

Die Befreiung vom Pittoresken

Joseph William Turner in Oberfranken

Hans Dickel

Abstract Mit seinen Aquarellen zu den touristischen Sehenswürdigkeiten des Rheintals, Burgruinen, Kirchtürmen und dramatisch steilen Felsschluchten, die er gemäß der Ästhetik des Pittoresken (William Gilpin) darstellte, hatte Turner jahrelang den Geschmack des englischen Reisepublikums bedient. In seinem Spätwerk löste er sich zunehmend vom Motiv und verselbständigte seine Bilder zu malerischen Experimenten mit Farbe und Licht. Andere Stimmen aus dem kunsttheoretischen Diskurs mögen ihn dabei ermutigt haben, etwa Archibald Alison, der die Freiheit der Farbgebung und ihre Kraft zur Evokation höher schätzte als die akkurate Imitation. Eine Folge von Aquarellen aus Oberfranken zeigt diese Loslösung von der Ästhetik des Pittoresken besonders gut auf, sie steht in Verbindung mit Turners Aufenthalt in Coburg, dem Geburtsort von Queen Victorias Gatten Albert von Sachsen-Coburg-Gotha, dem er ein großes Landschaftsgemälde gewidmet hat. Nun kommt die Seherfahrung der Kontingenz zum Ausdruck, im Wechsel zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen vermitteln die Bilder das visuelle Erlebnis einer sinnoffenen Wahrnehmung.

Keywords William Turner, Rheinromantik, Pittoreskes, Oberfranken, Coburg

Wie und warum kam Joseph William Turner nach Oberfranken? Auf dem Weg nach Italien, dem Sehnsuchtsziel seiner Landsleute, reiste der Künstler mehrfach entlang des Rheins und des Mains durch deutsche Gebiete. Nach dem Sieg der Koalitionsarmeen Englands und Preußens gegen Napoleons Heer im Jahr 1815 war das Rheintal durch Aufhebung der Kontinentalsperre wieder frei. Engländer, und nun auch Engländerinnen, strömten seitdem in Scharen gen Süden, wie Johanna Schopenhauer verwundert bemerkte: „Lästiger noch als die reisenden Kinder sind vielleicht die reisenden englischen Familien, deren Anzahl besonders in den Rheingegenden, an das Unglaubliche reicht, so dass man kaum begreift, wer denn noch, außer dem Könige und seinem Hofstaat, dort zu Hause geblieben sein könnte.“¹ Seit 1815 reisten also nicht mehr nur die adeligen Sprösslinge männlichen Geschlechts nach Italien, auch bürgerliche Touristinnen und Touristen durchstreiften auf ihrer *Grand Tour* das Rheintal.

Turners erste Aquarell-Serie zu dieser als pittoresk gerühmten Landschaft entstand 1817, nach Zeichnungen von einer Wanderung, die er im August zwischen Köln und Bingen unternommen hatte. Die anschließend in London gefertigten 51 Aquarell/Gouache-Zeichnungen auf grau laviertem Papier konnte er bald an Walter Fawkes verkaufen, für den Preis eines Gemäldes, später entstanden Repliken für weitere Liebhaber.² Das Rheintal bot den Engländerinnen und Engländern zahlreiche Sehenswürdigkeiten, wie sie es nach der Lektüre von Reiseführen erwarten konnten und im Sinne der Ästhetik des Pittoresken von William Gilpin zu sehen gelernt hatten: Burgruinen und Kirchtürme über mittelalterlichen Städtchen, dramatisch steile Felsschluchten. Gilpin hatte das Pittoreske schon 1782 als Modus der Landschaftswahrnehmung insbesondere für Flussufer am Beispiel des englischen Flusses Wye beschrieben und auch Empfehlungen für die künstlerische Darstellung formuliert:

„The following little work proposes a new object of pursuit; that of examining the face of a country by the rules of picturesque beauty; opening the sources of those pleasures which are derived from comparison: (Section I). The beauty of these scenes arises chiefly from two circumstances; the lofty banks of the river, and its mazy course. [...] The most perfect rivers-views, thus circumstanced, are composed of four grand parts: the area, which is the river itself; the two side-screens, which are the opposite banks, and lead the perspective; and the front-screen, which points out the winding of the river. (Section II). The views on the Wye, though composed only of these simple parts, are yet exceedingly varied. They are varied, first, by the contrast of the screens. [...] Again, they are varied by the folding of the side-screens over each other, and hiding more or less of the front. [...] Besides these sources of variety, there are other circumstances, which, under the name of ornaments, still farther increase them. [...] The ornaments of the Wye may be ranged under four heads: ground, wood, rocks, and buildings. (Section II) Different kind of rocks have different degrees of beauty. [...] The various buildings which arise everywhere on the banks of the Wye, form the last of its ornaments: abbeys, castles, villages, spires, forges, mills, and bridges. One or other of these venerable vestiges of past, or cheerful habitations of present times, characterize almost every scene.“³

1



Abb. 1 Joseph William Turner: *Lorelei*, 1817.

