





INHALT UND IMPRESSUM

Einleitung und Literatur Seite 8



1775–88 Seite 11



1789–95 Seite 13



1796–1801 Seite 58



1802–09 Seite 86



1810–19 Seite 126

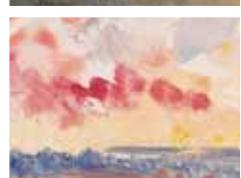


1820–29 Seite 154

Exkurs: Turners Maltechnik Seite 174



1830–39 Seite 176



1840–51 Seite 212

Ergebnis Seite 236



BILDNACHWEIS

Soweit nicht anders angegeben, liegen die Rechte bei den Museen, oder die Fotos sind gemeinfrei.

© 2023 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg, Deutschland
Tel. 0049(0)66129191660; Fax 0049(0)66129191669
www.imhof-verlag.de

Gestaltung und Reproduktion: Michael Imhof Verlag
Druck: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG

ISBN 978-3-7319-1360-3

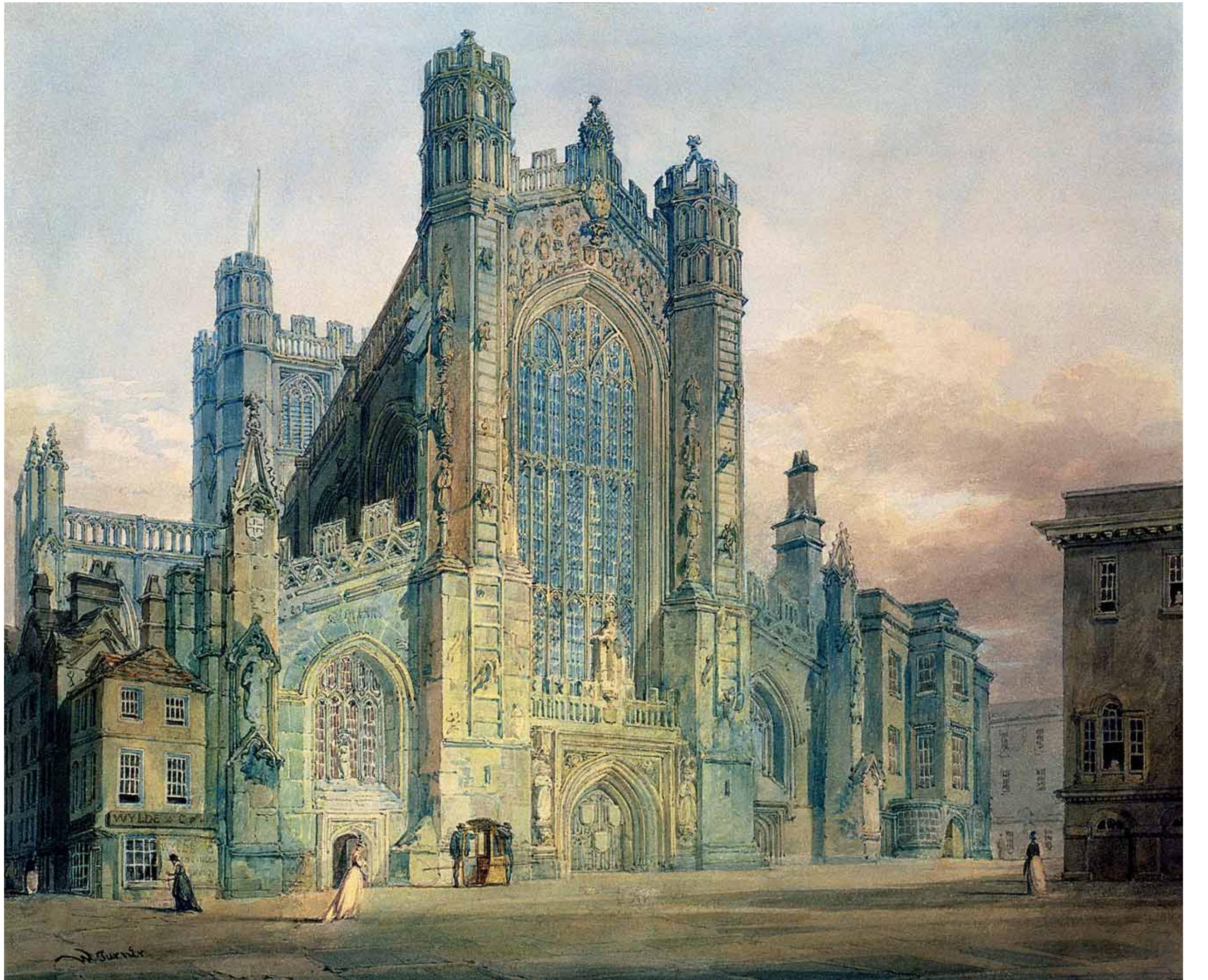
Umschlag-Titelbild: Venedig: Dogana und San Giorgio Maggiore (wie Seite 188/189)

Umschlag-Rückseite: Brand des Ober- und Unterhauses am 16. Oktober 1834, Version 2 (wie Seite 192/193)

Seite 2/3: Conway Castle (wie Abb. S 78)

Seite 5: Brand des Ober- und Unterhauses am 16. Oktober 1834, Version 1 (wie Seite 190/191)

Seite 7: Die Morgensonnen bricht durch den Dunst: Fischer säubern und verkaufen Fische (wie Abb. S. 121)



liche Naivität, die seine frühen Aquarelle auszeichnete, legte er ab und wandte sich einem Realismus zu, den er im reifen Werk durch eine gesteigerte Farbigkeit zu höheren Sphären und neuen Sehgewohnheiten weiterzuentwickeln vermochte.

Der von Turner gewählte Bildausschnitt und die Perspektive, in die er bei den folgenden Werken die Architektur realistisch wiedergab, sowie die Lebendigkeit des Kolorits sind atemberaubend. Menschen spielen nur eine Statistenrolle. Wenn sie auftauchen, sind sie oft humorvolle Ergänzungen. Man betrachte dazu die Innenraumdarstellung der eindrucksvollen **Great Hall des Eltham Palastes** im Südosten von London. Die Abbildung auf Seite 31 zeigt das Aquarell von 1793 etwa in Originalgröße. Zu sehen ist der 15 Meter hohe Saal der ehemaligen königlichen Residenz aus den 1470er Jahren. Er wird von einem beeindruckenden Hammerbalkendach überspannt, dem drittgrößten seiner Art in Großbritannien. Es handelt sich um eine im Spätmittelalter in England anzu treffende offene hölzerne Dachstuhlkonstruktion, die auch William Turner beeindruckt haben muss. Dieser großartige Saal wurde um 1800 als Stall genutzt, weshalb ihn Turner mit Strohballen, Wägen, einem Pferd und einem Arbeiter ausstaffierte. Turner wählte eine Untersicht, damit der dekorative offene Dachstuhl mit seinen beschnittenen Hängesäulen und gekehlten Hammerbalken, Streben und Maßwerkfüllhölzern zur Geltung gelangt. Die Darstellung der perspektivisch höchst schwierigen Holzkonstruktion mit ihren ingenieurtechnischen Feinheiten bewältigte Turner bravourös.

