

ZUR
AUSSTELLUNG

500 .n.

Die Möglichkeiten der Landschaftsmalerei faszinierten schon den jungen Joseph Mallord William Turner. Er studierte die Natur auf zahlreichen Wanderungen und Reisen, aber auch berühmte Vorbilder wie Claude Lorrain. Neben Geschichte und Zeitgeschichte fanden sowohl biblische wie mythische Themen als auch Erkenntnisse der Naturwissenschaften Eingang in seine Landschaftsdarstellungen. Turners Umgang mit Farbe, Licht und Atmosphäre verblüffte und provozierte die Zeitgenoss*innen. Zunehmend verschob er die Grenzen des Darstellbaren. Die Nachwelt feierte seine erstaunliche Modernität.

Unsere Ausstellung geht der Frage nach, wie sich der Künstler schulte, erfand und inszenierte. Die Präsentation ist chronologisch aufgebaut:

Auf der linken Seite des Kunstbaus zeigen wir, wie Turner sich in der Öffentlichkeit präsentierte: Dazu gehören Werke, die er in London in der Royal Academy oder in seiner privaten Galerie ausstellte. Mit Druckgrafiken, zu sehen unter der Rotunde, wurde er in ganz Europa bekannt. Zu Turners öffentlichen Auftritten gehört auch seine Tätigkeit als Professor für Perspektive, auf die wir in dem mittig gelegenen »Auditorium« eingehen.

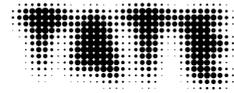
In der rechten Hälfte des Kunstbaus und in den Kabinetten sind Turners Studien, Experimente, Aquarelle und Gemälde zu sehen, die er zu Lebzeiten nicht öffentlich zeigte. Bis heute wird diskutiert, ob einige dieser Werke unvollendet geblieben sind, oder ob er sie aus anderen Gründen in seinem Studio zurückgehalten hat.

Die Wahrnehmung Turners in der damaligen Kunstdebatte und in der Nachwelt bildet einen weiteren Schwerpunkt der Ausstellung. Heute gilt Turner Vielen als wichtiger Vorläufer der modernen Malerei. Manche sehen in ihm sogar den ersten abstrakten Künstler der Kunstgeschichte. Andere betonen, dass er in jeder Hinsicht ein Künstler des 19. Jahrhunderts sei und nehmen den geschichtlichen Kontext in den Blick. Uns interessiert Turners wechselhafte Rezeptionsgeschichte, die insbesondere in der Rotunde thematisiert wird.

Fast alle hier ausgestellten Werke gehören zum sogenannten Turner Bequest, den der Künstler in seinem Testament der britischen Öffentlichkeit vermachte. Er wird von der Tate in London verwaltet. Turner war es ein großes Anliegen, sowohl Studierenden als auch der Öffentlichkeit Zugang zu seinem Werk zu ermöglichen und dadurch die Landschaftsmalerei in die britische Kunstgeschichte einzuschreiben. Sie wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem eigenständigen Unterrichtsfach an der Royal Academy.

Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München
/ Lenbachhaus Munich
28. Oktober 2023 – 10. März 2024
28 October 2023 – 10 March 2024

Die Ausstellung wurde vom Lenbachhaus
in Kooperation mit Tate, London,
organisiert.
*The exhibition was organized
by Lenbachhaus in cooperation with Tate,
London.*



Weitere Leihgabe / *A further loan*
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek, München

Mit freundlicher Unterstützung des
Förderverein Lenbachhaus e.V.
*With generous support of
Förderverein Lenbachhaus e.V.*

Medienpartner / *Media partner*

arte

Kurator*innen / *Curators*
Karin Althaus, Nicholas Maniu

Direktor / *Director*
Matthias Mühling

Geschäftsleiter / *Administrative Director*
Hans-Peter Schuster

Kommunikation / *Communication*
Claudia Weber, Anke Gröner,
Ekaterina Mahboub, Valerie Maul,
Beate Lanzinger, Laura Diel,
Christof Viernstein

Organisation
Stefan Kaltenbach

Museumsdienste / *Technical Services*
Andreas Hofstett, Stefan Terhorst,
Sabine Winzenhöler

Restaurierung / *Conservation*
Elline von Monschaw, Franziska Motz,
Daniel Oggenfuss, Isa Päßgen,
Roxanne Schindler

Verwaltung / *Administration*
Sabine Kippes, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith Kellermann,
Thomas Staska

Vermittlung / *Education*
Mona Feyrer

Architektur und Gestaltung /
Architecture and Design
Buero Kofink Schels, München

Grafische Gestaltung / *Graphic Design*
HERBURG WEILAND, München

Licht / *Lighting*
Bernd König, München

Farben / *Colours*
Farrow & Ball

Direktor / *Director*
Matthias Mühling

Geschäftsleiter / *Administrative Director*
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen /
Heads of Collections
Karin Althaus, Eva Huttenlauch,
Melanie Vietmeier

Kuratorin für Gegenwartskunst /
Curator Contemporary Art
Stephanie Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterin /
Associate Curator
Susanne Böller

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im
Rahmen der UKRAINE-Förderlinie der Ernst
von Siemens Kunststiftung zusammen mit
der Hermann Reemtsma Stiftung /
*Associate Curator financed through the
UKRAINE Funding Line at the Ernst
von Siemens Foundation for the Arts and
the Hermann Reemtsma Foundation*
Oksana Oliinyk

Provenienzforschung, Sammlungsarchiv /
Provenance Research, Collections Archive
Sarah Bock, Franziska Eschenbach,
Lisa Kern

Wissenschaftliches Volontariat /
Assistant Curators
Nicholas Maniu, Johannes Stanislaus

Wissenschaftliche Mitarbeiterin,
Assistentin des Direktors /
Associate Curator, Assistant to the Director
Elisabeth Giers

Bibliothek / *Library*
Adrian Djukic

Bildung und Vermittlung / *Education*
Mona Feyrer, Annabell Lachner, N.N.

Volontariat Bildung und Vermittlung /
Trainee Education
N.N.