Die Erwartungshaltung des englischen Reisepublikums war also schon vorgeprägt. Wie sehr die Ufer zwischen Köln und Mainz den englischen Vorstellungen von einer pittoresken Landschaft auf dem europäischen Festland entsprachen, geht auch aus John Gardnors Subskriptionstext für eine Folge von Aquatinta-Radierungen aus dem Jahre 1788 hervor:

Hans Dickel

„It is remarkable that the picturesque beauties of the Rhine have long been subjects of admiration, though never produced to the public by the printer or engraver. The very circumstances which create those beauties, situations difficult to access, terrific precipices, and defiles barely passable, forming the natural boundaries of sanguine ambition, and inviting its daring and desperate efforts – kept aloof the peaceful artist, and permitted the eye of taste only to glance on it occasionally. The borders of the Rhine have generally been the seats of war, or of contentions and degradations in consequence of them, unfavourable to the studies of genius. They present the boldest objects of nature and art: fortified towns and castles, sometimes rendered terrific by desolation, in situations the most romantic and picturesque. The disposition of Europe inclining to peace and general commerce, the author seized the earliest opportunity of visiting the borders of the Rhine at leisure and without vexatious molestation; and he presumes to offer to the public the first series of views on them which have ever been taken.“⁴

Im Rausch der Rheinromantik ist auch Turner eine Weile mitgeschwommen, mit seiner variantenreichen Bildproduktion zu den pittoresken Ufern des Rheins hat auch er den Geschmack des Publikums bestens bedient, zahlreiche seiner Aquarelle wurden schwarz/weiß in Stahlstichen reproduziert. Der Fluss nimmt in seinen Ansichten meist noch mehr Platz ein als die historischen Sehenswürdigkeiten, die Blickführung rückt das Wasser ins Zentrum: der Weg war das Ziel, die Fahrt im Rhein, nicht der mühsame Aufstieg zu irgendeiner Burg.⁵ Vermutlich zeichnete er vom Boot aus, um die Skizzen später in London zu Aquarellen auszuarbeiten, spektakulär der Lorelei-Felsen, 1817, den er siebenmal dargestellt hat (Abb. 1). Damals wurde der Ort gerade erst für den Tourismus entdeckt, konnte doch der Nervenkitzel, am Felsen entweder zu zerschellen und mit dem Wrack in Wasserstrudeln zu versinken oder aber die Passage heil zu überleben, erhabene Gefühle wecken, die Gefahr war bekannt.⁶

„Most fashionable picturesque views“ bot auch St. Goarshausen mit Burgruinen und steilen Felsen. Turners Bildstrategie wird hier wirksam, lässt doch die Überschneidung der Felsen durch den Bildrand diese in der Vorstellung der Betrachter noch viel höher erscheinen.⁷ Das Aquarell *The Castellated Rhine* von 1832, eine Kompilation aus Rhein-Motiven, entspricht zudem der Stimmung von Canto III aus Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1816).⁸

Turners Aquarelle zu den *Rivers of Europe* belegen das Zusammenspiel von Kunst und Tourismus, in dem sich das Landschaftsbild und das Reiseverhalten im

19. Jahrhundert wechselseitig bestätigten und bestärkten. Man sah das Erwartete und erkannte das Gesehene. Im Laufe der Zeit kam es sogar zu semantischen Kurzschlüssen zwischen Bildern und Abgebildetem, wenn etwa Burgruinen nach Mustern aus Gemälden umgebaut oder bestimmte Aussichtspunkte für pittoreske Ansichten fixiert wurden. Und die Prominenz der Flüsse verrät, wie sich das Reisen gleichsam verflüssigt hat, nicht mehr die Sehenswürdigkeiten selbst waren das Ziel, das bloße Vorbeigleiten wurde bevorzugt. Seit Beginn der Dampfschiffahrt 1827 ging dann alles noch viel schneller, schon um 1840 konnte man in nur einem Tag von Köln nach Mainz reisen. Die mehrheitlich englischen Passagiere wussten den neuen Komfort und die erhöhte Reisegeschwindigkeit zu schätzen, zumal sich dadurch die Burgenfrequenz an den Ufern deutlich erhöhte. Und so wird der Tourismus bald auch zum Gegenstand der Karikatur (Abb. 2).⁹ Die Kreuzfahrer des 21. Jahrhunderts erleben auf diese Weise inzwischen sogar das italienische Festland vom Mittelmeer aus.

Analog zu dieser Wahrnehmung im Modus des Vorbeigleitens löste sich auch Turner vom Motiv und verselbständigte seine Bilder zu malerischen Farbexperimenten. Damit entging er der Gefahr einer Trivialisierung des Pittoresken, anders jedoch, als John Ruskin es in *Modern Painters* gewürdigt hat, als er die Kategorie des *Noble* oder *Turnerian Picturesque* in den Diskurs einführte, um seinen Schützling von den belanglosen Malern von Touristensouvenirs abzugrenzen. Ruskin unterscheidet das *Turnerian Picturesque* vom *lower Picturesque* durch seine höhere Empathie gegenüber dem Motiv, während ersteres auf die bloße Freude an Oberflächenreizen beschränkt bleibe:

