MONIKA SCHMITZ-EMANS

Die Intertextualität der Bilder

William Turner im Spiegel literarischer Interpretationen

Daß Texte sich auf andere Texte beziehen und jedes literarische Werk als eine Art Schnittpunkt von Linien auffaßbar ist, welche, ihrerseits aus einer komplexen literarischen Tradition kommend, in ihm zusammenlaufen, gilt nicht erst seit der rezenten Karriere des Intertextualitätsbegriffs als eine Leitprämisse der Literaturwissenschaft. Doch auch Werke der bildenden Kunst befinden sich inmitten dieses Geflechts. Sie bilden oftmals - um ein weiteres räumliches Gleichnis zu verwenden - eine »Lage«, welche zwischen dem einen Text und dem anderen Text situiert ist. Solche bildlichen Zwischen-Lagen stiften auch Inter*textualitäts*beziehungen eigener Art: Der spätere Text nimmt auf den oder die früheren Bezug, schließt an diese an oder stellt sich in eine historische Reihe von Texten hinein, und zwar durch Vermittlung des Bildes, welches dazwischentritt und das explizite Bezugsobjekt bildet. Indem über ein Bild oder eine Folge von Bildern gesprochen wird, werden also mittelbar und indirekt zugleich Texte thematisiert, interpretiert, fortgesetzt. Um dies zu erläutern, sei im folgenden ein Beispiel genauer in den Blick genommen - das der literarischen Rezeption der Werke William Turners. Hier wiederum möchte ich mich darauf beschränken, Prosatexte vorzustellen, statt das weite Feld der Bildgedichte zu Turners Werken einzubeziehen.[1]

Das Werk Turners ist mit der Welt der Literatur aufs engste verknüpft. Erstens beziehen sich manche seiner Werktitel auf literarische Texte und Stoffe, zweitens stellte Turner selbst Beziehungen zwischen seinen Werken und bekannten poetischen Zitaten her, drittens bedichtete er die Sujets seiner Bilder vielfach selbst. Robert Wallace weist generalisierend darauf hin, wie stark die Bilder Turners von Sprachlichem durchtränkt sind: »As heavily as Turner loaded his canvas with pigments, so did he load this pigments with words.« (Wallace 1992, 6)[2] Die ›Worte‹ auf den Leinwänden Turners sind vor allem ein Widerhall der Diskurse seines Zeitalters. Turners eigenes Interesse an der Dichtung dürfte vor allem durch Joshua Reynolds geweckt worden sein, der davon überzeugt war, ein Maler müsse literarische Kenntnisse besitzen (vgl. Heffernan 1984, 29).[3] Gute Maler, so sagte Turner selbst, gebe es nicht »without some aid from Poesy« (zit. nach

1 Turners Werk hat ein weites lyrisches Echo gefunden. Nur wenige Beispiele seien genannt: Southey 1909; Flecker 1947; Sassoon 1961, vgl. dazu: Kranz 1973, 71.

2 Vgl. auch Gage 1987, ferner: Shanes 1990.

3 Turner hat Reynolds' Vorlesungen vermutlich gehört, seit er 1789 Student der Royal Academy wurde.

Heffernan 1984, 30).[4] Mit der Deutung von Dichtung und Malerei als Schwesterkünsten hat er sich, im Prinzip zustimmend, kritisch-reflexiv auseinandergesetzt, wobei ihn vor allem die Frage nach der wechselseitigen Übersetzbarkeit beschäftigte. Während er in seinen früheren Jahren seinen Gemälden bei deren Ausstellung wie selbstverständlich lyrische Texte beizufügen pflegte, beschäftigte ihn ab etwa 1809 die Unterschiedlichkeit literarisch-poetischer und malerischer Ausdrucksmittel (vgl. Heffernan 1984, 47).

Es ist üblich, Turners facettenreiches Werk mit dem umfassenden Kontext der romantischen Ästhetik und Kultur in Verbindung zu bringen, es als Manifest der Romantik zu betrachten, auch wenn der Begriff Romantik als Epochen- wie als Stilbegriff alles andere als klar definiert ist. Will man auf ihn gleichwohl nicht verzichten, so bedarf es der Vorverständigung über zumindest die wichtigsten Implikationen, welche mit dem Terminus »Romantik« konnotiert sein sollen. Daher seien zwei miteinander korrelierende Grundthemen des romantischen Diskurses im Sinne solcher Kern-Implikationen in Erinnerung gerufen: Erstens die Deutung der produktiven menschlichen Einbildungskraft als transzendentale Instanz im Sinne Kants und Fichtes, d. h. als eine Instanz, welche die Gegenstände der Erfahrung gemäß ihrem eigenen Auffassungsvermögen konstituiert, so daß sich dem Subjekt eine Wirklichkeit darbietet, die in ihm selbst ihre Begründung findet; und zweitens die damit korrelierende Anfechtung durch nihilistische Ideen und solipsistische Visionen. Mit der Wende zur Romantik vertieft und verschärft sich das Kontingenzbewußtsein, das als spezifisch für die Neuzeit angesehen werden muß - ein Bewußtsein »ontologischer Kontingenz«, wie es Maurice Merleau-Ponty von dem Wissen um »ontische Kontingenzen« unterschieden hat (vgl. Merleau-Ponty 1945, 456, Deutsche Übersetzung: Merleau-Ponty 1966, 453). Das neuzeitliche Denken der Kontingenz nimmt seinen Ausgang bei der Vorstellung, daß die Ordnung der erfahrenen Welt nicht *vorgegeben*, sondern *geschaffen* sei, und betont zunehmend den Anteil des Menschen an den Ordnungsmustern, auf die er sich erkennend und erfahrend bezieht und in denen er lebt. Diese Tendenz radikalisiert sich noch einmal mit der Überformung durch den Transzendentalen Idealismus, demzufolge das Subjekt der Erfahrung selbst der Erscheinungswelt seine eigene kategoriale Ordnung gibt. Fichtes Radikalisierung des philosophischen Idealismus kann als Versuch betrachtet werden, mit der gedanklichen Konstruktion einer absoluten Subjektivität der vom Kontingenzgedanken ausgehenden Irritation und Verunsicherung durch Affirmation und Überbietung zu begegnen. Gleichwohl zeigen sich im romantischen Diskurs vielfältige Spuren dieser Verunsicherung. Zu beobachten ist eine Art verstörter Faszination durch solipsistische Anfechtungen, durch die gerade literarisch wiederholt aufgegriffene und durchgespielte Idee, ein jedes Bewußtsein lebe eingeschlossen in einer selbstgeschaffenen Welt, gebe seiner Privatwelt seine eigene subjektive Ordnung, vermöge diese aber nicht zu verlas-

4 Turner hat sich für die Frage nach der Verwandtschaft und der Differenz zwischen Malerei und Dichtung auch theoretisch interessiert; dafür spricht u. a. eine Bemerkung von 1812, die betont, daß »Painting and Poetry, flowing from the same fount mutually by vision [...] reflect, and heighten each other's beauties [...] like mirrors« (zit. nach Wallace 1992, 6).

sen und folglich auch nicht mit anderen Subjekten zu kommunizieren. Nihilistische Tendenzen machen sich geltend, ausgehend von den Ideen der metaphysischen Grundlosigkeit der Welt, der Nichtigkeit aller Erfahrungen und Begriffe sowie der Existenz des Ichs selbst. Damit verbunden sind aber auch Vertiefung und Radikalisierung des Bewußtseins von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit. Die Strukturen der Welt und der Werte erscheinen als historische Ordnungen und - zumindest ansatzweise - bereits als Produkte der historisch wechselnden Diskurse. Zur Kennzeichnung der beiden Hauptthemen, welche den romantischen Diskurs prägen, scheinen die Begriffe »Kontingenz« und »Verzeitlichung« brauchbar. Im folgenden soll an einigen Beispielen gezeigt werden, wie William Turners Werke seit der Romantik zum Anlaß genommen wurden, diese beiden Themen zu exponieren, genauer: sie sprachlich zu erörtern - und zwar im Medium Literatur. Daß die Zeit selbst in die Malerei Einzug hielt, mußte, zumal in Erinnerung an Lessings *Laokoon*, spektakulär wirken.

Turner scheint zu visualisieren, was seine Zeit beschäftigte: Das erfahrende Subjekt nimmt keine vorgegebene Ordnung der Dinge wahr, sondern sein Blick selbst ist es, der die Dinge zurecht liest und ihnen dadurch eine Ordnung gibt. Diese Ordnung besitzt keine Notwendigkeit und ist zudem dem Wandel unterworfen, so daß sich die Erscheinungen immer wieder zu anderen Konstellationen fügen. Turner malt die Dynamik der Welt, den Antagonismus widerstreitender Kräfte. Gerade seine berühmtesten Bilder zeigen ihre Gegenstände in einem Moment, da sich Konturen ausdifferenzieren, Gegenstände also prozeßhaft in Erscheinung treten - nicht ohne durch die Unschärfe ihrer Umrisse daran zu erinnern, daß sie aus dem Grundlosen hervortreten und vom neuerlichen Verschwimmen bedroht sind. Von dieser Beobachtung ausgehend, hat man als Turners Leitthema die Grundlosigkeit der Dinge und ihrer Ordnungen verstanden, was ihn dem romantisch-nihilistischen Diskurs zumindest naherückte. James Heffernan hat eine Beziehung zwischen dem thematisch einschlägigen Werk Wordsworths und der »form-dissolving world of Turner« hergestellt (Heffernan 1984, 135). Und schon 1816 sprach der Kritiker William Hazlitt von Turners chaotischen Darstellungen und zitierte ein Bonmot, demzufolge diese Bilder »nichts« darstellten - und zwar auf eine sehr »ähnliche« Weise (vgl. Hofmann 1989, 194).

Heffernan hat die Beziehung zwischen Turner und den englischen Romantikern, deren Affinitäten und Differenzen unter diesem Vorzeichen einer vergleichenden Analyse unterzogen. Daß er dabei Zusammenhänge konstruiert, die nur wenig mit direkten Einflüssen zu tun haben, ist ihm bewußt, und er verschweigt dies nicht (vgl. Heffernan 1984, 228). Sein Vergleich gilt vor allem den Landschaftsauffassungen Turners, Wordworths, Coleridges und Constables. Die romantische Landschaft - sei sie Gegenstand der Dichtung oder der Malerei - ist subjektiv gestaltet und überformt. Dem Rezipienten bietet sich kein autonomer Bereich des Gegenständlichen, sondern eine Spiegelung des die Erscheinungswelt erlebenden Ichs. »[...] sein Ich leiht er dem All, sein Leben der Materie um ihn her«, so charakterisiert Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* den Menschen in einer weltgeschichtlichen Ära, da Immanenz und Transzendenz ausein-

anderklaffen (Jean Paul 1980, 185). Entsprechendes gilt auch für die für Turner typischen Kombinationen aus landschaftlichen und historischen Sujets. Was auf diesen Bildern dargestellt ist, sind nicht Dinge im konventionellen Sinn, sondern Reflexe individueller oder kollektiver Subjektivität. Turner malt symbolische Prozesse, er malt Bedeutungen, wenn er ›Natur‹ malt. William Makepeace Thackeray, der unter dem Pseudonym Michael Angelo Titmarsh als Kunstkritiker wirkte, hat anläßlich eines Kommentars zu Turners *Fighting Temeraire* den hochgradig symbolischen Charakter der Szenerie hervorgehoben und betont, wie nachdrücklich dieses kleine Stück bemalter Leinwand sich an die Gefühle wende und welches Potential an politischer Macht in solchen Kunstwerken liege.[5] Daß Thackeray/Titmarsh eine Analogie zwischen Turners Malerei und musikalischen Kompositionen entdeckt, korrespondiert zum einen romantischen Vorstellungen über Synästhesie, zum anderen bringt es zwei Künste in eine Beziehung, die mit der tradierten Mimesis-Formel nicht beschreibbar sind.

It is absurd, you will say (and with a great deal of reason), for Titmarsh, or any other Briton, to grow so politically enthusiastic about a four-foot canvas, representing a ship, a steamer, a river, and a sunset. But herein surely lies the power of the great artist. He makes you see and think of a great deal more than the objects before you; he knows how to soothe or intoxicate, to fire or to depress, by a few notes, or forms, or colours, of which we cannot trace the effect to the source, but only acknowledge the power. I recollect some years ago, at the theatre at Weimar, hearing Beethoven's »Battle of Vittoria« in which, amidst a storm of glorious music, the air of »God save the King« was introduced. The very instant it began, every Englishman in the house was bolt upright, and so stood reverently until the air was played out. Why so? From some such thrill of excitement as makes us glow and rejoice over Mr. Turner and his »Fighting Téméraire« which I am sure, when the art of translating colours into music or poetry shall be discovered, will be found to be a magnificent national ode or piece of music.
(Thackeray 1899, 274f.)

