



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

J. M. W. Turners Titel mit Zitaten in den Ausstellungen
der Royal Academy of Arts

Verfasserin

Nikolina Durcak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Kunstgeschichte (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Für die Unterstützung bei meiner Diplomarbeit möchte ich an erster Stelle Herrn Prof. Rosenberg für die umfassende Betreuung und die Anleitung zur strukturierten, wissenschaftlichen Arbeit danken.

Des Weiteren gilt mein Dank der Universität Wien für ein Stipendium zur Ermöglichung des Forschungsaufenthaltes in London.

Während dieses Aufenthaltes haben mich die Bibliothekare der Royal Academy Library und des Paul Mellon Centers, Elizabeth King, Andrew Potter und Emma Floyd, betreut. Bei ihnen und dem Archivar des Royal Academy Archive bedanke ich mich für ihre Unterstützung vor Ort.

Ohne die Hilfe meiner Freunde und Familie wäre die Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen. Ihnen danke ich von Herzen.

J. M. W. Turners Titel mit Zitaten in den Ausstellungen der Royal Academy of Arts

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Fragestellung	7
1.2 Forschungsstand	9
1.3 Vorgehensweise	13
2. Titel und Zitate in den Katalogen der Royal Academy	15
2.1 Organisation der jährlichen Ausstellungen	15
2.2 Die Verwendung von Literatur in den Katalogen	19
3. Titel und Zitate bei Turner	22
3.1 Die Titel	22
3.2 Die Zitate und ihre literarischen Quellen	25
3.2.1 <i>Fremde Zitatquellen</i>	26
3.2.2 <i>Turners „Fallacies of Hope“</i>	32
3.3 Zusammenspiel von Titeln, Zitaten und Gemälden	35
4. Turners Gründe für die Verwendung von Zitaten	40
Anhang	47
I. Katalog	47
II. Exkurs: Benjamin Wests Werke mit Bibelzitat von 1800	173
III. Literaturverzeichnis	176
IV. Abbildungen	180
V. Tabellen	186
VI. Abstract	203
VII. Curriculum Vitae	204

1. Einleitung

1.1. Fragestellung

Eine Diplomarbeit zu Joseph Mallord William Turner (1775-1851) zu schreiben, scheint in Anbetracht der Fülle an Publikationen zu diesem Künstler auf den ersten Blick fragwürdig. Unzählige Aufsätze, Ausstellungskataloge und Monographien haben bereits seit 1862 beinahe jeden erdenklichen Aspekt im Schaffen Turners ausgeleuchtet.¹ Und dennoch ist bisher ein Bereich nicht ausreichend erforscht worden: Turners Bildtitel und die dazugehörigen Zitate in den Ausstellungen der Royal Academy of Arts.

Ein Seminar bei Prof. Rosenberg am kunsthistorischen Institut der Universität Wien mit dem Thema „Bild und Titel“ gab den Anstoß zur Beschäftigung mit Turner und ist die Grundlage dieser Diplomarbeit. Kunstakademien in den Fokus der wissenschaftlichen Arbeit zu rücken, war naheliegend. Diese Institutionen organisierten Ausstellungen, begleitet von Katalogpublikationen, welche Bildtitel beinhalteten.

Die Londoner Royal Academy of Arts (im Folgenden kurz: RA) genauer zu untersuchen, schien aus mehreren Gründen vielversprechend: Zum einen ist sie, wie viele andere Kunstakademien Europas, nach dem Vorbild der französischen Akademie École des Beaux-Arts entstanden, aber erst vergleichsweise spät im Jahr 1768. Dieser Aspekt ist insofern von Interesse, weil er einen kürzeren zeitlichen Rahmen und somit eine genauere Fokussierung für die Untersuchung zulässt. Zudem bietet sich die RA an, weil das Organisieren von Ausstellungen einer der Hauptgründe war, die zu ihrer Gründung 1768 führten. Es fand bereits 1769 eine erste Jahresausstellung statt und seit Beginn wurden speziell für diese fortan jährlich stattfindenden Ausstellungen begleitende Kataloge herausgegeben, die Angaben zu allen ausgestellten Werken beinhalteten. Diese wurden in Form einer durchnummerierten Liste mit dem Namen des jeweiligen Künstlers und einer näher identifizierenden Bezeichnung versehen („a note, describing them as they are meant to be inserted in the Catalogue“²). Die Tatsache, dass die RA im Jahr 1798 den ausstellenden Künstlern erlaubt, unter den Bildtiteln im Ausstellungskatalog Bibelstellen oder Gedichtverse zu zitieren, stellt den letzten entscheidenden Punkt in der

¹ Die erste Monographie von Thornbury zu Turner erschien 1862, elf Jahre nach seinem Ableben. Walter Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner R.A.*, 2 Bd., 2. überarb. Aufl., (erstmalig erschienen 1862), London 1876.

² *The 70th Exhibition of the Royal Academy London 1838*, RAC [1838, S. 3]. Ab 1838, wahrscheinlich aber schon früher, hat der Katalog die „Notices for Exhibitors“ beinhaltet, in denen die Reglements der Ausstellungen nachzulesen waren.

Wahl der Kunstakademie dar. Künstler wie der Landschaftsmaler William Turner nehmen diese Neuerung sofort in Gebrauch.³ Sie bietet ihnen die Möglichkeit nicht nur dem Bild, sondern auch dem Titel zusätzliche Angaben im Medium der Schrift anzufügen, die das Werk ergänzen und erklären können. Dieser Zusatz in Form von Sprache geht mit dem Titel, welcher dasselbe Medium aufweist, eine enge Verbindung ein und bewirkt folglich eine Reihe von Veränderungen bezüglich der Interpretation des Werkes.

Die veröffentlichten Ausstellungskataloge stellen die wesentliche Grundlage für diese Titelforschung dar. Da diese Kataloge in keiner österreichischen Bibliothek verfügbar sind, wurden sie während eines Forschungsaufenthaltes in London eingesehen. Im Archiv der Royal Academy of Arts und im Paul Mellon Centre for British Art zeigte sich schnell, dass die RA insgesamt eine zu große Menge an Material für eine Diplomarbeit bot und das Thema eingegrenzt werden musste.

Es scheint somit sinnvoll, sich im Rahmen der Diplomarbeit auf einen der vielen Künstler der RA zu konzentrieren. Die Wahl fiel auf J. M. W. Turner, einen der prominentesten Vertreter der englischen Malerei und bis zu seinem Tod Mitglied der RA. Doch spricht für Turner auch die Tatsache, dass er bezüglich seiner Gemäldetitel und beigelegten Zitate auffällig in Erscheinung tritt. Turner versieht 65 Gemälde von seinen 258 Werken, welche in der RA ausgestellt wurden, mit Zitaten. Diese sind teilweise literarischen Vorlagen entlehnt, teilweise aber auch seiner eigenen Feder entsprungen. Die Analyse von Turners Werken wird seine Malerei in den Vordergrund rücken, da seine in der RA ausgestellten Aquarelle nicht den erforderlichen Umfang bieten. Obgleich Turner eine rege Ausstellungspräsenz in London vorzuweisen hat, werden in dieser Arbeit zwecks Fokussierung und Eingrenzung nur jene Werke untersucht, welche in der RA ausgestellt wurden. Trotz dieser Einschränkung wird Turners gesamtes Schaffen bezüglich jener Werke, deren Titel ein Zitat angefügt ist, untersucht: Von der ersten Ausstellung 1798, in der diese Praxis offiziell erlaubt wurde, bis zur Ausstellung 1850, in welcher Turner das letzte Mal ausgestellt hat.