„Now, if this outward sublimity be sought for by the painter, without any regard for the real nature of the thing, and without any comprehension of the pathos of character hidden beneath, it forms the low school of the surface-picturesque; that which fills ordinary drawing-books and scrap-books, and employs, perhaps, the most popular living landscape painters of France, England, and Germany. But if these same outward characters be sought for in subordination to the inner character of the object, every source of pleasurable being refused which is incompatible with that, while perfect sympathy is felt at the same time with the object as to all that it tells of itself in those sorrowful by-words, we have the school of true or noble picturesque. [...] Now in all this observe how the higher condition of art (for I suppose the reader will feel, with me, that Turner is the highest) depends upon largeness of sympathy. It is mainly because the one painter has communion of heart with his

subject, and the other only casts his eyes upon it feelinglessly, that the work of the one is greater than that of the other. And, as we think farther over the matter, we shall see that this is indeed the eminent cause of the difference between the lower picturesque and the higher. For, in a certain sense, the lower picturesque ideal is eminently a heartless one; the lover of it seems to go forth into the world in a temper as merciless as its rocks. All other men feel some regret at the sight of disorder and ruin. He alone delights in both; it matters not of what. Fallen cottage-desolate villa-deserted village-blasted heath-mouldering castle-to him, so that they do but show jagged angles of stone and timber, all are sights equally joyful. Poverty, and darkness, and guilt, bring in their several contributions to his treasury of pleasant thoughts. [...] The dignity of the picturesque increases from lower to higher, in exact proportion to the sympathy of the artist with his subject.“¹⁰

2

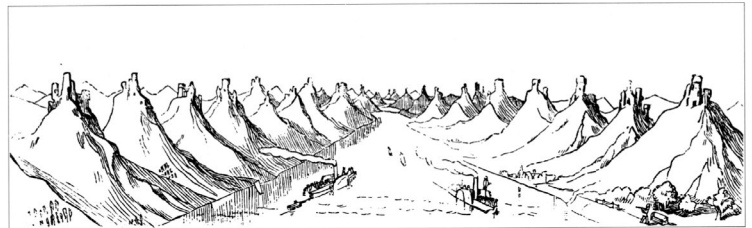


Abb. 2 Richard Doyle: *Brown's First Impression of the Rhine*, in: *The Foreign Tour of Messrs. Brown, Jones and Robinson*, London 1854, o. S.

Es ist jedoch fraglich, ob Turners Werk mit solchen moralischen Kategorien adäquat erfasst werden kann. Vielleicht passen sie für das Gemälde des Denkmals des französischen Generals Marceau, am Rhein bei Koblenz, *The Bright Stone of Honour (Ehrenbreitstein) and Tomb of Marceau, from Byron's 'Childe Harold'* (1835),¹¹ aber Turners künstlerische Entwicklung verlief in eine andere Richtung, und dabei mögen ihn andere Stimmen der Kunstkritik ermutigt haben, etwa Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1811), in denen die Freiheit der künstlerischen Farbgebung und ihre Kraft zur Evokation höher geschätzt werden als die akkurate Imitation.

„It is not the art, but the genius of the painter, which now gives value to his compositions; and the language he employs is found not only to speak to the eye, but to affect the imagination and the heart. It is not now a simple copy which we see, nor is our emotion limited to the cold pleasure which arises from the perception of accurate Imitation. It is a



3

Abb. 3 Joseph William Turner:
Rothenburg, 1835/1840.

*creation of fancy with which the artist presents us, in which only the greater expressions of nature are retained, and where more interesting emotions are awakened, than those which we experience from the usual tameness of common scenery.*¹²

Die Auflösung der traditionellen Bildform lässt sich in Turners Werk dann spätestens seit den Italienreisen von 1829/30 beobachten. Die Befreiung von Pittoresken gelang ihm auf ganz andere Weise, als Ruskin es sich gedacht hatte, indem er nämlich alles Motivische den frei komponierten Farbzonen seiner Aquarelle und später auch seiner Gemälde, nachordnete. In den sogenannten *Colour Beginnings* ging Turner nicht mehr vom Sichtbaren sondern vom Visuellen aus, nicht vom Motiv sondern vom Medium. Er wollte offenbar, dass seine Kunst nicht vorrangig vom Dargestellten sondern von der Darstellung her aufgefasst werde. Turner richtete sich damit an das sehende Sehen, nicht an das wiedererkennende Sehen. Noch einmal anders formuliert: Vor dem Gegenstand werden die Modalitäten seiner Wahrnehmung relevant.¹³ Schon erstaunlich früh finden sich dazu auch die ersten Stimmen verständnisvoller Zeitgenossen: „His outlines, his shadows, are colour—as it is in nature.“¹⁴ „So entirely is the eye carried away by a sort of indistinct and harmonious magic, that we seem to consent to the abandonment of solid truth.“¹⁵ Nicht über das identifizierbare Motiv sondern über den Wahrnehmungsprozess des Sehens von Farbe und Licht und des Nicht-Erkennens der Gegenstände zieht Turner Auge und Geist der Betrachterinnen und Betrachter nunmehr an.

Die Frankenreisen 1835 und 1840

Eine Folge von Aquarellen nach seinen Streifzügen in Oberfranken zeigt diese Lösung vom Gegenständlichen besonders schön auf. Die nachträgliche Beschriftung ‚Rothenburg‘ auf einem Aquarell stammt zweifellos von Turner selbst,¹⁶ aber das ist schon alles, was man sicher identifizieren kann (Abb. 3). Wenn Turner nicht erst 1840 bei seiner ausgedehnten Frankenreise in Rothenburg ob der Tauber war, mit dokumentierten Aufenthalten in Nürnberg, Bamberg und vor allem in Coburg sowie anschließend in Dettelbach und Würzburg, dann möglicherweise auf der Rückkehr von einer seiner Italienreisen, 1833, oder wahrscheinlicher noch 1835, nach seiner Norddeutschlandreise, die ihn bis nach Berlin und von dort über Prag, Nürnberg und Frankfurt/Main zurück nach England führte. Nürnberg hatte er nachts am 3. Oktober 1835 verlassen, bevor er am Morgen des 5. Oktobers Frankfurt am Main erreichte, beim Wechseln der Pferde könnten unterwegs auch die flüchtigen Skizzen von Würzburg (?) bei stürmischen Unwetter und Aschaffenburg entstanden sein.¹⁷ 1840 führte ihn seine Rückreise von Venedig über Passau und Regensburg, die Walhalla, Nürnberg, Bamberg, Coburg und nochmals Würzburg zurück nach London. Am 16. September 1840 wurde Turner in Bamberg als Hotelgast registriert, am nächsten Tag reiste er nach Coburg.¹⁸ Dort hielt er sich vier Tage auf¹⁹, ungewöhnlich lange, bis er die Stadt am 20. September wieder verließ: Queen Victorias frisch vermählter Gatte war in Coburg geboren und aufgewachsen und Turner spekulierte auf den Ankauf eines Bildes mit Coburger Motiven durch die königliche Familie, vergeblich. Queen Viktoria, Enkelin Georgs III. von Hannover, des Königs von Englands, hatte 1840 ihren

