wird in England endgültig der Sklavenhandel abgeschafft, für den England praktisch das Monopol besessen hat und der das Fundament des britischen Wohlstandes gelegt hat. 1839 erscheint eine Neuausgabe von T. Clarksons „Geschichte der Beseitigung des Sklavenhandels", in der unter anderem auch von dem Sklavenschiff „Zong" berichtet wird, auf dem eine Epidemie ausgebrochen war und dessen Kapitän entschieden hatte, die Kranken über Bord zu werfen, um so der Versicherungssumme habhaft zu werden, die nur für Verluste auf See, nicht aber für Verluste durch Krankheit beansprucht werden konnte. 1840 stellt Turner sein „Sklavenhändler werfen die Toten und die Sterbenden über Bord – ein Taifun naht" aus. Über der blutroten Szene, in der Haie die Kranken und Toten zerfleischen, macht die untergehende Sonne dem nahenden Sturm Platz. Wieder ist das Bild mit einem Zitat aus „Fallacies of Hope" versehen, deren letzte Zeilen lauten:

> Hope, Hope, fallacious Hope!
> Where is thy market now?
> (Hoffnung, Hoffnung, trügerische Hoffnung!
> Wo ist nun Dein Handelsplatz?)

Zwar verschmelzen die zwei Ebenen, von denen oben die Rede war, in Turners Spätwerk zu einer einzigen, aber die Breite seines Stils und die Vielfalt seiner Thematik ist durch nichts verringert. „Schneesturm – Dampfschiff an der Einfahrt eines Hafens" – 1842 (Abb. 19) führt das in den früheren Seebildern und vor allem auch in „Hannibal" Begonnene zu einem logischen Ende. Die „vortex" als die Form der Bewegung ist das gestaltende Prinzip, deren Dynamik selbst der Horizont und das von Menschenhand gemachte Ding unterworfen sind. Licht, Farbe und Form sind eine Einheit. Die Kritiker nannten das Bild „einen Brei aus Tünche und Seifenschaum", und Turner antwortet bitter: „Was glauben die denn, wie ein Sturm aussieht." Es wird berichtet, daß dieses Bild entstanden sei, nachdem Turner sich während eines Sturmes vier Stunden lang an einen Schiffsmast binden ließ, um die Wirkung der Naturgewalten an sich selbst zu spüren, um selbst Teil dieser „vortex" zu werden. (Diese Geschichte wirft auch Licht auf Turners „Realismus", dessen „Realität" die Resonanz der Wirklichkeit in seiner eigenen Psyche ist. Seine Bilder sind Äquivalente der physischen Gewalt der Natur.)

