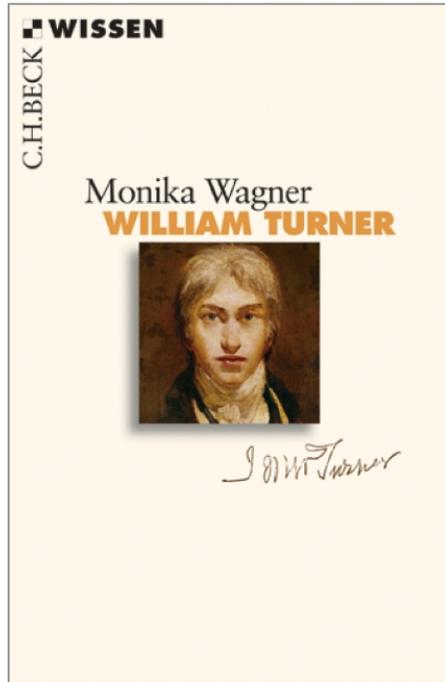


Unverkäufliche Leseprobe



Monika Wagner
William Turner

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-61275-6

I. Turner in London: Vom Architekturzeichner zum Lichtregisseur

Joseph Mallord William Turner zählt heute zu den Wegbereitern der modernen Malerei. Seine Bilder gelten als Vorläufer des Impressionismus und als Frühformen abstrakter Kunst. Die Einschränkung auf eine solche formalistische Sicht vernachlässigt jedoch die historische Aktualität und Brisanz von Turners Malerei. Es gilt indessen zu verstehen, inwieweit Turners Auseinandersetzungen mit einer turbulenten Gegenwart und seine Malweise einander bedingen. Dem großen politischen Thema, den Kriegen mit dem napoleonischen Frankreich, hat Turner neue Seiten abgewonnen. Doch vor allem war er Zeuge der rasanten Transformation Englands von einer Agrar- und Handels- in eine Industrienation. Im Unterschied zu dem nur ein Jahr älteren Caspar David Friedrich, der fürchtete, die Industrie werde «Menschen bilden, so Maschinen gleichen, ohne eigenen Willen und eigene Tatkraft», bereiteten die neuen Maschinen Turner keinerlei Berührungsängste. Als der wohl mobilste Künstler seiner Zeit machte Turner auf seinen Reisen selbst sogleich von den neuen, dampfgetriebenen Transportmitteln Gebrauch. Von daher wundert es nicht, dass er sich auch als Künstler mit den Veränderungen seiner Umwelt auseinandersetzte. Er führte nicht allein Eisenbahn und Dampfschiff als Themen in die Malerei ein, sondern entwickelte auch ein Malverfahren, mit dem er wie kein zweiter Künstler der Dynamik des Industriezeitalters Ausdruck verlieh.

Lernen und Lehren

Turner wurde nicht als Maler des Lichts und der Farbe, als der er heute gilt, geboren. Ausgerechnet Turner, der unter den Zeitgenossen die Formauflösung zugunsten der Farbe am weitesten treiben sollte, wurde zunächst in einem Metier, der Archi-

tekturdarstellung, geschult, das höchste Formprägnanz erforderte.

Als Sohn eines Barbiers wuchs William Turner mitten im geschäftigen Londoner Bezirk von Covent Garden auf. Im Alter von knapp 14 Jahren wurde er im Zeichenbüro des Architekten Thomas Hardwick, dann bei dem Architekturzeichner Thomas Malton ausgebildet. Eine derartige Lehre war auf die Darstellung streng konturierter und perspektivisch korrekter Bauwerke ausgerichtet. Neben der Ausführung landschaftlicher Hintergründe in Darstellungen idealer oder realer Bauwerke, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert im modischen Medium des Aquarells beliebt waren, fertigte er selbst topographische Ansichten. Turners erster Biograph, Walter Thornbury, berichtet, der Architekt Thomas Hardwick habe Turners Vater jedoch geraten, seinen Sohn nicht für die weitere Architektenlaufbahn vorzusehen, weil «der Junge zu clever und zu phantasiebegabt ist, um durch eine ernste Wissenschaft geknebelt zu werden». Hardwick sei es auch gewesen, der Turners Vater empfohlen habe, seinen Sohn stattdessen zur Royal Academy zu schicken. Ab 1789, im Alter von 14 Jahren, zählte Turner zu den Probanden der Royal Academy. Er musste sich einer Aufnahmeprüfung unterziehen, in der u. a. das Zeichnen nach figürlichen Gipsabgüssen verlangt wurde. Er bestand die anschließende halbjährige Probezeit an der Royal Academy und gehörte zu den letzten unter ihrem Gründungspräsidenten Reynolds aufgenommenen Studierenden.