Vetter Albert von Sachsen-Coburg-Gotha geheiratet. Nach dem Aufenthalt in Coburg waren Dettelbach und Würzburg die nächsten, für den 23. September 1840 dokumentierten Stationen Turners. Das stilistisch mit den Blättern aus Coburg verwandte Aquarell zu Rothenburg ob der Tauber könnte somit erst um 1840 als sogenanntes *Colour Beginning* die fränkische Stadt wieder in Erinnerung gerufen haben, in einer Montage verschiedener Ansichten von der Frankenhöhe aus. Eine nachträglich unten rechts in Rötel notierte Chiffre für Gebäude definiert die Silhouette der Stadt denkbar knapp, in Umkehrung des üblichen zeichnerischen Verfahrens bei der Anfertigung einer Vedute. Der Primat gebührt der Farbe, nicht der Linie. Ein sich scheinbar verdunkelndes Grau weckt die Vorstellung von einem drohenden Unwetter, im unteren Bereich scheinen sich die Farben zurückzuziehen, das Grün der Vegetation, das Braun und Rotgelb des Erdbodens und der Stadt verlieren an Kraft. Die Imagination lässt aus dem Schwall lasierender Farben einen Bildraum entstehen, da mittig in kräftigem Blau ein Flusslauf in einem Taleinschnitt markiert ist. Die nur kürzelhaft dargestellte Architektur, Zeichen menschlicher Ansiedlung, scheint von den alles umschlingenden Windwirbeln wie aufgesogen zu werden. Vielleicht versehentlich hat Turner in der Mitte des Blattes zwei Fingerabdrucke in dunkler Farbe hinterlassen.

Diese Malweise und Bildauffassung schlägt dann auch durch auf die offizielle Bildproduktion. Im Gemälde von Schloss Rosenau, gelegen oberhalb der Itz bei Coburg (Abb. 4), gewinnt der Fluss im Vordergrund, der tatsächlich ein nur ca. zwei Meter breiter Bach ist, mit seinen Spiegelungen des Laubs der Bäume und des Himmels mehr Bedeutung als das entrückte Schloss, in dem Prinz Albert als Kind gespielt haben wird.²⁰ Als Turner Mitte September 1840 dort war, leuchtete das Laub sicher noch nicht so gelbroten auf, wie es im Bild zu sehen ist, aber er wollte Rosenau offenbar im Goldenen Oktober glänzen lassen. Die rauschend überwältigende Fülle der Laubmassen und das irisierende Flimmern des Lichts auf der Wasseroberfläche, die Spiegelndes und Gespiegeltes gleichwertig verschmelzen lässt, sind bildbestimmender als das größtenteils verdeckte Schloss auf dem Hügel, das zudem hell durchlichtet, fast schwerelos entrückt wirkt, wie ein Märchenschloss. Ein Wiedererkennungswert liegt vor allem in dem Stufengiebel der Fassade, dem Turner in separaten Zeichnungen seines Skizzenbuches große Aufmerksamkeit geschenkt hatte.

Aber dieses Detail und die rot-weiß gestreifte Flagge derer von Sachsen-Coburg-Gotha sind dann auch schon alles, was der Künstler den königlichen Betrachtern als Wiedererkennungszeichen anbietet. Vielleicht

unfreiwillig, vermutlich aber doch genau bedacht, kehrt das Rot-Weiß der gestreiften Flagge wieder in der Kleidung der beiden Kinder, die vorne in der Itz angeln. Dieses anekdotische Detail zieht das dynastische Hoheitszeichen fast schon ins Lächerliche. Insgesamt handelt es sich um ein typisches Gemälde aus Turners Spätphase, das sorgfältig komponiert ist, was man auch daran erkennt, dass er die Blätterwildnis am Flussufer gleich zweimal durch den goldenen Schnitt gegliedert hat, sowohl horizontal als auch vertikal ist die Landschaft nach diesem Prinzip aufgebaut. Und ganz bewusst setzt Turner, wie in seinen italienischen Landschaften, einen Baum mit einer dunklen Baumkrone neben die Sonne, um deren Leuchtkraft im Kontrast noch stärker erscheinen zu lassen, ohne dabei zu bedenken, dass solche pinienartigen Bäume in Oberfranken kaum gedeihen können. Die Meinungen zu diesem Bild, das heute im städtischen Museum Liverpool hängt, gingen auseinander, die *Times* schrieb: „Here is a picture that represents nothing in nature beyond eggs and spinach. The lake is a composition in which salad oil abounds, and the art of cookery is more predominant than the art of painting.“²¹

4



Abb. 4 Joseph William Turner: *Schloss Rosenau, Seat of HRH Prince Albert of Sachsen-Coburg-Gotha, near Coburg, Germany, 1841.*

Das Verflimmern des historischen Motivs im Blätterwald des Goldenen Oktobers, man findet es ganz ähnlich auch in dem für König Ludwig I. von Bayern geplanten Bild der Walhalla bei Regensburg von 1842, das aber ebenfalls bei seinem Adressaten scheiterte.²² Beide

5



6



Abb. 5 Joseph William Turner: *Schloss Rosenau, near Coburg: The Birthplace of H. R. H. Prince Albert*, 1840.