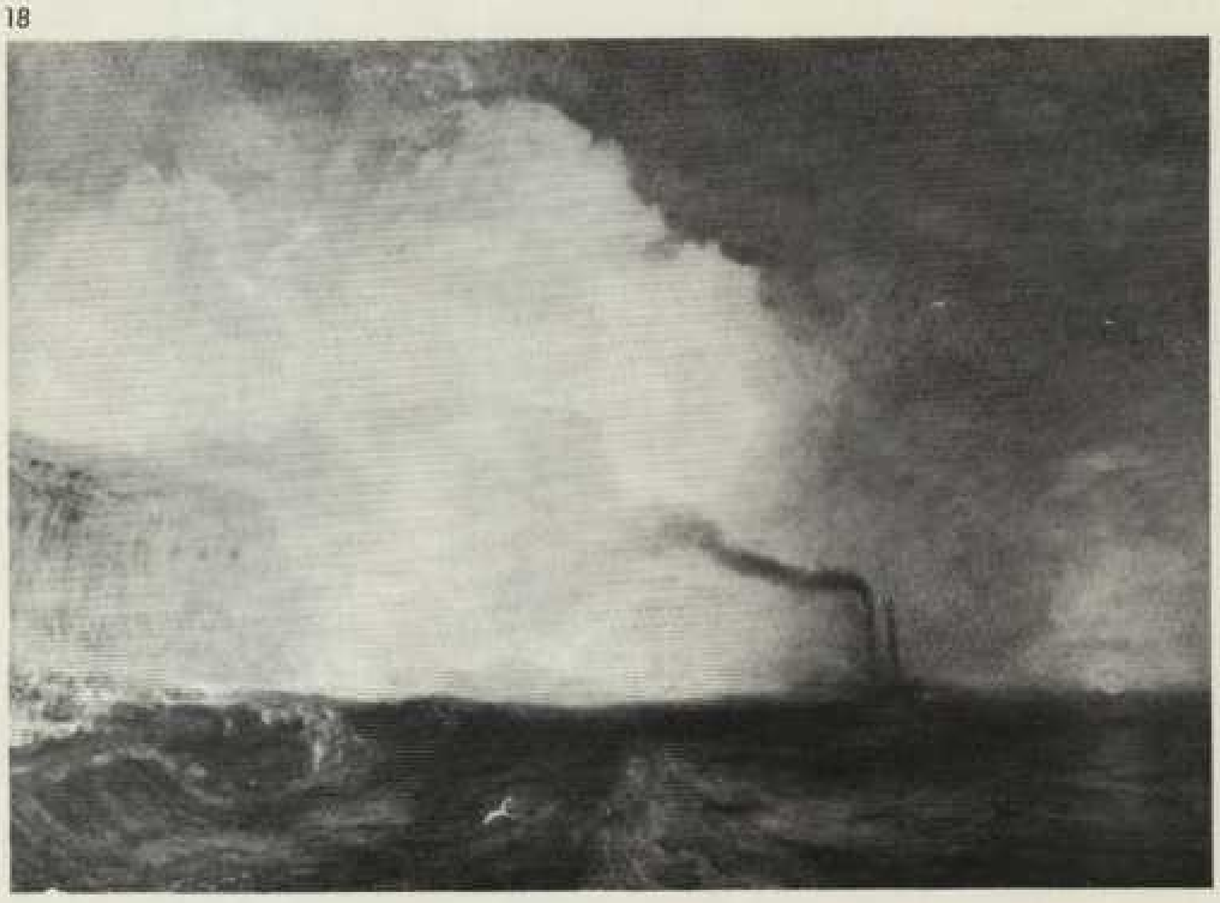
In Turners Spätwerk gesellt sich zur Vehemenz, mit der er empfindet, auch ein Wille zur Harmonie. Es entstehen Bildpaare, die in einer dialektischen Beziehung zueinander stehen. So zum Beispiel „Frieden" und „Krieg" oder „Das antike Rom" und „Das moderne Rom"; Kontraste wie alt – neu, warm–kalt, Geburt–Tod. In einem weiteren Bildpaar antwortet Turner auf Goethes Farbtheorie, die 1840 in einer englischen Übersetzung erschien: „Schatten und Dunkelheit, der Abend vor der Sintflut" und „Licht und Farbe (Goethes Theorie), der Morgen nach der Sintflut. Moses schreibt das Buch der Genesis". Goethes Theorie, in der die Farbe in einen Bezug zum Lebensprozeß gestellt wird, liegt Turner näher als Newtons rein physikalische. Als gesamte Theorie aber weist er sie zurück. Für Turner, der sein Leben mit der Ergründung dieses Phänomens verbracht hat, ist die Beziehung zwischen Farbe und Leben ein ungleich differenzierterer Komplex, als er es für Goethe zu sein scheint, und der Versuch, sie in einer Formel, in einem System auszudrücken, widerstrebt ihm. Auch stimmt er rein sachlich nicht mit Goethes Ansicht überein, daß Farbe aus dem Zusammentreffen von Licht und Dunkelheit erstehe. Für Turner ist Farbe ausschließlich ein Produkt des Lichtes. Und als Antwort auf Goethe zertrennt er dessen Einheit und ersetzt sie mit einer Dichotomie aus Schatten und Dunkelheit einerseits und Licht und Farbe andererseits.