Die gemeinsame Überzeugung von der Konstitution der Wirklichkeit durch die subjektive Instanz läßt Turners Werk als ein Parallelprojekt zu dem der schreibenden Romantiker erscheinen. Das Auge galt den Romantikern als der eigentliche Schöpfer des Gesehenen.[6] Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Turner und den beiden großen romantischen Dichtern sieht Heffernan in der Bedeutung der reflexiven Grundstruktur für deren Werke. Der Prozeß des Sehens, der die Landschaft im romantischen Sinn erst entstehen läßt, wird sich über das Motiv der Reflexion selbst thematisch.[7] Insbesondere durch vielfache Variationen des Spiegelmotivs thematisieren romantische Malerei und Kunst den Akt der Reflexion. Die Rezeption Turners stand nicht zufällig schon bei seinen Zeitgenossen im Zeichen der Idee seiner Modernität, sei es in affirmativem, sei es in kritischem Sinn. Als modern wurde dabei gerade die radikale Verzeitlichung

5 Die Temeraire, bei Turner dargestellt in einem Moment, da sie zum Abwracken abgeschleppt wird, hatte eine ruhmreiche Rolle in der historischen Seeschlacht von Trafalgar gespielt, in der Admiral Horatio Lord Nelson die spanisch-französische Flotte vernichtend schlug und die englische Seeherrschaft befestigte (1805). Die Temeraire war ein Symbol der Marine; Turner hatte sie schon 1808 in seinem Gemälde *The Battle of Trafalgar* gemalt.

ästhetischer Wahrnehmung und Gestaltung empfunden. Turner stellte ja nicht allein die Dynamik natürlicher Prozesse, sondern in Zusammenhang damit auch die Vergänglichkeit von Artefakten und Bedeutungsträgern dar. Und so wurde sein Werk zum willkommenen Anlaß, die modernespezifische Erfahrung eines allgemeinen Verzeitlichungsprozesses zu artikulieren. Kontingenz und Verzeitlichung: Die Stationen der Rezeption William Turners durch Dichter und Schriftsteller können unter diesen beiden Aspekten als Leitfaden durch die literarische Moderne dienen.

John Ruskin: Ein Plädoyer für »soapsuds and whitewash«

Ruskin, der beste Kenner des Turnerschen Werkes unter dessen Zeitgenossen, sah in Turners Landschaftsdarstellungen symbolische Botschaften. Über die *Fighting Temeraire* (1838) schrieb Ruskin, ähnlich wie Thackeray/Titmarsh, im Jahr 1839 einen Kommentar, der den symbolischen Charakter des Sujets hervorhebt: die Idee der Vergänglichkeit, aber auch die Vorstellung, daß selbst dem verfaulenden Wrack des alten Kriegsschiffs noch ein geheimes Leben innewohne. Das Bild wird nicht einfach beschrieben, sondern als Geschehen betrachtet und sprachlich nachvollzogen. Ruskins Text verwandelt das Bild in eine explizite Allegorie der Vergänglichkeit.[8] Ruskin betont die symbolische Bedeutung von Ruinen, welche die Idee der Vergänglichkeit vermitteln, und sieht die äußerste Steigerungsmöglichkeit dieser Idee durch die Darstellung einer solchen schwimmenden Ruine ausgeschöpft. Die Temeraire erscheint ihm wie ein lebendiges Wesen

6 Turner »noted in one lecture that while geometry enables us to perceive solids, painting seeks to represent ›not what are solids but what they appear to be‹«. (Heffernan 1984, 194) Vgl. auch 194f.: »The subjectivity of perspective was for Turner an inescapable fact of vision. ›All things‹, he wrote, ›are limited in a picture to the limited power of the Eye‹ [...]. Throughout his lectures, Turner repeatedly insists that the eye naturally alters the forms of things, and that only by taking stock of this alteration can the painter hope to represent the true appearance of such forms.« – 196: »Turner's theory of curvilinear perspective confirms something in which Wordsworth and Coleridge firmly believed: the creative power of the human eye.« – 201: »[...] the act of re-creating landscape led poets and painters alike to focus on the process of perception and on the means of representation itself. To find geometrical forms in landscape is to discover the mind's emblems of permanence and infinity, to perpetuate the sexually dynamic interaction of angle and curve, and to represent its own subjectivity, its own simultaneous consciousness of submission and power.«

7 Heffernan (1984, 202) nennt als verbindend die »self-referential tendency of romantic poetry and painting«. Er verweist in diesem Zusammenhang auf »the richness of water-borne reflections represented in various ways by Turner, Constable, Wordsworth, Coleridge, and Shelley« – Vgl. 224: »When reflections are no longer insubstantial copies of real things, when they become instead embodiments of brilliance, symbols of tranquility, and agents of elemental integration, they paradigmatically express what poets and painters do to ›reality‹ when it is reflected in their own works. The representation of reflections in romantic poetry and painting thus becomes a way of representing the extraordinary complex process of representation itself.«

8 »We have stern keepers to trust her glory to – the fire and the worm. Never more shall sunset lay golden robes on her, nor starlight tremble on the waves that part at her gliding. Perhaps, where the low gate opens to some cottage-garden, the tired traveller may ask, idly, why the moss grows so green on its rugged wood; and even the sailor's child may not answer, nor know, that the night-dew lies deep in the war-rents of the wood of the old Temeraire.« (Ruskin 1904, 171f.)

(»a living creature«, Ruskin 1904, 171) an der Schwelle des Todes. Mit der starken Akzentuierung der Vergänglichkeits- und Todesthematik bahnt Ruskin einer Turner-Lektüre den Weg, welche in dessen Werk Reflexe eines in der Romantik wurzelnden Nihilismus entdeckt. In Ruskins Kommentare zu Turner sind vielfach persönliche Erinnerungen eingeflochten, Erinnerungen an Selbstkommentare des Malers und an zeitgenössische Kritiken. Im Kontext der biographischen Annäherung an Turners Werke zeichnet sich bereits der Topos vom durch Turner stimulierten neuen Sehen ab – dann nämlich, wenn Ruskin betont, wie wenig die Zeitgenossen zunächst fähig waren, tatsächlich zu sehen, was ihnen Turner auf neue Weise (und zu neuem Sehen anleitend) zeigte. Ruskin verteidigt die Subjektivität der Turnerschen Beobachtungen, und so ist es kein Zufall, daß er Turner zitiert, der den idealen Standort des Bildbetrachters im Bild selbst lokalisiert, also an einer Stelle, die keine Distanz zuläßt, und an der man dem chaotischen Geschehen ausgeliefert wäre. Solche Lokalisierung im Geschehen hebt die Differenz zwischen Subjekt- und Objektsphäre auf und reißt das Ich in einen Strudel von Sensationen, gegen welche es sich selbst kaum abhebt.

SNOWSTORM. In the year 1842 this picture was thus described by Turner in the Academy catalogue: – / »Snowstorm. Steamboat off the harbour mouth making signals, and going by the lead. The author was in this storm the night the *Ariel* left Harwich.« / It was characterized by some of the critics of the day as a mass of »soapsuds and whitewash.« Turner was passing the evening at my father's house on the day this criticism came out: and after dinner, sitting in his arm-chair by the fore, I heard him muttering low to himself at intervals, »Soapsuds and whitewash!« again, and again, and again. At last I went to him, asking »why he minded what they said?« Then he burst out; – »Soapsuds and whitewash! What would they have? I wonder what they think the sea's like? I wish they'd been in it.« (Ruskin 1904, 61f.)[9]

Wenn Ruskin die Kritik der Zeitgenossen an Turners angeblichen Zusammenballungen von Seifenlauge und Waschpulver kolportiert, wenn er durch den Bericht über Turners Kommentar hierzu den abfälligen Vergleich noch einmal betont, so geschieht dies, um zu markieren, von wo aus das neue Sehen seinen Ausgang nimmt: von ungeordneten Eindrücken, die das Ich zu überwältigen drohen. Hier setzt die Strukturierungsleistung des Blicks an, hier beginnt das sehende Ich, Ordnung ins Gesehene hinein zu lesen. Indem Turners Bilder solche Sehprozesse auslösen, verweisen sie auf die Natur des Sehens schlechthin und der von ihm erzeugten kontingenten und dynamischen Strukturen.

9 Ruskin berichtet über eine Selbstaussage Turners zu diesem Bild: »»I did not paint it to be understood, but I wished to show what such a scene was like; I got the sailors to lash me to the mast to observe it; I was lashed for four hours, and I did not expect to escape, but I felt bound to record it if I did. But no one had any business to like the picture.«« (Ruskin 1904, 162)

Herman Melville: Das Chaos, der Schrecken des »Weißen«, das Nichts

Melville thematisiert in seinem Roman *Moby Dick* (1851) die Fremdheit der Welt, die Bodenlosigkeit des Menschen in einer chaotischen und un-feststellbaren Natur, aus deren amorpher Totalität sich vor seinem Blick nur temporär Gestaltungen ausdifferenzieren, der Formlosigkeit abgerungen und von neuerlicher Absorption durch das Gestaltlose bedroht. Die Beziehung zwischen dem Œuvre Turners und dem Werk Melvilles ist komplex. Robert Wallace hat ihm eine ausführliche und detaillierte Studie gewidmet (vgl. Wallace 1992).[10] Nicht um die Darstellung eines belegbaren Rezeptionsprozesses geht es bei dieser Erörterung der Affinitäten zwischen Melville und Turner, sondern um den indirekten Nachweis von Konvergenzen auf thematischer und ideeller Ebene.[11] Eben darum aber ist die Frage nach Melvilles Turner-›Lektüre‹ eine Frage nach ästhetischen Prinzipien und künstlerischem Selbstverständnis.[12] Wallace beschreibt eine ebenso komplexe wie folgenreiche Aneignung Turners durch Melville. Diese kulminiere in der Konzeption des weißen Wales, dessen Bedeutung einer von Turner repräsentierten Ästhetik des Unbestimmten, des Indistinkten, korrespondiere.[13] Es scheint, daß Melvilles Interesse an Turner zunächst durch Texte anstelle der (ihm erst später zugänglichen) Bilder geweckt worden ist. Ruskins *Modern Pain-*

---

10 Wallaces Anliegen ist es, die Bedeutung des Turnerschen Œuvres für Melville sowie die konvergenten thematischen und ästhetischen Interessen des Malers und des Schriftstellers zu belegen. Dies ist insofern eine Herausforderung an den Interpreten, als sich die im Alter um rund eine Generation differierenden Künstler nicht allein niemals persönlich getroffen haben, sondern für die Zeit, welche Wallace primär interessiert, nämlich die Jahre bis zur Abfassung des *Moby Dick*, auch - mit einer geringfügigen Ausnahme - keine direkten Belege für eine Auseinandersetzung Melvilles mit Turner zu existieren scheinen, ganz zu schweigen davon, daß über eine Melville-Lektüre Turners nichts bekannt ist und *Moby Dick* erst kurz vor dem Tod des Malers erschien (unter dem Titel *The Whale* in London 1851). In seinen späteren Jahren allerdings hat Melville sich mit Turner nachweislich beschäftigt und eine Kollektion von Nachstichen Turnerscher Werke angelegt; Wallace hat 19 davon aufgespürt, und hier sind unter anderem mehrere der bekanntesten Werke Turners in Reproduktionen vertreten, wie *The Fighting Temeraire, Snow Storm-Steam Boat, Venice - The Dogana, Peace-Burial at Sea, Rain, Steam, and Speed*, ferner Nachstiche mythologischer Szenen, darunter *The Golden Bough* (vgl. Wallace 1992, 4). Mehrere Jahre nach dem Erscheinen von *Moby Dick* besuchte Melville London, wo er Gelegenheit hatte, Werke Turners zu sehen. Doch für die Jahre bis zur Publikation des Wal-Romans bleibt der Interpret auf Vermutungen, die Darstellung von Korrespondenzen sowie auf die Beschreibung möglicher Wege indirekter Beeinflussung angewiesen. Mit detektivischer Akribie spürt Wallace weitere Anlässe einer möglichen Auseinandersetzung mit Turner auf. Eine direkte Folge von Melvilles Turner-Lektüre ist das Gedicht *The Temeraire*, das (so Wallace 1992, 3) durch das Gemälde *The Fighting Temeraire* inspiriert wurde. 1879 erwarb Melville die illustrierte Turner-Biographie Cosmo Monkhouses (vgl. Wallace 1991, 3); dies darf als Indiz einer jahrzehntelangen Anteilnahme an dessen Werk gelten.