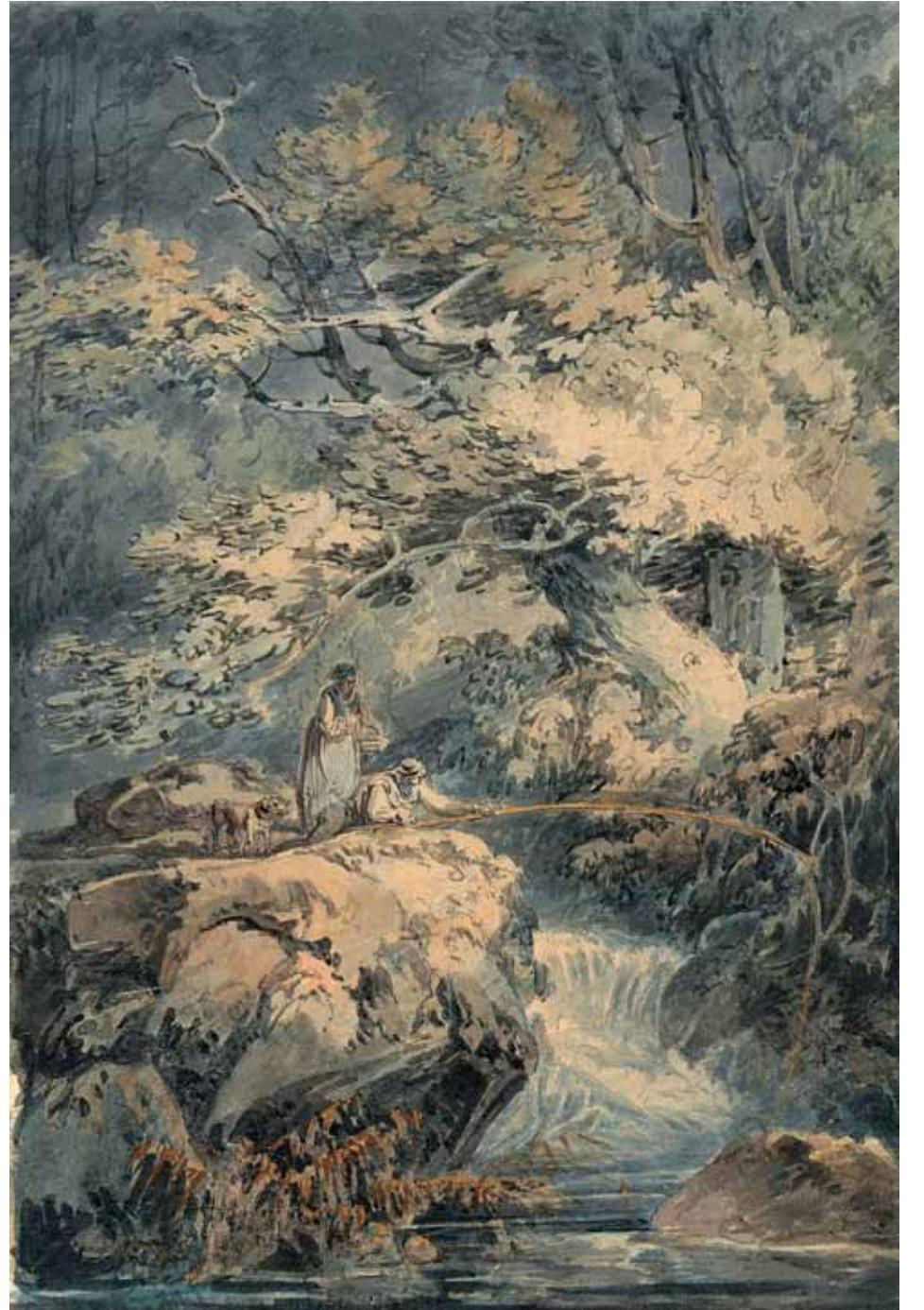
Wohl wenig später realisierte William Turner die **Fassadenansicht der ehemaligen Benediktinerabteikirche Bath** (Abb. links), die er 1796 in der Royal Academy präsentierte. Turner wählte einen Standort, bei dem die dekorative, um 1520 erbaute Westfront mit ihrem großen Spitzbogenfenster, den Figuren und Wappen sowie der hohe Vierungsturm gut zur Wirkung kommen. Wiederum erscheint die Kirche durch die Nah- und Untersicht monumental. Durch die Abendstimmung erhält der wohlproportionierte Bau einen gold-gelben Glanz. Das Blau des Himmels spiegelt sich in den Glasfenstern und den dunklen Schatten. Turner schuf eine stimmungsvolle Ansicht einer eindrucksvollen Architektur.

Im Sommer 1793 besuchte Turner in Begleitung eines „armen Künstlers namens Cook“ und wohl im Zusammenhang mit Aufträgen von John Henderson die Städte Hereford, Great Malvern, Worcester, Ledbury, Tewkesbury, Evesham und erneut das Wye Valley mit der Abtei Tintern. Während seiner Reisen nahm Turner die berühmten Kathedralen und Klosterkirchen Mittelenglands zeichnerisch auf, wie etwa die im Kern romanische ehemalige Benediktinerklosterkirche von Tewkesbury mit ihrem markanten normannischen Vierungsturm (Abb. S. 26) oder die **Hereforder Kathedrale**, deren Westturm am Ostermontag 1786 einstürzte, wodurch die gesamte Westfront und Teile des Kirchenschiffs und des Kreuzgangs zur Ruine wurden. Teile des Kreuzgangs waren auch 1793 noch in einem ruinösen Zustand, den Turner in seinem Skizzenbuch dokumentierte. Eine Zeichnung, die die zerstörte Architektur zeigt, führte er in London als Aquarell aus. Für seine Ansicht auf den Vierungsturm (Abb. S. 30)

Westfassade der Bath Abbey, Aquarell, 24 x 29 cm, um 1793/94, Victoria Art Gallery, Bath (© Victoria Art Gallery, Bath/Bridgeman Images)

> Das Innere der Tintern Abbey, Variante 1: Blick vom Chor nach Südwesten, Aquarell, 58,4 x 42 cm, 1794, British Museum, London (Heritage Images/Historica Graphica Collection/akg-images)

Der Angler, Aquarell, 22,9 x 15,6 cm, 1794, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Connecticut



Die größte Aufmerksamkeit dürfte das Blatt **Das Innere der Abteikirche von Tintern** gefunden haben. Von diesem Motiv gibt es zwei Versionen, und von beiden existiert jeweils eine Replik. Variante 1 zeigt den Blick vom Chor nach Südwesten in Richtung Westfassade. Das British Museum in London (Abb. rechts) und das Victoria and Albert Museum in London besitzen jeweils eine Version. Die Variante 2 zeigt das Innere der Klosterkirche mit Blick durch das Querschiff. Eine Version befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford (Abb. S. 43), die andere im British Museum. Eine dieser Ansichten der Variante 2 wurde unter dem Titel „Transept of Tintern

Abbey“ 1795 in der Jahresausstellung der Royal Academy ausgestellt. Zudem gibt es eine zeitgleich entstandene Fassadenansicht der Kirche (Abb. S. 42).

Offenkundig waren die Motive so gefragt, weshalb Turner die Innenansichten wiederholte. In der Tat handelt es sich um die spektakulärsten Werke, die Turner bis zu diesem Zeitpunkt geschaffen hatte, und sie gehören zu den wichtigsten Darstellungen der Kunstgeschichte, die das Thema Picturesque-Style beschreiben. Hinzu kommt der ungewöhnliche Blick, der sich nur bei Ruinenarchitekturen einstellt: das offene Dach, das den Blick in den Himmel freigibt. Das Malerische wird zudem durch den Pflanzenbewuchs gesteigert. Auch hierin konnte Turner sein Talent vollständig ausspielen. Mit welcher Leichtigkeit er die Pflanzenwelt wiedergeben konnte, zeigt das kleine Aquarell **Der Angler** (Abb. links). Gut zu erkennen ist seine „Skalentechnik“, bei der er die dunklen Umrißlinien der Blätter auf die hellen Flächen aufbrachte. Seine Pinselführung zur Wiedergabe der Flora – insbesondere die Zeichnung der Blätter und ihre Bündelung zu Büscheln – übernahm Turner von Philip James de Loutherbourg (1740–1812), den Turner mehrfach in London besuchte.

Tintern Abbey wurde als erstes Zisterzienserkloster in Wales und zweites in Großbritannien 1131 am Ufer des Flusses Wye im Südosten von Wales gegründet. Während der Reformation zerstört, erfolgte 1536 die Auflösung, und die Anlage verfiel. Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Klosterruine im Zuge der Picturesque-Bewegung wiederentdeckt und ein beliebtes Ausflugsziel, insbesondere nachdem Pfarrer William Gilpin 1782 den populären Reiseführer „Observations on the River Wye“ veröffentlicht hatte. Zugleich begann die Konserverierung der Ruinen. 1782 fertigte der englische Maler Thomas Gainsborough (1727–88) Bleistiftskizzen von den Ruinen in Tintern Abbey an, von denen eine Studie in der Tate Britain erhalten ist. 1793 besuchte William Wordsworth Tintern Abbey und formulierte seine Eindrücke 1798 in einem berühmten Gedicht.