Registrier*innen / *Registrars*
Stefan Kaltenbach, Susanne Nolting,
Karola Rattner

Restaurierung / *Conservation*
Elline von Monschaw, Franziska Motz,
Daniel Oggenfuss, Isa Päßgen

Volontariat Restaurierung /
Trainee Conservation
Roxanne Schindler

Kommunikation / *Communication*
Claudia Weber, Beate Lanzinger,
Ekaterina Mahboub, Jacqueline Seeliger

Volontariat Kommunikation /
Trainee Communication
Laura Diel

Fotoatelier / *Photo Studio*
Simone Gänsheimer, Ernst Jank,
Lukas Schramm

Verwaltung / *Administration*
Sabine Kippes, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith Kellermann,
Thomas Staska

Museumsdienste / *Technical Services*
Andreas Hofstett, Stefan Terhorst,
Sabine Winzenhöler

TURNER ALS AUSSTELLUNGS- KÜNSTLER

Turner trat 1789, 14-jährig, als Student in die königliche Kunstakademie, die Royal Academy in London ein. Nachdem er 1790 erstmals auf der Jahresausstellung Aquarelle zeigen konnte, war er bis zu seinem Lebensende auf fast allen Ausstellungen der Akademie vertreten. 1802, mit 26 Jahren, wurde Turner zum bis dahin jüngsten Vollmitglied der Royal Academy gewählt.

Ausstellungen waren ein wichtiges Instrument für Turners »Öffentlichkeitsarbeit«. Sie wurden von einem breiten Publikum wahrgenommen und in der Presse besprochen. Besonders wichtig waren sie auch für den Verkauf und den Kontakt zu Kund*innen und möglichen Förder*innen.

Turner zeigte hauptsächlich Landschaftsbilder – eine Gattung, die nicht Teil des Lehrplans der Akademie war. Sie stand in der künstlerischen Hierarchie weit unter der Historienmalerei, die am höchsten eingestuft wurde. In seinen Werken bezog er sich gerne auf berühmte künstlerische Vorbilder, was positiv aufgenommen wurde. Dazu gehören Claude Lorrain und Nicolas Poussin mit ihren klassischen Landschaften des 17. Jahrhunderts, zudem Seestücke von Willem van de Velde dem Jüngeren, Veduten des Venezianers Canaletto sowie romantische Szenerien und Schlachtenbilder von Philip James de Loutherbourg. Turner berücksichtigte in seinen Darstellungen auch Diskussionen der zeitgenössischen Kunsttheorie, so Edmund Burkes Beschreibung von Naturgewalten als »sublime« (erhaben). Seine Historiengemälde wie *Die zehnte ägyptische Plage* zeichnen sich durch ausgedehnte Landschaftsdarstellungen aus.

In den Ausstellungskatalogen der Royal Academy war es ab 1798 möglich, den eingelieferten Gemälden Texte hinzuzufügen. Turner wählte zur Begleitung seiner Werke Zitate von Dichtern wie John Milton oder Lord Byron. Mehrmals zitierte er auch Auszüge aus einem eigenen epischen Gedicht, das den Titel *The Fallacies of Hope* (Die Irrtümer der Hoffnung) trug. Bis heute ist nicht bekannt, ob es außerhalb der Katalogeinträge als eigenes Werk existierte.

Ab 1804 führte Turner – nach Streitigkeiten mit einzelnen Mitgliedern der Royal Academy – in seinem Wohnhaus im Zentrum Londons (Harley Street, später Queen Anne Street) eine Privatgalerie. Kritische Stimmen, etwa Turners Rivale John Constable, hatten seine Malweise als »extravagant« und »unaufmerksam gegenüber der Natur« bemängelt. In dieser Zeit wurde der spöttische Spitzname »Over-Turner« geprägt, der auf die vermeintlich überdrehte Malweise des Künstlers anspielen sollte.

SKIZZENBÜCHER, ZEICHNUNGEN, AQUARELLE UND ÖLSKIZZEN

Schon als junger Mann beschäftigte sich Turner mit künstlerischen Vorbildern und arbeitete als Zeichner für Architekten und Topographen. Am prägendsten für sein Werk war jedoch das Studium der Natur. Als Jugendlicher besuchte er Verwandte auf dem Land und am Meer, in Brentford, Margate und Sunningwell. Ab 1792 machte er lange Reisen durch England, Wales und Schottland, auf denen er pausenlos skizzierte. Davon zeugen viele erhaltene Skizzenbücher, Arbeiten auf Papier und Ölstudien. Im Freien zeichnete Turner meist mit Bleistift, aber auch Aquarelle und Ölskizzen entstanden unter freiem Himmel. Diese Studien arbeitete er später im Atelier aus.

Turner interessierte sich für Motive, die über den Publikumsgeschmack seiner Zeit hinausgingen: Die raue Landschaft in Wales entdeckte er 1792 und erschloss sie für die Kunst. Ab 1805 unternahm er regelmäßig Bootsfahrten auf der Themse, die er in zahlreichen Ölstudien festhielt. Einige davon malte er direkt auf dem Boot, sie zeigen vom Fluss aus gesehene Ansichten. Für diese Ölstudien nutzte Turner kleine Holztafeln oder Leinwände, die er später zerschnitt. Ein Zeitgenosse Turners berichtete bewundernd:

»[Turner] hatte ein Boot in Richmond [...]. Von seinem Boot aus malte er auf einer großen Leinwand direkt nach der Natur. Bevor man diese Skizzen nicht gesehen hat, weiß man nichts über Turners Fähigkeiten.«

Gerne experimentierte Turner mit ungewöhnlichen Formen und Effekten. Ein Beispiel ist das »Laternbild«, das von beiden Seiten mit transparenten und lichtundurchlässigen Bereichen gestaltet ist und sich in eine abendliche Dämmerlandschaft verwandelt, sobald eine Lichtquelle hinter dem Blatt platziert wird.

Seine frühesten Ölbilder führte Turner noch entsprechend akademischen Gepflogenheiten mit dicken Schichten Ölfarbe auf dunklem Grund aus. Ab 1802 griff er auf seine Erfahrungen aus dem Studium der Aquarelltechnik zurück und setzte die Ölfarbe auf hell grundierte Leinwände. Damit konnte er ähnlich durchscheinende Effekte erzielen wie in seinen Aquarellen – ein wichtiger Schritt auf seinem Weg, ein »Maler des Lichts« zu werden.