Abb. 6 Joseph William Turner: *Veste Coburg and Coburg with Schloss Ernsthöhe*, 1840.

Bilder entsprechen hingegen der tatsächlichen Wahrnehmung vorübergehender Naturphänomene, wie es die oben zitierte wohlwollende Stimme der Kunstkritik bereits erkannt hatte: „His outlines, his shadows, are colour – as it is in nature.“

Die beschriebenen Gestaltungsmerkmale, die sich der Kategorie des Pittoresken entziehen, lassen sich auch in anderen Aquarellen beobachten, die Turner in Oberfranken zeichnerisch vorbereitet hatte, um sie kurz darauf in London fertigzustellen, nämlich den fünf Coburg-Ansichten aus dem Jahr 1840: *Veste Coburg from the East*; *The Entrance to Veste Coburg*; *Schloss Rosenau, near Coburg: The Birthplace of H.R.H. Prince Albert* (Abb. 5); *Veste Coburg and Coburg from the North-West*; *Veste Coburg and Coburg with Schloss Ernsthöhe*²³ (Abb. 6).

Die Farbgebung evoziert schnell wechselnde Wetterverhältnisse, plötzliches Licht oder auch drohende Finsternis. Der Modus des Pittoresken, dem noch viele der Rheinansichten unterliegen, greift nicht mehr, dies liegt weniger an der in Franken gesehenen Landschaft als vielmehr an Turners neuer Art, flüchtig Gesehenes darzustellen bzw. entsprechende Seherlebnisse zu evozieren. Die Farben der freien Aquarellierung gehen den zeichnerischen Einträgen aus den Skizzenbüchern voraus, zumindest im mutmaßlichen Bild Rothenburgs, anders als noch in den frühen Rheinansichten von 1817. Die skizzenhafte Faktur beglaubigt die Authentizität der Darstellung derart flüchtiger Phänomene, sie wurde so schon von Pierre Henry de Valenciennes, Pariser Professor für Landschaftsmalerei, in seinen *Éléments*

de *Perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et Particulièrement sur le genre du Paysage* (Paris 1799) empfohlen, ja Valenciennes plädierte für eine Perspektive des Gefühls bei der Darstellung atmosphärischer Landschaften wie der Bewegung von Wolken:

„Comme ces formes mouvantes changent à chaque instant, s'élargissent, se resserrent, se déchirent, se séparent, ou se mélangent avec d'autres, il est impossible de les mettre en Perspective suivant les règles ordinaires: mais comme il existe une Perspective qui leur est propre, qui est celle de Sentiment, il faut que l'artiste étudie bien leurs formes et leurs mouvements; qu'il observe la position de leurs lignes entre elles; qu'il fasse attention aux masses qui passent les unes sur les autres, à celles qui fuient vers l'horizon, à celles qui sont plus hautes ou plus basses dans l'atmosphère; qu'il suive la dégradation des formes, à mesure que les nuages s'éloignent de l'oeil pour aller se perdre dans l'horizon: c'est par cette étude réfléchie qu'il apprendra à donner au ciel la forme concave, si difficile à représenter, en supposant néanmoins qu'il soit couvert des nuages.“²⁴

Ihre Betrachtung erfordert ein zunächst sehendes Sehen, bevor einzelne Motive zu erkennen sind. Diese von allen touristischen Erwartungen befreite Seherfahrung der Kontingenz gewinnt nun Vorrang. Turner bedient mit solchen Blättern nicht mehr vorrangig das Wiedererkennen-Wollen der Touristen, vielmehr motiviert er zum eigenen Sehen. Bei der Betrachtung fragt man sich, was man sieht und was man nicht sieht, kann sich also des Sehens selbst bewusst werden, d. h. seiner Abhängigkeit von Licht und Atmosphäre, von Standort, Jahres- und Tageszeit. Turner übt eine Art „ästhetischer Bildkritik.“ (Sylvia M. Chomentowska).²⁵ Wo steht man, wie kommt man nach Rothenburg bzw. Coburg, von welcher Seite werden die Städte gesehen? Welche Ansicht ist die beste? Jede Gewissheit ist hier förmlich in ein wolkiges Farbenspiel aufgelöst, als näherte man sich den Städten aus einem Heißluftballon (die erste Montgolfiere hatte schon 1783 abgehoben). Turner reiste zwar noch mit der Kutsche und dem Schiff, doch auf dem Weg aus Italien konnte er die erste deutsche Eisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth (1835) benutzen. Das Sehen aus der Ferne, im Vorbeifahren, war also durchaus zeitgemäß. Im Wechsel zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen vermittelt Turner das visuelle Erlebnis einer sinnoffenen Wahrnehmung. So war auch sein Kommentar zu Goethes *Farbenlehre*, die er in Charles Lock Eastlakes Übersetzung von 1840 gelesen hatte, sarkastisch: Goethes faustischer Gewissheit „Wäre nicht das Auge sonnenhaft,