William Turner hatte die Abtei während seiner dreiwöchigen, jedoch verregneten Reise durch Wales im Juni 1792 und nochmals bei besseren Wetterbedingungen 1793 besucht. Seine Skizzen, die in der Tate Britain und im Davis Museum, Wellesley College, USA, erhalten sind, bildeten die Vorlagen für die Aquarelle, die er aber wohl erst 1794 anfertigte. Der besondere Charme der Ruine ergibt sich aus den spitz zulaufenden



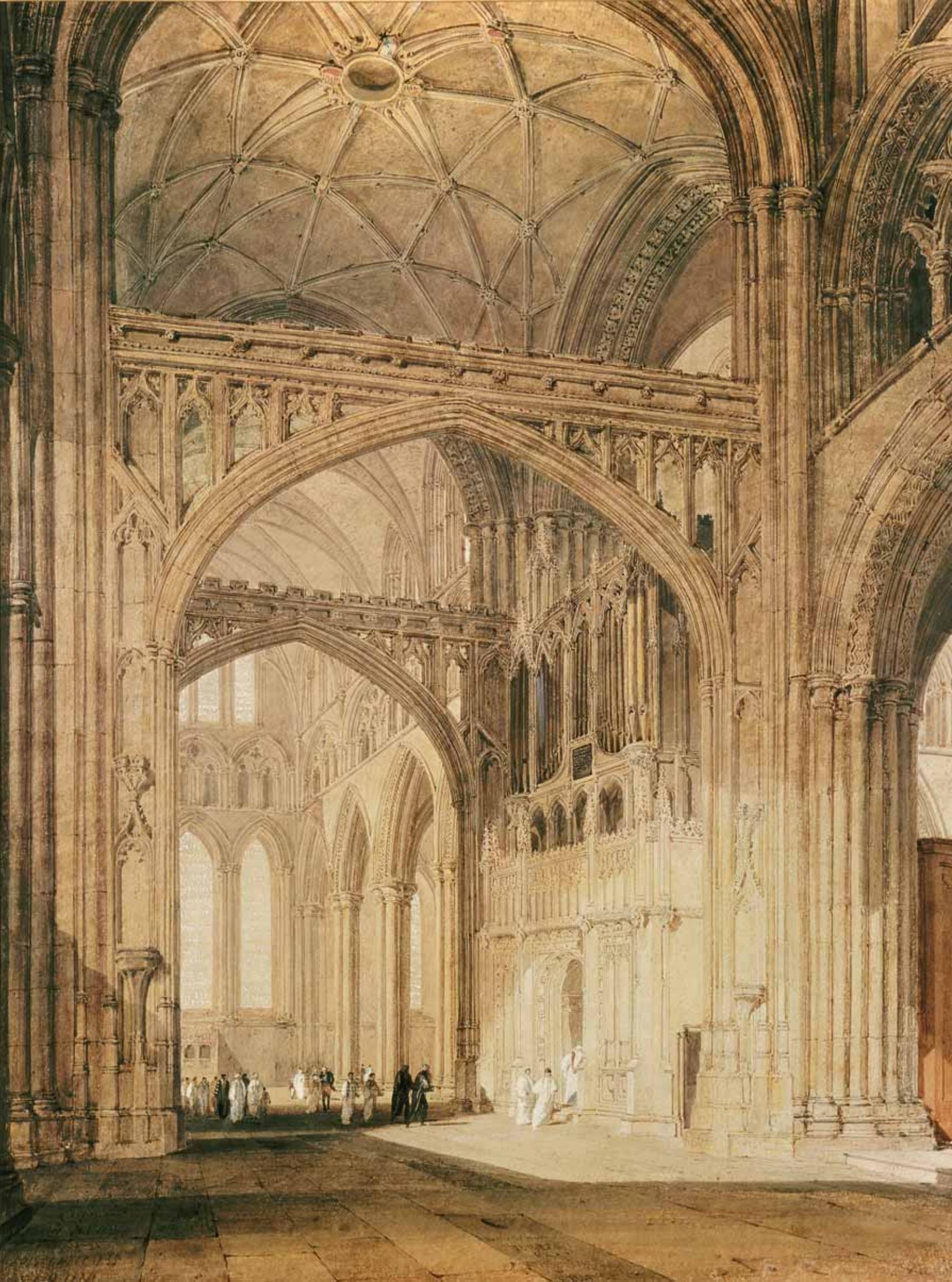
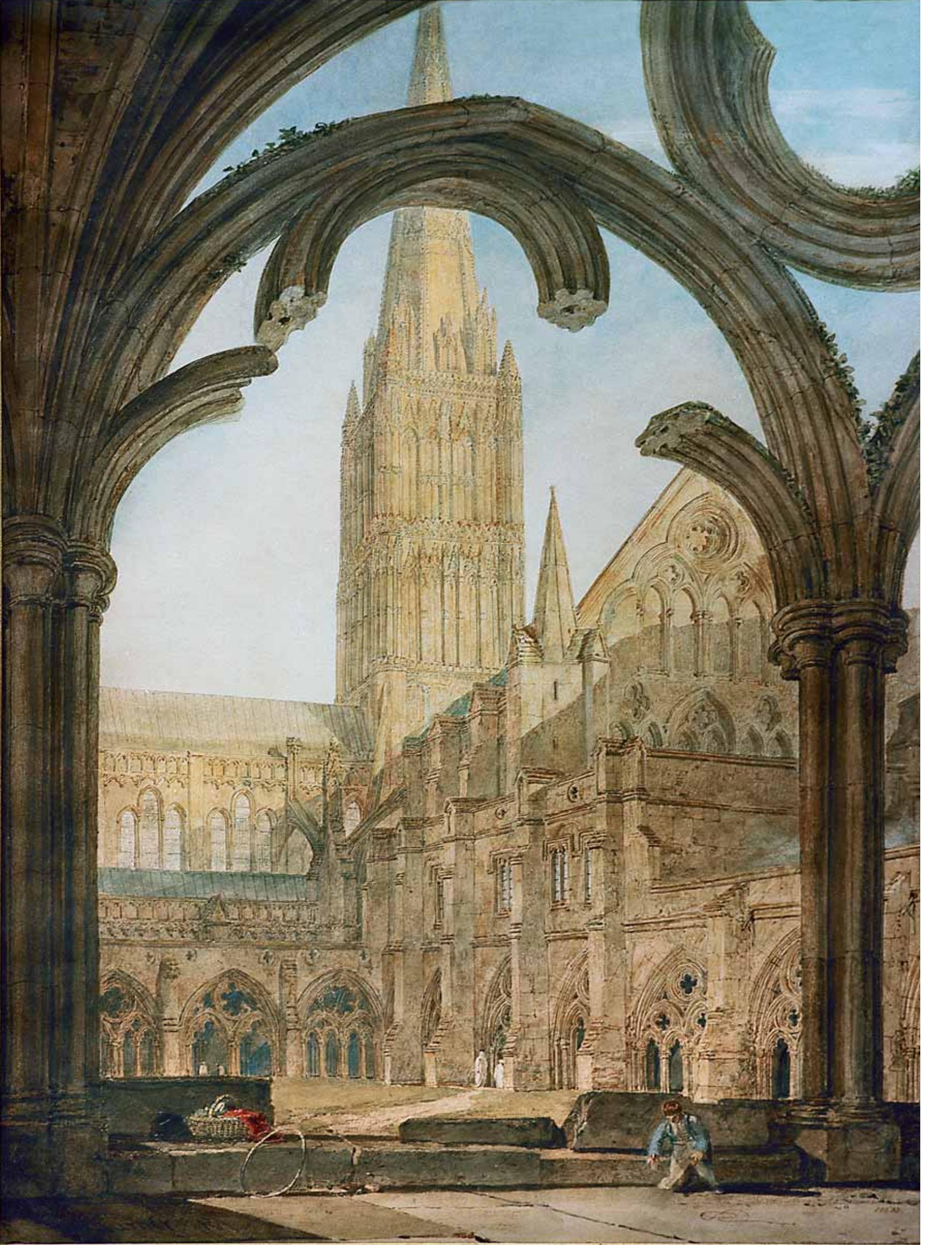
> *Lincoln Cathedral*,
Aquarell, 44,6 x
34,8 cm, 1795, British
Museum, London
(Bridgeman Images)

*King Edgar's Gate in
Worcester*, Aquarell,
30,7 x 41,9 cm, um
1794, Gift in memory
of Evan F. Lilly, Indiana-
polis Museum of Art

der das Bauwerk fast aus sich selbst zu leuchten scheint. Nicht anders verhält es sich mit dem Aquarell des **King Edgar's Torhouses in Worcester** (Abb. unten) mit dem gotischen Vierungsturm der Kathedrale im Hintergrund. Das Torhaus, das am ehemaligen Eingang zum Worcester Castle errichtet wurde, stammt wohl aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts. Auch hier wählte Turner eine eher gleichmäßige Ausleuchtung. Dass Turner die Blätter als vollendet ansah und schätzte, zeigt sich daran, dass er 1795 die Fassadenansicht der Kathedrale von Peterborough in die Jahresausstellung der Royal Academy einlieferte. Zu den imposantesten Ansichten englischer Kathedralen gehört der Blick auf die gotische Doppelturmfrontfassade und den hohen Vierungsturm der **Lincoln Cathedral**, die sich

über dem Schatztor erheben. Genau diese heute millionenfach gewählte Perspektive wählte auch William Turner (Abb. rechts), wobei er die Architektur wiederum in all ihren Details aufnahm. So ist das Schatztor mit den unterschiedlichen Fensterformen und den differenzierten Steinoberflächen bauhistorisch exakt erfasst. Gleichfalls kümmerte sich Turner um eine abwechslungsreiche Staffagezenerie: Eine Postkutsche fährt durch das Schatztor; ein Pferd und ein Wagen stehen davor. Rechts schließen sich verputzte Fachwerkhäuser mit vorkragenden Stockwerken an. Links steht ein Haus mit einem stark vorspringenden Stockwerk mit Giebel. Davor verkauft eine alte Frau Töpfe und Pfannen auf dem Bürgersteig. Auf dem heute flachen Abschluss des Vierungsturms saß ursprünglich ein hölzer-









the river Rhine“ von John Gardnor (1. Auflage 1787). Erst kurz nach seiner Tour erschien 1818 Alois Schreibers „The Travellers’s Guide down the Rhine“, den Turner ebenfalls besaß.