In seinen Studien erprobte und vertiefte Turner verschiedene Techniken. Sie hatten eher privaten Charakter und waren in seinem Atelier kaum jemandem zugänglich.

TURNER ALS PROFESSOR DER PERSPEKTIVE AN DER ROYAL ACADEMY

Dreißig Jahre lang, von 1807 bis 1837, war Turner Professor für Perspektive an der Londoner Royal Academy. Studierende mussten damals fünf verschiedene Vorlesungen besuchen: Malerei, Skulptur, Architektur, Anatomie und Perspektive.

Turner hatte ausreichend praktische und theoretische Erfahrung dank seiner früheren Arbeit als Zeichner für Architekten wie Thomas Hardwick oder den Topographen Thomas Malton Junior. Dessen Vater hatte ein wichtiges Buch über Perspektive geschrieben. Zur Vorbereitung seiner Vorlesung studierte Turner trotzdem rund dreißig Abhandlungen aus vier Jahrhunderten Perspektivtheorie. Auch deshalb gab er seine erste Vorlesung erst 1811.

Zur Veranschaulichung der Vorlesungsinhalte fertigte Turner großformatige Zeichnungen. Rund hundert Blatt haben sich erhalten: Sie reichen von einfachen Diagrammen zu detailliert ausgeführten Aquarellen. Sie zeigen Schemata mit zentralen Begriffen, geometrische Körper und Bauelemente sowie ausgeführte Architekturdarstellungen. Die Zeichnungen waren auf Fernsicht angelegt. Ein Assistent musste sie während der Vorlesung eine nach der anderen auf einen Ständer stellen. Allerdings gab es Beschwerden des Publikums, dass die Abbildungen zu schnell wechselten. Deshalb ging Turner dazu über, mehrere gleichzeitig an die Wand zu hängen. Das wiederum führte zu Beschwerden, dass nicht klar sei, auf welche Darstellung er sich bezog.

Außerdem sei er ein schlechter Redner, beanstandeten viele Zuhörende: Er springe chaotisch zwischen Themen hin und her und nuscle. Die Geduldigen aber fanden seine Vorträge kenntnis- und lehrreich. Der fast taube Maler Thomas Stothard besuchte die Vorlesung, weil es so viel zu sehen gab.

Ein Student lobte: »Die Diagramme sind wirklich schön. Sie sprechen verständlich zum Auge, auch wenn die Sprache [Turners] für das Ohr kaum verständlich ist.«

Turner begann mit Ausführungen zum Nutzen der Perspektive für die Malerei. Es folgten die theoretischen und historischen Grundlagen und dann die praktische Anwendung.

Ein weiteres Kapitel widmete sich Beobachtungen zu Atmosphäre und Luftperspektive, gefolgt von allgemeinen Überlegungen zur Rolle von Architektur und Landschaft in der Malerei. In seinen Vorlesungen thematisierte er auch Vorbilder der Kunstgeschichte, Probleme der Komposition oder die Rolle und Wirkung von Farben. Er achtete stets darauf, nicht zu abstrakt oder zu theoretisch zu werden. Daher konzentrierte er sich auf anwendbare Regeln und behielt den Nutzen der Perspektive für die Malerei im Blick. Wobei er zugab, dass man für gewisse malerische Effekte die Regeln ab und an ignorieren müsse.

TURNERS REISEN UND SEIN STUDIUM DER NATUR

Turner wurde in eine unruhige Zeit geboren. 1775, in seinem Geburtsjahr, begann der amerikanische Unabhängigkeitskrieg gegen die Kolonialmacht Großbritannien. In Europa herrschte nach der Ausrufung der Französischen Republik ab 1792 Krieg zwischen Frankreich und verschiedenen europäischen Staaten, der auch Großbritannien involvierte. Ab 1799 folgten die Napoleonischen Kriege, die bis 1815 andauerten. Das Perückengeschäft von Turners Vater brach ein – deshalb wurde der Verkauf seiner Kunst für Turner immer wichtiger.

1802 beendete der »Friede von Amiens« für kurze Zeit den Krieg zwischen Frankreich und Großbritannien – nach zehn Jahren war es erstmals wieder möglich, nach Frankreich zu reisen. Turner besuchte Paris, Grenoble und die Alpen. Im Louvre studierte er Napoleons in Europa zusammengeraubte Kunstschatze: Neben Werken von Tizian, Raffael, Rembrandt und Rubens galt sein Interesse den Landschaften von Nicolas Poussin und Claude Lorrain. Im Gegensatz zu vielen Akademiekollegen verbrachte Turner jedoch nur einen Teil seiner Reise in Paris. Vielmehr drängte es ihn in die Natur und er erkundete die französischen und schweizerischen Alpen.

Kaum ein anderer Künstler reiste so viel und so weit wie Turner. Schon früh erschloss er sich ganz Großbritannien. Nach seiner ersten Frankreichreise 1802 musste er bis zum Ende der Napoleonischen Kriege warten, erst 1817 reiste er wieder auf den Kontinent. Neben den Kunstzentren Paris, Rom und Venedig besuchte er wiederholt die Niederlande, Belgien, Frankreich, Italien und den deutschsprachigen Raum. Immer kam er mit einer reichen Ausbeute an Skizzen, Aquarellen und einigen Ölbildern nach London zurück. Die Darstellungen europäischer Orte sind in seinem Gesamtwerk so prominent, dass er in der Kunstgeschichte oftmals als einer der ersten »europäischen« Maler bezeichnet wird.

Turner ergänzte seine Erforschung der Umwelt durch das Studium wissenschaftlicher Erkenntnisse. Optische Erscheinungen interessierten ihn ganz besonders. Der Maler Charles Lock Eastlake, später erster Direktor der National Gallery in London, schenkte Turner 1840 seine Übersetzung von Goethes Farbenlehre; sie findet sich mit Turners Anmerkungen im Nachlass. Regelmäßigen Austausch pflegte Turner mit den Naturwissenschaftler*innen Mary Somerville und Michael Faraday, die unter anderem zu physikalischen Themen wie dem Magnetismus und dem Elektromagnetismus arbeiteten.