wie könnten wir das Licht erblicken?“²⁶ setzte er entgegen: „If the eye be sunny it could not know darkness.“²⁷ Hier verrät sich Turners Sinn für Zwischentöne, Übergänge, Grenzphänomene, sie interessierten ihn mehr als die Gewissheit versprechenden Kirchtürme von Rothenburg oder Coburg. Sein visuelles Interesse lässt auch den Betrachtern seiner Bilder den Freiraum ästhetischer Entdeckungen, einer sinnlichen Wahrnehmung also, welche die Autorität des perspektivisch ordnenden Auges unterläuft und jeder idealistischen Ästhetik gegenübersteht. Anders als in den Rheinansichten von 1817, bei deren Ausarbeitung Turner das zeichnerische Gerüst in der Regel respektierte, lässt er hier den Darstellungsanspruch in den Farben verfließen, analog zur Natur, wie es schon der oben zitierte Kommentar positiv vermerkt.

Die Generation der 1968er hatte in Turners Spätwerk die Befreiung vom Reglement der Linie gesehen, die hinter der Farbe zurücktrete, aber das ist eine Sicht, die aus der Negation begründet wurde. Man kann Turners Malerei, nach der Studie von Sylvia Chomentowska, auch anders sehen und eine positive ästhetische Kategorie in seinem Werk ausmachen, die Weite, „breadth“, wie John Burnet sie in seinem *Practical Treatise on Painting* (1827) genannt hatte, bevor er in seinem *Essay on the Education of the Eye* (1837) explizit die Vorzüge der *aerial perspective* lobte, die im Anschluss an Valenciennes nun entschieden aus der Perspektive der Betrachter begründet wird:

„Linear perspective being that part of drawing which is produced by the means of lines only; aerial perspective is made use of to designate those changes which take place in the appearance of objects, either as to their receding or advancing, from the interposition of the atmosphere; therefore, to the application of this quality the artist is mainly indebted for the power of giving his work the space and retiring character of nature.“²⁸

Deshalb sei vor allem die richtige Farbgebung wichtig, die zudem das Interesse der Beschauer durch ihre Vielfalt fesseln könne: „Now, though the interposition of the atmosphere gives us the means of producing the effect of distance in a picture, yet the mind requires a certain variety to hold it in amusement, and a certain appearance of substance to give a reality to the scene.“²⁹ Turner hat diese Malweise, die alle gegenständlichen Einzelheiten im Atmosphärischen verschmilzt, im malerischen Spätwerk so weit getrieben, dass seine Farben vor allem flüchtige Naturphänomene wie die Wolkenbewegung evozieren: In seinem Interesse an allem Instabilen, Veränderlichen, zeigt sich die Auflösung des traditionellen

Bildes der Natur als Landschaft zugunsten der experimentellen Hervorbringung einer ‚zweiten Natur‘, eben jener der Kunst. Turner befreite seine Malerei von der Verpflichtung auf die Abbildung erkennbar konturierter Gegenstände, um statt dessen mit der gestaltenden Kraft der Farbe die visuelle Qualität der Malerei wirksam werden zu lassen und die Imagination der Betrachter anzuregen. Auf anekdotische Details, an denen das Auge festen Halt finden könnte, verzichtete er bewusst. Die Farben und der Malprozess erhalten nun als solche Vorrang, etwa gegenüber der perspektivischen Ordnung, die sonst den landschaftlichen Bildraum strukturiert. Das Bild wird wichtiger als das Abbild:

„Bei Cozens, Constable und Turner verbindet sich das Thema des ‚Anfangs aller Dinge‘ mit der pragmatischen Analyse der Kunstmittel und ihrer Tragfähigkeit – letztlich geht das eine Thema in das andere über, was bei Turner zu der allegorischen Konsequenz führt, dass Moses, der die Genesis schreibt, mit dem Künstler identisch wird, der sie – *mutatis mutandis* – malt.“³⁰

Ruskin hatte diese, für ihn fatale *cloudiness* in Turners Spätwerk als Charakteristikum der modernen Malerei generell bezeichnet und sie auch in Verbindung mit der säkularisierenden Weltansicht des wissenschaftlichen Zeitalters gebracht. Im Gegensatz zu der im Mittelalter vorherrschenden *stability, definiteness, and luminousness* sollen die Betrachter nun an der Dunkelheit und ständiger Veränderung Gefallen finden. In der Malerei der „Modernen“, insbesondere der seines verehrten Protagonisten Turner, sei es gelungen, atmosphärische Phänomene der Natur in kongenialer Weise wiederzugeben:

„And, I believe, the first thing that will strike us, or that ought to strike us, is their cloudiness. Out of perfect light and motionless air, we find ourselves on a sudden brought under sombre skies, and into drifting wind; and, with fickle sunbeams flashing in our face, or utterly drenched with sweep of rain, we are reduced to track the changes of the shadows on the grass, or watch the rents of twilight through angry cloud. And we find that whereas all the pleasure of the medieval was in stability, definiteness, and luminousness, we are expected to rejoice in darkness, and triumph in mutability; to lay the foundation of happiness in things which momentarily change or fade; and to expect the utmost satisfaction and instruction from what is impossible to arrest, and difficult to comprehend.“³¹