Anhand einer eingehenden Analyse wird vor allem geklärt, warum Turner seinen Werken Literaturzitate anfügt. Will er die Betrachter dadurch in die Irre führen? Mokierte er sich die Akademie und ihren Betrieb? Oder ist es sein großes Interesse an der Literatur? Versucht er, etwas Bestimmtes zu erreichen? Und kann er womöglich den Wert der

³ Ziff [1982, S. 2].

Landschaftsmalerei steigern, indem er etablierte britische Literatur hinzufügt?
Antworten auf diese Fragen sollen im Lauf der Arbeit gegeben werden.

1.2. Forschungsstand

Die Frage nach der Funktion eines Titels und eines ergänzenden Zitats im Ausstellungskatalog muss der Übersicht zur bestehenden Forschungslage vorangestellt werden. Was bewirkt ein Titel? Eine generelle Antwort auf diese Frage zu geben, ist nicht einfach. Fakt ist jedoch, dass ein Titel mehrere Aufgaben erfüllen kann. Die prominenteste und wohl auch jene, welche die Titelgebung überhaupt ins Leben gerufen hat, ist die der Identifizierung. Als Kunstwerke mobil wurden - also nicht mehr nur dort präsentiert wurden, wo sie dauerhaft bleiben sollten -, wurde es notwendig, sie mit einem identifizierenden Namen zu versehen. Die Pariser Salonausstellung oder auch die Jahresausstellungen der RA stellen ebensolche Ereignisse dar, in denen ein Bildtitel von Nöten war, um ein ausgestelltes Werk identifizieren zu können. Aufgehängt und aufgereiht neben unzähligen weiteren Bildern, konnte so jedes mit Hilfe eines Ausstellungskataloges, in welchem die Titel der Gemälde vermerkt waren, zugeordnet werden.

Durch die Verwendung eines Bildtitels bietet sich dem Künstler jedoch auch die Möglichkeit, nicht nur visuell mit dem Betrachter zu kommunizieren, sondern auch durch das Medium der Schrift. Jenem universalen Medium, das auch damals den Betrachtern durch den alltäglichen Umgang vertrauter war als die Bildende Kunst. Doch dies allein ist kein Garant für Verständlichkeit – das geschriebene Wort bietet unzählige Möglichkeiten des Ausdrucks. Ein Bildtitel kann vor allem spezifizieren, also beschreiben. Er kann aber auch mehr ausdrücken als eigentlich zu sehen ist und somit zusätzliche Bedeutungen liefern, die dem Betrachter helfen oder aber ihn gezielt in die Irre führen können. Die Forschung zur Entstehung von Titeln ist noch nicht weit fortgeschritten, doch haben sich zu den unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten eines Bildtitels bereits Wissenschaftler geäußert.

Theoretische Auseinandersetzungen zur Frage der Aufgabe eines Titels setzten in der Mitte der 1980er Jahre ein: Aus philosophischer Sicht zeigen die Artikel von Fisher [1984] und Levinson [1985] auf, dass Titel nicht nur zur Identifizierung dienen, sondern auch Bildinterpretationen stark beeinflussen. Ihre Annahme wird durch eine psychologische Studie von Franklin/Becklen/Doyle [1993], welche den Einfluss von Titeln auf

Kunstwerke näher untersucht, bestätigt. Symes [1992, S. 19-24] kommt zur selben Erkenntnis: Er weist dabei auch darauf hin, dass Titel bei der Interpretation in die Irre leiten können und ein bestimmtes Vorwissen des Betrachters notwendig ist, um durch den Titel auf die richtige Spur zu kommen. Bann [1985] untersucht Titel und Bezeichnungen in der modernen und postmodernen Malerei mit Hilfe der Semiotik.

Es wird auch der systematische Versuch unternommen, allgemein gültige Kategorien der Verwendung von Titeln aufzustellen. Der Kunsthistoriker Gombrich [1986, S. 221] bestimmt die Möglichkeiten der Wirkung von Bildtiteln und ordnet sie bezüglich ihrer Funktion folgenden Begriffen zu: „anecdotal“, „descriptive of motives and individuals“ und „referential“. 1997 veröffentlicht Welchman eine Publikation, in der er die Entwicklung der Titelgebung seit dem 19. Jahrhundert bis in das 20. Jahrhundert schildert. Der Autor entwickelt drei Kategorien für die Interrelation von Bild und Titel: „denotation“, „connotation“ und „untitling“. In seinem Bildtitelwörterbuch aus dem Jahr 2000 findet Room [2000, S. 1-2] ähnliche Ausdrücke. Er beschreibt Titel als „deskriptiv“, „anspielend“ oder „inkonsequent“. Wenige Jahre später befasst sich Adams 1987-88 ausgiebig mit der Frage und Bedeutung der Autorschaft von Titeln.

Obwohl die Verhältnisse zwischen Bild und Titel in der Forschung unterschiedlich bezeichnet werden, sind die generellen Kategorien ähnlich. Es folgt eine Zusammenfassung und eigenständige Weiterführung der bestehenden Forschungsbegriffe. So gibt es vor allem beschreibende Titel und *konnotative* Titel: Beschreibende Titel können entweder *deskriptiv* sein, das heißt ein selbsterkennbares Motiv beschreiben oder *denotativ* sein, also das erkennbare Motiv benennen. Ein Portrait als Vergleichsbeispiel heranzuziehen, ist hilfreich: So könnte Velazquez' *Infantin Margarita Teresa in rosafarbenem Kleid* (Abb. 1), wäre es ein rein deskriptiver Bildtitel, auch *Kleines Mädchen in rosafarbenem Kleid* heißen oder, falls ein rein denotativer Titel gewählt worden wäre, auch nur *Infantin Margarita Teresa*. Die denotative Variante nennt die abgebildete Person beim Namen und bestimmt sie dadurch konkret; die deskriptive Variante liefert weniger Informationen, indem sie ausschließlich beschreibt. Interessant ist hier auch die Frage der Autorschaft: ein Bildtitel kann nicht nur vom Künstler selbst gewählt sein, sondern auch vom Künstlerumfeld oder sogar posthum durch einen Fremden, wie es bei diesem Velazquez Bild vermutlich der Fall ist. Alle Titelinformationen, die über das Erkennbare hinausgehen, sind konnotative Titel, liefern also zusätzliche Inhalte über das eigentlich Sichtbare hinaus. Es kann hierbei weiter zwischen direktiven und evokativen Titeln unterschieden werden. Direktive Titel spielen auf etwas Bestimmtes an, wohingegen

evokative Titel das Spektrum der Bedeutungen vergrößern. Daneben gibt es noch jene Bildtitel, die nur indirekt mit dem Werk zu tun haben: *possessive*, also auf die Besitzumstände des Bildes anspielende; *numerative*, die das Gemälde in eine Bildserie setzen, und jene Titel, die jegliche Referenz verweigern: *antititulare*.

Auffallend ist, dass sich die meisten Wissenschaftler mit den Entwicklungen des letzten Jahrhunderts befassen: Welchman [1997] schildert die Entwicklung der Titelgebung seit dem 19. Jahrhundert bis in das 20. Jahrhundert; Gombrich [1985] und Bann [1985] konzentrieren sich gänzlich auf die Moderne und Postmoderne. Das Forschungsfeld zur Betitelung in den Ausstellungen der europäischen Akademien und insbesondere der RA bleibt unberührt. Nur die jüngste Publikation von Yeazell [2011] macht aufmerksam, dass die Leser der Ausstellungskataloge der Royal Academy Bildtitel nicht als Teil des Kunstwerkes, sondern vielmehr als Interpretation aufgefasst haben. Des Weiteren macht sie auf den Unterschied zwischen einem Titel in der Literatur und in der Bildenden Kunst aufmerksam. Hierbei betont sie vor allem den Umstand des unterschiedlichen Mediums bei Titeln der Malerei: So ist der Bildtitel in seltensten Fällen physischer Bestandteil des Kunstwerks.