Von Köln ging es nach Süden bis nach Bonn und Goedesberg. Wenige Kilometer weiter hatte Turner den Blick auf das **Rolandseck** mit dem Rolandsbogen, die **Rheininsel Nonnenwerth** mit dem Benediktinerinnenkloster **und** rechtsrheinisch **den Drachenfels** mit der Ruine der Burg Drachenfels, die er überhöht darstellte (Abb. S. 142). Über Remagen wanderte Turner weiter nach **Andernach**, wo er die Ruinen der Kurfürstlichen Wasserburg (Stadtburg) in seinem „Waterloo and Rhine Sketchbook“ (Tate Britain) zeichnete und in einem kleinen Aquarell festhielt (Abb. rechts). Am 21. August erreichte Turner die Stadt Koblenz, wo er zwei Tage verbrachte. Hier war er besonders von der Festung Ehrenbreitstein und der Moselbrücke angetan, die er in unterschiedlichen Perspektiven in seinem Skizzenbuch festhielt und unmittelbar nach der Reise nochmals in der Nachmittagssonne malte (Abb. oben rechts). Bis in die frühen 1840er Jahren hinein sollte Turner immer wieder die Festungsanlage und die **Moselbrücke von**

Koblenz malen (Abb. S. 219, 230). Weiter südlich skizzierte Turner die Burgruine Stolzenfels, Burg Lahneck und schließlich die **Marksburg**, die einzige unzerstört gebliebene mittelalterliche Burgenanlage am Mittelrhein. Ihren Anblick vom Rheinufer hielt er später in einem größeren Aquarell fest (Abb. oben). In der belebten Stadt **Boppard** hielt er die Stadtmauer mit Blick von Osten



Marksburg, Aquarell, 19,5 x 32,3 cm, 1817, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana

Andernach, Aquarell, 20 x 32,1 cm, 1817, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven



in einem kleinen Aquarell vor Ort fest (Abb. S. 146). Der nächste spektakuläre Ausblick folgte nur wenige Kilometer südlich mit den rechtsrheinisch gelegenen Burgen Sterrenberg und Liebenstein, die auch „feindliche Brüder“ genannt werden. Weiter südlich liegt oberhalb von Wellmich die Burg Maus. Danach erreichte William Turner die Kleinstadt St. Goar, in der er einen Tag verweilte. Hier fertigte er die Skizzen für das nach der Reise entstandene Aquarell mit der Vedute von der **Burg Rheinfels mit Blick auf Burg Katz und Goarshausen** an, die auf dem gegenüberliegenden rechten Rheinufer liegen (Abb. S. 143). Fantastisch fängt Turner die Farbstimmung ein, die sich bei tiefstehender Sonne im Rheintal ergibt: Die Schatten sind bläulich eingefärbt, während die angestrahlten Bereiche mit den malerischen Burgen in goldgelbes Licht mit harten schwarzen Schatten getaucht sind.

Die linksrheinische Straße war auf Veranlassung von Napoleon ab 1803 erbaut worden und erleichterte als hochwassergeschützter Weg den Verkehr für Reisende und Händler. Turner nutzte die neue Straße. Rechtsrheinisch musste er als Wanderer teilweise über die Höhen ausweichen.

Unmittelbar südlich von St. Goar studierte er den sagenumwobenen Loreleyfelsen, den er von mehr als sieben Stand-

orten aus zeichnete. Über den Treidelpfad am westlichen Rheinufer erreichte er die Stadt Oberwesel und den Ausblick auf Kaub, mit der Inselburg Pfalzgrafenstein. Unaufhörlich zeichnete er, hielt Landschaften, kleine Orte und die zahlreichen Burgruinen mit präzisen Strichen fest. Detaildarstellungen von Bauten, wie er sie in seiner Jugend anfertigte, gibt es hingegen nicht mehr. Es ging ihm um die Kulturlandschaft, die durch den Fluss, das Tal, die Burgen und die Bebauung geprägt wird und die eine charakteristische Atmosphäre verbreitet. Turner war fasziniert von der Natur, den Ruinen und den weinbewachsenen Hängen des Rheins. Seine Beobachtungsgabe und sein Gespür für den spektakulären Bildausschnitt setzte er in zahlreichen Skizzen und Aquarellen um. Nach einem kräftezehrenden Marsch gelangte Turner schließlich nach Bingen, dem südlichsten Punkt des berühmten malerischen Mittelrheintals. Einen letzten Blick von Bingen nach Norden hielt er mit der Ansicht auf **Rüdesheim und das Binger Loch** fest (Abb. S. 146). Das Binger Loch bildet die Engstelle am Anfang des Rhein-Durchbruchstals durch das Rheinische Schiefergebirge. Im Hintergrund ist der auf einer Rheininsel stehende Binger Mäuseturm, ein ehemaliger Wehr- und Wachturm, zu sehen. Rechtsrheinisch thront die Burg Ehrenfels, die Turner allerdings nicht darstellt.

Moselbrücke in Koblenz, Aquarell, 20 x 31,4 cm, 1817, The Clark Art Institute, Willimantic, Massachusetts (akg-images/Liszt Collection)

sich wahrscheinlich auf dieses Bild, als er es viele Jahre später als „das vollständigste Werk des Genies, das ich je gesehen habe“ bezeichnete. Das Bild erwarb gleichfalls Turners größter Gönner, Walter Fawkes, der es im Esszimmer in Farnley Hall aufhängte. Es war das bedeutendste Gemälde seiner Sammlung, auf die er besonders stolz war.

1819 und 1820 stellte deshalb Walter Fawkes seine Kollektion mit 60 bis 70 Turner-Werken in seinem Londoner Haus aus, wozu auch ein Katalog mit einer Huldigung an den Maler erschien. Kurz zuvor, im März 1819, hatte Sir John Leicester sein Stadthaus für die Öffentlichkeit eröffnet und damit weitere Turner-Bilder für das Publikum zugänglich gemacht. Diese Ausstellungen, bei denen sich Turner unter die Menge der Besucher mischte, und andere Aquarelle, die sich in den folgenden Jahrzehnten bei Verlegern und Graveuren befanden, stellten ihn in den Mittelpunkt der vielfältigen Ausstellungskultur der Zeit. Sie ergänzten seine Präsenz in den Akademie-Ausstellungen und in seiner eigenen Galerie, der 1815

der italienische Bildhauer Antonio Canova einen Besuch abstattete, der Turner als großes Genie bezeichnete. Nach einer Zeit der Schließung wegen Renovierung wurde Turners Galerie 1822 wiedereröffnet. Sie entwickelte sich im Laufe der folgenden Jahre von einer Verkaufsgalerie zu einem Museum, das aus Werken bestand, von denen sich der Künstler nur schwer trennen konnte.

Nach seiner Rheinreise hielt sich Turner auf dem Weg nach Farnley einige Tage im **Raby Castle** auf. Von der mittelalterlichen Burg schuf er eine imposante, in eine dramatische Wetter- bzw. Wolkensituation getauchte Ansicht (Abb. S. 147). Die in Nordengland gelegene Anlage war der Wohnsitz des Earl of Darlington, der eine Gemäldesammlung mit Werken von Luca Giordano, Anthonis van Dyck, Pieter de Hooch, David Teniers dem Jüngeren und Sir Joshua Reynolds besaß. Das Aquarell war eine Auftragsarbeit, die das große Anwesen in weitläufiger Landschaft zeigt. Deshalb wählte Turner den Blick auf die Burg in weitläufiger Landschaft. Das Bauwerk

Vesuv im Ausbruch, Aquarell, 28,6 x 39,7 cm, 1817, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Connecticut