11 Vgl. Wallace 1992, 575: »Melville became Turner's soulmate in the process of writing Ishmael's book.«

12 Der einzige konkrete Beweis einer Beschäftigung Melvilles mit Turner vor 1851 findet sich auf der Titelseite seines Exemplars von Thomas Beale's *Natural History of the Sperm Whale*. Hier notierte Melville, daß Turners Darstellungen des Walfangs aus diesem Buch Anregungen bezogen hätten (vgl. Wallace 1992, 1).

13 Vgl. Wallace 1992, 1: »Melville made Turner his own in the process of writing *Moby Dick*. He did so, because Turner's powerful aesthetic of the indistinct allowed Ishmael to articulate Melville's precise sense of the meaning of the whale.«

ters I und II erschienen 1843 und 1846. Die hier abgedruckten Beschreibungen Turnerscher Werke korrespondierten, so Wallace, thematischen Interessen Melvilles und haben in dessen Werken eine deutliche Spur hinterlassen - nicht zuletzt in *Moby Dick*. Melvilles Erzählerfigur, Ishmael, kommentiert eine Reihe von Malern und deren Werke, Turner jedoch bleibt dabei unerwähnt. Wahrscheinlich hatte Melville Turners Darstellungen des Walfangs zur Zeit der Arbeit an seinem Roman noch nicht selbst gesehen. Von ihnen gehört hatte er jedoch (vgl. Wallace 1992, 321f.). Thematisches Zentrum bei Melville und Turner ist die Natur. Beide stellen elementare Gewalten dar - und den meist scheiternden Versuch des menschlichen Subjekts, diese zu bändigen. Wenn Turners Entwicklung als Ausdruck des Bewußtseins davon gelesen werden kann, daß die Wahrnehmung natürlicher Phänomene keinen verläßlichen Wahrheitsgrund enthüllt, sondern von der Perspektive des Subjekts abhängt, so mußte Melville einer der ersten sein, der in dem ihm persönlich unbekannten, eine Generation älteren Maler jenseits des Atlantik einen Verbündeten sah. Turner und Melville stellen nicht primär Gegenstände dar, sondern Perzeptionsvorgänge, wobei die Objekte dieser Beobachtung gelegentlich diffus bleiben. Die Nicht-Faßbarkeit des Wales in *Moby Dick* kann in ihrer Symbolik mit der Mal-Technik verglichen werden die Turner in späteren Jahren entwickelte, wenn er dynamische Objekte und natürliche Prozesse malte. *Moby Dick*, ursprünglich *The Whale* betitelt, ist in seiner Thematisierung drohender Auflösung der Erscheinungswelt in schemenhafte Wahrnehmungsvorgänge letztlich ein Roman über die Anfechtungen durch das Nichts. Und der weiße Wal ist Chiffre des Schreckens, der vom Nichts ausgeht. Die menschlichen Figuren des Romans werden durch eine flüssige und chaogene Welt getrieben, mit einer dynamischen und zur Gestaltlosigkeit tendierenden Natur konfrontiert, gegen welche sie oft ohnmächtig scheinen - so wie Ahab gegen den weißen Wal, die prägnanteste Chiffre Melvilles für die entstaltenden Kräfte des Nichts. Das konvergente Interesse Turners und Melvilles an der elementaren Sphäre des Wassers ist kein nur inhaltlich-motivliches. Es steht vielmehr in Korrespondenz zu der Konzeption des Malers und des Schriftstellers von der dem Menschen begegnenden, von ihm erfahrenen Natur: diese ist fremd, wenn nicht feindselig in ihrer Unfaßlichkeit - und zugleich ein Element, das die eigene Lebenssphäre dominiert.[14] Der Bericht des Erzählers Ishmael über Ahabs Jagd auf den weißen Wal beschreibt den Kampf zwischen gestaltenden und entstaltenden Kräften als das Kernthema des Romans und ist durchflochten von Passagen, welche den symbolischen Charakter des Geschehens, einzelner Motive und Motivdetails hervorheben (wie etwa den der Farbe Weiß oder des Versuchs, die Welt der Wale naturkundlich-typologisch zu strukturieren und les-

14 Ruskin hatte in seinem Text *The Truth of Water* behauptet, daß gerade Turner auf einzigartige Weise die Macht des Wassers darzustellen vermocht habe: »Turner was the only painter who had represented [...] the force of agitated water« (nach Wallace 1992, 80). Die See und der von ihr dominierte Lebensraum ist in Melvilles Werk der Hauptschauplatz, wenn nicht sogar die Protagonistin. Immer wieder werden dabei die chaotischen und chaogenen Kräfte der Natur zum Gegenstand der Darstellung und Reflexion. Insbesondere Strudel und Strömungen erhalten symbolische Qualitäten.

bar zu machen).[15] Eine Korrespondenz von besonderer Bedeutung entdeckt Wallace in der nach seiner Deutung analogen Thematisierung der Farbe Weiß durch Melville und Turner. Das Weiß ist für Ishmael die Konkretisierung des Schreckens, der Unbestimmtheit und des Unfaßlichen (vgl. Kesting 1970) Turner hat in seinem Aquarell *Stonehenge* programmatischen Gebrauch von der (Nicht-)Farbe Weiß gemacht: Das Bild stellt einen Blitz dar, der technisch gesehen aus nichts (aus Nichts) besteht, da er durch die bloße Aussparung - einen Riss in der Farbe - sichtbar wird, sich weiß gegen die dunkle landschaftliche Szenerie abhebt und das zerstörerische, ja vernichtende Potential einer anonymen Kraft versinnbildlicht (vgl. Wallace 1992, 292).

Die Bildbeschreibung, die Ishmael im dritten Kapitel des *Moby Dick* von einem Ölgemälde gibt, das in einer Matrosenkneipe hängt, ist hinsichtlich des beschreibend evozierten Bildsujets ein Rekurs auf Turners Darstellungen von Walfangschiffen und Seestücken. Zudem stellt die kurze ekphrastische Passage in Melvilles Roman eine *mise-en-abyme* des Gesamtromans dar.[16] Sie steht im Zeichen des selben Themas - der Spannung zwischen dem Gestaltlosen und der buchstäblich und metaphorisch ›bodenlosen‹ Ausdifferenzierung temporärer, flüchtiger Erscheinungen. Damit wird Turners Werk (kaum ein bestimmtes, sondern eher eine Gruppe seiner Bilder) zur Folie, auf welcher sich die Ästhetik des Melvilleschen Romans konfiguriert. Über ein Gemälde im Stile des späteren Turner sprechend, exponiert der Erzähler die Kernthematik des Romans sowie seine eigenen Darstellungsmittel. Denn hier wird nicht eigentlich das Gemälde selbst beschrieben, sondern der dynamische Prozeß der Auseinandersetzung des wahrnehmenden Ichs mit dem Bild. Dieser weist deutliche Parallelen zu Erfahrungen auf, welche Betrachter von Werken Turners zu machen und zu bezeugen pflegten: Auf den ersten Blick scheint sich das Bild im »Spouter-Inn« schon darum jedem Verstehen zu entziehen, weil man auf ihm nichts erkennt. Das Chaos selbst empfängt den Betrachter. Doch gerade vom Chaos, vom Indifferenten, vom Nicht-Geordneten fühlt dieser sich herausgefordert. Der Eintritt in die verräucherte, dunkle Kneipe mit ihrer diffusen Atmosphäre ist als Paraphrase eines Abstiegs in die Unterwelt arrangiert.

Entering that gable-ended Spouter-Inn, you found yourself in a wide, low, straggling entry with old-fashioned wainscots, reminding one of the bulwarks of some condemned old craft. On one side hung a very large oil-painting so thoroughly besmoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose. Such unaccountable

15 Komplementär zur Thematisierung des Unbestimmten, des Nichtdistinkten, verhält sich im *Moby Dick* das Verfahren der Klassifikation - die Cetologie. Am Beispiel der naturkundlichen Typologisierung der Wale wird dargelegt, wie das Kartieren und Klassifizieren der Natur ein Distinktmachen von Nicht-Distinktem ist. Ordnung und Chaos sind bei Melville als Antagonisten aufeinander bezogen. Gerade in dieser Hinsicht erscheint Turners Werk als Visualisierung der Kernthematik des Romanciers.

16 Wallace sieht in der Darstellung des Bildes im »Spouter Inn« »an emblem of the novel itself« (Wallace 1992, 330). Vgl. auch Moore 1982, 124: Moore vergleicht die Bildbeschreibung Ishmaels mit Turners Walfang-Bildern von 1854.

masses of shades and shadows, that at first you almost thought some ambitious young artist, in the time of the New England hags, had endeavored to delineate chaos bewitched. But by dint of much and earnest contemplation, and oft repeated ponderings, and especially by throwing open the little window towards the back of the entry, you at last come to the conclusion that such an idea, however wild, might not be altogether unwarranted. (Melville 1964, 35f.)

Ishmael schildert kein Bild, sondern einen Prozeß. Allmählich scheinen vor seinen Augen Gestaltungen zu entstehen, flüchtige und ungreifbare allerdings. Das Bild stellt einen »Cape-Horner« im Hurrikan dar. Doch das Sujet der Schilderung ist nicht dieses Schiff, sondern der Sehvorgang des Betrachters. Die Szene im »Spouter Inn« stellt die Dynamik des Perzeptionsprozesses dar, der seine Objekte selbst hervorbringt. Ähnliches hatten Betrachter Turnerscher Gemälde erlebt: Zunächst schienen die Bilder die blanke Undifferenziertheit selbst zu sein, allmählich erst entstanden dann, in einem dynamischen Prozess der Interaktion zwischen Betrachter und Bild, Konfigurationen und Formen. Gegenstände sind nicht gegeben, sie wollen er-sehen sein. Für den Leser der Passage ergibt sich allerdings eine andere Ausgangssituation als für Ishmael, denn er sieht das Bild ja nicht einmal. Ishmaels ekphrastischer Text muß ihm das Bild ersetzen – und er tut dies, indem er nicht das Bild, sondern den Prozeß der Wahrnehmung des Bildes beschreibt. In diesem Prozeß dann konfigurieren sich allmählich Gegenstände, entstehen Strukturen – für den Leser dadurch, daß sie benannt werden. In den Roman integriert wie das Gemälde in die Walfängerkneipe und die Walfängerwelt ist der Text der Bildbeschreibung charakterisiert durch die Entsprechung zwischen Inhalt und sprachlicher Form: Wir sehen lesend anfangs ein wirres Durcheinander, dann erst Objekte. Die Suche nach einem Bildsujet, welche dessen Ausdifferenzierung aus einer zunächst amorph wirkenden Masse von Farbpartikeln zur Folge hat, korrespondiert dem Bestreben Ahabs, den Wal dingfest zu machen, der ihm dabei immer wieder entgleitet. Der Walfang wird ebenso zum Gleichnis des menschlichen Strebens nach Strukturierung der Natur und nach Kontrolle über diese, wie in der Spouter-Inn-Szene der Sehvorgang. Hier gelingt er – oder scheint zu gelingen: mittels der Wörter, der Sprache Ishmaels. Diesem Befund allerdings ließe sich ein anderer relativierend und ernüchternd entgegensetzen: Ishmael spricht über ein nicht existentes Bild. Die Zuversicht des Lesers, sich ein Bild machen zu können, gründet – in nichts. Es darf Hermann Melville durchaus zugetraut werden, daß er auch dies bedacht hat. Dann wäre es mehr als den beliebigen Umständen geschuldet, wenn sich Ishmaels Beschreibung nicht auf ein konkretes Bild Turners bezieht, das der Leser irgendwann einmal wirklich sehen könnte, sondern auf ein imaginäres Bild, das allerdings im Stile Turners gemalt ist.