Ruskin sah in dieser „love of clouds“ zwar auch eine „love of liberty“, doch beklagte er auch die „total absence of faith in the presence of any deity therein.“³² Und im Resumé spitzt er diesen Gedanken noch zu einem Vorwurf zu: „And of this kindness and truth came, I repeat, all his highest power. And all his failure and error, deep and strange, came of his faithlessness.“³³

Lange vor Ruskin war diese *Cloudiness* Turners aber auch schon als positive Kategorie gewürdigt worden – unübertroffen in William Hazlitts geistreich doppeldeutigen Worten zu den *pictures of nothing*:

„We here allude particularly to Turner, the ablest landscape painter now living, whose pictures are, however, too much abstractions of aerial perspective, and representations not so properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen. They are the triumph of the knowledge of the artist, and of the power of the pencil over the barrenness of the subject. They are pictures of the elements of air, earth and water. The artists delights to go back to the first chaos of the world, or to that state of things when the waters were separated from the dry land, and light from darkness, but as yet no living thing nor tree bearing fruit was seen upon the face of the earth. All is ‘without form and void’. Some one said of his landscapes that they were ‘pictures of nothing’ and very like.“³⁴

Chomontewska schließt in ihrer neuen Interpretation von Turners Bildlichkeit daran an:

„Durch das sichtbare und das visuelle Nichts von Turners Gemälden wird ein starkes imaginatives oder rationales Subjekt in seiner Macht für das Bild und die Erkenntnis depotenziert und dezentriert, während die ästhetische Sensibilität des Subjekts in einer subtilen chiasmatischen Verschränkung mit dem Seh- und Bild-Objekt gefeiert wird. Turners Bildkritik ist zugleich immer auch Erkenntniskritik. [...] Am und im Bild soll sich ein eigenes Wissen generieren, und zwar nicht nur ein Wissen um das Dargestellte, sondern ein Wissen um das Bild und sein paradoxales, sichtbares wie gleichermaßen visuelles und materielles Wissen, das sowohl Gombrich als auch Ruskin für Turner verdrängen.“³⁵

Turners Malerei könne selbst zu einem Medium der erweiterten Wahrnehmung der Wirklichkeit werden, denn mit ihrer das Auge stets neu herausfordernden Farbigeit, die ein erkennendes Sehen einzelner Objekte ausschließt, behauptete sie sich nicht nur als Wirklichkeit eigener Art, sie lasse auch die Wirklichkeit der Welt als eine stets neue, veränderliche wahrnehmbar werden.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Aquarell und Gouache auf Papier, 191 × 302 mm, Privatbesitz. Aus: Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen. Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert.* Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, S. 235.

Abb. 2 Aus: Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen. Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert.* Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, S. 298.

Abb. 3 Graft, Kreide und Aquarell auf Papier, 249 × 374 mm, Turner Bequest CCCLXIV-230 (D 36076), Tate Britain, London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-rothenburg-turner-d36076> (Creative Commons)

Abb. 4 Öl auf Leinwand, 97 × 124,8 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20004339592> (Gemeinfrei)

Abb. 5 Aquarell, 244 × 306 mm, TB CCCLXIV 49 (D 35889); Tate Britain, London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-schloss-rosenau-near-coburg-the-birthplace-of-h-r-h-prince-albert-d35889> (Creative Commons)

Abb. 6 Aquarell, 233 × 326 mm, TB CCCLXIV 329 (D 36187), Tate Britain, London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-veste-coburg-and-coburg-with-schloss-ernsthohe-d36187> (Creative Commons)