DIE REZEPTION VON TURNERS WERK ÜBER DIE DRUCKGRAFIK

Ein künstlerisches Medium, das wichtig für Turners breiten Erfolg war, ist die Druckgrafik. Durch die Vervielfältigung wurde sein Werk auch außerhalb Großbritanniens bekannt. Von 1807 bis 1819 veröffentlichte Turner unter dem Titel *Liber Studiorum* 71 Drucke. Angelehnt an Claude Lorrains *Liber Veritatis* verstand er diese Veröffentlichung als Studienbuch für Landschaftsmalerei. Als Vorlagen für die Drucke fertigte er eigene Aquarelle, die dann von Graveuren in Stiche umgesetzt wurden.

Auf dem Sockel unter der Rotunde ist eine solche Aquarell-Vorlage zu sehen, daneben die Stichversion, die der Schabkunst-Graveur Charles Turner 1808 fertigte (die beiden waren nicht verwandt). Das Motiv basiert auf Turners Gemälde *Die fünfte ägyptische Plage*, das der Schriftsteller William Beckford gekauft hatte. Die Ansicht der Pyramiden beruht auf fremden Vorlagen und der Fantasie, da Turner Ägypten nie bereist hat.

Die *Little Liber*-Serie, von der das Blatt *Paestum* ausgestellt ist, entstand in den 1820er-Jahren als Fortsetzung des *Liber Studiorum*. Diese Drucke schuf Turner selbst. Im Vergleich zu den Arbeiten professioneller Stecher sind sie weniger scharf gestaltet. Die Wirkung entspricht damit viel mehr Turners Gemälden, in denen Licht und Schatten Vorrang vor der Zeichnung beziehungsweise der Linie haben.

Daneben schuf Turner zahlreiche Illustrationen für Werke von Schriftstellern und Dichtern wie Walter Scott, Thomas Campbell oder Lord Byron, die über die Bücher eine breite Verbreitung fanden. Die Bekanntheit seiner Druckgrafik führte nicht selten zu enttäuschten Reaktionen, wenn das Publikum Gelegenheit bekam, Turners Ölgemälde im Original zu sehen. So schrieb der einstige Direktor der Berliner Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen im Jahr 1837:

»Ich bemühte mich, auch die Landschaften des so beliebten Malers Turner aufzusuchen, der durch seine vielen, oft sehr geistreichen Compositionen für [...] Bücher, welche darin in den zierlichsten Stahlstichen prangen, in ganz Europa bekannt ist. Ich traute aber kaum meinen Augen, als ich in einer Ansicht [...] des Brandes der Parliamentshäuser eine solche Flüchtigkeit der Behandlung, einen so gänzlichen Mangel an Wahrheit fand, wie er mir bisher noch nicht vorgekommen.«

LANDSCHAFTS- UND HISTORIEN- MALEREI

Landschaftsmalerei war Turners selbst gewählter Schwerpunkt. Er arbeitete gegen die akademische Hierarchie, die der Historienmalerei den höchsten Rang zusprach, und machte aus historischen oder mythischen Ereignissen schlichtweg Landschaftsbilder, indem er sie in überwältigende Naturkulissen einbettete.

Turner bekam Kontakt zu berühmten Sammlern und Förderern wie William Beckford (Fonthill Abbey), George Wyndham, 3rd Earl of Egremont (Petworth), und Walter Fawkes (Farnley). Sie inspirierten ihn auch zu neuen Themen: Das in Petworth entstandene Gemälde *Das lange Kellergewölbe von Petworth* (1834) übersetzt zum Beispiel eine Architekturstudie in einen Wirbel aus Licht und Farbe.

Es ist nicht immer klar, woher die Anregungen für außergewöhnliche Bildfindungen kamen. Zu diesen Werken gehören zum Beispiel *Jason* (1802) oder ein Bild, das vielleicht *Jakobs Vision der Himmelsleiter* (ca. 1830) darstellt. Lange wurde gerätselt, was das Gemälde *Der Sturz der Anarchie* (? , ca. 1833–1834) mit einem Skelett auf dem Rücken eines weißen Pferdes darstellt. Heute geht man davon aus, dass sich das Bild auf das Gedicht *Die Maske der Anarchie* des romantischen Dichters Percy Bysshe Shelley bezieht. Shelley reagierte mit seinem politischen Protestgedicht auf das sogenannte Peterloo-Massaker im Jahr 1819. Bei friedlichen Protesten gegen hohe Getreidezölle und für demokratische Rechte wurden 18 Männer und Frauen vom Militär erschossen und Hunderte verletzt. Turners Darstellung bezieht sich vermutlich auf den Moment im Gedicht, in dem ein geheimnisvoller, lichterfüllter Nebel den Widerstand der Menschen weckt. Die personifizierte Anarchie – nach Shelley die Gegenfigur zur Freiheit – stürzt tot vom Pferd. Dieses Bild ist ein anschauliches Beispiel für Turners Interesse an ungewöhnlichen Motiven.

In der Regel beurteilte das zeitgenössische Publikum, wie die Nachwelt, Turner vor allem nach formalen Gesichtspunkten. Ein Thema war zum Beispiel die Dominanz der Farbe in seinem Werk. Der Kunstkritiker John Ruskin setzte sich für Turner als »modernen Maler« ein, beschrieb jedoch auch ausführlich seine eigenwilligen Bildfindungen. Im fünften und letzten Band von *Modern Painters* (1843–1860) bemühte sich Ruskin, die ikonographischen Leistungen des Künstlers herauszustellen, indem er die Bildinhalte ausführlichst beschrieb.

VENEDIG UND WALHALLA

Turner besuchte Venedig erstmals 1819. Damals schuf er vor Ort nur Bleistiftskizzen und Aquarelle. Sein erstes Gemälde von Venedig entstand kurz vor seiner zweiten Reise dorthin im Jahr 1833: *Seufzerbrücke, Dogenpalast und Zollamt, Venedig: Canaletto beim Malen*. Es ist eine Hommage an den Vedutenmaler Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, 1768 in Venedig gestorben. Dieser arbeitet links im Vordergrund an einem Gemälde. Zu dem Bild gibt es eine Anekdote: Turner soll es an nur drei Tagen gemalt haben, nachdem er erfahren hatte, dass sein Akademie-Kollege Clarkson Stanfield ebenfalls ein Venedig-Bild ausstellen wollte.