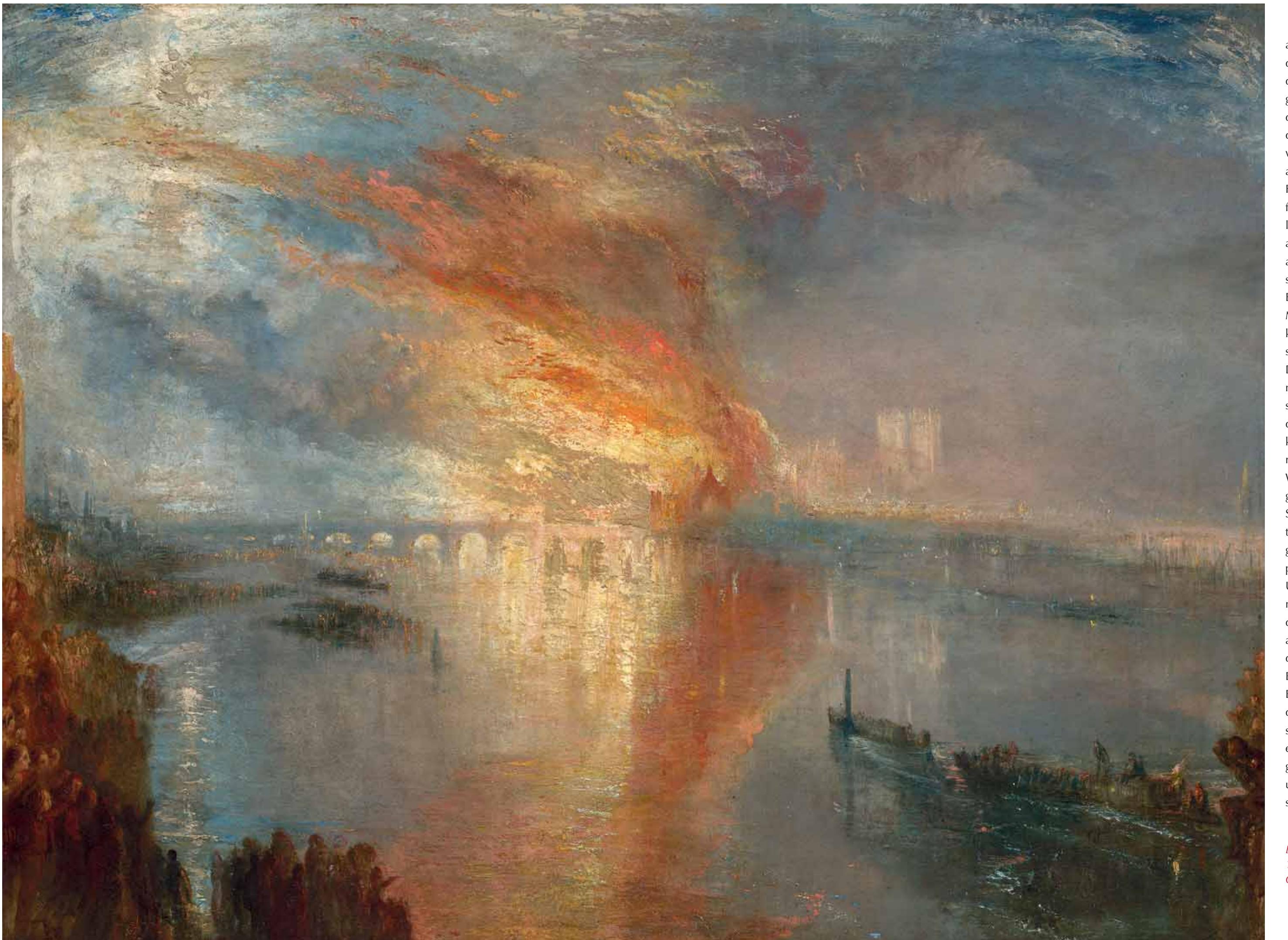
wird durch die Bildmitte und die Lichtregie betont, wobei er den unregelmäßigen Gebäudeumriss mit neun markanten Türmen in leichter Aufsicht zeigt und eine Parforce-Jagdszene im Vordergrund einfügt. Der Earl, ein begeisterter Sportler, der vorgab, sechs Tage die Woche zur Jagd zu gehen, nahm auf die Darstellung Einfluss.* Turner fand in Nordengland noch weitere Auftraggeber für Aquarelle, wie Fawkes Nachbarn William Pilkington, Reverend Thomas Whitaker und Sir John Swinburne. Whitaker beauftragte 1816 Turner mit 120 Zeichnungen von Ansichten verschiedener Motive für eine Geschichte von Yorkshire, wofür er 3000 Guineas erhalten sollte. Gedruckt wurden nur 20 Zeichnungen als „History of Richmondshire“, da der Auftraggeber Whitaker Ende 1821 starb.

Gleichfalls zerschlug sich der Auftrag von Sir Walter Scott (1771–1832), dem berühmten schottischen Dichter und Schriftsteller, und seinem Verleger Robert Cadell (1788–1849). Er hatte Turner und mehrere andere Künstler 1818 damit beauftragt, Illustrationen für die „Provincial Antiquities of Scotland“ zu liefern. Turners Besuch in Schottland im Jahr 1818 war auf Anregung von Walter Scott erfolgt. Turner steuerte zehn zu gravierende Aquarelle bei. Das Projekt wurde 1822 eingestellt. Am 1. August 1819 brach William Turner zu seiner ersten Italien-Reise auf. Von Dover fuhr er per Schiff über den Ärmelkanal nach Calais und nahm die Kutsche nach Paris, Lyon und Grenoble. Über den 2081 Meter hohen Mont-Cenis-Pass in den französischen Alpen erreichte er Susa

San Giorgio Maggiore in Venedig, Aquarell, 22,4 x 28,7 cm, 1819, Tate Britain, London (Heritage-Images/Art Media/akg-images)

* Als das Gemälde 1818 in der Royal Academy ausgestellt wurde, zeigte es – nach einer legendären Erzählung – im Vordergrund einen berittenen Jäger. Turner übermalte diese Figur, nachdem sein Werk als „abschulige Fuchs jagdszene“ bezeichnet worden war.





als seine Malerkollegen spürte Turner die Bedeutung des Ereignisses und die damit einhergehende Warnung der Geschichte für seine Heimatstadt London beim Vergleich mit Venedig, einer verfallenen ehemaligen Handelsmetropole, wie Byron in seinen Versen zum Ausdruck gebracht hatte. Zwei Jahre zuvor, im März 1832, war die Reform Bill verabschiedet worden, die Turner als Erfüllung der lebenslangen Bemühungen seines Freundes Walter Fawkes verstand, der ein „Parliament full, free and frequent“ gewünscht hat. Der Gedanke liegt nahe, dass Turner, wie viele andere, im Brand des alten Parlamentsgebäudes ein Symbol für das Ende des alten korrupten Systems sah und seine glühenden Visionen zur Verherrlichung der neuen Ordnung und zur Erinnerung an seinen verstorbenen Freund malte.

Mit den beiden Versionen schuf Turner zwei seiner bekanntesten Werke. Die in der British Institution ausgestellte erste Version zeigt den Brand aus größerer Nähe. Das von glutrot bis weiß lodernde Feuer erhellt die Türme der Westminster Abbey und zieht den Blick auf sich. Grau bis schwarze Rauchschwaden steigen in den Himmel und verdunkeln diesen bis auf einen dunkelblauen Streifen, während sich der Feuerschein blutrot in der Themse spiegelt und von der rechts stehenden Westminster Bridge reflektiert wird. Die Brücke begrenzt rechts das Geschehen. Durch die geschickte Schrägstellung der Westminster Bridge wird der Betrachter immer wieder auf die Unglücksstelle zurückgeleitet, die ungewöhnlicherweise am linken Bildrand platziert ist. Dadurch baut Turner eine Spannung und Unruhe auf, die als Gegendiagonale von links oben nach rechts unten verläuft. Kompositionell, verstärkt durch den Lichteffekt, gelang hier Turner eine einzigartige Lösung. Tausende von Menschen beobachten das Unglück vom Themseufer, von dem aus Turner das Bild konzipiert hat. Weitere Personen stehen auf der Brücke oder sitzen in den Booten, von wo aus Turner das Flammeninferno verfolgt hatte. Die unruhige Pinselführung, die dem schaudernden Flammenereignis entspricht, überträgt sich auf den Betrachter, wenngleich von den kräftigen Farben auch eine Faszination und Schönheit ausgeht, die im Widerspruch zur Gefahr steht, die die übermächtige Natur bereithält. Men-

Brand des Ober- und Unterhauses am 16. Oktober 1834, Version 2, Öl auf Leinwand, 92 x 123 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio