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous, black mass of something hovering in the centre of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvellous painting meant. Ever and anon a bright, but,

alas, deceptive idea would dart you through. - It's the Black Sea in a midnight gale. - It's the unnatural combat of the four primal elements. - It's a blasted heath. - It's a Hyperborean winter scene. - It's the breaking-up of the ice-bound stream of Time. But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture's midst. That once found out, and all the rest were plain. But stop; does it not bear a faint resemblance to a gigantic fish? even the great Leviathan himself? (Melville 1964, 36)

Diese Aneinanderreihung von Sätzen, die mit Identifikationsversuchen beginnen (»It's...«) spiegelt die sich wiederholenden Versuche des Betrachters, etwas zu ›fassen‹, zu benennen, durch Benennung zu bannen. Ishmael gewinnt jedoch keine Sicherheit, er einigt sich mit anderen auf eine Hypothese.[17] In dem Moment, da das Wort »Fisch«, dann, pointierter, der Name »Leviathan«, ausgesprochen wird, nimmt das zunächst unförmige Gebilde momentan Gestalt an - und zugleich eine Bedeutung, die an die Konnotationen geknüpft ist, welche der Name »Leviathan« aufruft. Ordnung und Chaos befinden sich im Roman Melvilles auf verschiedenen Ebenen im Widerstreit miteinander, auch auf der sozialen und kulturellen: In der Nachbarschaft des Bildes, an der gegenüberliegenden Wand, hängen zufällig und doch beredsam Symbole der tiefsten Barbarei: primitive Waffen, mit Büscheln von Menschenhaaren geschmückt, Zeugen von Gewalt und Tod. Der Hausflur wird als zwielichtig beschrieben, die Gaststube als noch zwielichtiger. Man bewegt sich also auch an Land in einer Welt, welche dem nach Differenzierungen suchenden Blick Widerstände entgegensetzt. Ishmaels Bemerkungen über das eigenartige Bild sind nicht die eines distanzierten Betrachters, sondern die eines Mannes, der sich in das Objekt seiner Wahrnehmung wie in einen Strudel hineingezogen fühlt. Es gibt keinen festen Standpunkt außerhalb der chaotischen Welt, welche das Bild repräsentiert, keinen soliden Punkt, von dem aus sich das Chaos betrachten und distanziert kommentieren ließe. Die Sogwirkung, die von dem Bild ausgeht, beraubt den Betrachter jeder Standfestigkeit.

Es ist nicht sicher, daß Melville das Walfang-Gemälde Turners je selbst gesehen hat, welches Wallace zufolge am ehesten als Vorbild für das Bild im »Spouter Inn« in Frage kommt: Die *Whalers*. Aber er kann es, wie von Wallace nachgewiesen worden ist - *gelesen* haben: als Gegenstand einer Kunstkritik. Wallace nennt und zitiert als mögliche Anregung einen zu Ishmaels Bild-Erlebnisbericht in mehr als einem Punkt analogen Text: die Rezension Thackerays zu dem Walschiff-Gemälde Turners von 1845, publiziert unter dem Pseudonym Michael Angelo Titmarsh.[18] Er beschreibt analog zu Melvilles späterer Romanpassage den Prozeß einer Auseinandersetzung mit einem zunächst irritierenden Bild: »Go up and look at one of his pictures, and you laugh at yourself and at him, and at the picture. [...] look at the latter for a little time, and it begins to affect you, too -

17 »In fact, the artist's design seemed this: a final theory of my own, partly based upon the aggregated opinions of many aged persons with whom I conversed upon the subject. The picture represents a Cape-Horner in a great hurricane; the half-foundered ship weltering there with its three dismantled masts alone visible; and an exasperated whale, purposing to spring clean over the craft, is in the enormous act of impaling himself upon the three mast-heads.« (Melville 1964, 36f.)

18 Zuerst erschienen 1845, in der Juni-Ausgabe von *Fraser's Magazine*.

to mesmerize you.« Man sehe, so Thackeray/Titmarsh, zunächst eine Leinwand, »merely dabbed over with occasionally streaks of yellow, and flicked here and there with vermillion«; dann würden aus Flecken Boote: »[...] the vermillion blotches become little boats full of harpooners [...]«; und schließlich konfiguriere sich das wahre Bildsujet vor dem Auge des Betrachters: »that is not a smear of purple you see yonder, but a beautiful whale (...)« (zit. nach: Wallace 1992, 325).

Oscar Wilde: Der Maler als Wettermacher

In seinem Dialog *The Decay of Lying* (1889) stellt Oscar Wilde durch einen Dialogpartner die These auf, die Kunst ahme die Natur vor, indem sie das Sehen anleite, wie und als was Natur zu sehen sei. Wilde verkehrt die Platonische Kritik ästhetischer Repräsentationen als bloßer Abbilder in ihr Gegenteil. Dem Dialogpartner Vivian zufolge ändert sich die Natur unaufhörlich, weil sich die Stile ihrer Darstellung ablösen.

Cyril: Nature follows the landscape painter, then, and takes her effects from him?
Vivian: Certainly. Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstruous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. (Wilde 1956, 259)

Wilde betont die »natur«-schöpferische Dimension der Kunst durch eine vordergründig aberwitzige Behauptung: Er spricht über die Beeinflussung der wahrgenommenen Natur durch die einander ablösenden Malerschulen so, als seien durch die entsprechenden Darstellungen tatsächlich neuartige Natur- und Klimaphänomene erzeugt worden. Insbesondere habe die Malerei die klimatische Atmosphäre verändert.

There may have been fogs for centuries in London, I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them. Now, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people bronchitis. Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold [...]. Indeed there are moments, rare, it is true, but still to be observed from time to time, when Nature becomes absolutely modern. Of course she is not always to be relied upon. The fact is that she is in this unfortunate position. Art creates an imcomparable and unique effect, and, having done so, passes on to other things. Nature, upon the other hand, forgetting that imitation can be made the sincerest form of insult, keeps on repeating this effect until we all become absolutely wearied of it. (Wilde 1956, 259)

Nicht von ungefähr fällt im Zuge der Ausführungen über die Erzeugung von Wirklichkeit durch die Kunst der Name Turners. Doch Vivian nennt ihn nicht als einen Künstler, von dem die Wahrnehmung neuartiger Phänomene zu lernen sei, sondern als einen, der als Angehöriger einer kunsthistorisch vergangenen

Epoche schon einer überkommenen Mode angehört. Die Natur scheint überdies zu Vivians Mißvergnügen gelegentlich zu dem Fehlgriff zu tendieren, schlechte Turners nachzuahmen.

Nobody of any real culture, for instance, ever talks nowadays about the beauty of a sunset. Sunsets are quite old-fashioned. They belong to the time when Turner was the last note in art. To admire them is a distinct sign of provincialism of temperament. Upon the other hand they go on. Yesterday evening Mrs. Arundel insisted on my going to the window and looking at the glorious sky, as she called it. Of course I had to look at it. [...] And what was it? It was simply a very second-rate Turner, a Turner of a bad period, with all the painter's worst faults exaggerated and over-emphasised. [...] Life [...] produces her false Renés and her sham Vautrins, just as Nature gives us, on one day a doubtful Cuyp, and on another a more than questionable Rousseau. [...] I wish the Channel, especially at Hastings, did not look quite so often like a Henry Moore, grey pearl with yellow lights, but then, when Art is more varied, Nature will, no doubt, be more varied also. That she imitates Art, I don't think even her worst enemy would deny now. It is the one thing that keeps her in touch with civilised man. (Wilde 1956, 259f.)

Mit dem Gestus des schnell gelangweilten Ästhetizisten deklariert Vivian die Kunst deshalb für der Natur überlegen, weil sich diese nur schleppend reorganisiert, während die Malerei in schnellem Wechsel neue Codes zur Organisation und damit zur Kreation von ›Natur‹ entwickelt und vorschlägt. Aus der romantischen These, die Kunst leite zum Sehen an, wird die Forderung, immer wieder eine neue »Natur« zu erfinden – wobei Vivian dafür keinen weiteren Grund zu benennen weiß als den sensiblen Geschmack des ästhetisch Gebildeten. Umspielt wird in Verkehrung der platonistischen Konzeption von Urbildern und Abbildern die Erfahrung von der Kontingenz der erfahrenen Welt, und zugleich wird die Bewertung dieser Kontingenz ins Gegenteil verkehrt: Sie erscheint als begrüßenswert, weil unterhaltsam, als ästhetisch interessant, als Voraussetzung dafür, daß das Bedürfnis nach Neuem und nach Irritationen immer wieder befriedigt werden kann. Wenn Wilde hier die prägende Kraft ästhetischer Muster für die Modellierung von Erfahrungsprozessen betont und die Kontingenz der ästhetisch modellierten Welten affirmativ darstellt, so erinnert dies an den bei Nietzsche formulierten Gedanken, eine an sich nicht begründete und gerechtfertigte Welt lasse sich allenfalls ästhetisch rechtfertigen. Vivian, der Sonnenuntergänge signifikanterweise vom Salonfenster aus betrachtet, zieht argumentativ jedem, der ›die Natur‹ sehen möchte, den Boden unter den Füßen weg. Jeder Generation erscheint eine andere Natur, je nachdem, welcher Maler gerade in Mode ist, und sein Plädoyer gilt nicht der Suche nach Wahrheit, sondern der regelmäßigen Auffrischung von Sehpraktiken. Natur ist nicht, sie wird er-malt. Es ist nicht abwegig, Vivians Position als Vorwegnahme konstruktivistischer Auffassungen zu verstehen – eines Konstruktivismus, der an das romantische Theorem von der weltschöpferischen Arbeit der subjektiven Einbildungskraft anknüpft. Ein Reflex der Ästhetik Wildes findet sich aber auch bei George Steiner, der eine Geschichte des Sehens zum Desiderat erklärt und neben anderen Künstlern, welche auf die Interpretation der Erscheinungswelt durch den Blick nach-

haltigen Einfluß genommen haben, unter anderem William Turner nennt (vgl. Steiner 1990, 216f.).

Michel Serres: Gewandelte Natur im Spiegel malerischer Repräsentationen

Im dritten Band seiner unter dem Titel *Hermès* zusammengefaßten Studien, der unter dem Leitwort *Traduction* steht, hat Michel Serres (1974) das dritte Kapitel der Malerei gewidmet. In drei Abschnitten erörtert er die Korrespondenzen zwischen jeweils einem malerischen Œuvre und dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Weltbild, das jeweils mit unterschiedlichen epistemologischen Prämissen verbunden ist. So ergeben sich drei Paarbildungen: Vermeer und Descartes, LaTour und Pascal, Turner und Carnot. Von welchen ontologischen und erkenntnistheoretischen Prämissen Serres selbst ausgeht und welche thematischen Interessen ihn leiten, dabei folglich auch seinen Blick auf Malerei in ihrer unterstellten Eigenschaft als ›Übersetzung‹ physikalischer und erkenntnistheoretischer Diskurse leiten, wird aus folgender Passage deutlich; sie erläutert die umfassende Thematik der *Hermès*-Reihe insgesamt:

> L'ordre est une île rare, il est un archipel. Le désordre est l'océan commun d'où ces îles émergent. Le ressac érode les rivages, le sol, usé, perd peu à peu son ordre et s'effondre. Ailleurs, un nouvel archipel va sortir des eaux. Le désordre est la fin des systèmes et leur commencement. Tout va toujours vers le chaos et tout en vient, parfois.
> Pour décrire un système, on peut en dessiner le montage et en suivre le fonctionnement. Il s'agit alors des structures, et des forces qui s'y fixent et s'y déplacent. Une topologie et une énergétique suffisent à la description. D'où la communication, les interférences, la traduction, et ainsi de suite, d'où les trois Hermès précédents. (Serres 1977, Klappentext)

Serres deutet Turners Werk als künstlerisches Pendant einer Revolution in den Naturwissenschaften, welche alle Lebensbereiche erfaßt habe: die Thermodynamik wurde zum leitenden naturwissenschaftlichen Paradigma. Zur Illustration des Paradigmenwechsels vergleicht er neben den Theorien verschiedener Physiker der alten und der neuen Ära auch Werke der Malerei. Denn zwischen Künsten und Naturwissenschaften verläuft für ihn keine klare Grenze. Künste wie Wissenschaften modellieren die Welt, partizipieren an umfassenden kollektiven Diskursen, deren Beschreibungsmodalitäten darüber entscheiden, welche Naturgesetzlichkeiten als gültig betrachtet werden und wie sich Natur – als Objekt der Beobachtung – verhält. Aus Turners Bildern liest Serres ein neues Verständnis der Materie ab. Turners Natur ist die Welt der thermodynamischen Kräfte, kein geometrisch vermeßbarer Raum. Der Physiker Nicolas Léonard Sadi Carnot hatte die Energie als zentrales natürliches Prinzip untersucht; die Wärmelehre hatte bei ihm wie schon bei seinem Kollegen Fourier die Mechanik abgelöst.

> Was wir heute Physik nennen, beginnt nicht am Ende der Renaissance mit Bacon und Galilei, sondern sowohl experimentell wie theoretisch mit Fouriers Erforschung der Wärmephänomene. Nach und nach entfernt sie sich von der Geometrie und der Dynamik,

um eigene Gestalt anzunehmen. Dieser Einschnitt reicht viel tiefer, insofern Sadi Carnot - gemessen an Fourier - die Thermodynamik noch revolutionärer [...] begründet, als dieser es [...] tat. (Serres 1998, 621)

Für Carnot gehe es »nicht mehr darum, die Ausbreitung der Wärme zu behandeln, sondern diese selbst als motorische Kraft« (Serres 1998, 621). Der Name Carnots steht für einen Paradigmenwechsel in der Physikalischen Wissenschaft, und laut Serres erfolgt bei Turner eine Spiegelung dieses Paradigmenwechsels in der Kunst. Nicht zuletzt habe sich hier die Kunst auch radikal vom Diktat der Naturnachahmung befreit, indem sie dazu übergegangen sei, die natürlichen Prinzipien selbst - und nicht irgendwelche Objekte - darzustellen. Jede (vorübergehend) feste Form werde hier aufgelöst, um der Zufälligkeit willen, welche in der Natur selbst die Formung der Materie begleite.