Mit der Frage des ergänzenden Literaturzitates hat sich die Forschung bisher nicht befasst. Doch auch dem Element des Zitates können Funktionen zugeschrieben werden, welche denen des Titels entsprechen. So kann ein Zitat im Ausstellungskatalog mit denselben Wirkungsmechanismen charakterisiert werden – ein literarisches Zitat kann deskriptiv, denotativ, konnotativ, etc. auf ein Gemälde wirken. Es kann also im Bild Vorhandenes beschreiben oder auch weiterführende Assoziationen herstellen. Anzumerken ist dabei, dass Zitat und Titel eine unterschiedliche Relation zu ein und demselben Werk aufweisen können. Nicht nur durch ihre Platzierung im Katalog, sondern auch dadurch, dass beide dasselbe Medium der Schrift teilen, weisen sie eine enge Verbindung auf. Diese Tatsache grenzt sie zwar vom Gemälde ab, aber dennoch sind beide Elemente als integraler Bestandteil des Kunstwerkes aufzufassen. Dies ist vor allem dadurch bewiesen, dass der Katalog der RA fester Teil der jährlichen Ausstellungen war und alle Besucher beim Einlass einen Katalog erhielten.⁴

Einen allgemeinen Überblick über die Geschichte der europäischen Kunstakademien und einen kurzen Einblick in die RA bieten Koch [1967] und Pevsner [1986]. Unter den Publikationen, in welchen näher auf die RA eingegangen wird, sind jene von Hutchison

⁴ Koch [1967, S. 208-210].

[1986] und Hooch [2003] die neuesten. Hooch befasst sich mit der Zeit der Gründung bis 1840, Hutchisons Untersuchungen gehen bis in das Jahr 1986. Speziell der Geschichte der Ausstellungen widmet sich die Schau und der Katalog der Courtauld Institute Gallery [Kat. Ausst., Courtauld London 2002]. In dieser Publikation stellt der Herausgeber eine Sammlung von Aufsätzen zusammen, in denen die Ausstellungsgeschichte zwischen 1780 und 1836 aufgearbeitet wird. Doch findet sich auch hier keine eingehende Auseinandersetzung mit der Titelgebung der Ausstellungskataloge wieder. Umso relevanter für die Erforschung der RA ist somit die intensive Beschäftigung mit diesem Thema. Die ersten Grundsteine dafür werden in dieser Diplomarbeit gelegt.

Für die Analyse der Kunstwerke und ihrer Beziehung zu Titel und Zitaten war die Arbeit mit einem Werkverzeichnis unerlässlich. Butlin und Joll [1984] veröffentlichen ebenjenes im Jahr 1977 für William Turners Ölgemälde und liefern wenige Jahre später 1984 eine überarbeitete zweite Ausgabe. Zudem lassen sich in wissenschaftlichen Arbeiten Untersuchungen zu Turners Dichtung und seiner Beziehung zur Literatur finden. Lindsay [1947] untersucht Turners eigene Gedichte, die er unter dem Titel „Fallacies of Hope“ zusammenfasst, und stellt die Bedeutung des Titels in Bezug zu dem Inhalt und der maltechnischen Ausführung der Bilder. Die Lichtverhältnisse im Bild unterstreichen laut Lindsay den emotionalen Inhalt. Ziff [1964a] stellt in einem Artikel Turners Beziehung zu Poesie und Malerei dar. Er zeigt auf, dass sein Interesse an Literatur mit der Tätigkeit als Professor für Perspektive einherging. Im selben Jahr publiziert Ziff [1964b] einen weiteren Artikel zu Turners Gedichten. Er befasst sich darin speziell mit dem Ursprung des Titels „Fallacies of Hope“. Wenig später untersucht Ziff [1982] zudem die Anfänge Turners poetischer Zitate, worin er den kurzen Zeitraum zwischen den Jahren 1798 und 1800 beleuchtet. Wilton [1990] veröffentlicht eine Studie zu Turners Gedichten, die zwischen 1804 und 1819 entstanden sind. Er untersucht dazu ein Skizzenbuch Turners, in welchem der Maler ausschließlich Gedichte notiert hat; fremde als auch eigene Gedichte, wie die „Fallacies of Hope“. Darüber hinaus liefert die Publikation eine Transkription des Skizzenbuchs „Verse Book“.

Im selben Jahr untersucht Shanes [1990] in einer Publikation allgemein die Werke Turners, welche mit Literatur in Verbindung stehen, also all jene, die im Katalog ein Zitat aufweisen; er untersucht dabei sowohl Turners Malereien als auch seine Aquarelle, beschränkt sich aber auf die Arbeiten von 1798 bis 1804. In dem aktuellsten Artikel zu diesem Thema wirft Yeazell [2009] Licht auf Turners Titel und stellt die Folgen ihrer

Verwendung in den Ausstellungen dar. Eine Auseinandersetzung mit diesen Publikationen folgt in den Kapiteln 3.3 und 4.

Diese zwei letztgenannten Publikationen befassen sich somit allgemeiner als die ältere Forschung mit Turners Verwendung von Literatur in seinen ausgestellten Werken. Es gilt nichtsdestotrotz festzustellen, dass die bisherige Forschung zu Turner Lücken aufweist. So sind zwar Turners Gedichte und besonders das poetische Werk „Fallacies of Hope“ gründlich untersucht worden, auch die Verwendung von fremden Zitaten für seine Ausstellungswerke wurde besprochen, doch beschränkt sich die Analyse hauptsächlich auf die frühen Schaffensjahre und liefert somit keinen umfassenden Überblick über die Verwendung sowohl von fremden Zitaten, als auch eigenen für die Gemälde über die gesamte Ausstellungszeit in der RA. Aber auch die Interaktion von Titel, Zitat und Gemälde von Turner und die daraus resultierende Wirkung bleibt für den gesamten Zeitraum seiner Ausstellungen in der RA unbeleuchtet. Daher ist die Vertiefung und gründliche Analyse dieser Thematik in Form dieser Diplomarbeit von großer Relevanz und eine Bereicherung sowohl für die Forschungsgebiete RA als auch für William Turner.

1.3. Vorgehensweise

Um Antworten und Lösungen in der Erforschung von Turners Bildtiteln und Zitate zu finden, ist es unerlässlich, die entscheidenden Werke eingehend zu analysieren. Es handelt sich um 65 Werke, welche ein Zitat aufweisen. Auf Grund der Fülle wird diese detaillierte Untersuchung chronologisch in einem Katalog im Anhang der Arbeit angeführt. Jedes Werk wird unter denselben Gesichtspunkten behandelt: Nach den formalen Angaben, welche das Zitat aus dem originalen Ausstellungskatalog einschließen, werden der Bildtitel und das Zitat unabhängig voneinander betrachtet und analysiert. Anschließend wird deren Wirkung auf das Gemälde erläutert und eine Verknüpfung der beiden Medien hergestellt. Eine hermeneutische Herangehensweise bestimmt dabei die interdisziplinäre Untersuchung. Es werden Antworten auf folgende Fragen geliefert: Wie ist der Titel aufgebaut? Woher stammt das Zitat? Ist es korrekt aus dem Original übernommen? Was ist die Aussage des Zitates? Wie ist es im Kontext der literarischen Quelle einzuordnen? Was zeigt das Gemälde? Und wie stehen Titel, Zitat und Malerei zueinander?