Turner wurde geboren, als die Royal Academy of Arts in London sieben Jahre alt war. Er gehörte zu der Generation englischer Künstler, der erstmals von vornherein eine nationale Institution zur Verfügung stand, die für die künstlerische Ausbildung sowie für Kommunikations- und Ausstellungsstrukturen sorgte. Bis zur Gründung der Royal Academy im Jahr 1768 hatte die englische Malerei in der Geschichte der europäischen Kunst so gut wie keine Rolle gespielt. Eine Ausnahme stellt lediglich William Hogarth dar, der aber gerade nicht als Maler,

sondern als Grafiker der *modern moral subjects* über England hinaus berühmt wurde. In Europa war die 1669 gegründete französische Académie Royale tonangebend, die wesentlich dazu beitrug, dass sich Paris zur führenden Kunstmetropole entwickelte. In England hatte man in den vorausgehenden Jahrhunderten für die großen Aufträge des Königshauses Künstler wie Hans Holbein, Wenzel Hollar, Anthonis van Dyck, Rubens u. a. vom Kontinent verpflichtet. Mit der späten Gründung der Royal Academy, die trotz ihres Namens keine Königliche Institution war, sondern dank der Initiative von etwa vierzig Künstlern, unter ihnen Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough, ins Leben gerufen worden war, gewann die englische Kunst eine schlagkräftige Vertretung. Ihr erster Präsident, der Maler Joshua Reynolds, setzte mit seinen zwischen 1769 und 1790 gehaltenen Vorlesungen, die sogleich als einzelne *Discourses* erschienen, Maßstäbe und verschaffte der jungen Institution auch auf kunsttheoretischer Ebene in Europa Gehör.

Auch an der Royal Academy konnte Turner das Genre, das ihn später auszeichnen sollte und wofür er bis heute berühmt ist, nicht direkt erlernen: Es gab keinen Unterricht in Landschaftsmalerei, ja Malerei wurde überhaupt nicht unterrichtet. Vielmehr besuchte er den Unterricht in der sogenannten Gipsakademie, wo das Zeichnen klassischer Figuren trainiert wurde, das zur Grundausbildung aller Studenten gehörte. Auch das bedeutete, ebenso wie das Zeichnen nach dem lebenden Modell, ein konturbezogenes Arbeiten. Das Figurenzeichnen orientierte sich in erster Linie an den Bedürfnissen der Historienmalerei als der ranghöchsten Kunstgattung in der tradierten akademischen Hierarchie. Daneben hatte Turner Gelegenheit, bei Thomas Sandby seine architekturbezogenen Kenntnisse zu vertiefen. Der Unterricht für Landschaftsmalerei, für den sich Turner später selbst einsetzte, wurde dagegen – wie an vielen anderen europäischen Akademien – erst im späteren 19. Jahrhundert eingeführt.

In England kontrastierte die an den Anforderungen der Historienmalerei orientierte Ausbildung besonders stark mit den Interessen neuer Käuferschichten von Kunstwerken. Denn trotz

verschiedener, auch privatwirtschaftlicher Förderungsmaßnahmen wie z. B. Boydells *Shakespeare Gallery* konnte die akademisch gepriesene Historienmalerei, die in der Regel auf Auftraggeber angewiesen war, nicht mehr recht Fuß fassen. Ihre große Zeit war vorbei. Stattdessen erlebte die Landschaftsmalerei ihren Aufstieg und trug wesentlich zur Herausbildung einer nationalen Schule der Malerei bei. Das neue Bürgertum, besonders das englische Industriebürgertum, war in weit höherem Maß an den sogenannten kleinen Gattungen, d. h. an Porträts und Landschaften, interessiert als an Historienmalerei.

Turner musste also die Spezifika der Landschaftsmalerei andernorts erwerben. Das hatte offenbar durchaus Vorteile, denn die nicht konventionalisierte Ausbildung zum Landschaftsmaler und das dadurch notwendige Experimentieren erwiesen sich für das Innovationspotenzial eines so ambitionierten jungen Künstlers wie Turner als förderlich.