Nach zwei weiteren Venedig-Aufenthalten 1833 und 1840 zeigte Turner auf fast jeder Jahresausstellung der Royal Academy Motive aus der Lagunenstadt. Die Venedig-Bilder waren ein großer Erfolg und verkauften sich rasant. Es liegt möglicherweise an diesem Erfolg, dass Turner in seinen Ausstellungsbildern eine immer freiere Malweise pflegte. Die Venedig-Bilder zeichnet eine zunehmende Unschärfe aus. Zum Teil trägt Turner die Farbe mit dem Spachtel auf und verwischt die Farben. Es ist nicht mehr klar erkennbar, wo das Wasser endet und das Land beginnt.

Die Reaktionen in der britischen Presse schwankten zwischen Anerkennung und Hohn. Ein Kritiker beschrieb die Venedig-Bilder folgendermaßen:

»Turner zeichnet sich durch die kühne Originalität seiner Effekte aus: So leicht und extravagant seine Werke auch sind, in seiner Darstellung von Naturphänomenen steckt sowohl Wahrheit als auch künstlerische Kraft, wenn man sie aus angemessener Entfernung betrachtet [...]. Wenn sie auch keine vollständigen Bilder sind, so sind sie doch wunderbar feine Studien der Komposition, der Farbe und der atmosphärischen Wirkung: seine Meere sind kochende Wogen, seine Wolken sind schwebende Dampfmassen; Raum und Licht sind dargestellt, obwohl Form und Substanz vage und verschwommen sind. [...] Seine Architektur in den beiden Ansichten von Venedig [...] ist zu flüchtig für irgendetwas anderes als eine Märchenstadt.«

Auf der Rückreise von Venedig im Jahr 1840 kam Turner in Regensburg vorbei und hielt den Bau der Walhalla in einem Aquarell fest (im benachbarten Kabinett ausgestellt). Den Tempelbau hatte König Ludwig I. von Bayern beauftragt und Leo von Klenze entworfen. Er war gedacht als Ruhmeshalle für prominente Menschen aus den verschiedenen deutschen Staaten. Die Walhalla sollte ein sinnstiftendes Monument für die Vereinigung als Nation sein. Turner unterstützte die Bestrebungen zum Zusammenschluss, weil er sich davon eine Stabilisierung Europas und anhaltenden Frieden erhoffte. Das Aquarell diente Turner später als Vorlage für das Ölbild *Die Eröffnung der Walhalla*. Es wurde 1843 in der Royal Academy und 1845 in München ausgestellt. Während das Gemälde in Großbritannien positiv aufgenommen wurde, fiel die deutschsprachige Kritik deutlich negativer aus. Der Kunsthistoriker Georg Kaspar Nagler schrieb 1849: *»Turner vereinigte grelle, geschminkte Buntheit mit einem allgemeinen nebulistischen Wesen.«*

TURNERS SPÄTWERK

Die industrielle Revolution prägte Großbritannien im 19. Jahrhundert. Turners frühe Bilder vom Meer zeigen noch Segelschiffe, später finden Dampfschiffe Eingang in die Gemälde. *Schneesturm – Ein Dampfschiff im flachen Wasser vor einer Hafeneinfahrt gibt Leuchtsignale ab.* Der Autor war in diesem Sturm in der Nacht, als die *Ariel Harwich* verließ – mit diesem langen Titel sagt uns Turner, dass es sich hier nicht um eine Phantasiedarstellung handelt. Die wirbelnde Ansicht basiert auf der persönlichen Erfahrung des Künstlers. *Schneesturm* gehört heute zu Turners berühmtesten Werken. Als das Gemälde 1842 in der Royal Academy gezeigt wurde, rief es heftige Reaktionen hervor. Turner hatte die Grenzen des Darstellbaren in seiner Kunst immer weiter verschoben. Er bestand jedoch darauf, dass das Malen an der Grenze die einzige Möglichkeit sei, das, was er erlebt hatte – den Schneesturm – angemessen wiederzugeben.

Schon vorher war Turners Malweise als »unfertig« kritisiert worden, jetzt jedoch hielten viele dieses Gemälde für ein Zeichen seines künstlerischen Niedergangs. Die Kritik beschrieb das Bild als *»einen häuslichen Scherz an einem Washtag: für unsere Augen ist es eine Masse wirbelnder Seifenlaugen«*. Eine zweite Besprechung behauptete: *»Dieser Gentleman hat bei früheren Gelegenheiten mit Sahne oder Schokolade, Eigelb oder Johannisbeergelee gemalt – hier verwendet er die ganze Palette seiner Küchengeräte.«*

In seinen letzten Lebensjahren ist kaum ein Unterschied mehr zu erkennen zwischen den öffentlich gezeigten und den »inoffiziellen« Werken. Turner schuf ohne Rücksicht auf sein Publikum Gemälde, die mit den Sehgewohnheiten der Zeit brachen.

Auf der rechten abschließenden Wandseite hängen zwei schweizerische Motive, die Turners Atelier zu seinen Lebzeiten nicht verlassen haben. Da diese selbst für heutige Betrachter*innen äußerst abstrakt wirken, ist immer wieder diskutiert worden, ob solche Gemälde von Turner wirklich vollendet worden seien. Bis heute gibt es nicht genügend Anhaltspunkte, um diese Frage abschließend zu entscheiden. Um »Abstraktion«, ein Begriff, der sich erst im 20. Jahrhundert herausbildete, ging es dem Künstler aber sicherlich nicht. Er konzentrierte sich vielmehr auf das, was ihn Zeit seines Lebens fasziniert hatte: das Licht. Turner erhob in den beiden Schweizer Bildern das Licht der Sonne selbst zum Bildthema.