Die Auswertung der Ergebnisse erfolgt im Hauptteil der Arbeit. Drei Kapitel dienen der Gliederung. Der erste Teil beschäftigt sich mit Titeln und Zitaten in der RA allgemein. Es wird auf die jährlichen Ausstellungen eingegangen und dabei werden vor allem die Kataloge näher untersucht, um aufzuzeigen, wie Titel und Zitate von anderen Künstlern in der Akademie verwendet wurden. Eine umfassende Studie kann auf Grund der Fülle an Material nicht vorgenommen werden, dennoch wird beispielhaft versucht, einen orientierenden Überblick zu liefern. Die eingehende Analyse der Bildtitel und der literarischen Zitate Turners stellen den zweiten Kernpunkt der Diplomarbeit dar. Es werden seine Titel beleuchtet; im Anschluss werden die Zitate und ihre literarischen Quellen aufgeschlüsselt, um so auf die Interaktion von Titeln, Zitaten und Gemälden und die sich ergebende Wirkung zu schließen. In Anbetracht dieser Ergebnisse wird abschließend aufgezeigt, warum Turner Titel und literarische Zitate in dieser Weise für seine Malerei genutzt hat.

2. Titel und Zitate in den Katalogen der Royal Academy

2.1. Organisation der jährlichen Ausstellungen

Vor Gründung der RA gibt es zwar kleine Privatakademien in London, die Wohlhabenden Zeichenunterricht anbieten, doch gibt es keine zentrale und für jedermann öffentliche Kunstschule, die eine umfassende Ausbildung bietet und renommierte Künstler unter ihrem Dach vereint.⁵ Auch von staatlicher Seite gibt es lange Zeit keine Initiative zur Einrichtung einer zentralen und vor allem repräsentativen Vereinigung. Für Hof und Adel ist es Brauch, Künstler aus dem Ausland zu engagieren.

Das ändert sich, als die Royal Academy of Arts 1768 gegründet und am 2. Januar 1769 mit Joshua Reynolds als erstem Präsident eröffnet wird. Ihre drei Hauptanliegen liegen in der Steigerung des Ansehens britischer Künstler, in der Gründung eines gut fundierten Ausbildungssystems für zukünftige Kunstschüler und in der Bereitstellung geeigneter Räumlichkeiten für die fortan jährlich stattfindenden Kunstausstellungen. Als entscheidendes Element der RA müssen die Ausstellungen hervorgehoben werden.⁶ Durch sie ist es einerseits möglich, finanziell unabhängig vom König und der Regierung zu arbeiten, andererseits steigern sie das Ansehen der Akademie und ihrer Mitglieder und erhöhen somit den Status der Bildenden Kunst im damaligen London.⁷

Der Ablauf der jährlichen Kunstausstellungen lässt sich folgendermaßen schildern: Sie werden jährlich in den eigenen Räumlichkeiten organisiert. Es dürfen sowohl Mitglieder und Schüler der Akademie als auch fremde Künstler und selbst Laien ihre Werke einreichen. Eine wechselnde Jury trifft eine Auswahl und ist zuständig für die Hängung der Werke in den Räumen.⁸ Um für die ausgestellten Werke den Namen des Künstlers und den Bildtitel zu liefern, wird seit Anbeginn zu jeder Ausstellung ein Katalog herausge-

⁵ Wie Pevsner [1986, S. 127-128] zeigt, gibt es vor 1720 zwar keine Bestrebungen, eine akademische Organisation oder Ausbildungsstätte zu gründen, es existieren jedoch vor 1786 private Institutionen: 1711 von Godfrey Kneller gegründet, 1720 von Lous Carron und Vandenbank, 1724 von Thornhill. Zudem werden 1735 Zusammenkünfte sowohl in Salisbury Court als auch in Greyhound Court und 1758 in Spring Gardens organisiert.

⁶ Vor 1760 sind Kunstwerke öffentlich ausschließlich im Kunsthandel und dem Zunfthaus der Malergilde zu sehen. Erster Vorläufer der Ausstellungen der RA ist eine Schau, die 1760 in den Räumlichkeiten der Society of Arts stattfindet, schreibt Hutchison [1986, S. 36]. Laut Matteson [2002, S. 39] liefert diese Schau auch den ersten, eine Ausstellung begleitenden, Katalog.

⁷ Pevsner [1986, S. 180].

⁸ Solkin/Sunderland [2002, S. 24].

geben. Dieser ist im Eintrittsgeld inbegriffen, wie durch die zeitgenössische Schilderung eines Besuchers zu erfahren ist:

„Wer diese Schaustellung sehen will, bezahlt am Eingange einen Schilling; dafür wird ihm zugleich ein gedruckter Katalog der zur Schau gestellten Werke überreicht. Aus diesem erfährt man den Meister des Gemählde, und wird zugleich unterrichtet, daß dasselbe eine Mannsperson und kein Frauenzimmer, oder umgekehrt, vorstelle; daß es eine Landschaft, und keine See-Gegend sey.“⁹

Es kann demnach mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass alle Besucher einen Katalog in der Ausstellung zur Verfügung hatten. Diese Tatsache beweist die Bedeutung des Kataloges – er war integraler Bestandteil der Ausstellungen.

Die ersten Ausstellungskataloge sind in ihrem Umfang noch überschaubar – so hat das erste Verzeichnis lediglich 15 Seiten.¹⁰ Durch die geringe Anzahl an ausgestellten Werken (136 Objekte) ist eine alphabetische Sortierung nach Künstlernamen in den Katalogen möglich (Abb. 2). Im Ausstellungsraum wird diese Systematik nicht eingehalten, da in diesem nach Bildgröße und -gattung sortiert wird. Die Bilderahmen erhalten jedoch eine Nummerierung.¹¹ Um ein Werk im Ausstellungsraum identifizieren zu können, muss der Ausstellungskatalog zu Rate gezogen werden. Anhand der Zahl am Rahmen kann in der ebenfalls durchnummerierten Liste des Kataloges der entsprechende Künstler und Titel herausgefunden werden.¹²

Mit dem Umzug der Academy von Pall Mall zu neuen Räumlichkeiten im Somerset House ändert sich die Ordnung.¹³ Die mühsame Sucharbeit hat 1780 ein Ende, da der Katalog fortan nicht mehr nach den Künstlernamen sortiert wird, sondern sich an der

⁹ Gebhard Fr. Aug. Wendeborn, *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Großbritannien gegen Ende des 18. Jahrhunderts*, Th. 4, Berlin 1786, S. 375 ff., zit. nach Koch [1967 S. 209, Anm. 445].

Laut Hutchison [1986, S. 55] wird bereits für die erste Ausstellung 1769 Eintrittsgeld verlangt. Die Begründung lautet wie folgt: Die Ausstellung soll vor Überfüllung durch „improper Persons“ bewahrt bleiben und stattdessen all jenen die Möglichkeit zum Besuch geben, für die diese Ausstellung gedacht sei.

¹⁰ RAC [1769].

¹¹ Die Ausstellungsbilder der RA werden der Tradition entsprechend Rahmen an Rahmen gehängt. Diese Praxis ist seit dem späten 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts üblich. Kat. Ausst., Courtauld London [2002, S. 2].

¹² Ausstellungskataloge der Pariser Akademie haben dieselbe Funktion. Sie führen neben den Titeln auch kurze Texte zu den Werken an. In diesen wird dem „Bildungsinteresse“ der Besucher stärker nachgekommen: „Die Katalogtexte vermitteln durch knappe Hinweise das notwendige Wissen zum besonderen Verständnis oder führen [...] die spezielle Bewandnis der Darstellung mit entsprechenden Bemerkungen und Aufforderungen an.“ Koch [1967, S. 155].