En remontant aux sources de la matière, le peintre a brisé le carcan de la recopie des beaux-arts l'un par l'autre. Plus de discours, plus de scènes, plus de sculptures à bords froids: l'objet, directement. Sans détours théoriques. Oui, nous entrons dans l'incandesence. Au hasard. (Serres 1974, 241)

Turner wird als Mater der Elemente und Elementarkräfte beschrieben, einer flüssigen Materie, einer Welt der Zufallswolken. Diese Welt wird in Serres' eigener Beschreibung ansatzweise mythisiert und anthropomorphisiert[19] - analog zu Darstellungspraktiken Turners. Das Bild der Wolke bezeichnet mehr als eine klimatische Erscheinung; es bietet das Modell einer entropischen Natur.

La matière: elle s'agite, elle se forme en nuages aléatoires, le stochastique est d'essence, le bord se perd et ouvre un nouveau temps; l'instant n'est pas statiquement figé, planté comme un mât, c'est un état non prévu, hasardeux, suspendu, noyé, fondu dans la durée, dissour. Jamais il ne reviendra [...]. Passé un demi-siécle, l'Angleterre a connu deux mondes. Et ses peintres l'ont mieux dit que personne. (Serres 1974, 241f.)

La matière n'est plus laissé aux prisons du schéma. Le feu la dissout, la fait vibrer, trembler, osciller, la fait exploser en *nuages*. De Garrard à Turner ou du réseau fibré au nuage hasardeux. Nul ne peut dessiner le bord d'un nuage hasardeux. [...] Sur ces bords tout nouvaux, que le dessin et la géométrie délaissent, un monde neuf va découvrir bientôt la dissolution, la dissémination atomique et moléculaire. Le feu de la chaudière atomise la matière et la rend au hasard, son maître de toujours. Blotzmann va bientôt le comprendre, mais Turner, en son lieu, l'a compris avant lui. Turner entré tout vif dans la cage vibrionnante des démons de Maxwell. (Serres 1974, 237f.)

Wenn Serres Turner hier im Käfig der Maxwellschen Dämonen wahrnimmt, so variiert er damit die von Turner selbst formulierte und von Ruskin kolportierte Idee des distanzlosen Betrachters im Zentrum der Naturkräfte. Ruskin hatte diese Idee in die Form eines wörtlichen Turner-Zitats gekleidet (»I wish they'd been in it«), Serres zitiert Turner auf andere Art: Sein Schreibstil imitiert das dynamische Geschehen zwischen chaotischem Durcheinander und Strukturierung,

19 »Le feu, l'autre, le même. Turner n'a jamais peint que des coïts cosmiques. Si évidents que nul le voit. Les amours du feu et de l'eau« (Serres 1974, 242)

insofern er assoziative und argumentative Passagen ineinanderflicht. Serres zieht seinen Leser in analoger Weise ins Innere einer »Wolke«, wie es seiner Deutung zufolge Turner als Maler mit seinem Publikum tat: Da gibt es keine »Gefängnisse« des Schematischen, da gibt es keine versichernde Distanz: Das von der neuen Naturwissenschaft modellierte Naturgeschehen setzt sich im turbulenten Textgeschehen fort. Die Konfrontation der *Fighting Temeraire* mit dem sie abschleppenden Boot illustriert für Serres den Sieg des neuen physikalischen Weltbildes über das alte, die Ablösung der Geometrie und Mechanik durch die Thermodynamik. In der Welt, die Turner laut Serres korrespondierend zur zeitgenössischen Wärmelehre geschaffen hat, herrscht nicht mehr die Geometrie und die logische Kausalität, sondern der Zufall. Das Segelschiff, abhängig von im weiteren Sinn mechanisch erklärbaren, natürlichen Kräften wird abgelöst und ›abgeschleppt‹ durch ein Dampfschiff, das Symbol der Thermodynamik.[20] So gelesen, ist Turners Gemälde eine Nacherzählung der vorerst letzten Episode in der Wissenschaftsgeschichte. Wenn Serres diese Entwicklung beschreibt, dann in narrativer Form: als spannende Geschichte eines Kampfes auf Leben und Tod.[21] Das Dampfschiff wird zur Heldin der Szene, weil die neue Welt Turners und Carnots nicht mehr aus statischer Materie errichtet ist, sondern aus einem dynamischen Widerspiel polarer Kräfte besteht. Serres nennt - in zweifellos bewußtem und bewußt verfremdendem Rekurs auf die antike und christliche Schiffahrtstopik - das Schiff ein Modell dieser Welt. Wiederum wird Serres' Stil gestisch. Wie die von Carnot und Turner modellierte Natur changiert sein Text zwischen wissenschaftlicher Begrifflichkeit und malerischer Evokation.[22] Serres interessiert sich besonders für die Auflösung von Gegenständlichkeit bei Turner, ja er deutet die Bilder selbst als Schmelzöfen, in welcher Materie zersetzt und in Kräfte verwandelt werde. Auch für Serres ist Turner also ein Maler verzeitlicher Natur und

20 Das Dampfschiff sei, so Serres, auch auf anderen Werken Turners zu sehen, immer dasselbe, immer das Symbol neuentdeckter Naturkräfte, eine Signatur der neuen Welt, die Turner malerisch repräsentiert. Entsprechend kommentiert Serres auch *The Burning of the Houses of Lords and Commons* als eine Visualisierung der modernen Physik. Hier werden antagonistische thermodynamische Kräfte ins Bild gesetzt, und auf dem vom Feuerschein erleuchteten Fluß schwimmt ein kleines Dampfschiff. Er nennt es, einem Vorschlag Victor Hugos folgend, »Durande«, und betont, dies sei weniger ein Eigenname als ein Gattungsname.

21 Serres (1974) zur *Fighting Temeraire*: »Elle est morte, la marine en bois. Le *Fighting Temeraire* est remorqué à son dernier mouillage pour y être démoli. Contrairement à ce que l'histoire des gloires raconte, la vraie bataille n'a pas eu lieu à Trafalgar. Le vieux vaisseau de ligne n'est pas mort de sa victoire. Il est assassiné par son remorqueur. Voyez la proue, le bau et la tonture: la charpente et la géometrie; voyez les mats et les superstructures de ce fantôme gris: C'est l'entrepôt de Samuel Whitbread, c'est la collection primaire des objets de Lagrange, les formes, lignes, points, droites, angles, cercles, résaux, la méchanique actualisée du vent, des hommes et de l'eau. Le vainqueur qui le traîne au supplice, bas, est privé de cette haute forme. Rouge, noir, il crache du feu. Derrière, les voiles du cortège funèbre, blanches, froides, sont des suaires. Le soleil se couche sur le coffre noir du dernier repos. Le nouveau feu est maître, de la mer et du vent, il défie le soleil. Et voici le vrai Trafalgar, la vraie bataille, le vrai affrontement: l'immense partage du ciel et de la mer en deux zones: l'une rouge, jaune, orangée, où gueulent les couleurs chaudes, ignées, brûlantes, l'autre, violette, bleue, verte, glauque, ou gèlent les valeurs froides et glacées. Le monde entier devient, dans sa matière propre, une machine à feu entre deux sources, celles de Carnot, la froide et la chaude. L'eau de la mer, au réservoir. Oui, Turner est entré *dans* la chaudière. Le tableau, 1838, est *dans* le remorqueur.« (Serres 1947, 236f.) Wiederum also wird Turner im Inneren des Geschehens gesehen.

kontingenter Gestaltungsprozesse. Turner malt die Zeitlichkeit aller Dinge auf zwei Ebenen zugleich: Sein Bild verweist auf die Vergänglichkeit des einzelnen Dings (der Temeraire) sowie auf die Ablösung eines alten naturwissenschaftlichen Weltbildes durch ein neues. Die Thermodynamik erscheint als ein Sieg über die starre Materie, als deren Auflösung im Feuer, als deren Dynamisierung. Schon in einem Aquarell von 1797, auf dem Turner eine Gießerei - laut Serres an sich ein programmatisches Sujet - dargestellt hat, sieht Serres einen frühen Hinweis auf die neue Ordnung des Denkens und der erfahrenen Natur.[23] Auch Serres' Stil läßt keine Begrenzung durch einen ›Rand‹ zu. Er imitiert das dynamische Naturgeschehen, von dem er spricht, und er läßt konventionelle Grenzen hinter sich: die zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben ebenso wie die zwischen malerischer und schriftstellerischer Modellierung der Welt.

Wolfgang Hildesheimer: *Marbot* und die Kontingenzen der Subjektivität

Wolfgang Hildesheimer hat 1981 mit seiner fiktiven Biographie über den romantischen Kunstkritiker Marbot die Kontingenz von Weltdeutungsmustern erzählerisch reflektiert und dabei die Auseinandersetzung eines Kunstkritikers mit Bildern und malerischen Darstellungsprinzipien als Paradigma gewählt. Mit den ästhetischen Erörterungen innerhalb des Romans geht es durchgängig zugleich um erkenntniskritische und ontologische Fragen - allen voran um die Frage nach der Leitdifferenz zwischen Schein und Sein. Dem korrespondiert der Roman durch seine Struktur: Die an sich fiktive Gestalt Marbots wird mit historischen Gestalten zusammengeführt, die an sich fiktive Erzählung mit den Bildern historischer Personen und Schauplätze ›illustriert‹; die Diskurse fiktiver Personen beziehen sich auf wirkliche Gemälde. Marbot bestreitet anläßlich einer Auseinandersetzung mit dem italienischen Romantiker Leopardi explizit die Differenz zwischen Wahrheit und Täuschung als solche, weil sie die Möglichkeit von Wahrheit voraussetze - ein schönes Thema für den Dialog zwischen einer fiktiven und einer historischen Gestalt.

Ungleich Leopardi sah Marbot die Welt nicht als Trug und Täuschung, und so bezichtigte er Leopardi des konfusen Denkens, ebenfalls nicht zu Unrecht. Denn Täuschung und Trug setzten, so etwa Marbot, einen ungetäuschten, untrügerischen Zustand voraus,

---

22 Serres erinnert an Victor Hugos Interesse am Dampfschiff-Motiv: »Hugo l'appelait Durande, à peine un nom propre, cette lourde galiote maladroite à long tuyau noir qui traverse les eaux de Turner. Ici, elle n'est pas nommée. Le vaisseau dessiné géométrique, bois et voile, a un nom, un nom propre. Le bateau à vapeur, sale, mal défini, de servitude, n'a de nom que commun. Il est un signe, un signal. Une légende. A quoi on reconnaît ce qu'il faut lire, voir et comprendre. Il porte en soi un incendie, et le maîtrise et l'enveloppe, d'ou il tire sa force. Il porte en soi le feu, l'air et l'eau. Il est le microcosme matériel, le modèle du monde. (Serres 1974, 237)

23 »Remonter lentement la chaîne des transformations matérielles. Bois, fer, martelage, fusion. Aller vers le lingot liquide, aller vers le four. Avant le solide géométrisé, avant la forme froide, était le liquide; avant le liquide, était le gaz, le nuage. De plus en plus chaud, de moins en moins limité par un bord.« (Serres 1974, 239)

der im positiven den Maßstab des Urteils setze, so wie Unwahrheit unkenntlich wäre, wenn man nicht die Wahrheit als Maßstab vor Augen habe. (Hildesheimer 1981, 287)

Eine Anknüpfung an die Tradition der literarischen Auseinandersetzung mit Turner erfolgt indirekt schon dadurch, daß die These Oscar Wildes, die Landschaften ahmten die Landschaftsmalerei nach, von Hildesheimers Figur Marbot paraphrasiert wird (Hildesheimer 1981, 294). Bedenkt man, daß Wilde selbst bereits eine Tradition der Turner-Deutung zitiert hatte, deren maßgebliche Repräsentanten vor ihm Ruskin und Thackeray/Titmarsh sind, so gleicht die Beziehung zwischen diesen, Wilde und Hildesheimer derjenigen russischer Puppen. Die Texte der Turner-Interpreten Ruskin, Thackeray, Wilde und Hildesheimer bilden eine intertextuelle Konstellation; Turners Werke sind ›zwischen‹ Text und Text situiert.