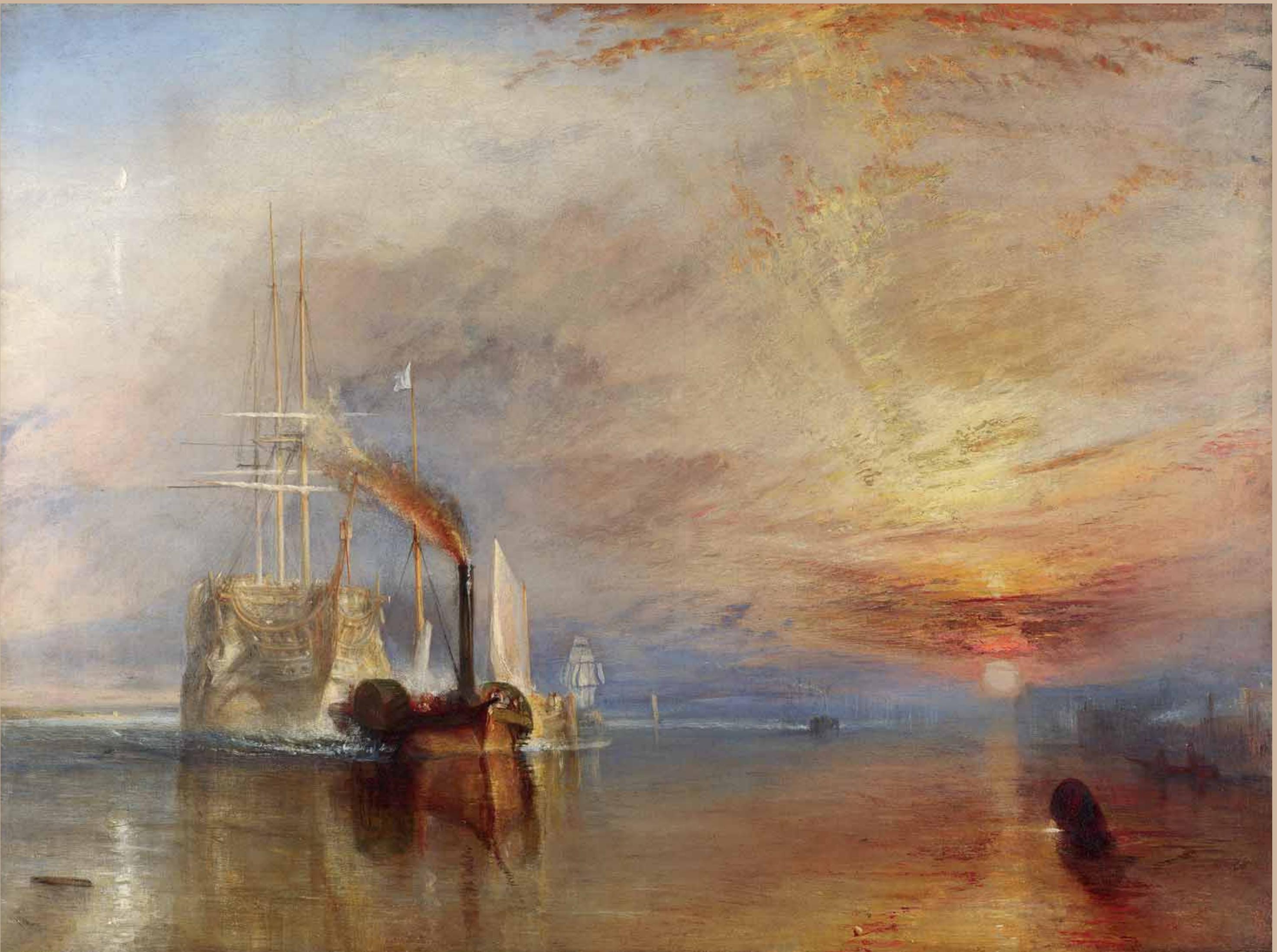
schen und Boote scheinen in Unruhe und Bewegung. Dass William Turner ein derart eigenständiges Werk, das in der Kunstgeschichte singulär sein dürfte, gelang, belegt seine Genialität. Legendar ist die Erzählung, Turner habe das Bild in kurzer Zeit realisiert. Ein Augenzeuge habe gesehen, Turner habe das bis dahin ungenständliche Werk erst am Firnistag, das heißt nach der Hängung in der Ausstellung unmittelbar vor Ausstellungsbeginn, in wesentlichen Teilen gemalt. Er sei früh am Morgen in der Institution eingetroffen und habe es bis zum Abend mit Hilfe von einem Palettenmesser und einem fingerdicken Lappen vollendet.

Die zweite Version (Abb. S. 192/193) zeigt die Brandstelle von größerer Entfernung, weshalb sich ein Panoramablick auf die Stadt London und die Themse bietet. Der Fluss nimmt beinahe die gesamte untere Bildfläche ein. Bedrohlich steigt die Feuersäule entgegen der Leserichtung in Richtung Betrachter auf. Das Feuer und die Gefahr vergrößert Turner optisch geschickt durch die Spiegelung in der Themse.

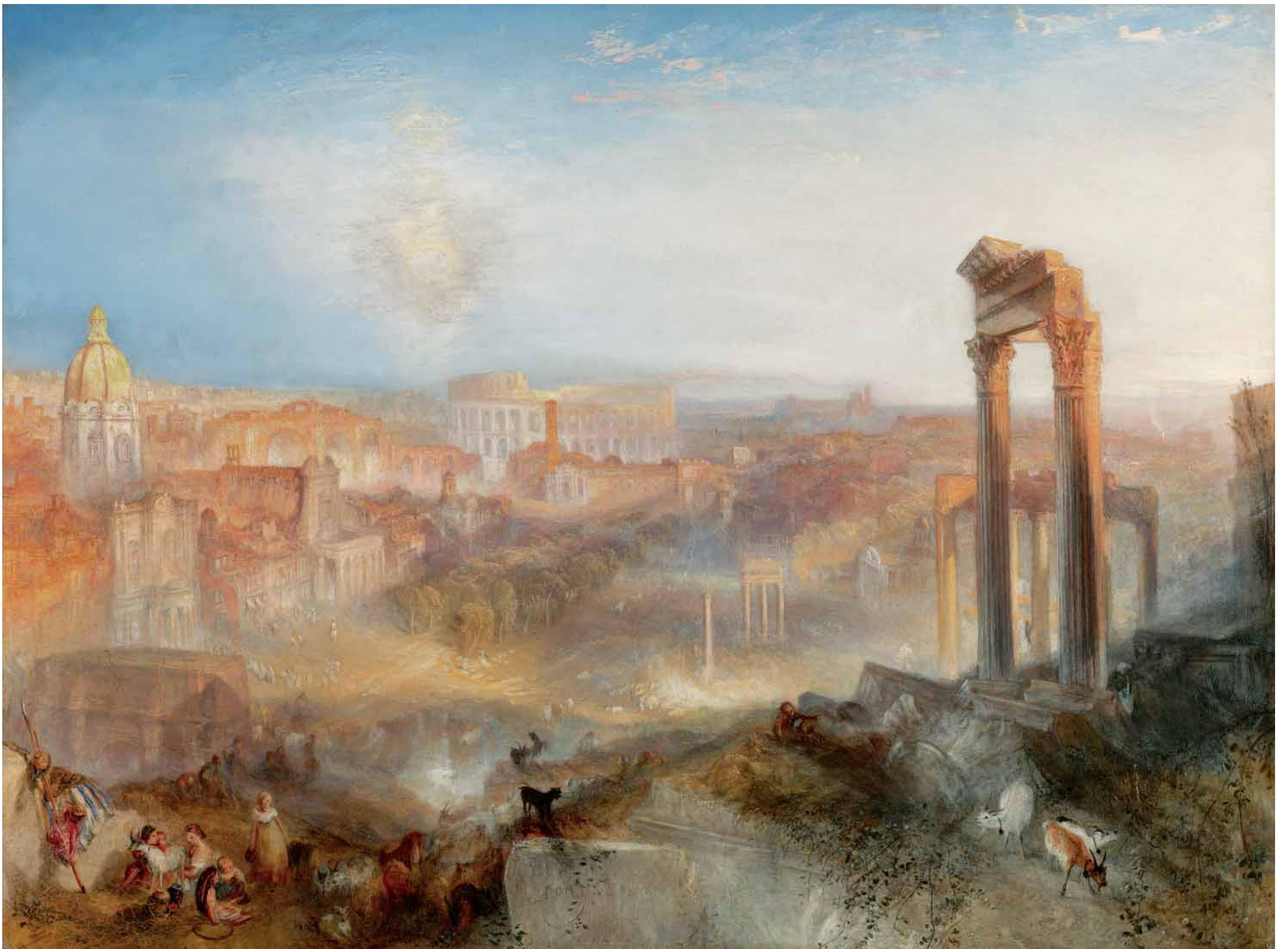
Turners lange Beschäftigung mit den Effekten von Mondlicht und Feuerschein fand in den 1830er Jahren mit den Bildern vom Parlamentsbrand ihren Höhepunkt. Zudem experimentierte er mit einem neuen Firnis namens Megilp, mit dem er Glanzlichter von außergewöhnlicher Intensität erzeugte. Allerdings erwies sich dieser als wenig haltbar, und er dunkelte nach, was die Farbharmonie beeinträchtigte.