¹³ Der Umzug erfolgt 1780 in das von William Chambers erbaute Somerset House, das drei Räume für Ausstellungen bietet. Koch [1967, S. 208].

Hängung im Raum orientiert (Abb. 3 und 4).¹⁴ Diese Gestaltung des Kataloges behalten die Organisatoren lange Zeit, bis zum Ende der zu untersuchenden Zeit 1851, bei.

Wie bereits erwähnt, begleitet ein äußerst interessantes Phänomen die Ausstellungskataloge. Seit der ersten Ausstellung wird in die Kataloge Literatur eingefügt. Unweigerlich kommt die Frage auf, ob diese Praxis auch offiziell kommentiert wurde. Auf der Suche nach Regelungen, welche die Verwendung von Literatur in den Katalogen steuerten, stößt man auf die „Minute Books“, Protokollbücher der Sitzungen des Councils. Diese geben Aufschluss über die Organisation und die alltäglichen Aufgaben der RA. Zu den Katalogen bzw. der Verwendung von Literatur in ihnen gibt es hingegen sehr wenige Anmerkungen und jene, welche es gibt, werden kaum diskutiert oder kommentiert. Diese Tatsache zeigt, dass die Titelgebung der für die Ausstellungen eingereichten Werke keine große Rolle in den damaligen Diskussionen gespielt hat.

Die erste Anmerkung in den „Minute Books“ zu Angaben im Katalog findet sich 1786. In diesem Jahr wird die Praxis literarische Quellen zu zitieren und genaue Referenzangaben zum Werk zu machen eingeschränkt. Offiziell ist es nur noch erlaubt, Angaben zum Autor zu machen:

„Resolved that [...] the[re] be no Quotations inserted in the Catalogue only Refferences to Authors“.¹⁵

Diese Einschränkung wird von den Künstlern eingehalten: Es gibt fortan nur die Verwendung von Literatur in Form von Quellenangaben als Zusatz zum Bildtitel.

Die zweite Anmerkung stammt vom Januar 1789: Hier wird den Künstlern offiziell die Erlaubnis zum Zitieren gegeben, jedoch mit der Einschränkung nur das Notwendigste einzufügen.

„Resolved, That every Artist may give in writing such description of his Performance, as he thinks proper for insertion, in the Catalogue but it is expected that such descriptions shall be confined to as few Words, as are absolutely necessary.“¹⁶

Warum dieser Beschluss getroffen wird und warum zu diesem Zeitpunkt, geht aus den Minutes nicht hervor.

¹⁴ Matteson [2002, S. 43].

¹⁵ Royal Academy Archive, Records of the President and Council, Council Minutes, vol. 2 (kurz: RAA/PC/1/2), S. 26 vom 17. April 1786.

¹⁶ Dies wird in der Forschung bereits erwähnt. RAA/PC/1/2, S. 352-3 vom 20. Januar 1798.

Laut den Minutes wird im darauffolgenden Februar die erste offizielle Bekanntmachung mit den Neuerungen und allgemeinen Informationen für die ausstellenden Künstler herausgegeben - die „Notices for Exhibitors“.¹⁷ Fortan soll die Bekanntmachung drei Monate vor der jährlichen Ausstellung veröffentlicht werden. Vermutlich werden diese Informationsblätter für die Mitglieder an ein schwarzes Brett in der Akademie angebracht und für die anderen Künstler in der Zeitung publiziert. Somit sind sowohl die Mitglieder der RA als auch alle anderen Künstler, die daran interessiert waren Kunstwerke für die Jahresausstellung einzureichen, über die Reglements und Fristen aufgeklärt.¹⁸ 1819 ist das erste Jahr, in welchem dem Katalog die „Notice to Exhibitors“ hinzugefügt wird. Sie befasst sich in einem Abschnitt mit der Betitelung der Kunstwerke:

“They [all works of painting, sculpture, or architecture] must be addressed to the Secretary, and accompanied with a note, describing them as they are meant to be inserted in the Catalogue, (no Advertisement, unnecessary quotation, or narrative, can be admitted). At the back of each Frame must be written the Name of the Artist, and the Number (if there are more than one) to which it refers in his List: particular accuracy is requested in this respect.”¹⁹

Die Werke werden in Folge von den Künstlern mit einem Vermerk, der „note“, eingesandt. Jene „notes“ waren Papierzettel, welche von den Künstlern erstellt und eingereicht werden, um die auszustellenden Werke zu benennen. Einige wenige sind erhalten und können im Archiv der RA eingesehen werden.²⁰ Die meisten davon stammen aus den 1830er Jahren. Sie zeigen, dass die Titel von den Künstlern selbst gewählt und dass sie ebenfalls wörtlich in den Ausstellungskatalogen wiedergegeben wurden – auch mit Quellenangaben und Zitaten.

Ein gutes Beispiel liefert ein Papierzettel des Malers Henry Singleton. 1832 sendet er drei Gemälde zur Ausstellung der RA. Wie erforderlich fügt er einen Zettel bei, auf welchem in nummerierter Folge die Werke mit ihren jeweiligen Titeln vermerkt sind (Abb. 5). Zwei weisen sogar Zitate auf – eines stammt aus der Bibel und das andere aus „Childe Harold’s Pilgrimage“ von Lord Byron. Im Ausstellungskatalog von 1832 kön-

¹⁷ RAA/PC/1/2, S. 355-6 vom 3. Februar 1798.

¹⁸ Es konnte bisher dennoch keine „Notice to Exhibitors“ in Zeitungen gefunden werden. Für diese Suche wurden die Datenbanken „17th - 18th Century Burney Collection Newspapers / BBCN“ und „19th Century British Library Newspapers / BNCN“ verwendet. Sie enthalten digitalisierte englische Zeitungen und Flugschriften vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.

¹⁹ RAC [1819, S. 4].

²⁰ Laut dem Archivar des Royal Academy Archivs, Mark Pomeroy, sind diese „notes“ eine Schenkung an die RA. Sie wurden bis dahin noch nicht durch den Archivar untersucht und katalogisiert, sondern befinden sich im Moment unsortiert in einer Box mit der Nummer 395.

nen diese drei Werke ausfindig gemacht werden. Der Text, den Singleton verfasst hat, stimmt mit dem Text im Katalog überein. Somit kann davon ausgegangen werden, dass die Künstler ihre Werke selber betiteln durften und die gewählten Titel mit Zitaten in die Kataloge übernommen wurden.

2.2. Die Verwendung von Literatur in den Katalogen

In den Ausstellungskatalogen der RA lassen sich drei verschiedene Formen der Verwendung von Titel und Zitat ausmachen: Das Zitat als Bildtitel, der Verweis auf Literatur als Zusatz zum Bildtitel und das Zitat als Zusatz zum Bildtitel.

Im ersten Fall kann bereits im ersten Ausstellungskatalog von 1769 ein Beispiel gefunden werden: Edward Penny wählt für sein Bild als Titel ein Zitat aus einem Werk Shakespeares: *“I saw a smith stand with his hammer thus, the whilst his iron did on the anvil cool, with open mouth swallow a taylor’s news”*. Ergänzend wird auch die Zitatquelle angefügt: „Shakespeare’s King John“.²¹

Als Beispiele für die zweite Form, der Quellenangabe als Zusatz zum Bildtitel ohne Anführung des Zitates, dienen die Gemälde von Francis Hayman, welche ebenfalls 1769 ausgestellt werden: *The dispute with the Barber upon Mambrino’s helmet* und *Meeting Cardenio in the Black Mountain*. Den Werken ist der Vermerk vorangestellt: *Two scenes in Don. Quixote, viz.* Es handelt sich also um die Quellenangabe zu Miguel de Cervantes’ Werk „Don Quixote“. Es gibt dagegen auch Beispiele für diese zweite Form, in welchen noch präzisere Angaben zur Quelle gemacht werden: So gibt Gawin Hamilton 1770 für sein Werk *the Heralds leading Briseis from the tent of Achilles, by the order of Agamemnon* die Quelle „Iliad“ an und fügt sogar den Vermerk „Book 1“ an.²² Ebenso verfährt Angelica Kauffmann im selben Jahr bei dem Werk *Samma the Demoniack weeping over the ashes of his son Benoni, whom he had kill’d in his frenzy, and St. John with the other son, lamenting his distress*, welches im Katalog mit dem Vermerk „Klopstock’s Messiah, Engl. Transl. p. 50“ versehen wird.²³ Hier gibt Kauffmann genaue Angaben zur Quelle, indem sie den Autor, Friedrich Gottlieb Klopstock,

²¹ RAC [1769, S. 10].