Marbots Interesse gilt den schöpferischen Kräften des Unbewußten, die er für maßgeblich hält. Seine ästhetische Kernthese lautet: Das Kunstwerk entstehe durch das »Diktat der unbewußten Regungen seines Schöpfers« (Hildesheimer 1981, 15). Hildesheimers Romanfigur liegt damit ein ästhetisches Grundkonzept zugrunde, das dem Diskurs in der Zeit seines fiktiven Lebens, der Romantik, durchaus korrespondiert. Andererseits deutet es auf die Psychoanalyse und auf moderne Theorien über die Kreativität und das Unbewußte voraus. Eine wichtige Konsequenz daraus, daß die Bedeutung des Unbewußten für die Entstehung künstlerischer Werke so hoch angesetzt wird, ist das Zurücktreten des bewußten Gestaltungswillens, des Kalküls. Der Künstler ist weniger ›Autor‹ als ein ausführendes Organ seines Inneren. Bei Marbot ist dieses Innere in hohem Maße subjektiv-individuell ausgeprägt. Was ein Künstler darstellt, ist seine innere Welt. Marbot bemerkt über die Landschaftsmalerei:

Landschaft entsteht in der Seele dessen, dem sie Empfindungen auslöst. Der, dem sie nichts bedeutet, hat kein Bild (image) von ihr. [...] Der wahre Künstler [...], der sich in der Landschaft niederläßt, um sie festzuhalten, analysiert zunächst die Gegenstände, aus denen sie sich zusammensetzt, einschließlich der Luft über diesen Gegenständen, so daß in seinem Inneren ein Bild entsteht, das auch das Unsichtbare einschließt, das er sodann mit der ihm eigenen Subjektivität, die ihn zu dem macht, der er ist, auf seine zwei Dimensionen reduziert. (Hildesheimer 1981, 30)

Im Haus seines Großvaters mütterlicherseits lernt Marbot Turner kennen, der seine Vorstellungen von Künstlertum nachdrücklich prägt. Turner, hier zur Romanfigur geworden, beeindruckt den jungen Marbot. Dieser sieht in dem Älteren einen Künstler, »»mit dem sich keiner unserer Zeitgenossen messen kann. Zu ihm sprechen die Phänomene der Natur in ihrer eigenen Sprache, die nur er versteht und unübersetzt wiedergibt, daher verstehen ihn auch viele nicht.«« (Hildesheimer 1981, 41) Im Sinne der romantischen Ästhetik der Landschaft notiert Marbot in seinen Aufzeichnungen:

Die Wahrheit des Kunstwerkes ist subjektiv, denn es ist die Wahrheit des Künstlers, nicht die seines Gegenstandes. [...] Der große Künstler ist derjenige, der uns von seiner subjektiven Wahrheit so zu überzeugen weiß, daß wir den Gegenstand mit seinen Augen zu sehen beginnen, ja, daß er für uns eine neue Erscheinungsform (structure of appearance)

und daher eine metaphysische Qualität gewinnt. Der Künstler aber, der nur das metaphysische Abbild darzustellen sucht, ohne vorher den Gegenstand in allen Dimensionen seiner Körperlichkeit erfaßt zu haben, ist, auch wenn er noch so ehrlich sein mag, ein Stümper und ein Dilettant (a bungler and a dabbler). (Hildesheimer 1981, 80)[24]

Doch die Romanfigur Turner ist keineswegs das *alter ego* des Ästhetikers Marbot, sondern eher eine Komplementärfigur. Während dieser nur vermag, die künstlerischen Schöpfungen anderer zu reflektieren und an der Abgründigkeit der eigenen Psyche verzweifelt, rettet sich Turner (die Romanfigur) durch seine kreative Arbeit vor der Grundlosigkeit aller Dinge und vor der unproduktiven Versenkung in sich selbst (vgl. Hildesheimer 1981, 97f.). Marbot ist literarischer Zwilling des Turner-Apologeten Ruskin; er setzt sich für den in der Öffentlichkeit umstrittenen Turner ein und verspottet dessen Gegner. In einer vielbeachteten Kritik entwickelt er die Idee von der ästhetischen Rekonstruktion der Natur vom Standpunkt eines Beobachters aus, von der Subjektivität der malerisch dargestellten Welt und von der Malerei als einem Medium, das die modernespezifische Erfahrung einer kontingenten Welt in Landschaftsdarstellungen an der Grenze zwischen Gestaltung und Entstaltung vermittelt.

Bei der Eröffnung der alljährlichen Ausstellung der Royal Academy traf er William Turner wieder, der in diesem Jahr sein soeben fertiggestelltes Gemälde *Der Hafen von Dieppe* ausgestellt hatte, das zu heftigen, aus heutiger Sicht in diesem Fall beinah unverständlichen Debatten zwischen den von William Etty angeführten Anhängern des strikten Naturalismus, die den Künstler des Vergehens wider die Natur zeihen, und der anwachsenden Anhängerschaft Turners führte. Wahrscheinlich weniger an diesem Bild, als an Turners Kunst überhaupt, entzündet sich Andrews Eloquenz, es war, als hätte sein polemisches Talent gewartet und hier endlich seinen Gegenstand gefunden. Sein Artikel in der *Literary Gazette*, sein erster Aufsatz, und einer der wenigen, in denen er sich unmittelbar an die Öffentlichkeit gewandt hat, erregte erhebliches Aufsehen, nicht nur als Verteidigung dieses Bildes und seines Malers, sondern vor allem wegen seiner revolutionären Ansichten und des scharfen Tones, in dem er sie vortrug.
»Mr. Etty sagt: ›Wenn Turner die Natur aufgibt, muß ich ihn aufgeben‹. Das bedeutet, daß Mr. Turner für den Rest seines Lebens, das lange währen möge, das schwere Schicksal eines von Mr. Etty Aufgegebenen zu tragen hat, denn es ist unwahrscheinlich, daß er zu dem zurückkehren wird, was Mr. Etty und seine Freunde ›Natur‹ nennen. [...] Der wahre Künstler (›artist‹ - dieses Wort sei hier betont, um klarzustellen, daß Marbot sich ausschließlich auf die bildende Kunst bezieht) portraitiert nicht die Natur, sondern sein eigenes Bild ihres Wesens (his own image of her essence), demnach nicht *die* Natur, sondern *seine* Natur.«
Heute mag diese These wie ein Gemeinplatz klingen, aber damals war solches über Malerei noch nicht gesagt worden. Marbot ging noch weiter. Die Begriffe ›Richtig‹ und ›Falsch‹ seien ein für allemal aus dem Vokabular des Kunstbetrachters zu tilgen, denn sie seien - und zwar in allen Künsten - in Hinsicht auf das Objekt nicht anwendbar, sondern höchstens auf die Technik.

24 Die Bemerkung über die Subjektivität der künstlerischen Wahrheit kommentiert der ›Biograph‹ mit dem Hinweis auf Turner. »Die erste Behauptung hat Marbot später anhand der Bilder des verehrten William Turner erweitert und bewiesen.« (Hildesheimer 1981, 80)

»Erlaubt ist, was gelingt. Gelungen ist, was unsere Vorstellungskraft festigt und unsere Sicht der Natur erweitert, nicht aber sie wiedergibt, denn mit der Natur soll und kann es der Künstler nicht aufnehmen.«
Gewiß hat dieser Artikel ihm manchen Feind eingebracht, von dem wir nichts wissen, doch brachte er ihm vor allem Freunde ein, nicht nur Turner selbst, sondern auch aus anderen, unerwarteten Lagern, nämlich Delacroix, der sich [...] in London aufhielt und mit Marbot in Berührung trat. (Hildesheimer 1981, 170ff.)

Wenn Marbot die Überzeugung vertritt, ein jeder Mensch nehme die Wirklichkeit auf eigene Weise wahr und letztlich gebe es keine gemeinsame, objektiv beschreibbare Welt, so sind solipsistische Anfechtungen und nihilistische Tendenzen vorprogrammiert.[25] Kurz vor seinem Freitod trifft Marbot in Italien nochmals mit dem reisenden Turner zusammen. Seine Aufzeichnungen über diesen setzen die Deutungen von Turners Kunst als einem Ausdruck des sich wandelnden Verständnisses von Wirklichkeit, als einer neuen Modellierung der Welt fort.

[...] Nach Turners Besuch trägt Marbot in seine Aufzeichnungen ein: / »Turner ist auf dem Weg, die konkrete Gegenständlichkeit der Natur in Erscheinungsformen aufzulösen. Allmählich verschwindet alles Festumrissene, es wird zu Atmosphäre, zu Luft, zu Nebel, er malt nicht mehr die Schöpfung, er schöpft selbst. Vielleicht wird eine Zeit kommen, da Menschen einen Sonnenuntergang betrachten und sagen ›Ist das nicht beinah so schön und so wirklich, wie bei Turner?‹« (Hildesheimer 1981, 294f.)

Turner ist die Komplementärfigur zum Protagonisten Marbot und beide repräsentieren in ihrer Bezogenheit aufeinander die beiden komplementären Leitthemen des romantischen Diskurses. Turner, als Romanfigur, repräsentiert jene schöpferische ästhetische Potenz, welche die Natur in ihre Bilder zwingt und damit das Sehen in neue Bahnen lenkt. Marbot, selbst unfähig zu künstlerischer Schöpfung, repräsentiert das reflexive Prinzip und trägt die Last des romantischen und postromantischen Subjekts: Die Welt und das eigene Selbst sind ihm fremd, er ist sich der eigenen Grundlosigkeit bewußt. Gerade darum bewundert er Turner, den er hellsichtig als Inbegriff eines Künstlertums begreift, das nihilistischen Anfechtungen durch ästhetische Gestaltungen einer an sich amorphen und unfaßlichen Natur entgegentritt. Hildesheimer exponiert anläßlich der Be-

25 »Sein [Marbots] Denken geht insofern über die bildende Kunst hinaus, als es an die Quellen des Schöpferischen schlechthin zu gelangen sucht, doch hat er selbst diesen Anspruch niemals betont; vielleicht hat er ihn selbst nicht empfunden: / ›[...] denn objektiv ist das, was wir Wirklichkeit nennen, weder erfahrbar noch darstellbar. Jeder empfindet sie in seiner Seele anders und drückt sie entsprechend aus, gemäß seiner seelischen und technischen Möglichkeiten. Jeder ist mit seiner Wirklichkeit, seinem Glauben und seinem Mythos, seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart allein und versucht, obgleich sie nicht mitteilbar sind, sie mitzuteilen, weil er die Widerstände, die Hemmnisse, die Barrieren und die Barrikaden im anderen, der seine eigene Wirklichkeit hat, nicht kennt oder nicht wahrhaben will oder ihrer nicht gewahr wird.‹ / So sieht er den großen Künstler, als denjenigen, dem es gegeben ist, diese Widerstände im ›anderen‹, also im Betrachter, zu brechen, indem er die Ausdruckskraft besitzt, ihm seine Wirklichkeit bildhaft aufzuzwingen. Sofern er das Thema nicht von seinem Auftraggeber diktiert bekommen hat, offenbart er für jeden, der in das Kunstwerk einzudringen versteht, der es also ›lesen kann‹, die Tiefe seiner Seele, in der die Themenwahl sich vollzog, das gewählte Thema Gestalt annahm [...].« (Hildesheimer 1981, 260f.)

schäftigung Marbots mit Bildern die seinen Roman leitende Idee von der Genese der Kunst aus dem Unbewußten innerhalb des individuellen künstlerischen Subjekts. Am Beispiel Turners (und anderer) wird die These entwickelt, die Kunst gehe aus dem dunklen und rätselhaften Innern des Künstlers hervor, projiziere dieses in Bilder hinein, mache es damit partiell mittelbar, nicht aber entschlüsselbar. Turner wird einmal mehr zum Inbegriff des künstlerischen Subjekts; seine Kunst erscheint als programmatisch subjektive Kunst, als Kunst eines Ichs, das die anderen durch seine Augen sehen läßt. Auch Hildesheimer deutet Turner damit als Maler der Kontingenz, greift er doch den bereits bei Melville und Wilde formulierten Leitgedanken der Turnerinterpretation auf: Jedem Menschen erscheine eine andere Natur, und dementsprechend gebe es keine wahre, keine in einer absoluten Ordnung gegründete Modellierung von Welt, sondern nur einander ablösende, in individuelle Weltbilder zersplitternde Ordnungen des Sehens. Hildesheimer setzt aber noch einen zusätzlichen Akzent, indem er die Kontingenzen innerhalb der Betrachter-Instanz betont: Der Mensch ist, mit einer Formulierung Freuds gesagt, nicht Herr im eigenen Hause; er unterliegt Impulsen und Kräften aus seinem Innern, die er nicht durchschaut, geschweige denn beherrscht, und auf seine Wahrnehmung der Erfahrungswelt hat dies prägenden Einfluß. Insofern das Subjekt sich selbst nicht transparent ist, liegt eine doppelte Kontingenz vor: Kontingenz dessen, was durch den Standpunkt er-fahren wird, und Kontingenz des Standpunktes selbst. Die Macht des Unbewußten wird nun in *Marbot* nicht an der Romanfigur Turners exemplifiziert; von diesem heißt es vielmehr, daß ein einschlägiges Diktum Marbots auf Turner gerade nicht zutreffe. Turners Name steht für die Kontingenz der Erfahrung äußerer Wirklichkeit. Seine Komplementärfigur ist Marbot - aber auch Schopenhauer, der als romantischer Philosoph der Nichtigkeit aller erscheinenden Dinge in den Roman hinein zitiert wird.