Das eigenständige Arbeiten entsprach seinem Selbstverständnis als *self made man*. Doch auch für ihn spielte das Kopieren von Vorbildern eine wichtige Rolle. So hat er, wie sein Malerkollege Joseph Farington, der weniger seiner Kunst als seiner minutiösen Aufzeichnungen des Londoner Kunstlebens wegen bekannt ist, 1798 in seinem Tagebuch notierte, neben Thomas Girtin, Paul Sandby Munn und vielen anderen jungen Malern in der sogenannten Monro-Akademie Vorlagen kopiert. Das Kopieren von Gemälden alter Meister gehörte auch in den Akademien zur Grundausbildung, und Turner ließ selbst im fortgeschrittenen Alter bei seinen Besuchen in Paris, Rom, Venedig oder Dresden keine Gelegenheit aus, entsprechende Werke abzuzeichnen. Doch der Londoner Arzt Dr. Thomas Monro war ein Sammler, der nicht nur Gemälde alter Meister geerbt hatte, sondern der vor allem aktuelle, zeitgenössische Arbeiten erwarb. So besaß er neben Bildern von Richard Wilson, dem sogenannten englischen Claude Lorrain, zumindest zeitweise so unkonventionelle Landschaften wie Alexander Cozens' *blottings* (Abb. 1). Derartige Klecksographien anzufertigen empfahl Cozens in seiner *New Method of Inventing Landscape* (1785) den Künstlern als Übung zur Stimulation der Phantasie. Auch

neuartige Industriesujets, wie sie Philip-Jacques de Loutherbourg, wohl in Vorbereitung seines 1801 ausgestellten Ölgemäldes von Coalbrookdale, dem Zentrum der Industrialisierung, gezeichnet hatte, lernte Turner in der Monro-Akademie kennen. Loutherbours ungewöhnliche Zeichnungen von Maschinenhäusern und Antriebsmechanismen in Coalbrookdale besaßen für Turner offenbar eine besondere Bedeutung, denn er hat sie Jahrzehnte später, 1833, in einer Auktion erworben. Zwar wurde Turner für das Kopieren bei Monro bezahlt, doch der Lerneffekt war der eigentliche Gewinn, sodass John Ruskin, der Turner 1843 mit dem ersten Band seiner *Modern Painters* ein unvergleichliches Denkmal setzte, den Sammler Monro als den wahren Lehrer Turners bezeichnen konnte.

Doch neben dem Kopieren, wodurch Turner aktuelle Verfahren wie das von Cozens empfohlene *blotting* kennen- und praktizieren lernte, spielten Turners eigene Beobachtungen, das Naturstudium auf den schon sehr früh unternommenen ausgedehnten Wanderungen sowie seine Reisen zu Verwandten und Freunden eine entscheidende Rolle. Die Autopsie des Landes sensibilisierte ihn für die Atmosphäre der verschiedenen Regionen, für das Wetter, für Tages- und Jahreszeiten, eben für die Natur und ihre permanenten Veränderungen. Auf den Reisen konnte er zugleich die dynamische Umgestaltung des Landes während der Industrialisierung miterleben.

Turner musste also sein *know how* für die Landschaftsmalerei durch vielerlei Eigeninitiativen erwerben und erproben. Doch trotz der fehlenden akademischen Lehre im Landschaftsfach wurde die Royal Academy für Turner zur zentralen Institution und Bühne, die er zeitlebens hoch schätzte und der er sich verpflichtet fühlte. Nur über sie war jene höchste Anerkennung als Künstler zu erwerben, die er anstrebte. Mit nur 24 Jahren, dem nach den Statuten der Akademie frühestmöglichen Zeitpunkt, wurde Turner Ende 1799 zum assoziierten Akademiemitglied gewählt. Schon drei Jahre später folgte die Wahl zum Vollmitglied, und nach weiteren fünf Jahren bewarb er sich erfolgreich um den vakanten Posten eines Professors der Perspektivlehre, den er 35 Jahre lang innehatte.