Es handelt sich um die 2. Szene aus dem 4. Akt, in welcher Hubert dem König vom öffentlichen Schock über den Tod von Arthur, dem Neffen des Königs, berichtet.

²² RAC [1770, S. 11].

²³ RAC [1770, S. 12].

nennt, das Werk aus welchem sie zitiert, „The Messiah“, und zudem die Seitenzahl der englischen Übersetzung.

Für die dritte Art der Verwendung von Literatur in den Katalogen, dem Zitat als Zusatz zum Bildtitel, dient Joshua Reynolds' *Count Hugolino and his children in the dungeon, as described by Dante, in the thirty-third canto of the Inferno aus der Ausstellung von 1773* als Beispiel:

„Io non piangeva, sì dentro impetrai:
 Piangevan Elli, ed Anselmuccio mio
 Disse: Tu guardi sì, Padre! Che hai?
 Pero non lagrimai, nè rispos' io
 Tutto quel giorno, nè la notte appresso.“²⁴

Neben den verschiedenen Möglichkeiten der Anwendung von Literatur in den Katalogen verdeutlicht die Aufarbeitung auch, welche literarischen Quellen verwendet werden. In den soeben besprochenen Beispielen handelt es sich um Shakespeare, Miguel de Cervantes und Dante. Singleton dagegen wählt, wie bei der Verwendung der „notes“ gezeigt, Zitate aus der Bibel und von Lord Byron.

In Hinblick auf die verwendeten Quellen wird überblicksartig eine Untersuchung der Kataloge zwischen den Jahren 1769 und 1804 durchgeführt.²⁵ Die Analyse zeigt, dass in diesen Jahren die Bibel über 90 mal verwendet wird und somit die am häufigsten zitierte Quelle ist. Daneben werden hauptsächlich Werke britische Autoren wie Shakespeare, James Thomson, John Milton, Edmund Spenser und Thomas Gray verwendet. Auch englische Autoren, deren Übersetzungen antiker Literatur bis heute berühmt sind, wie John Dryden und Alexander Pope, werden zitiert. Antike Autoren selbst finden ebenfalls Einlass in die Kataloge und werden namentlich genannt: Ovid, Homer und Vergil. Allerdings zeigt eine Clusteranalyse, dass britische Autoren mit Abstand am häufigsten Verwendung finden, Shakespeare allein insgesamt 70 mal. Mit Hilfe der Aufstellung der literarischen Quellen kann dokumentiert werden, dass neben der Bibel und antiker Literatur vor allem Literatur britischen Ursprungs verwendet wird und zwar fast doppelt so häufig wie die Bibel. In Anbetracht der Tatsache, dass in Großbritannien

²⁴ RAC [1773, S. 21].

²⁵ Für die Untersuchung werden alle Werke jener Künstler festgehalten, die, in einer der beschriebenen Formen, von Literatur Gebrauch gemacht haben. Um welches künstlerische Medium es sich handelt, wird dabei unberücksichtigt gelassen. Eine Auflistung der Anzahl der Nennungen im Katalog ist Tab. 1) im Anhang zu entnehmen.

Literatur - anders als Malerei - eine lange, erfolgreiche Tradition vorzuweisen hat, ist dieses Ergebnis höchst interessant. Wie bereits bei der Beschreibung der Entstehung der RA deutlich wurde, hatte die Bildende Kunst einen schweren Stand, wohingegen Literatur seit jeher höchst angesehen war. So werden in den Ausstellungskatalogen die Werke der damals wie heute als Klassiker geltenden britische Schriftsteller ausführlich zitiert. Eine exemplarische Untersuchung der Jahre 1798 bis 1800, also jenen drei Ausstellungen, die nach der neuen Regelung zum Umgang mit Literatur in den Katalogen stattgefunden haben, zeigt detailliert, wie viele Künstler literarische Werke verwenden und vor allem welche sie auswählen. Dafür werden Werke der Malerei, welche ein Literaturzitat als Zusatz zum Titel aufweisen, herangezogen.²⁶ 1798 nehmen 15 Künstler Gebrauch von der Neuerung. Als Quellen verwenden sie - neben den bereits erwähnten - weitere britische Autoren wie Thomas Gray und Henry Fielding. Überraschenderweise sind es im darauffolgenden Jahr weniger Künstler: 1799 lassen sich neun Künstler im Ausstellungskatalog ausmachen. Diese verwenden auch Zitate aus portugiesischer und französischer Literatur. 1800 steigt die Zahl der Künstler wieder auf 16 an. Bei der Verwendung der literarischen Quellen fällt erneut auf, dass vornehmlich britische Autoren zitiert, was die bereits erwähnte lange und erfolgreiche Tradition der Literatur in Großbritannien unterstreicht.

Die Auswertungen zeigen, dass neben Turner auch andere Künstler seit der ersten Ausstellung der RA Literatur im Katalog verwenden und diese Praxis über viele Jahre beibehalten. Der Ursprung der Literatur ist vielfältig, doch stehen als Quellen die Bibel und im besonderen Maße Werke britischer Autoren hervor. Inwieweit Turner dieser Tendenz folgt und welche Schlussfolgerungen sich hieraus für sein Werk ziehen lassen, wird in der anschließenden Aufarbeitung seiner Titel, Zitate und Gemälde in den Ausstellungen der RA gezeigt.

²⁶ Siehe Tab. 2) im Anhang.

3. Titel und Zitate bei Turner

3.1. Die Titel

Eine inhaltliche Analyse der Titel zeigt, dass verschiedene thematische Kategorien aufgestellt werden können.²⁷ Es gibt einerseits Titel, welche auf ein Geschehnis aus der Bibel, Mythologie, Literatur oder Geschichte hindeuten und es gibt solche, die sich auf einen bestimmten Ort beziehen. Die Grenzen der Kategorien sind fließend. Die Schlussfolgerung dieser Untersuchung wird im Zusammenspiel mit den Zitaten und Gemälden an späterer Stelle behandelt.

Zu den oben beschriebenen Wirkungsmechanismen eines Titels kann hinsichtlich Turners Landschaftsmalerei eine weitere Bezeichnung hinzugefügt werden: die *lokative* Wirkungsweise. Diese Titel benennen einen expliziten Ort. Um die nachfolgende ausführliche Analyse zu systematisieren, werden die Titel in vier Kategorien eingeordnet: Titel, die einen Bezug zu einem Ort, zur Mythologie, zu realen Ereignissen und zur Bibel aufweisen. Des Weiteren gibt es noch jene, welche keiner der Kategorien zugeordnet werden können.