Jährlicher Höhepunkt der britischen Kunstszene war die Sommerausstellung der Royal Academy, einer 1768 von King George III. gegründeten Kunsthochschule. Die Ausstellungen fanden von 1780 bis 1837 im beeindruckenden Great Room des Somerset House statt. Gezeigt wurden die neuesten Arbeiten von Mitgliedern und Studenten der Royal Academy. Bis Ende des 19. Jahrhunderts gab es fast nur männliche Aussteller, obwohl mit Angelika Kauffmann und Mary Moser auch zwei Frauen zu den Gründungsmitgliedern gehörten. Die Ausstellung war besonders wichtig, um Kundschaft und Mäzen*innen zu gewinnen. Bereits einige Tage vor der Eröffnung wurden die Gemälde dicht an dicht bis unter die Decke gehängt. Die ausstellenden Künstler hatten danach an den sogenannten *Varnishing Days* (Firniss-Tage) Gelegenheit, letzte Änderungen an ihren Werken vorzunehmen. Nach Abschluss dieser Arbeiten wurde als letzte Schicht ein Firnis auf die Bilder aufgetragen. Der französische Begriff der »Vernissage« leitet sich von den Firnis-Tagen ab, bedeutet das französische Wort »vernir« doch lackieren bzw. firnissen.

Für Turner hatten die Firnis-Tage eine besondere Bedeutung. Als der Vorschlag geäußert wurde, die Firnis-Tage abzuschaffen, protestierte Turner. Zum einen waren sie eines der wenigen gesellschaftlichen Ereignisse, an denen er teilnahm und die er als wichtige Austauschmöglichkeit mit anderen Künstlern ansah. Selbst nachdem die Kritik an seinen neuartigen Bildfindungen und stilistischen Experimenten wuchs und er sich zunehmend aus der Gesellschaft zurückzog, stellte er weiterhin in der Royal Academy aus.

Zum anderen hatte Turner die Angewohnheit, seine Bilder erst während der Firnis-Tage fertig zu malen. Dies ermöglichte ihm, auf die Situation im Raum einzugehen und seine Bilder so zu bearbeiten, dass sie neben all den konkurrierenden Werken die höchstmögliche Aufmerksamkeit erhielten.

VARNISHING DAYS UND DIE ROYAL ACADEMY

»[A]ls [John] Constable Die Eröffnung der Waterloo-Brücke [1832 in der Royal Academy], ausstellte, wurde es in die School of Painting gehängt, einer der kleineren Säle in Somerset House. Daneben war ein Seestück von Turner zu sehen – ein graues Bild, schön und wahr, aber ohne jede freundliche Farbe in irgendeiner Partie. Constables Bild schien mit flüssigem Gold und Silber gemalt, und Turner kam mehrmals in den Raum, während sein Kollege mit Zinnober und Kokkusrot den Festschmuck und die Flaggen der Stadtkähne akzentuierte. Turner stand hinter ihm und schaute von Waterloo zu seinem eigenen Bild; und nachdem er einen runden Klecks Bleirot, etwas größer als ein Schilling, auf sein graues Meer gedrückt hatte, ging er ohne ein Wort hinaus. Die Intensität des Bleirots machte die Kühle seines Bildes lebendiger und ließ sogar das Zinnober- und Kokkusrot von Constable blass aussehen. [...] ›Er war hier, und hat eine Kanone abgefeuert‹, bemerkte Constable trocken. [...] [Turner] kam anderthalb Tage lang nicht mehr in den Saal; und dann, in den letzten Minuten, in denen wir vor der Eröffnung noch malen durften, legte er eine Lasur über den scharlachroten Stempel, den er seinem Bild aufgedrückt hatte, und machte daraus eine Boje.«¹

»An den Tagen vor einer Vernissage war er für gewöhnlich unter den Ersten, die morgens eintrafen; er kam vor dem Frühstück hinunter in die Academy und setzte seine Arbeit fort, solange es Tageslicht gab; der Wandel, den er dabei auf seinen Bildern an der Wand jedes Mal bewirkte, war seltsam und wundervoll. Zuletzt pflegte er, sie in einem weitgehend unvollendeten Zustand einzusenden und verließ sich auf das, was er während der drei Tage, an denen man noch Änderungen vornehmen durfte, für sie tun konnte – und er schätzte diese Möglichkeit und die Kameradschaft jener Zeit so sehr, dass diese Tage, an welchen den Bildern vor der Eröffnung der letzte Schliff gegeben wurde, zu Lebzeiten Turners mit Sicherheit niemals abgeschafft worden wären.«²

¹ Walter Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner, R. A.*, Founded on Letters and Papers furnished by His Friends and Fellow Academicians, Band 2 von 2, London 1862, S. 187f.

² Richard and Samuel Redgrave, *A Century of Painters of the English School*, Band 2 von 2, London 1866, S. 120.

ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION UND JOHN RUSKIN

Zu Beginn von Turners Karriere wurden seine Werke in der Presse und vom zeitgenössischen Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen. Dieser öffentliche Zuspruch verschaffte ihm bald eine große und kauffreudige Kundschaft.

Die wachsende finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte Turner, künstlerisch immer mutiger zu werden – sowohl hinsichtlich der formalen Umsetzung als auch bei der Wahl seiner Motive. Doch dieser Wagemut wurde harsch kritisiert. Als Turner 1842 *Schneesturm – Ein Dampfschiff im flachen Wasser vor einer Hafeneinfahrt gibt Leuchtsignale ab* in der Royal Academy zeigte, wurde er dafür heftig angegriffen. Ein Kritiker merkte etwa an, dass das Bild mit »Seifenlauge und weißer Tünche« gemalt worden sei. Die späteren Arbeiten des Künstlers waren laut einigen Zeitgenoss*innen ein Beleg für den künstlerischen Niedergang des Malers.

Doch Turner hatte auch immer noch viele Anhänger*innen. Der wohl bekannteste Befürworter war John Ruskin. Der Kunstkritiker widmete sein fünfbändiges Werk *Die Modernen Maler* insbesondere Turner. Er preist ihn als den wichtigsten britischen Landschaftsmaler. Ruskin betonte anfänglich vor allem die »*Naturnähe*« von Turners Malerei. Später konzentrierte er sich auf ausführliche inhaltliche Analysen der Werke und lobte deren neuartige Bildfindungen. Nach Turners Tod kritisiert allerdings auch Ruskin das seiner Meinung nach »*minderwertige*« Spätwerk.