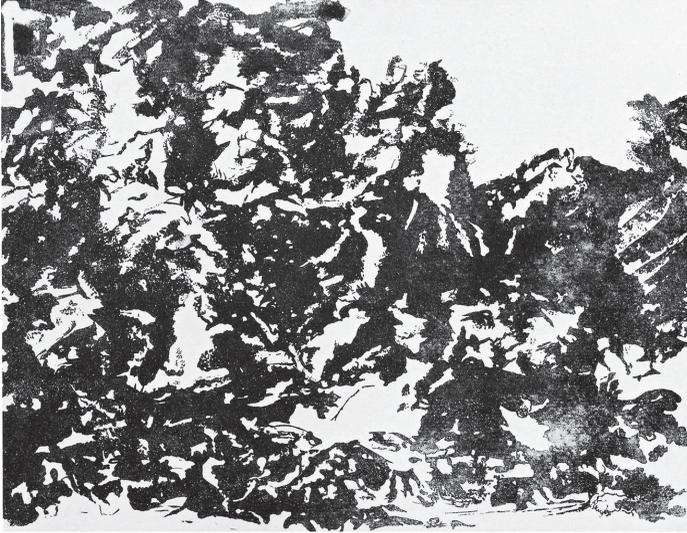


Abb. 1 Alexander Cozens, Klecksographie, Aquatinta aus: *New Method of Assisting the Invention of Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785

Dass dies eine ungewöhnlich steile Karriere war, zeigt ein Vergleich mit dem zweiten großen englischen Landschaftsmaler und Konkurrenten Turners, dem nur ein Jahr jüngeren John Constable. Dessen akademische Anerkennung verlief erheblich stockender: Erst 20 Jahre nach Turner wurde Constable zum assoziierten Akademiemitglied gewählt, und es dauerte weitere zehn Jahre, bis er im Alter von 52 Jahren endlich Vollmitglied der Royal Academy wurde.

Turner scheint es mit seinem Unterricht als Lehrer der Perspektive, einem Fach, das zu den Grundlagen der akademischen Künstlerausbildung gehörte und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in den europäischen Akademien gelehrt wurde, nicht eilig gehabt zu haben. Erst fünf Jahre nach seiner Berufung begann er 1811 die üblichen sechs Vorlesungen pro Jahr zu halten – offenbar mit nur mäßigem Erfolg. Obwohl sich anhand der Vorlesungsmanuskripte ablesen lässt, dass Turner sich intensiv vorbereitete und eigens angefertigte, anspruchsvolle De-

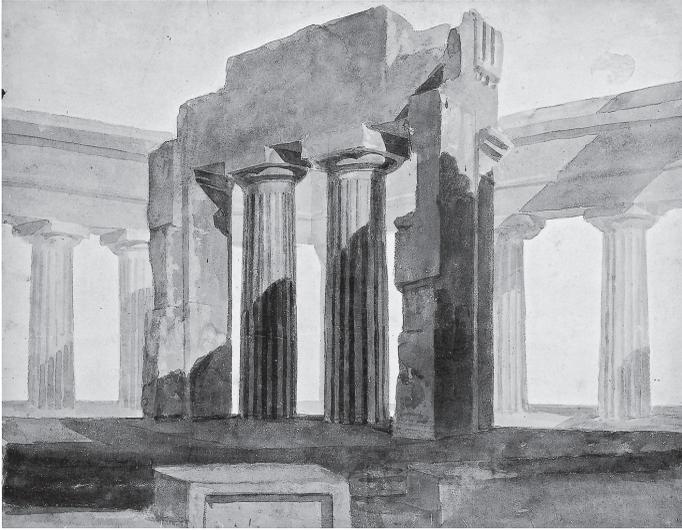


Abb. 2 William Turner, Neptuntempel in Paestum, Demonstrationsblatt für die Perspektivvorlesung, um 1810, Aquarell über Bleistift, London, Tate Britain

monstrationsblätter zeigte (Abb. 2), die seine Kompetenz als Architekturzeichner belegen, bemängelten Zuhörer seine unverständlichen Ausführungen und seine ungeeignete Vortragsweise. Gerade weil Arbeiten, so die zuletzt von Maurice Davies vorgelegte Studie *Turner as Professor* von 1993, rekonstruieren konnten, dass sich der Maler ausgiebig mit den Konstruktionsgesetzen der Zentralperspektive befasste, erscheint es verblüffend, in welchem Maße sich Turner davon löste und wie radikal er sie in seiner Malerei überspielte. Der Regelbruch, so muss man schlussfolgern, war umso gezielter, als er auf der genauen Kenntnis der Regeln basierte. Neben der traditionellen Linearperspektive widmete sich Turner ausführlich der Lichtreflexion und -brechung sowie der Luft- und Farbperspektive, wie es den modernen Tendenzen in der Praxis der Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprach, als die linearperspektivische Darstellung gestört wurde und schließlich zugunsten der Farbperspektive und des Flächenbezugs neuartiger Bildlich-