Das Bild zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: John Berger über William Turner

Der Schriftsteller, Essayist und Kunstkritiker John Berger hat die Spannungsbeziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem ins Zentrum seiner kunsttheoretischen Reflexionen gestellt. Unter diesem Vorzeichen betrachtet er auch Turners Werke (Berger 1996).[26] Diese bekunden aus seiner Sicht einen dynamischen Interaktionsprozeß zwischen Innerem und Äußerem, wobei er zwei Phasen des malerischen Schaffens bei Turner unterscheidet: eine erste, in der die gemalten Landschaften subjektiv überformt und damit nach ›innen‹ geholt und durch den Innenraum des individuellen Empfindens eingegrenzt wurden, dann später eine zweite, in welcher die Subjektivität sich an die chaogene Außenwelt entäußerte, um jede Begrenzung aufzuheben. Unabhängig davon, wie plausibel man Bergers Periodisierung und seine Deutungen findet - sie gehen von der Prämisse aus, daß Turner darstellend der dargestellten Welt zweimal eine Ordnung

26 Bergers Text ist abschließend datiert auf 1982.

gibt und daß diese jeweils kontingent ist. In beiden von ihm unterschiedenen Phasen des Turnerschen Schaffens registriert er Entgrenzungstendenzen, welche die Unterscheidung zwischen Innerem und Äußerem relativieren, sei es, daß das Ich die Landschaft absorbiert und sich anverwandelt (wie es dem romantischen Verständnis von ›Landschaft‹ entspricht), sei es, daß es sich an die umgebende Welt veräußert. Berger spricht insbesondere von einem programmatischen Entgrenzungsprozeß: vom Verschwinden der Grenze zwischen Bild und Außenwelt. Damit ähnelt sein Befund dem Serres', der »Malerei und Materie« über die Zeichnung mit »geometrischem Rand« hatte siegen sehen.[27]

> In Turners Werk [...] kann man deutlich erkennen, wie sich seine Absicht änderte. In den Landschaften, die er in den 1820er Jahren unter dem Einfluß von Claude Lorrain malte, transportierte er ganze Panoramen nach innen. Zehn, zwanzig Jahre später – in Bildern wie ›Snow-Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth‹ (Schneesturm – Dampfschiff vor einer Hafenmündung – sogar der Titel ist aufschlußreich!) – sollte Turner entschiedener als irgendein Maler vor ihm darum ringen, das Bild grenzenlos erscheinen zu lassen, alles Heimelige, die Behausung zu zerstören. (Berger 1996, 87)

Wenn die Malerei laut Berger einen »Grund« hat, so liegt dieser eben nicht in einer Beschaffenheit der Dinge an sich, sondern in dem Streben des Menschen, sich diese Welt anzueignen; hier wiederholt der reale Kunstkritker Berger einen Gedanken, den der fiktive Kunstkritiker Marbot bei Hildesheimer ein Jahr zuvor formuliert hatte. »So hat also die Malerei ihren Ort. Aber sie hat auch ihren Grund. Die Welt – mit mehr oder weniger Zuversicht – zu verinnerlichen, entspricht einem menschlichen Bedürfnis.« (Berger 1996, 87)

Ein zusätzlicher Akzent, den Berger seinem Gedanken gibt, verdient besondere Beachtung: Indem er sich die Welt sehend erschließt, bleibe sich der Mensch, so Berger, der Tatsache bewußt, daß er sich mit seiner Sehstrategie zugleich Teile der Welt verschließt. Der Inklusion in ein Bild der Welt korrespondiert jeweils eine Exklusion. Und so ist das entstehende Bild eines, das auch ganz anders sein könnte. Das Andere, die Alternative, ist das Unsichtbare. Und jedes Bild der Welt ist zeitlich: Das Gesehene droht ins Unsichtbare zu entgleiten.[28] Die Arbeit des Sehens an der Konstitution einer ›Welt‹, einer unter anderen, ist

---

27 »Et, de nouveau, la peinture-matière triomphe du dessin à bord géométrique.« (Serres 1974, 238)

28 Berger 1996, 89: »Dennoch ist sich der Sehende, sofern er ein menschliches Wesen ist, dessen bewußt, was sein Auge niemals sehen kann und wird – eben aus Gründen der Zeit und der Entfernung. Das Sichtbare schließt ihn ein (weil er sieht) und schließt ihn aus (weil er nicht allgegenwärtig ist). [...] / Dieser menschlichen Ambivalenz gegenüber dem Sichtbaren muß man dann noch die visuelle Erfahrung der Abwesenheit hinzufügen, die bewirkt, daß wir, was wir gesehen haben, nicht mehr sehen. Wir sind mit dem Verschwinden einer Erscheinung konfrontiert. Und nun beginnt ein Kampf darum, zu verhindern, daß das, was verschwunden ist, in die Negativität des Ungesehenen entgleitet und damit unsere Existenz in Frage stellt. / Auf diese Weise erzeugt das Sichtbare den Glauben an die Wirklichkeit des Unsichtbaren und bewirkt die Entwicklung eines inneren Auges, das das Gesehene zurückbehält und zusammenfügt und anordnet wie einen Innenraum, so als wäre es, zumindest teilweise, für immer gegen den hinterhältigen Überfall des Raumes geschützt, der Abwesenheit heißt. So bekräftigt eine phänomenologische Erfahrung des Raumes die Besonderheit des gemalten Bildes. Aber wenn das die einzige Bekräftigung wäre, so wäre die Malerei von Nostalgie bestimmt, und das ist sie nur zu einem Teil. Es geht auch um Offenbarung.«

ein Kampf um deren (metaphysisch grund-lose) Existenz: »Das Sichtbare existiert, weil es bereits gesehen worden ist.« (Berger 1996, 90) Und mehr noch: Der Sehende versucht, die Welt sehend so zu strukturieren, daß sie auf ihn hin orientiert ist, ihn umschließt - damit er nicht selbst aus ihr herausfällt und ins Nichts stürzt.

Die Erscheinungen gehören zu dem grenzenlosen Raum des Sichtbaren. Mit seinem inneren Auge erfährt der Mensch auch den Raum seiner eigenen Vorstellung und seines reflektierenden Denkens. [...] Im Augenblick der Offenbarung, wenn Erscheinung und Sinn identisch werden, fällt der innere Raum des oder der Sehenden mit dem physikalischen Raum zusammen: Für Augenblicke und ausnahmsweise erreicht er oder sie eine Gleichheit mit dem Sichtbaren. Man verliert jedes Gefühl des Ausgeschlossenseins; man ist im Mittelpunkt. / Die Art, wie alle Malerei [...] das Sichtbare verinnerlicht, hereinbringt und wie ein ›Zuhause‹ ordnet, ist weit mehr als nur ein komplementärer Vorgang zum umschließenden Gestus der Architektur. Es ist ein Weg, die Erfahrungen des Gedächtnisses und der Offenbarung zu bewahren: Sie sind der einzige Schutz des Menschen gegen den grenzenlosen Raum, der ihn unausgesetzt anzustoßen und zu einer Randerscheinung zu machen droht. (Berger 1996, 91)

Alles könnte auch ganz anders aussehen, ganz anders sein. Nimmt man Bergers Reflexionen über Turner beim Wort, dann sorgt erst die ästhetische Repräsentation dafür, daß etwas Gesehenes zeitweiligen Bestand hat. Die emphatische Wendung vom Bild als »Schutzraum« des Gesehenen klingt dabei - wohl unfreiwillig - wie das Gegenstück zu Oscar Wildes paradoxalen und ikonoklastischen Bemerkungen über die Natur, welche sich an der Kunst orientiert. »Was gemalt ist, überlebt im Schutzraum des Bildes, im Schutzraum des Gesehen-worden-Seins. Die *Heimat* eines wahren Bildes ist dieser Schutzraum.« (Berger 1996, 91)

Ein Ordnungsvorschlag

Turners Œuvre ist »intertextuell« situiert: zwischen Texten, die nicht allein auf die Gemälde Bezug nehmen, sondern auf dem Weg über diese auch aufeinander: Hildesheimer zitiert implizit Wilde, der Ruskin zitiert, der Turner zitiert; andere Linien verlaufen von Ruskin zu Melville, von Melville zu Serres. Die Topoi, mit denen Turners Werke und sein Schaffen beschrieben werden, wiederholen und modifizieren sich: das beobachtende Subjekt in der »Wolke«, die Natur, welche der Kunst folgt, das Bild ohne Rand. Thematisch sind mehrere Konvergenzen zu registrieren:

1. Turners Werk wird nicht nur von der Kunstkritik, sondern auch von literarischen Autoren unter dem Aspekt eines innovativen Einschnitts, einer epochemachenden Wendung, einer Neuerung rezipiert. Ein leitender Gedanke ist dabei, daß Turners Gemälde dazu anleiten, die sichtbare Welt auf neue Art zu sehen. Er malt das Sehen, und er demonstriert, daß das Sehen mit seinen spezifischen Modalitäten darüber bestimmt, was gesehen wird. Turner erscheint damit als Maler der Erfahrung von Kontingenz. Dies korrespondiert auch Befunden,

welche in der Kunstwissenschaft erhoben wurden.[29] Zu den Nachspielen der Turner-Rezeption in der Literatur gehört insofern indirekt auch die Erfindung des Malers Elstir durch Marcel Proust. Elstir (dessen Name ein leicht verfremdetes Anagramm des Namens von Whistler darstellt, welcher für Proust die Rolle eines Leit- oder doch Orientierungsbildes übernommen hatte) gehört in Prousts *A la Recherche du temps perdu* neben dem Komponisten Vinteuil und dem Schriftsteller Bergotte zu den Künstlern, an deren imagnirärem Œuvre die Idee exemplifiziert wird, ein jeder wahrer Künstler schaffe durch sein Werk die Welt neu, schaffe ein individuell geprägtes ästhetisches Universum und bereichere damit sein Publikum um eine neue Weise, die Wirklichkeit zu erfahren.

[...] de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous, en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui étaient l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues d'un univers inestimable, insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre[...]. (Proust 1947, 66; vgl. auch Proust 1992, 129)

Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux [...]. (Proust 1949, 43f.)

Proust spricht nicht explizit über Turner, sondern über einen imaginären Künstler, dessen Werke er zudem erfindet, um sie beschreiben zu können - ein Seestück gehört signifikanterweise zu den wichtigsten der imaginären Bilder Elstirs. Der Topos der ästhetisch vermittelten neuen Modi des Erfahrens macht Elstir jedoch offenkundig zum Nachfahren des Engländers.

2. Vor allem die literarische Turner-Rezeption verhält sich affin zu konstruktivistischen Konzepten von Kunst; Kunst gilt unter diesem Vorzeichen als Modell zur Organisation von Erfahrung und damit zur Konstitution der Erfahrungsgegenstände selbst - als eine Instanz, welche den Erfahrungsprozeß als solchen reflektiert und modellhaft die Gegenstände von Erfahrung in ihrer Abhängigkeit von der erfahrenden Instanz zu Bewußtsein bringt.