Anmerkungen

- 1 Johanna Schopenhauer: *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahre 1828* (Essen: Reimar Hobbing Verlag 1987), 107.
- 2 Cecilia Powell: „The First Visit to the Rhine, 1817“, in: dies.: *Turner in Germany* (London: Tate Britain 1995), 20–29; Ian Warrell: *Turner's Sketchbooks* (London: Tate Publishing 2014), 94 f.
- 3 William Gilpin: *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, etc., relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770* (London 1782; Reprint: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009), 26, 38, 40, 44; ders.: *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1772: On Several Parts of England, particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland and Westmoreland* (London 1786, 1–59); ders.: *Three Essays. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travell; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, On Landscape Painting* (London 1792).
- 4 John Gardner: *Proposals for Publishing by Subscription: A Collection of Views taken on and near the River Rhine, at Aix-la-Chapelle, and on the River Meuse* (London 1788), o. S.; zit. nach: Irene Haberland: „Auf der Suche nach der pittoresken Schönheit: Englische Künstler am Rhein im 19. Jahrhundert“, in: Ausst.-Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen: Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Rheinisches Landesmuseum Bonn (München: Klinkhardt & Biermann 1992), 41–58, hier 51.
- 5 Vgl. auch: J.M.W. Turner, *Watercolours from the R.W. Lloyd Bequest*, bearb. v. Kim Sloan (London: British Museum 1998), 61–79; Turner: *The Great Watercolours*, hrsg. v. Eric Shanes (London: Royal Academy of Arts 2000), 117–123.
- 6 Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 13.
- 7 Ibid., Kat. Nr. 12.
- 8 Ibid., Kat. Nr. 24.
- 9 Vgl. Angelika Riemann: „Der Engländer‘ auf Reisen. Die britischen Touristen in Karikaturen des frühen 19. Jahrhunderts“, in: Ausst.-Kat. *Vom Zauber des Rheins ergriffen* [wie Anm. 4], 297–306.
- 10 John Ruskin: „On the Turnerian Picturesque“ (1845), in: ders.: *Modern Painters (1843–1860)*, hrsg. v. David Barrie (London: Andre Deutsch Ltd. 1987), 431, 433, 435 (Vol. IV, Chapter I).
- 11 Martin Butlin/Evelyn Joll (Hrsg.): *The Paintings of J. M. W. Turner* (New Haven und London: Yale University Press 1984), Kat. Nr. 361.
- 12 Archibald Alison: *Essays on the Nature and Principles of Taste* (Edinburgh 1815), Bd. 2, 128.
- 13 Gustl Früh-Jenner: *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners: Der Versuch einer Neubestimmung der Historienmalerei* (Phil. Diss. Tübingen) o.O., 1991.
- 14 *The Spectator*, 17. November 1832, 1096; zit. nach: Amy Concannon: „Ain't they worth more? Turner's Later Watercolours“ in: Ausst.-Kat. J. M. W. Turner: *Painting Set Free* (The J. P. Getty Museum, Los Angeles 2014), 39–49, hier 42.
- 15 *Literary Gazette*, 1846; zit. nach: Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], 286.
- 16 Die Authentizität wurde von Dr. Matthew Imms, Tate Britain, November 2018 bestätigt.
- 17 Turner Bequest CCCIV, 47 r, 44 v, 54 v. Siehe Powell, *Turner in Germany* [wie Anm. 2], 59.
- 18 *William Turner, Fränkisches Skizzenbuch von 1840*, identifiziert, kommentiert und in Auswahl hrsg. v. Herbert Appeltshäuser (Würzburg: Fränkische Bibliophilengesellschaft 1991), 46.
- 19 Ibid., 70.
- 20 Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], Kat. Nr. 392; vgl. auch: Herbert Appeltshäuser: „Ein Gemälde von Schloss Rosenau von J. M. William Turner“, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 1976, 13–20; Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 107. Pia Müller-Tamm: „Schloss Rosenau. Der Versuch einer augenförmigen Landschaft“, in: Ausst. Kat. *William Turner in Deutschland*, Kunsthalle Mannheim/Hamburger Kunsthalle, München 1995, 121–126. Das Bild wurde vorbereitet durch Skizzenbuch-Notizen und ein Aquarell. Siehe Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], 172 (Kat. Nr. 102) und 177 (Vorzeichnung). Hier sind noch keine Menschen zu sehen und es fehlt der große pinienartige verdunkelte Baum links, den er so vermutlich eher in Rom gesehen hatte. Schloss Rosenau aus dem 15. Jahrhundert wurde im neogotischen Stil Anfang des 19. Jahrhunderts umgebaut und diente als Sommersitz und Jagdschloss der Familie von Prinz Albert. Turner stand also am Ufer der Itz, in deren Umfeld ein Park, ebenfalls im englischen Stil, angelegt worden war.
- 21 *The Times*, 4. Mai 1841, zit. nach: Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 107.
- 22 Butlin/Joll: *The Paintings of J. M. W. Turner* [wie Anm. 11], Kat. Nr. 401; Powell 1995 (Turner in Germany), Kat. Nr. 109.
- 23 Powell: *Turner in Germany* [wie Anm. 2], Kat. Nr. 100–104.

- 24 Pierre Henry de Valenciennes: *Elemens de perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Eleve sur la Peinture* (Paris 1799), 219.
- 25 Sylwia M. Chomentowska: „Sehen von Nichts”: *Annäherungen an Turners ästhetische Bild- und ästhetische Erkenntniskritik* (München: Wilhelm Fink 2013).
- 26 Johann Wolfgang von Goethe: *Farbenlehre* (Werke, XXII, 1, 24).
- 27 So Turners Notiz in seinem Exemplar. Vgl. dazu: John Gage: „Turner's Annotated Books; Goethe's Theory of Colours“, *Turner Studies* IV, 2 (1984), 34–52, hier 35.
- 28 John Burnet: *An Essay on the Education of the Eye with Reference to Painting* (London: James Carpenter 1837. Reprint Philadelphia: Frank V. Chambers 1913), 1–51, hier 16. Später schrieb Burnet 1852 die erste Monographie zu Turner: *Turner and his Works: Illustrated with Examples from his Pictures, and critical Remarks on the Principles of his Painting* (London: David Bogue 1852).
- 29 Burnet: *Essay on the Education of the Eye* (Reprint 1913) [wie Anm. 28], 17.
- 30 Werner Hofmann: „Der Anfang aller Dinge“, in: Ausst.-Kat. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, hrsg. v. Werner Hofmann (Hamburger Kunsthalle 1976), 186–189, hier 188.
- 31 John Ruskin: „On Modern Landscape“, in: ders.: *Modern Painters* [wie Anm. 10], 396 (Vol. III, Chapter XVI).
- 32 *Ibid.*, 397, 398.
- 33 John Ruskin: „Peace“, in: ders.: *Modern Painters* [wie Anm. 10], 614 (Vol. V, Chapter XII).
- 34 William Hazlitt: „On Imitation“, in: *The Examiner*, 18. Februar 1816; zit. nach William Hazlitt: *The Collected Works*, Bd. I–XIII, hrsg. v. Arthur Waller und Arnold Glover (London und New York: J. M. Dent & Co. 1902–1906), Bd. I, 76.
- 35 Chomentowska: „Sehen von Nichts“ [wie Anm. 25], 15, 16.