keiten verschwand. Bereits in den Vorbereitungen zu seinen Perspektivvorlesungen notierte Turner, die Linearperspektive sei der «Diener von Licht und Schatten, wie Licht und Schatten die Diener der Farbe sind». Eine derart radikale Priorisierung der Farbe war geeignet, das Profil einer englischen Schule der Malerei zu schärfen und von der Konturfixierung des französischen Klassizismus der Davidschule abzugrenzen.

Öffentliche Sichtbarkeit des Werks

Obwohl Turner auch hin und wieder Aufträge erhielt, war er in erster Linie ein *Ausstellungskünstler*, wie Oskar Bätschmann den modernen Künstler, der für den Markt arbeitete, in seinem gleichnamigen Buch von 1997 bezeichnet hat. Die öffentliche Präsenz seiner Werke war daher eine wesentliche Voraussetzung für Turners künstlerische Anerkennung und seinen ökonomischen Erfolg. Bereits im Alter von etwa 13 Jahren zeigte Turner im Barbiergeschäft seines Vaters die ersten eigenen Aquarelle, was offenbar zu kleineren Aufträgen führte. Und schon 1790, zu Beginn seiner Studien an der Royal Academy, war er erstmals mit einer Arbeit, dem sorgfältig ausgeführten Aquarell vom «Palast des Erzbischofs, Lambeth», in der Jahresausstellung der Royal Academy vertreten. Für einen 15-jährigen Schüler der Akademie bedeutete dies eine hohe Anerkennung, oblag doch die Auswahl der Exponate einem Gremium renommierter Künstler. Vier Jahre später fanden seine Arbeiten in der wichtigsten Kunstaussstellung Englands, der Jahresausstellung der Royal Academy, auch seitens der Londoner Presse lobend Erwähnung. Damit begann Turners Name über den engen Kreis der Freunde und akademischen Lehrer hinaus zu kursieren. Bis zu seinem Tod im Jahr 1851 war der Maler mit wenigen Ausnahmen in den Jahresausstellungen der Royal Academy mit seinen jeweils neuesten Arbeiten vertreten. Mit den Ausstellungen entwickelte sich auch die englische Kunstkritik als öffentlicher Diskurs. Turners Beiträge fanden zunehmend Beachtung und lösten seit Ende der 1810er Jahren immer wieder Kontroversen aus, was das Interesse an seiner Malerei wiederum steigerte.



Abb. 3 George Jones, Turners Galerie mit Besuchern, um 1852, Öl auf Pappe, Oxford, Ashmolean Museum

Turners gesamter Jahresrhythmus war darauf ausgerichtet, in den Akademieausstellungen, die in der Regel Ende April eröffnet wurden, seine neuesten Arbeiten zu präsentieren, die er im vorausgehenden Sommer durch ausgedehnte Reisen vorbereitet und während der Wintermonate im Atelier realisiert hatte. Doch beschränkte sich seine Ausstellungstätigkeit keineswegs auf die Akademie; Turner ließ kaum eine Möglichkeit ungenutzt, um seine Gemälde publik zu machen. Mehrfach zeigte er seine Arbeiten in Institutionen wie der *Society of Arts* und der *British Institution*. Er war mit Aquarellserien in Ausstellungsräumen von Verlegern vertreten, die für die Subskription der entsprechenden druckgraphischen Stichfolgen warben. Er nahm an Wettbewerben verschiedener Einrichtungen teil, stellte auch außerhalb der Hauptstadt, so in Manchester und Birmingham, ebenso wie in Rom aus und beteiligte sich 1845 sogar mit dem Gemälde *Die Eröffnung der Walhalla* an der Ausstellung der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München. Bei all seinen Aktivitäten war Turner schon früh als guter Geschäftsmann bekannt.

Zu den Strategien eines modernen Künstlers gehörte auch,

dass er dafür sorgte, einen Grundstock seiner Arbeiten zugänglich zu halten. Bereits 1803/04 baute Turner eine eigene Galerie (Abb. 3), die er als Ausstellungsort in seinem Londoner Wohnhaus in der Queen Anne Street, ab 1822 dann um die Ecke, in der Harley Street, einrichtete. Diese Einraum-Galerie, wie sie auch andere Londoner Künstler betrieben, war mit modernem Oberlicht ausgestattet und blieb dank der Hilfe seines Vaters zeitweise sogar während Turners Abwesenheit von London geöffnet.