3. Ein anderer rekurrenter Topos in der Turner-Rezeption ist der seiner Modernität. Turners Malerei wird als Parallelprojekt und Spiegel der industriellen Revolution sowie einer neuen Form wissenschaftlicher Naturbetrachtung interpretiert. Turner schafft die alte, statische Welt ab. Diese Idee ist auch für einen kurzen Prosatext Stephan Hermlins leitend, der im *ZEIT-Museum der 100 Bilder* erschien, dem Railway-Bild gewidmet ist und den Siegeszug der Maschine durch

29 Vgl. u. a. Wagner 1991, 115: Turners »Gegenstandsauflösung« habe »Methode. Seine Bilder erschließen sich nicht in erster Linie über ihren Gegenstand, sondern sie wirken zunächst als heftig bearbeitete Farbmaterie, als Farbwirbel.« Im Railway-Bild »verzahnen sich Gegenstand und bildnerisches Darstellungsverfahren aufs engste« (Wagner 1991, 116).

die Landschaft thematisiert (Hermlin 1991). Ähnlich sieht es Martin Burckhardt in seiner Monographie *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung* (Burckhardt 1994). In dem berühmten Eisenbahnbild *Rain, Steam and Speed* bekomme die Eisenbahn den Status einer Naturgewalt:

> [...] jener Naturgewalt, die Turner stets zum eigentlichen Thema seiner Landschaftsmalerei gemacht hat (die man ebensogut und treffender vielleicht eine Katastrophenmalerei nennen könnte). Schneestürme, Lawinen und Feuersbrünste - stets geht es um jene Gewalt, die den Landschaftsraum in die höchste Unordnung wirft: aber die darin, im scheinbar Chaotischen, eine andere, energetische Ordnung hervortreten läßt. Es ist die Auflösung der Landschaft, die Entfesselung der Energie, die Turner in seinen Landschaften sucht, ermöglicht sie ihm doch, das Abbildliche abzustreifen und zum Spiel der reinen Intensitäten vorzustoßen. So enthüllt die Formel ›Regen, Dampf, Geschwindigkeit‹, die den Titel des Bildes abgibt, nicht nur das bildliche Zugleich, sondern eine Art Kreislauf, jenen Kreislauf, in dem sich die elementare Natur zu einer höheren Natur, zur *Geschwindigkeitsmaschine* umformt. (Burckhardt 1994, 274)

Burckhardt greift darüber hinaus auch die Episode - oder eher: das Episodenmuster - auf, demzufolge Turners Standort inmitten der dynamischen Naturprozesse lag.[30]

4. Turners Werk erscheint als Darstellung einer verzeitlichten Welt. Dies gilt für sein Gesamtwerk wie für einzelne Gemälde. Diese haben vielfaches lyrisches Echo gefunden - was hier nicht erörtert werden konnte. Verzeitlichung im Sinne der Vergänglichkeit von Symbolen wird von Verfassern lyrischer Texte etwa mit der Temeraire assoziiert, so von Melville, der den Akzent auf die inhaltliche Ebene - die Darstellung der Temeraire als Symbol der Vergangenheit - legt.[31]

Turner brach mit Darstellungsgewohnheiten und stellte dadurch Sehgewohnheiten in Frage - wie andere Maler vor ihm. Doch mit seinem Werk wurde den Betrachtern offenbar erstmals das chaogene Potential des Wechsels von Sehgewohnheiten augenfällig gemacht. Er war daher manchem seiner irritierten Zeitgenossen als Prophet und Wegbereiter des Chaos verdächtig. Ruskins Schriften berichten davon, auch wenn Ruskins Turner-Lektüren einen frühen Ansatz dokumentieren, nicht allein Turners Werk gerecht zu werden, sondern auch der in ihm malerisch vermittelten Naturauffassung. Turners Thema ist nicht ›das Chaos‹, sondern die Spannung zwischen Chaos und Ordnung. Wer das Chaos, die entropischen Tendenzen, die dynamischen Kräfte ins Bild bannt, schafft schließ-

30 Dabei leitet er mit narrativen Mitteln seine These zu Turner ein; vgl. Burckhardt 1994, 271: »An einem überaus regnerischen, gewittrigen Tag des Jahres 1843 oder 1844, irgendwo zwischen Maidenhead und der Grafschaft Devon, steckt ein alter, fast siebzigjähriger Herr den Kopf aus dem Fenster: genau neun Minuten lang. Freilich, es ist kein gewöhnliches Fenster, und dieser Akt des Aus-dem-Fenster-Schauens eher so etwas wie ein Selbstversuch: jenem heroischen Akt vergleichbar, den der besagte Herr als junger Mann unternommen, und der darin bestanden hatte, daß er sich auf der Überfahrt von Dover nach Calais am Mast des Schiffes festbinden ließ: einzig, um das tosende, stürmische Meer zu sehen, mit seiner Gischt, dem Schaum und der Luft, die ein eigenes drittes Element zwischen Wind und Wellen ist.« Dieser durch eine »Verjüngung« des Turnerschen Blicks geprägte Moment wird in dem Railway-Gemälde dokumentiert.

31 Von einer Verzeitlichung des Raumes als solchem bei Turner spricht Burckhardt (1994, 275).

lich ein Gebilde, das als Modell der chaogenen Kräfte mehr ist als diese. In der Modellierung der Entropie liegt ein ordnendes Moment.

Michel Serres hat den IV. Band seines *Hermès*-Projekts *Distribution*, Verteilung, genannt. Dieser Begriff findet sich folgendermaßen erläutert:

La *distribution* est un autre nom du désordre, qui s'appelle aussi, dans ce nouvel Hermès: nuage et météores, orage et tempête, océan, soupe primitive, mélange et corruption, chaos et bruit de fond, la cohue, la foule et la foire. Ces ensembles sont fluctuants. Ils précèdent et suivent toute formation. A les éliminer, on n'a description que fonctionelle. (Serres 1977, Klappentext)

Schon Ruskins Turner-Kommentare sind erste Ansätze, Turners Darstellung von Chaos und Kontingenz als Beiträge zu einer Bearbeitung und damit einer Überwindung von Entropie zu würdigen. Auf dieser Grundlage bauen die späteren Autoren auf, die Turners Werke als ästhetische Auseinandersetzungen mit natürlicher Dynamik und Entropie würdigen.

Die vorgestellten Beispiele belegen nicht allein die ›Intertextualität‹ Turners, sondern auch eine weitere Funktion literarischer Rekurse auf Werke bildender Kunst: Gerade diese dienen den Verfassern literarischer Texte als Projektionsflächen zur Artikulation ästhetischer Grundanschauungen, also zu autoreflexiven Zwecken. Der Blickwinkel, aus dem das bildkünstlerische Werk wahrgenommen wird, die Eigenschaften und Effekte, die ihm zugeschrieben werden, die Akzente, die bei der Kommentierung der jeweiligen künstlerischen Leistung gesetzt werden, sind mittelbarer Ausdruck des literarisch-poetischen Selbstverständnisses. Verzeitlichung und Kontingenz sind Kernthemen der modernen Erzählliteratur, welche durch vielfälige Strategien versucht, Prozesse der Ordnung und Umordnung von Erfahrungsräumen zu beschreiben, zu modellieren, auszulösen. Orientiert man sich an einer prägnanten These Italo Calvinos zur Literatur der Moderne, dann sucht diese in der Malerei Verbündete in ihrer Auseinandersetzung mit dem Chaos, dem Zufall, der Entropie.

Il gusto della composizione geometrizzante, di cui potremmo tracciare una storia nella letteratura mondiale a partire da Mallarmé, ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta. (Calvino 1993, 78)

Ishmael, der die Wale klassifiziert, Hildesheimer, der den Gestus des Biographen und Historiographen imitiert und seine Fiktion mit Register und Quellenverweisen ausstattet, Serres schließlich, der Ordnungmuster in die Geschichte des Wissens und der Wissenschaften hineinliest: Sie präsentieren sich als Verbündete der Ordnung, als Verfechter eines Schreibens, das Zonen von Ordnung sichtbar

macht, indem es sie aus dem umgebenden Gewirr ausgrenzt und herauspräpariert. Sie stellen jedoch zugleich auch Leitdifferenzen in Frage und wirken dadurch ›entropisch‹: die Differenz zwischen Urbild und Abbild, primärer Realität und Derivat (Wilde), die zwischen Realität und Fiktion, historischem Faktum und Fälschung (Hildesheimer), zwischen Wissenschaft und Kunst (Serres). Durch den literarischen Text werden jeweils alte Ordnungsmuster aufgelöst und neue vorgeschlagen – als temporäre und kontingente Ordnungen des »Sehens«. Die am Fall Turners entwickelte These von der Kunst als einer formenden und den Wahrnehmungsvorgang als Gestaltungsprozeß zugleich reflektierenden Auseinandersetzung mit sich wandelnden Ordnungen der Erfahrung bezieht die literarische Arbeit durchaus mit ein und ist somit dort, wo sie im Medium Literatur ausformuliert wird, als autoreflexive These zu verstehen. Durchs diaphane Medium der Bilder hindurch wendet sich die Literatur auf sich selbst zurück.

Bibliographie

Berger, John: Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern, Berlin 1996. [zitiert als: Berger 1996]

Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt/Main 1994. [zitiert als: Burckhardt 1994]

Calvino, Italo: Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano 1993. [zitiert als: Calvino 1993]

Flecker, James Elroy: On Turner's Polyphemus, in: ders.: The Collected Poems, hg. von Sir John Squire, London, 3. Aufl. 1947, 34. [zitiert als: Flecker 1947]

Gage, John: J. W. M. Turner: ›A wonderful range of Mind‹, New Haven 1987. [zitiert als: Gage 1987]

Heffernan, James A.W.: The Re-creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner. Hannover, London 1984. [zitiert als: Heffernan 1984]

Hermlin, Stephan: Gnadenlose Landschaft, in: Das ZEIT-Museum der 100 Bilder, hg. von Fritz J. Raddatz, Frankfurt/Main 1991, 167–170. [zitiert als: Hermlin 1991]

Hildesheimer, Wolfgang: Marbot. Eine Biographie, Frankfurt/Main 1981. [zitiert als: Hildesheimer 1981]

Hofmann, Werner: Anhaltspunkte. Studien zu Kunst und Kunsttheorie, Frankfurt/Main 1989. [zitiert als: Hofmann 1989]

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: ders.: Werke, hg. von Norbert Miller, Bd. 5: Vorschule der Ästhetik, Levana, Politische Schriften, 4. Aufl., München 1980. [zitiert als: Jean Paul 1980]

Kesting, Marianne: Der Schrecken der Leere. Zur Metaphorik der Farbe Weiß bei Poe, Melville und Mallarmé, in: dies.: Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste, München 1970. [zitiert als: Kesting 1970]

Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Paderborn 1973. [zitiert als: Kranz 1973]

Melville, Herman: Moby-Dick or, The Whale. Indianapolis, New York, Kansas City 1964. [zitiert als: Melville 1964]

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, deutsch von Rudolf Boehm, Berlin 1966. [zitiert als: Merleau-Ponty 1966]

Merleau-Ponty, Maurice: Phénoménologie de la perception, Paris 1945. [zitiert als: Merleau-Ponty 1945]

Moore, Richard: That Cunning Alphabet: Melville's Aesthetics of Nature, Amsterdam 1982. [zitiert als: Moore 1982]

Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu, Bd. 12: La Prisonnière [2], Paris 1947. [zitiert als: Proust 1947]

Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu, Bd. 15: Le temps retrouvé [2]. Paris 1949. [zitiert als: Proust 1949]

Proust, Marcel: Das Thema der Kunst in ›Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‹, ausgew., eingel. und mit einem Essay von Rolf Günter Renner, Mainz 1992. [zitiert als: Proust 1992]

Ruskin, John: The Turner Bequest / The Oil Pictures, in: ders.: The Works of John Ruskin, hg. von E.T. Cook und Alexander Wedderburn, Bd. 13, London 1904, 91ff. [zitiert als: Ruskin 1904]

Sassoon, Siegfried: In the Turner Rooms, in: ders.: Collected Poems (1908-1956), London 1961, 151. [zitiert als: Sassoon 1961]

Serres, Michel: Geschichte der Wissenschaften, Frankfurt/Main 1998. [zitiert als: Serres 1998]

Serres, Michel: Hermès III - La traduction, Paris 1974. [zitiert als: Serres 1974]

Serres, Michel: Hermès IV - La distribution, Paris 1977. [zitiert als: Serres 1977]

Shanes, Eric: Turner's Human Landscape, London 1990. [zitiert als: Shanes 1990]

Steiner, George: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990. [zitiert als: Steiner 1990]

Southey, Robert: Stanzas addressed to W. Turner. Esq., R.A., on his view of the Lago Maggiore from the Town of Arona, in: ders.: Poems, hg. von M.H. Fitzgerald, London 1909, 400. [zitiert als: Southey 1909]

Thackeray, William Makepeace: A Second Lecture on the Fine Arts, by Michel Angelo Titmarsh, Esquire, in: ders.: Biographical Edition of Works, Bd. 13: Ballads and Miscellanies, London 1899, 272-84. [zitiert als Thackeray 1899]

Wagner, Monika: Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner, in: Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, hg. von Monika Wagner, Reinbek 1991. [zitiert als: Wagner 1991]

Wallace, Robert K.: Melville & Turner. Spheres of Love and Fright, Athen, London 1992. [zitiert als: Wallace 1992]

Wilde, Oscar: The Decay of Lying, in: ders.: Poems and Essays, with an introduction by Kingsley Amis, London, Glasgow 1956, 241-266. [zitiert als: Wilde 1956]