In den Ausstellungswerken Turners, die in dieser Arbeit untersucht werden, weisen 17 Titel einen starken Ortsbezug auf und wirken lokativ.²⁸ Diese Titel bezeichnen entweder eine ländliche Region oder eine Stadt. Bei den ersten fünf Titeln dieser Kategorie, die alle in der frühen Ausstellungsphase Turners zwischen 1798 und 1800 ausgestellt werden, handelt es sich meist um Naturdarstellungen in Großbritannien. Wasserfälle, Küsten oder Seen werden oft mit Erwähnung einer Burg und Details zur Wetterlage, zur Jahres- und vor allem Tageszeit, sowie mit Angaben zur Sonnenlage versehen.²⁹ Diese Titel sind meist zweiteilig aufgebaut und werden durch einen Gedankenstrich gegliedert, wie zum Beispiel *Buttermere Lake, with part of Cromackwater, Cumberland - a shower* (Kat. 3). Ein benennendes Titelement wird durch einen stimmungsbeschreibenden Hinweis ergänzt. In den späteren Jahren treten hingegen kürzere Titel mit weniger Detailangaben auf.³⁰ Mit *Palestrina* (Kat. 25) findet 1830 ein Wechsel statt: Anstatt

²⁷ Zur leichteren Übersicht der 65 Werke wurde eine Tabelle mit der Nummer des Kataloges aus dem Anhang, dem Titel, dem Zitat und der Quellenangabe aus dem originalen Ausstellungskatalog erstellt. Sie befindet sich im Anhang der Arbeit, Tab. 3.

²⁸ Ortsbezug: Kat. 1-4, 6, 15, 24, 25, 36, 41, 42, 49, 52, 55, 56-58.

²⁹ Siehe Kat. 1-4, 6.

³⁰ Siehe Kat. 15, 24, 25.

wie bisher englische Landstriche zu thematisieren, rückt Italien in den Fokus.³¹ Auch werden nicht mehr Landstriche genannt, sondern Städte wie Palestrina, Rom und vor allem Venedig.³² Die Titel dieser späten Gemälde, welche zwischen 1837 und 1845 ausgestellt werden, sind häufig - abgesehen von kurzen Angaben zur Tageszeit - mit knappen erläuternden Details versehen, wie zum Beispiel *Venice, evening, going to the ball* (Kat. 55).

Ein Bezug zur antiken griechischen Mythologie lässt sich in 17 Titeln finden.³³ Sie sind dadurch gekennzeichnet, dass sie auf mythologische Personen hinweisen. Vielfach sind diese denotativen Titel einfach und kurz gestaltet, indem die Namen zweier Figuren genannt werden, die in der Mythologie miteinander in Bezug stehen, wie *Narcissus and Echo* (Kat. 9).³⁴ Ihre Geschichten werden in Vergils „Aeneis“, aber auch in Ovids „Metamorphosen“ und anderer antiker Literatur geschildert. Doch gibt es in dieser Kategorie auch Titel, welche weitere Angaben machen. Diese lokativen Angaben nennen oftmals ein Bauwerk oder einen Ort, wie *Dido building Carthage; or the rise of the Carthaginian Empire* (Kat. 17) verdeutlicht.³⁵ Titel mit Bezug zur Mythologie stellt Turner während der gesamten Zeit seines Schaffens von 1804 bis zur letzten Teilnahme an einer Ausstellung 1850 aus.³⁶ Die Wirkung und Entwicklung der Titel wird sich im Laufe des Kapitels in Verbindung mit den jeweiligen Zitaten aufzeigen.

Von den Titeln, welche starken Bezug zu realen Geschehnissen aus der Vergangenheit oder zu zeitnaher Geschichte aufweisen, gibt es zehn.³⁷ Sie haben denotativen Charakter und weisen beinahe alle ein exaktes Datum oder eine Jahreszahl im Titel auf. Auch werden fast immer Informationen zum Ort gegeben, meist zur Wetterlage und in zwei Fällen sogar zur Uhrzeit. Als Beispiel dient *Battle of the Nile, at ten o'clock, when the L'Orient blew up, from the station of the gun boats between the battery and Castle of Aboukir* (Kat. 5).³⁸ Viele dieser Titel sind mehrteilig und beinhalten neben den bereits genannten Elementen längere narrative Beschreibungen, wie auch der des erwähnten

³¹ Das Interesse an dem Land ist vor allem durch Turners zweite Italienreise 1828 aufgekommen.

³² Palestrina: Kat. 25. Rom: Kat. 41. Venedig: Kat. 36, 42, 49, 52, 55-58.

³³ Mythologie: Kat. 9, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 23, 29, 34, 37, 38, 45, 62, 63, 64, 65.

³⁴ Siehe auch Kat. 11, 12, 16, 45.

³⁵ Siehe auch Kat. 19, 23, 38, 45, 62, 63, 64, 65.

³⁶ Auffällig ist dabei, dass er in den Jahren zwischen 1816 und 1831 nur ein einziges Werk mit einem Titel versieht, das einen Bezug zur Mythologie aufweist: 1823 *The Bay of Baia, with Apollo and the Sybil* (Kat. 23). Allerdings lässt sich diese Tatsache damit in Einklang bringen, dass Turner in den 1820er Jahren insgesamt nur wenige Werke mit einem Zitat ausstellt.

³⁷ Reale Geschehnisse: Kat. 5, 13, 18, 21, 22, 28, 39, 42, 48.

³⁸ Bei dem zweiten Bildtitel handelt es sich um *The eruption of the Souffrier Mountains, in the island of St. Vincent, at midnight, on the 30th of april, 1812, from a sketch taken at the time by Hugh P. Keane, Esq.* (Kat. 18).

Bildes (Kat. 5).³⁹ Die Gemälde thematisieren teils Ereignisse aus antiker Geschichte und teils Begebenheiten aus Turners Zeit, wie *Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps* (Kat. 13) und *The fighting "Temeraire," tugged to her last berth to be broken up, 1838* (Kat. 39) vor Augen führen.⁴⁰ Ausgestellt werden diese Werke regelmäßig zwischen 1799 und 1843.

Acht Titel können der Kategorie mit Bezug zur Bibel zugeordnet werden.⁴¹ Sie nennen allgemein bekannte Szenen aus der Bibel. Meist wird rein denotativ, knapp und ohne detaillierte Angaben betitelt. Auffällig ist, dass bevorzugt biblische Szenen gewählt werden, in welchen Natur und Landschaft eine große Rolle spielen: So tritt die Sintflut in drei Titeln dieser Kategorie auf, wie zum Beispiel *The deluge* (Kat. 14),⁴² aber auch *Dawn of Christianity (Flight into Egypt)* (Kat. 44) und *The Angel standing in the sun* (Kat. 60) haben einen Bezug zum landschaftlichen Außenraum. Bemerkenswert sind auch die mehrteilig aufgebauten Bildtitel: *Shade and darkness - the evening of the Deluge* (Kat. 50) und *Light and colour (Goethe's Theory) - the morning after the Deluge - Moses writing the book of Genesis* (Kat. 51). Ein konnotativer erster Teil wird ergänzt durch ein zweites Element, welches auf die Tageszeit und die Sintflut verweist, und von einem dritten die Bildbedeutung erweiternden Teil abgeschlossen. Hier wird auf die Autorschaft der literarischen Quelle eingegangen, auf welche sich der Titel bezieht; die Bibel (Kat. 51).

Des Weiteren gibt es 13 Titel, die keiner der oben aufgelisteten inhaltlichen Kategorien zugeordnet werden können.⁴³ Dennoch lassen sich in dieser auf den ersten Blick heterogenen Gruppe weitere Einteilungen vornehmen. Zwei Titel weisen direkt auf zeitgenössische britische Literatur: *Childe Harold's pilgrimage – Italy* (Kat. 31) und *The bright stone of honour (Ehrenbrietstein), and tomb of Marceau, from Byron's Childe Harold*. (Kat. 35). Das erwähnte Werk „Childe Harold's Pilgrimage“, aus welchem Turner auch vermehrt Zitate für seine Ausstellungswerke wählt, stammt von Lord Byron. Auf die Verwendung der erwähnten Literatur wird später näher eingegangen. Die Titel haben denotative und lokative Wirkung und werden in dieser Form nur in den Jahren 1832 und 1835 verwendet.