Mit *Die Modernen Maler* prägte Ruskin die Rezeption Turners langfristig. Viele der ab 1862 erscheinenden Turner-Biografien nehmen unmittelbar Bezug auf Ruskin. Während die zeitgenössische Rezeption in Großbritannien von Höhen und Tiefen bestimmt war, herrschte in der damaligen deutschsprachigen Kritik Konsens: Turner sei ein »*extravaganter*« und »*effekthaschender*« Maler (J. D. Passavant) und »*die englische Kunst*« im Allgemeinen »*geistlos*« (Heinrich Merz). Für die deutschsprachigen Zeitgenoss*innen waren die präzise ausgeführten Arbeiten Caspar David Friedrichs der Inbegriff idealer Landschaftsmalerei und nicht die an flüchtigen Licht- und Wetterstimmungen interessierte Malerei Turners.

»Wenn der öffentliche Geschmack immer mehr danieder geht, und die Presse ihren Einfluss benutzt, um das nationale Empfinden immer mehr auf alles zu lenken, was in der Kunst theatralisch, affektiert und falsch ist, und zugleich noch Hohn und Spott ausgießt über das höchste Ideal der Landschaftsmalerei [gemeint ist Turner], das es je gegeben hat, dann wird es dem, der das wahrhaft Große in der Kunst erkennt und es in England voranbringen will, zur Pflicht, (selbst wenn das Wissen um gut und richtig persönlichen Interessen entgegen steht), furchtlos hervorzutreten, um das Wesen und die Autorität der Schönheit und Wahrheit, wo immer sie zutage treten, zu demonstrieren und zu begründen.«¹

»Und nun noch etwas. Seit Jahr und Tag hörten wir über Turners Werke nichts anderes, als daß es ihnen an Wahrheit mangelt. Jeder, der auf ihre Kraft, Erhabenheit und Schönheit verwies, erhielt nur eine Antwort: sie sind nicht wie die Natur. Ich trat also meinen Gegnern auf ihrem eigenen Grund entgegen und bewies durch gründliche Untersuchung der Tatsachen, daß Turner wie die Natur ist und daß er mehr Natur zeigt, als jeder andere Maler vor ihm.«²

»Mr. Turner nimmt eine Leinwand, macht hier einen gelben, dort einen blauen, dort einen rothen Farbenklex verreibt diese Klexe in beliebiger Ausdehnung, wirft eine gewisse Zahl senk- und waagrechter, gerader und krummer Linien hinein, aus denen eine thätige Phantasie nach Belieben Gebäude, Menschen, Bäume, Wolken, Engel und Teufel und alles Andere konstruieren kann und gibt dann dem Kinde einen Namen.«³

¹
John Ruskin, *Modern Painters* (5 Bände, 1843–60),
E. T. Cook and Alexander Wedderburn (Hrsg.), Band I (Library Edition III),
London 1903,
'Preface to the First Edition' (1843), S. 3.

²
John Ruskin, *Modern Painters* (5 Bände, 1843–60),
E. T. Cook and Alexander Wedderburn (Hrsg.),
Band I (Library Edition III),
London 1903,
'Preface to the Second Edition' (1844), S. 51 f

³
Ernst Förster (?), »Londoner Kunstausstellungen und Kunstbestrebungen, 1846.
I. Die Ausstellung der königl. Akademie der Künste«,
in *Kunstblatt*, Nr. 49, 1. Oktober 1846, S. 198 f.

TURNER ALS »PROTO- IMPRESSIONIST«

Mit seinem Spätwerk stieß Turner beim zeitgenössischen Publikum noch auf Unverständnis. In den nachfolgenden Generationen fand es jedoch große Bewunderung. Ganz besonders die Impressionisten Claude Monet und Camille Pissarro entdeckten Turner für sich.

Im Jahr 1885 veröffentlichte der Dichter Émile Verhaeren mit *L'Impressioniste Turner* einen der ersten Beiträge, in dem die Vorstellung von Turner als »Vorreiter« des Impressionismus formuliert wurde. Auch der Maler Paul Signac, der als ein Wegbereiter des Pointillismus gilt, einer auf Komplementärkontrasten und Farbtupfern strukturierten Malweise, sah in Turner ein Vorbild. Turners Fokus auf die Eigenschaften des Lichts in seinem Spätwerk stellt einen Anknüpfungspunkt für die Kunst um die Jahrhundertwende dar.

Turners Werk entwickelte damit ein erstaunliches Nachleben. Plötzlich wurde es in einem neuen Kontext gelesen – ein Vorgang, der sich bis heute fortzusetzen scheint. Die Lesart von Turner als »Vorläufer« des Impressionismus oder gar der Moderne zeigt, dass seine Arbeiten auch jenseits ihres historischen Zusammenhangs bedeutsam sind. Im Laufe des 20. Jahrhunderts eröffnete sich ein weiterer Zugang: Turner wurde ab den 1950er-Jahren als »Vorläufer« des Abstrakten Expressionismus benannt.

»Turner wurde als Akademiemaler geboren und starb als Impressionist [...]. Turners Impressionismus ist unbestreitbar. Von dem Tag an, da er vorsätzlich mit den althergebrachten Formeln brach, wurden ihm die Lichtphänomene zum immerwährenden, beharrlichen Studium seines Lebens. Er zerlegte das Sonnenprisma und suchte durch die Kombination der einfachen Töne, aus denen es besteht, auf der Leinwand seine magischen Effekte wiederzugeben. Die gazeartigen, mit Gold durchwirkten Dunstschleier, welche die Morgenstunde über dem Wasser ausbreitet, die durch den Sonnenuntergang am Himmel entzündeten Feuer, die subtilsten Farbabstufungen, die Regen, Nebel, Schneetreiben hervorrufen, der Dampf, den das Meer bei Sonneneinstrahlung freisetzt [...].«

AKTUALISIERUNGEN: VON DER ABSTRAKTION ZUM KLIMAWANDEL

Der Idee von Turner als »abstraktem Maler« gehen zwei bedeutende Ereignisse voraus: Zum einen die Diskussion über die Einteilung von Turners Arbeiten in »vollendet« und »unvollendet«. Diese wurde bereits 1910 angestoßen, zum Beispiel vom britischen Journalisten und Historiker Charles Lewis Hind. Zum anderen die Entdeckung bisher unbekannter Bilder Turners im Keller der National Gallery im Jahr 1946 durch Kenneth Clark, den damaligen Direktor des Museums. Bei dem Fund handelte es sich vermutlich um so genannte »beginnings« (Anfänge): Damit bezeichnete Turner ab ca. 1818 angefertigte Vorlagen für Bilder, in denen er die Farbkomposition mit großen Farbfeldern anlegte und davon ausgehend weiterarbeitete. Mit Ausnahme der von Turner selbst ausgestellten Werke lässt sich jedoch bis heute nicht abschließend klären, welche Bilder er als vollendet ansah und welche als »beginnings« oder als unvollendete Zwischenzustände.