Sein Wille zur Harmonie äußert sich aber nicht nur in diesen Gegenüberstellungen, sondern auch in den Bildern selbst. Die venezianischen Motive, die ihn seit seinen letzten beiden Besuchen in dieser Stadt (1833 und 1840) beschäftigen, zeichnen sich durch eine ungeheure Transparenz und durch ein inneres Licht aus: das untergegangene Paradies bleibt doch ein Paradies, und die trügerische Hoffnung ist dennoch des Hoffens wert. Das hier abgebildete, unvollendete Ölbild „Venedig mit Salute" (Abb. 10) zeigt dieses innere Licht fast losgelöst von aller äußeren Form. Ein ganz ähnliches Konzept liegt auch den großen Schweizer Aquarellen zugrunde, die zwischen 1840 und 1846 entstanden sind und denen ein ganzer Raum gewidmet ist. Das ebenfalls unvollendete Ölbild „Norham Castle, Sonnenaufgang" (Abb. 1) zeigt in einzigartiger Weise, wie sehr Licht, Farbe und Form eins geworden sind, nicht nur im Kampf der Elemente und in der Katastrophe, sondern auch in der Stille und Harmonie dieser späten Landschaften. Das Motiv „Norham Castle" tritt immer wieder in Turners Schaffen auf, von den Anfängen bis hin in die letzten Jahre, und so ist auch der letzte Raum der Ausstellung überschrieben: „Retrospect: Norham Castle 1798–1840". Von einem topographischen Aquarell von 1798 bis hin zu dem oben besprochenen Ölbild begleitet dieses Motiv Turners Werdegang. Nicht nur „Norham Castle" aber, sondern auch viele andere Motive und Kompositionen werden von Turner immer wieder aufgegriffen und neu interpretiert. Fast könnte man sein ganzes Werk in solche „Retrospektiven" aufteilen. Für Turner, der seine Malerei als Dichtung versteht, stellen diese Motive und Kompositionen gleichsam ein Repertoire an Versmaßen dar.

Die allerletzten Werke Turners ähneln sich darin, daß eine zentrale Lichtquelle, die Sonne, das Bild überstrahlt, eingefaßt von undeutlichen, figürlichen Gruppierungen. „Engel in der Sonne stehend" (1846) oder „Merkur zur Warnung des Aeneas gesandt" (1850) verweisen auf den eingangs erwähnten letzten Ausspruch Turners: „Die Sonne ist Gott", ob er ihn nun selbst ausgesprochen hat oder nicht, ist nur von sekundärer Bedeutung. Was an dem unfertigen topographischen Aquarell von 1793 „Oxford, St. Mary's Church" beinahe durch Zufall deutlich wurde, leuchtet nun als letzte Einsicht von diesen beiden Bildern. Der Kreis ist geschlossen.

Am 19. Dezember 1851 stirbt Turner. Im gleichen Jahr wird der „Crystal Palace" eröffnet, dieses Monument viktorianischen Denkens und Ausdruck des englischen Industrialismus und Merkantilismus. Er stirbt weit abseits des „mainstreams", der nun von den Präraffaeliten bestimmt wird, zu deren „l'art pour l'art"-Theorie er in krassem Gegensatz steht. In der Tradition des 18. Jahrhunderts hatte er begonnen, von der ersten Welle der Romantik hatte er sich tragen lassen, aber in eine Richtung, in die ihm niemand folgte – außer vielleicht Ruskin. John Ruskin beginnt 1843 sein Werk „Modern Painters", das einer der Grundsteine moderner Kunstkritik werden soll, und er beginnt den ersten Band mit einem Tribut an Turner. So ist in gewisser Weise eine Brücke zwischen Turner und der modernen Malerei geschlagen, aber wir dürfen nicht vergessen, daß es eine symbolische Brücke ist. Eine Parallele zwischen Turner und den Impressionisten ist, wie wir gesehen haben, kaum haltbar. Eher noch ließe sich eine Verbindung zu Cézanne und den Kubisten herstellen. Und in der Tat weisen Bilder wie „Schneesturm, Dampfschiff an der Einfahrt eines Hafens" erstaunlich kubistische Züge auf. Aber wo die Kubisten eine intellektuelle und sachliche Analyse der räumlichen Strukturen und Interrelationen vornehmen, arbeitet Turner intuitiv und sinnlich, den dynamischen Konzepten Thomsons Dichtung folgend. Und so steht er wohl dem 18. Jahrhundert näher als dem 20. War es schon nicht möglich, Turner kunstgeschichtlich einzuordnen, so müssen wir beim Betrachten von Turners Werk wohl auch darauf verzichten, in ihm einen Taufpaten der modernen Malerei zu sehen.

18



19