozeß, in dessen Verlauf das metaphysische Licht des traditionellen Helldunkels zum physischen Sonnenlicht, das Dunkel zum Schatten transformiert, verweltlicht wurde. (Eine eingehende Darstellung dieses Vorgangs — bisher liegen nur Ansätze und Teiluntersuchungen vor — gehört zu den wichtigsten Aufgaben der Koloritgeschichte.) Diese Transformation kennzeichnet den Übergang von der Darstellung der Landschaft als Gleichnis des Universums zu ihrer Wiedergabe als vorgegebenes „Stück Natur“, vom „Weltbild“ zum „Ansichtsbild“.

Turners Landschaftskunst blieb von dieser Wende unberührt, da seine dichterische Vision sich nur in einer nicht imitierenden, also entrückenden oder verklärende Darstellung der Erscheinungswelt verwirklichen lassen konnte, wie sie in der traditionellen Malerei vorliegt. Daß seine Malerei, in ihrer Totalität betrachtet, aber gerade nicht als deren Weiterführung empfunden wird, liegt an der absoluten Neuheit seiner Interpretation der Darstellungsmittel, in erster Linie des Helldunkels. Gemeint ist jene Verdichtung der Lichthelle zu Weiß und die Umsetzung des Dunkels in die Buntfarben und ihre Vermischungen.

In einem knappen Satz hat Turner selbst die Beziehung zwischen Helldunkel und Bildfarbe präzisiert. „Lineal perspective“, notiert er 1810, „is the servant of light and shade as light and shade is that of colour“ (s. John

Gage, Colour in Turner — Poetry and Truth [1969], S. 248 Anm. 154). Man ist versucht, in dieser Maxime eine Umkehrung der berühmten Äußerung Goethes über die „Farben als Taten und Leiden des Lichts“ zu sehen und sie auch in Turners Malerei bestätigt zu finden. Zudem ließe sich der Satz auch als eine Rechtfertigung des Primats der Farbe und als ein indirekter Hinweis auf ihre im frühen 19. Jahrhundert beginnende Befreiung als Bildelement verstehen. Aber im Unterschied zur Malerei der führenden zeitgenössischen Meister, Goyas, Constables und Delacroix vor allem, und in scheinbarem Widerspruch zu Goethes Bemerkung dient die Farbe in Turners Werk, zumindest von ca. 1810 an, immer offensichtlicher der Herausstellung des Bildlichts und seiner Erhebung zum alles beherrschenden Gestaltungs- und Ausdrucksmittel. Damit ist der entscheidende Schritt auch zur Verselbständigung des Bildlichts getan, die erst in der Malerei des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht, freilich zu einem (noch nicht mit Sicherheit bestimmbar) späteren Zeitpunkt als im Fall der Farbe. Als farbgeschichtliche Tatsache wird dieser Vorgang heute immer klarer erkannt. Es wird nun erforderlich sein, seine Stadien im einzelnen zu untersuchen. Erst dann wird die Wirkungskraft der Leistung Turners als Kolorist und damit seine Bedeutung als Wegbereiter der Moderne ermessen werden können.

Ernst Strauss

REZENSIONEN

ERNST SCHUBERT, *Der Magdeburger Dom*. Aufnahmen von Klaus G. Beyer. Wien-Graz-Köln [1974]. 228 S., davon 152 Tafeln mit 177 Abb. DM 68,—.

Der Band erscheint in der Reihe von Monographien, die der Ostberliner Union-Verlag herausgibt, in diesem Fall in Koproduktion mit Böhler. Vorausgegangen sind die Bände über Halberstadt, Meißen und Naumburg. Zusammen mit den wissenschaftlichen Monographien über Freiberg (Heinrich Magirus), Wechselburg (Hans-Joachim Krause), Chorin (J. A. Schmollgen, Eisenwerth) sowie die Stralsunder Kirchen (Nikolaus Zaske), erhalten wir hier einen Überblick über die immer noch schwer zugänglichen Hauptwerke der deutschen Baukunst des Mittelalters östlich von Elbe und Saale. (Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch der schöne Band „Sakrale Baukunst. Mittelalterliche Kirchen in der DDR“ von Friedrich und Helga Möbius, Berlin 1963.)

Wie schon die übrigen Bände zeichnet sich auch dieser in Einband, Druck und Gestaltung des Bildteils durch solide, harmonische Form aus, ohne gesuchte Modernismen. Den Text hat ein vorzüglicher, vielfach ausgewiesener Fachmann und Kenner geschrieben. Gegenüber den früheren Dar-