Den Höhepunkt von Turners postumer Karriere als »abstrakter« Künstler stellt die 1966 im Museum of Modern Art in New York gezeigte Ausstellung *Turner: Imagination and Reality* dar. Sie präsentierte Turner in einer White-Cube-Situation und behandelte ihn damit wie einen Gegenwartskünstler.

Die Deutung von Turner als »Vorläufer« des Impressionismus oder der Abstraktion basiert auf rein formalen Aspekten. Ab den 1970er-Jahren verschob sich der Fokus allerdings wieder auf eine historische bzw. ikonographische Interpretation.

Auch heute noch finden Betrachter*innen von Turners Kunst neue Interpretationen/Ansätze: So wurde in der kürzlichen Neuhängung der Turner-Räume in der Londoner Tate die Aufmerksamkeit auf soziale und politische Aspekte gelenkt. In der Forschung erfährt Turners Thematisierung der Sklaverei in Bildern wie *Schiff mit versklavten Menschen* (1840) gerade im Hinblick auf das koloniale Erbe Großbritanniens neue Bedeutung. Auch Turners Interesse für die Natur erscheint angesichts des voranschreitenden Klimawandels aktueller denn je. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenoss*innen stellte Turner in seinen Bildern die Auswirkungen der Industrialisierung dar und griff damit ein Thema auf, dessen Nachfolgen wir heute unmittelbar spüren.

»Ein Kunstwerk ist vollendet, wenn der Künstler alles gesagt hat, was er zu sagen hat. Turner hatte nichts mehr über Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge oder blasse Segel vor blassem Himmel zu erzählen. Er wusste das, und er hatte die Kraft, sie so zu lassen, wie sie sind – unvollendet, aber in höchstem Maße verwirklicht.«¹

»Der gesamten Geschichte, auch der Kunstgeschichte, wohnt eine Art unerklärlicher Prophezeiung inne. Irgendetwas im Geist der Zeit, in den Affinitäten und Rivalitäten der Nationen und in den Verflechtungen zwischen den verschiedenen Künsten motiviert die einzelnen Künstler verschiedener Schulen zur gleichen Zeit zu einer Art unbewussten Reaktion auf die kulturelle Matrix. Vermutlich hatte keiner der heutigen abstrakten Maler, deren Hauptausdrucksmittel Licht und Farbe sind, Turner und sein Lebenswerk im Sinn; aber wenn wir auf ihre Revolution zurückblicken, die mehr als hundert Jahre nach der seinen stattfand, erkennen wir eine Verwandtschaft.«²

»Heute stellen wir fest, dass eine Art von Malerei, die für uns von vitalem Interesse ist, von Turner vorweggenommen wurde. Und allein von Turner; kein anderer hat vor ihm so weit und mit solcher Hingabe diese besondere Ordnung der Malerei entwickelt, die so schwer zu definieren und doch so gut zu erkennen ist. Sie ist schwer zu definieren, weil die Fantasie und das Bild in dem Material, aus dem es gemacht ist, implizit vorhanden sind, untrennbar verbunden mit dem tatsächlichen Verhalten der Farbe in den Händen des Malers. Turner hat gezeigt, dass der Malerei von Natur aus eine gewisse Potenzialität innewohnt. Diese latente Möglichkeit ist wieder aufgetaucht. Turners Vision und seine überragende Fantasie sind nach wie vor ganz die seinen, unvergleichlich. Dennoch begegnen wir ihm mit einem Gefühl des Wiedererkennens.«³

¹
C. Lewis Hind, *Turner's Golden Visions*, London 1910, S. 262.

²
Monroe Wheeler, 'Foreword and Acknowledgements', in Lawrence Gowing (Hrsg.), *Turner: Imagination and Reality*, Ausst.-Kat. MoMA, New York 1966, S. 5.

³
Lawrence Gowing (Hrsg.), *Turner: Imagination and Reality*, Ausst.-Kat. MoMA, New York 1966, S. 56.

*»Ich habe eingehend darüber nachgedacht, wie gut wir Turner eigentlich kennen, und was die Besucher*innen vielleicht gerne in seinem Werk sehen würden [...]. Die Ausstellung Turner's Modern World 2020/2021 bildete eine sehr hilfreiche Grundlage für diese Aufgabe. Ihr Fokus richtete sich auf Turners Darstellungen von Modernität – die Folgen der industriellen Revolution, der Übergang von Segelbooten zu Dampfschiffen, die Darstellung sozialer Ungerechtigkeit und die Erfahrungen jener, die in den Napoleonischen Kriegen gekämpft hatten. Wir alle, die wir an dieser Ausstellung arbeiteten, waren immer wieder sprachlos angesichts der Kontinuitäten zwischen Turners Welt und unserer eigenen und seiner Fähigkeit, uns vor Augen zu führen, was es bedeutet, in einer Zeit des Wandels zu leben. Keiner von uns hatte jedoch den Sog vorausahnen können, der auch uns ergriff, als sich die Ereignisse verdichteten, um 2020 zu einem folgenschweren Jahr in unserer eigenen Zeit zu machen. Die letzte Phase, in der wir an der Ausstellung arbeiteten, fiel mit der Covid 19-Pandemie und einer Welle der Unterstützung für die Black Lives Matter-Bewegung infolge des Mordes an George Floyd zusammen. Diese Ereignisse rückten das Thema der Ausstellung – turbulente Zeiten und aufrüttelnde Schrecken, welche die Art und Weise, in der man sein Leben bisher geführt hatte, veränderten – noch viel stärker in den Fokus. Die Eröffnung der Ausstellung im Oktober fand schließlich vor Besucher*innen mit Gesichtsmasken statt, vor dem Hintergrund einer leidenschaftlichen öffentlichen Debatte über die Strukturen und Symbole der Ungleichheit im Leben der britischen Bevölkerung und der wachsenden Sorge um das Erdklima. Damals spürten wir deutlich, dass Turners Bilder erneut nachhallten.«*