Turner tat alles, um seine Malerei von Anfang an ins öffentliche Bewusstsein zu bringen. Doch nicht nur das: Er war selbstbewusst genug, in einer testamentarisch verfügten Schenkung an die Nation auch für seinen Nachruhm zu sorgen. Er überließ der National Gallery rund 300 Ölgemälde sowie nahezu 20 000 Aquarelle und Zeichnungen mit der Auflage, dafür eine gesonderte Galerie zu errichten – der allerdings erst nach weit über 100 Jahrenerspätung mit der Clore Gallery entsprochen wurde. Und Turner bestimmte, dass zwei seiner Gemälde in der National Gallery zwischen zwei arkadischen Landschaften mit biblischer Staffage des hoch gerühmten Claude Lorrain hängen sollten. Turner war überzeugt, dass seine Gemälde denen von Claude ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen seien.

Hierarchie der Bildmedien

Einer von Turners Gegnern, der Sammler Georges Beaumont, so berichtet Farington in seinem Tagebuch vom Oktober 1812, habe mit Blick auf Turner geäußert, es sei durch Künstler, die sich bemühten, Ölbilder leicht und klar wie Aquarelle erscheinen zu lassen, viel Schaden angerichtet worden. Denn dadurch gehe die spezifische Kraft der Ölmalerei verloren. In exakter Umkehrung der Argumentation lobte der *Spectator* anlässlich einer Ausstellung seiner Aquarelle im Juni 1833 ausdrücklich Turners Arbeiten, weil sie so vollendet seien wie Ölgemälde. Turner kam als Architekturzeichner von der Praxis der Aquarellmalerei, und es scheint, dass die Potenziale des Mediums für seine künstlerische Entwicklung ausschlaggebend waren.

Im zeitgenössischen Verständnis gab es zwischen Öl- und Aquarellmalerei jedoch einen erheblichen Rangunterschied, der auf unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck kam. Zum einen wurde das Aquarell häufig illustrativ eingesetzt, etwa um Reproduktionsstiche oder konturbetonte Zeichnungen zu kolorieren, was auch Turner zu Anfang seiner Lehrjahre praktiziert hatte. Zum anderen war Aquarellieren besonders bei Laien beliebt, weil die Farben ein spontanes Arbeiten ohne große Vorbereitung ermöglichten und die Entwicklung fester Aquarellcakes die Farben auch für das Arbeiten unterwegs handlich machte. Da zudem Format und Trägermaterial für die oberste Gattung des Historienbildes ungeeignet waren, galt das Aquarell als ein vergleichsweise bescheidenes Medium.

Turner entfaltete jedoch im Aquarell eine außerordentliche Virtuosität. Zwischen den ersten Anfängen seiner kolorierten Zeichnungen bis zu den zart schwebenden Erscheinungen von Venedig in der Lagune oder den Vibrationen von Hitze und Geschäftigkeit in einer nächtlichen Industrieszene (Abb. 39) liegt ein weiter Weg. Das Medium kam Cozens' «klecksographischen» Empfehlungen entgegen und erwies sich für die Landschaftsmalerei besonders geeignet. Die Aquarellfarbe, die dem gelenkten Zufall affin ist, weil sich das im Wasser gelöste Pigment ein Stück weit selbstständig verhält, entsprach den Vorstellungen von lebendiger Natur. Turner nutzte die spezifischen Eigenschaften des Aquarells, indem er etwa in Wasser- und Himmelszonen die erste Farblasur auf nassem Papier anlegte (vgl. Abb. 14), wodurch der Eindruck einer sich spurlos ausdehnenden Farbigkeit entstand. Hinzu kamen die Transparenz und Lasurfähigkeit des Materials, Eigenschaften, die Turner in der Ölmalerei wiederentdeckte und mit der Materialität gespachtelter Farbpartien verband.