Für das Bild **Heizer beim nächtlichen Kohleverladen** von 1835 (Abb. links) wählte Turner erneut eine Gegenlichtsituation, wobei er die Sonne gegen den Vollmond austauschte und sich nun der Mond analog zu den claudesken Hafenszenen im Wasser spiegelt. Deshalb nimmt der Himmel eine blaue Farbigkeit an, während hinter den Schiffen rechts mehrere kleine Feuer lodern, die einen markanten gelben bis roten Farbakzent bilden. Turner kontrastiert hier die alte Welt mit den Segelschiffen in der Lichtglorie zu der neuen Welt des Industriezeitalters. Wie bei der Ansicht der Industrieanlagen der Stadt Dudley bei Nacht (siehe S. 167 und Abb. S. 186) spielt Turner mit den Farben, die sich durch die neuen Belichtungs- und Feuerungs-

Heizer beim nächtlichen Kohleverladen, Öl auf Leinwand, 92,3 x 122,8 cm, 1835, National Gallery of Art, Washington (© Courtesy National Gallery of Art, Washington)



Das Kriegsschiff Temeraire wird zu seinem letzten Ankerplatz geschleppt, um abgewrackt zu werden, Öl auf Leinwand, 90,7 x 121,6 cm, 1838, London, National Gallery (National Gallery Global Limited/akg-images)



und die Stadtbewohner ihren täglichen Aktivitäten nachgehen. In der Ausstellung der Royal Academy 1839, in der als Gegenstück „Das antike Rom“ (Abb. S. 200) ausgestellt war, präsentierte Turner das Bild mit dem modifizierten Zitat aus Lord Byrons Meisterwerk „Childe Harold's Pilgerfahrt“ (1818): „Der Mond ist aufgegangen, und doch ist es nicht Nacht, / Die Sonne teilt noch den Tag mit.“ Wie das Gedicht beschwört Turners Gemälde die anhaltende Erhabenheit Roms, das für Künstler im Laufe der Geschichte weniger ein Ort in der realen Welt als vielmehr ein Ort in der Fantasie war.

Am 7. Juli 2010 wurde das Bild beim Auktionshaus Sotheby's für 29,7 Millionen Pfund an das Getty Museum verkauft.

1839 unternahm Turner eine zwei Monate dauernde Reise an die Maas und an die Mosel, die in ihrem Verlauf fast der Reise von 1824 gleicht: Ostende, Brüssel, Lüttich, Namur, Verdun, Metz, Luxemburg, Trier, Koblenz, Mainz, Köln und zurück.*

Kurz nach der Tour malte Turner den Rhein. Sein Standort ist ein Weinberg oberhalb von **Oberwesel** (Abb. S. 206). In Turners Bild wird der Mittelrhein mit der deutschen Kleinstadt zur claudesken Ideallandschaft, wie etwa der Vergleich zur Rom-Ansicht von 1836 (Abb. S. 207) veranschaulicht, da sich die Werke im Bildaufbau einschließlich des rechts singulär stehenden Baums entsprechen. Vergleichbar ist selbst die Kombination aus Licht, Farbe und Atmosphäre. Für Turner war die topografische Genauigkeit im Gegensatz zu seinem Frühwerk nicht mehr sein erstes Anliegen. Links sieht man den weiß getünchten Ochsenturm, nahe dem Rheinufer den hohen Turm der Liebfrauenkirche und in der Ferne Schloss Schönburg. Während der Maas-Mosel-Tour von 1839 führte Turner vermutlich das Aquarell aus, das vielleicht eine Ansicht vom Tal der Alzette auf die Oberstadt von **Luxemburg** (Abb. S. 210 oben) zeigt.** Turner arbeitete hier wie bei vielen Blättern der Reise in einer Mischtechnik mit Wasserfarben, Gouache, Stift und brauner Tinte sowie mit dem Auskratzen auf einem mittelschweren, leicht strukturierten beigen Velinpapier. Die Darstellung fasziniert durch die Rotfärbung der Architektur und des Felsens infolge des Sonnenaufgangs bzw. der blauen Nebelfelder.

* Cecilia Powell: William Turner in Deutschland, 1995, S. 75–79.

** Die topografische Zuschreibung ist nicht sicher. Deshalb fehlt das Aquarell bei Cecilia Powell: Turner's Rivers of Europe. The Rhine, Meuse and Mosel, London 1991.

Das moderne Rom – Campo Vaccino, Öl auf Leinwand, 91,8 x 122,6 cm, 1839, Getty Center, Los Angeles



Venedig, Öl auf Leinwand, 1840, Victoria and Albert Museum, London (bpk/Victoria and Albert Museum, London)

ner in Coburg, der Heimatstadt des Prinzen Albert. Er besuchte Schloss Callenberg, Schloss Ernsthöhe und das Jagdschloss Rosenau.* Turner war auf der Suche nach einem Motiv, das er dem Prinzen auf der kommenden Ausstellung der Royal Academy hätte zeigen können. Über Dettelbach und Würzburg, das er am 23. September erreichte, trat er die Heimreise an und erreichte am 7. Oktober 1840 London. Seit dem Jahr 1833 machten venezianische Szenen ein Drittel von Turners Schaffen aus – über 1000 Skizzen.** „Venedig wurde sicherlich gebaut, um von Turner gemalt zu werden.“ So äußerte sich ein Kritiker, nachdem er das Bild „Die Dogana, San Giorgio Maggiore, die Zitadelle, von den Stufen des Hotels Europa“ (Tate Britain) 1842 in der Royal Academy gesehen hatte. In der Tat war es William Turner, der Venedigs besonderes Flair der hellen Sonne und des Nebels als atmosphärisches Phänomen einfing – eine Stadt, die vor allem durch die Wechselwirkung von Wasser, Licht, Himmel und großartige Architektur sowie ihren Spiegelungen und Verschmelzungen beeindruckt. Wie kaum ein anderes Ölbild veranschaulicht die Ansicht **Die Dogana und Santa Maria della Salute in Venedig** (Abb. S. 226) diesen Zusammenhang. Wie eine Fatamorgana steigt die Architektur aus dem Nebel hervor. Diese Wirkung erzielte Turner insbesondere durch die Oberflächenstruktur mit vielfach übermalter pastoser Farbe, sodass die Fläche zu schimmern scheint, ganz so wie der Morgen Nebel mit den ersten Lichtstrahlen den Blick auf die fantastische Architektur freigibt.

* Hans Dickel: Die Befreiung vom Pittoresken: Turner in Oberfranken. In: Maria Effinger u. a. (Hg.): Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag. Heidelberg: arhistoricum.net, 2019, S. 151–160.

** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-going-to-the-ball-san-martino-n00544>.

habe sich im Frühwerk von einer detaillierten Dokumentation der Natur bis zum Spätwerk zu einem tiefergehenden Einblick in Naturkräfte und atmosphärische Effekte entwickelt. Ruskin reflektierte dabei die Auffassung des amerikanischen Kunstkritikers John Neal (1793–1876), der 1829 in seiner eigenen Kulturzeitung „The Yankee“ schrieb, dass man zwischen Dingen, wie sie der Künstler sieht, und Motiven, wie sie seien, zu unterscheiden habe. Ruskin legte in seinem zweiten Band von 1846 den Schwerpunkt auf die Symbolik in der Kunst, die durch die Natur ausgedrückt werde, und nahm damit auf die frühe Entwicklung der Präraffaeliten Einfluss.

Goethes „Farbenlehre“, die im Jahr 1840 als „Theory of Colours“ in englischer Sprache veröffentlicht wurde, spielte für Turners Kunst keine Rolle. Sein Exemplar der englischsprachigen Ausgabe enthält zahlreiche kritische und polemische Randbemerkungen. Er konnte der wissenschaftlichen Systematisierung nicht zustimmen. In dem 1843 ausgestellten Bild „Licht und Farbe (Goethes Farbenlehre): der Morgen nach der Sintflut, Moses schreibt das Buch der Genesis“ (Tate Britain) spielt Turner zumindest in einem Bildtitel auf Goethes Werk an.*

Turners letztes berühmtes Gemälde **Regen, Dampf und Geschwindigkeit – Die Great Western-Eisenbahn** (Abb. rechts) von 1844 wird oft als Beleg für Turners Begeisterung für die Industrialisierung gesehen, doch ging es Turner nicht so sehr um die Verherrlichung des Industriezeitalters, als vielmehr um die Atmosphäre und Gestaltungsformen des Lichts, den Erfahrungen von Schnelligkeit und optischer Auflösung. Die Dampflokomotive fährt im Regen bedrohlich auf den Betrachter zu. Das befreundliche Aussehen der schwarzen Lok verstärkt der Maler durch die flammenden roten Scheinwerfer. Turner steigert die gefährliche Situation durch einen „schwebenden“ Betrachterstandort als Vogelschau oberhalb der schlanken Eisenbahnbrücke, wodurch die an die Lokomotive angehängten Kohlewagen und die Fahrinne mit den seitlichen Brüstungsmauern erst sichtbar werden. Beides verkürzt sich perspektivisch keilförmig und daher übertrieben stark bis in den Hintergrund. Durch dieses

* Werner Hofmann (Hg.): William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamburg 1976, S. 205, 206.