Indem Turner mit relativ dünnflüssiger Ölfarbe einzelne Partien des Bildes lasurartig anlegte oder zusammenfasste, sodass darunterliegende Farbschichten und die helle Bildgrundierung zu dem oszillierenden Farbeindruck beitrugen, kam dies der Hand-



Abb. 4 Robert Wallis nach William Turner, Dudley, Worcestershire, 1835, Radierung

habung des Aquarells nahe. Einem auch politisch konservativen Sammler wie Beaumont war die ähnliche Behandlung der beiden Medien als Nivellierung ihrer ästhetischen wie sozialen Differenz verdächtig. Aufgrund seiner Verwendungsgeschichte eignete also dem Aquarell als Medium weit weniger Gravität als der Ölmalerei. Während Turner auf der einen Seite Effekte der Aquarellmalerei in die Ölmalerei übersetzte, trug er umgekehrt durch seine virtuose Handhabung des Aquarells erheblich zu dessen Aufwertung als einem hochrangigen Bildmedium bei.

Dem breiten, überregionalen Publikum war Turners Werk zu seinen Lebzeiten vornehmlich durch seine Druckgrafik bekannt. Das galt insbesondere für den Kontinent, wo seine Gemälde so gut wie nicht zu sehen waren. Während nur wenige Projekte zur Reproduktion seiner Ölgemälde zustande kamen, wurde die überwiegende Zahl von insgesamt über 800 Druckgrafiken, die zu seinen Lebzeiten publiziert wurden, nach Aquarellvorlagen gestochen. Dazu gehörten umfangreiche Serien wie die *Pic-*

turesque Views in England and Wales, die Turner von vornherein als Vorlagen für die anspruchsvollen druckgraphischen Lieferungen konzipierte. Er war an der Druckgrafik in hohem Maße interessiert und stand – auch bei der Illustration von Dichtungen John Miltons, Lord Byrons, Walter Scotts u. a. – mit Verlegern und Stechern in engem Austausch. Stets kontrollierte Turner die drucktechnischen Übersetzungen seiner Bildvorlagen auf das Genaueste, ließ zahlreiche Probedrucke anfertigen, die er eingehend korrigierte. Obwohl Turner darauf bedacht war, die malerischen Qualitäten der Aquarelle in den grafischen Umsetzungen zu erhalten, entschied er sich nur sehr selten für das flächenbezogene Aquatintaverfahren und nur ein einziges Mal für die Lithographie. Vielmehr wurde der atmosphärische Eindruck seiner Aquarelle durch feinste lineare Mittel erzielt (Abb. 4). Die Wahl legt nahe, dass Turner mit den erheblich aufwendigeren Tiefdruckverfahren die Ergebnisse genauer kontrollieren wollte, während bei der Aquatinta immer ein Rest Zufall im Spiel blieb, der sich technisch nicht mehr korrigieren ließ. In einer seiner an den Stecher William Miller gerichteten Korrekturen, die John Gage 1969 publizierte, heißt es in der dem Maler eigenen Direktheit: «Ich löse die Formen auf, aber Sie folgen mir nicht, sondern behalten die Formen bei.»

Wie aus Turners Aufzeichnungen für seine Perspektivvorlesungen hervorgeht, betrachtete er den Stich nicht einfach als Reproduktion der Malerei, sondern als «Übersetzung eines Bildes, denn die Eigenheit jeder Kunst unterscheidet sich in den Mitteln, denselben Gegenstand auszudrücken». Gerade weil er Druckgrafik nicht als mechanische Übertragung einer Vorlage verstand, sondern als Übersetzung, entstand der Wunsch nach Kontrolle. In den Vorlesungsmanuskripten findet sich darüber hinaus die bemerkenswerte Erkenntnis: «Linien werden zur Sprache der Farben.» Die Evokation der malerischen Qualitäten eines Turner'schen Aquarells durch Linien erforderte höchste Virtuosität, denen nicht jeder Stecher entsprechen konnte oder nur zu einem höheren Preis entsprechen wollte, sodass der Maler mehrfach das Unternehmen wechselte. Mit dem aufwendigen Projekt der *Picturesque Views in Eng-*

land and Wales scheiterte nicht nur der Unternehmer Heath finanziell.

Turners ungewöhnlichstes druckgraphisches Unternehmen ist das zwischen 1806 und 1819 erschienene *Liber Studiorum*, eine 71 Blatt umfassende Folge von Mezzotintoradierungen. Mit dem ambitionierten Projekt suchte der Maler – ausgestattet mit dem Status des Professors der Royal Academy – zur Aufwertung der Landschaft als Universalgattung beizutragen, die alle Genres, auch das der Historie, integriert.

[...]