Regen, Dampf und Geschwindigkeit. Die Great Western-Eisenbahn, Öl auf Leinwand, 91 x 121,8 cm, 1844, National Gallery, London (akg-images/The National Gallery)



von fünf Büchern nicht zum Turner-Nachlass (heute Tate Britain), sondern dem Yale Centre for British Art in New Haven, Connecticut, gehört (Abb. rechts). Turner verwendete es bei seinen Ausflügen nach Folkestone und bei Boulogne im Sommer 1845 sowie in Chelsea bei seiner Lebensgefährtin Sophia Booth, die es offenbar bis nach seinem Tod bei sich behielt. Es enthält Zeichnungen des Meeres in Aquarell und Bleistift. Zwar dokumentierte Turner den Verlauf eines Sonnenuntergangs über dem Meer. Die Formen sind jedoch auf einfachste Farben reduziert. Bei einigen Blättern handelt es sich wohl um Fantasiestudien. Die Ausführung erinnert an die Kunst der Moderne. Laut John Ruskin, der das Turner-Nachlassinventar erstellte, war dies Turners „letztes Skizzenbuch“.

1847 zeigte Turner letztmals Werke in der Royal Academy. Seine letzten Ausstellungen fanden 1849 und 1850 statt. Im Frühjahr 1851 präsentierte er sich auffällig schäbig gekleidet bei Veranstaltungen der Akademie. Im Oktober war er bettlägerig und wurde von einem Chirurgen, Herrn Bartlett, und Dr. David Price aus Margate betreut. Er verstarb am 19. Dezember 1851 um zehn Uhr morgens im Haus von Sophia Caroline Booth in Chelsea an Cholera.

Turners sterbliche Überreste wurden am 30. Dezember 1851 in der Krypta der St. Paul's Cathedral in London in der Nähe von Reynolds und Lawrence beigesetzt, entsprechend seinem Wunsch unter seinen Kunstbrüdern begraben zu werden. Turner, der in London bescheiden lebte, war durch kluge Investitionen in Aktien zu Geld gelangt. Für seine große Beerdigung und eine weitere Hinterlassenschaft von 1000 Pfund für ein Denkmal hatte er gesorgt. Seine Marmorstatue von Patrick MacDowell wurde 1862 im Kirchenschiff der Kathedrale aufgestellt.

Mit seinem Testament organisierte Turner seinen Nachruhm. Er vermachte dem englischen Staat, unter der Voraussetzung der Präsentation seiner Kunstwerke, seine in seinem Besitz befindlichen vollendeten Werke und ein materielles Vermögen von etwa 140000 Pfund, das einer Stiftung für notleidende Künstler zukommen sollte. Gegen das Testament klagten jedoch Turners fünf Cousins. Da Turners Testament viele Änderungen enthielt, kam es zu einem Rechtsstreit. Hatte Turner vorgesehen, dass die Nationalgalerie nur „fertige Gemälde“ erhalten sollte, änderte sich sein Wunsch durch die Einigung vom 19. März 1856 vor dem Obersten Gerichtshof dahinge-



hend, dass alle Gemälde, Zeichnungen und Entwürfe von Turners Hand, vollendet oder nicht, an die Nation fielen, während seine Stiche und der Grundbesitz an die Verwandten ging. Die 1824 gegründete National Gallery erhielt letztendlich etwa 300 Ölgemälde und 20000 Aquarelle und Zeichnungen mit der Auflage, dafür eine Galerie zu errichten. Sein Lieblingsbild „Dido erbaut Karthago“ (Abb. S. 135) und das Seestück „Die Morgensonnen bricht durch den Dunst: Fischer säubern und verkaufen Fische“ (Abb. S. 121) sollten gemäß Testament neben zwei Bildern von Claude – „Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba“ (Abb. S. 131) und „Die Mühle – Landschaft mit der Hochzeit von Isaak und Rebekka“ – gehängt werden. Die meisten Werke Turners übertrug man Anfang des 20. Jahrhunderts der Tate Gallery, lediglich „Didos Gebäude in Karthago“ und andere Hauptwerke bleiben in der National Gallery. John Ruskin (1819–1900) war ein Unterstützer und der wichtigste Verteidiger Turners. Für Ruskin war Turner der überragendste Künstler der Naturdarstellung. Turner verwirklichte, was Ruskin als wahrheitsgetreue Darstellung der natürlichen Welt ansah. Ruskin veröffentlichte seine Verteidigung des von ihm verehrten Künstlers in seinem umfangreichen sechsbändigen Buch „Modern Painters“, das ab 1843 erschien.

Turner veranschaulichte für Ruskin seine Vorstellung, dass große Kunst in absoluter moralischer Integrität wurzelt. Ruskin war jedoch schockiert, als er nach Turners Tod Skizzenbücher mit erotischen Zeichnungen entdeckte. Er beauftragte Ralph Wornum, den damaligen Verwalter der National Gallery, diese Zeichnungen und Aquarelle zu verbrennen, um Turners Ruf zu schützen. Dieser gab an, die obszönen Zeichnungen im Dezember 1858 verbrannt zu haben. Da weiterhin etwa 150 Zeichnungen und Aquarelle von Turner existieren, die als erotisch klassifiziert werden können und zwischen 1802 und 1845 entstanden sind, bleiben zu diesem Thema weiterhin Fragen offen.*

* Ian Warrell: *Turner's Secret Sketches*, London 2012.

The Channel Sketchbook, Bleistift und Aquarell, 9,5 x 15,9 cm, um 1845, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



Gestaltungsmittel verstkt sich der Eindruck einer hen Geschindigkeit der Eisenbahn. Zugleich wirkt die Brücke wie ein Viadukt, das – entgegen der Realität – scheinbar in gewaltiger He die Themse bei Maidenhead überbrückt, da Turner den Brückenpfeiler optisch verlängert, das Tal in der Vogelperspektive zeigt und eine bergige Landschaft vortäuscht. Im Nebel sieht man im Hintergrund eine Steinbrücke und auf der Themse ein Boot. Als 1837 bis 1839 die vom britischen Ingenieur Isambard Kingdom Brunel konstruierte Maidenhead Railway Bridge durch die britische Eisenbahngesellschaft Great Western Railway gebaut wurde, befchteten Eisenbahn-Gegner, die Brücke an der Strecke London-Bristol werde aufgrund des Gewichts und der Geschwindigkeit der Lokomotiven einstürzen.

Turner zeigt das neue Transportmittel bei einer schlechten Wetterlage: Regen, Nebel und Dampf bestimmen die kühle unfreundliche Stimmung. Dazu verwandelte er die Leinwand in eine raue und pastose graue Farbenlandschaft, bei der er mit heftigen Pinselhieben die

durch den Wind in Bewegung versetzten Wolken auftrug. Alles wirkt diffus und ungenau. Als einziges auffälliges Objekt sieht der Betrachter die schwarze Lock, die sich in rascher Geschwindigkeit bewegt. Wie bereits oben beschrieben, werden in Turners späten Bildern die Malweise, die Farbe und der Farbauftrag wichtiger als die reale Landschaft bzw. das Motiv.

Turner nutzte als Konsument häufig die neuen Transportmittel, darunter auch Dampfzuge und -schiffe. Offenbar betrachtete er sowohl den Zug als auch die Brücke als Alltagsmotive, die es wert waren, gemalt zu werden. Mit dem Bild „Great Western Railway“, der 1833 gegründeten Eisenbahngesellschaft, weist Turner sowohl stilistisch als auch motivisch in die Zukunft, d. h. zum Impressionismus, denn wie Turner malten die Impressionisten bevorzugt Alltagsszenen, Motive aus dem zeitgenössischen Leben und den Rauch der Industrie und neusten Technik.

In den Jahren von 1839 bis 1844 reiste Turner jrlig als Durchgangsziel entlang des Rheins. Ziel der Touren

*Der Zugersee, Aquarell,
29,8 x 46,6 cm, 1843,
Marquand Fund, Metropolitan Museum of Art,
New York*