³⁹ Siehe auch Kat. 18, 40, 43.

⁴⁰ Antike Geschichte: Kat. 13, 28, 40. Zeitnahe Geschichte: Kat. 5, 18, 21, 22, 39, 43, 48.

⁴¹ Bibelbezug: Kat. 7, 8, 14, 26, 44, 50, 51, 60.

⁴² Siehe auch Kat. 50, 51.

⁴³ Nicht zuzuordnen: Kat. 14, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 46, 47, 53, 54, 59, 61.

Zwei weitere Werke, *Peace – burial at sea* (Kat. 46) und *War. The Exile and the rock limpet* (Kat. 47), teilen Ähnlichkeiten im Aufbau. Nach einem kurzen Substantiv („peace“ und „war“) schließt sich ein zweiter, konnotativer Teil an, der den abstrakten ersten Teil ergänzt. Die ersten Teile der beiden Titel bilden Antonyme; es handelt sich um ein Bildpaar.

Auch die Bildgruppe mit dem Thema Walfang kann bezüglich ihrer Titel untersucht werden: Ihr Inhalt stammt aus dem maritimen Bereich.⁴⁴ Zwei der Bilder tragen denselben Titel, *Whalers* (Kat. 53 und 54), und unterstreichen damit den Charakter eines Bildpaares. Herausstehend und zugleich ergänzend wird im darauffolgenden Jahr *Hurrah! for the whaler Erebus! another fish!* (Kat. 59) ausgestellt. Wiederum gelingt es ihm durch die Verwendung des Titels eine weitere Bedeutungsebene zu schaffen.

Turner wählt somit seine Titel aus thematisch unterschiedlichen Bereichen, die jedoch gruppiert werden können. Es zeigt sich folgende Entwicklung: Vom überwiegend denotativen, lokativen Titel nimmt Turner im Lauf der Zeit Abstand, um vermehrt konnotative Titel zu wählen. Die Wirkung und Schlussfolgerungen aus dieser Tendenz werden - nach der Abhandlung zu den von Turner verwendeten Quellen - im Zusammenspiel mit seinen Zitaten und Gemälden behandelt.

3.2. Die Zitate und ihre literarischen Quellen

Die Auswertung der Analyse aus dem Katalog im Anhang liefert interessante Einblicke in Turners Umgang mit Zitaten für seine Werke im Ausstellungskatalog der RA.

Generell verwendet Turner Zitate aus der Literaturgattung Lyrik, in seltenen Fällen bezieht er sich an einem Drama von Shakespeare oder einem Roman von Thomas Beale. Dass Turner hauptsächlich der Gattung Lyrik Zitate entnimmt, ist in Anbetracht der Tatsache, dass die Gattung der „novel“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Großbritannien an Popularität gewinnt, auffällig.⁴⁵ Eine Erklärung für dieses Vorgehen kann in seinem persönlichen Interesse für Lyrik liegen.

Turner fügt den Bildtiteln seiner Werke meistens Zitate mit Angaben zu ihrer literarischen Quelle an, doch lassen sich in den Katalogen auch Zitate ohne Quellenangaben und Quellenangaben ohne Zitate finden. Verwendet werden sowohl fremde literarische

⁴⁴ Siehe auch Kat. 54, 59.

⁴⁵ Werke wie „The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman“ von Laurence Sterne erscheinen bereits zwischen 1759 und 1769.

Quellen als auch Turners eigene Dichtung. Neben klassischer britischer Literatur von Milton und Shakespeare werden auch landeseigene zeitgenössische Werke von James Thomson und Lord Byron für die Titeltitelzusätze verwendet. Daneben tauchen vereinzelt Zitate von anderen Autoren aus Großbritannien wie Walter Scott, Thomas Gisbourne, Samuel Rogers oder Thomas Beale auf.⁴⁶ Literatur mythologischen Inhalts wie von Ovid und Vergil aber auch die Bibel wurden ebenfalls verwendet.

Dennoch liegt der Schwerpunkt auf Gedichten, welche mit keinen Angaben versehen und teilweise seiner eigenen Feder entsprungen sind. So sind von 65 Gemälden, die im Katalog ein Zitat oder eine Quellenangabe aufweisen, 21 Turners eigenem Gedicht „Fallacies of Hope“ zuzuordnen.⁴⁷

3.2.1. Fremde Zitatquellen

Die folgende Untersuchung der literarischen Zitate ist an ihren Autoren ausgerichtet und nach deren erster Erwähnung in den Ausstellungskatalogen der RA sortiert.

Der erste Autor, den Turner bei einem seiner ausgestellten Werke zitiert und namentlich erwähnt, ist John Milton (1608-1674). Insgesamt verwendet Turner viermal Miltons Worte für seine Werke.⁴⁸ Bei allen vier Gemälden handelt es sich um Zeilen aus „Paradise Lost“. Dieses literarische Werk befasst sich mit Themen aus dem biblischen Bereich, primär dem Sündenfall der Menschheit durch Adam und Eva. Auffällig ist aber, dass Turner keine Zitatstelle gewählt hat, in welcher der Sündenfall im Mittelpunkt steht. Stattdessen werden vornehmlich Natur- und Landschaftszustände geschildert: Eine Landschaft am frühen Morgen (Kat. 1), das Hereinfallen der Nacht und die anschließende Verdunkelung der Natur (Kat. 4), die Auswirkungen eines kriegerischen Kampfes auf die Landschaft (Kat. 5) und die Folgen der Sintflut auf die Erde (Kat. 14). Diese Tatsache dokumentiert, dass Turner Miltons Werk nicht wegen des religiösen Bezuges auswählt, sondern seine Zeilen vornehmlich zur Beschreibung einer Landschaft und deren Stimmung verwendet.

⁴⁶ Yeazell [2009, S. 482] gibt an, Turner nutze als literarische Quelle für seine Zitate in den Ausstellungskatalogen neben Thomson und Milton hauptsächlich Mark Akenside und Thomas Gray. Das stimmt für die in der RA ausgestellten Ölgemälde nicht, sondern für die Aquarelle des Künstlers, welche in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

⁴⁷ Das Ergebnis einer Clusteranalyse der zwischen 1798 und 1850 verwendeten Quellen findet sich im Anhang, Tab. 4).

⁴⁸ John Milton: Kat. 1, 4, 5 und 14.

Im Jahr 1798 zitiert Turner neben John Milton auch James Thomson (1700-1748). Insgesamt wird Thomson viermal von Turner angeführt und dabei auch namentlich genannt.⁴⁹ Alle Zitate stammen aus „The Seasons“, einem Gedicht, das Natur und Landschaft in den Mittelpunkt rückt. Passend zum Inhalt des literarischen Werkes wählt Turner Zitate, welche eine Landschaft schildern. Ob Thomson eventuell auch ein fünftes Mal verwendet wurde, ist nicht geklärt. Es könnte sich bei dem Zitat des 1823 ausgestellten Werkes *The Bay of Baiæ, with Apollo and the Sybil* (Kat. 23) um ein Zitat aus Thomsons „Liberty“ handeln, doch könnte es auch aus Ovids „Metamorphosen“ stammen – eine Quellenangabe ist nicht vermerkt.⁵⁰ Thomsons Naturgedicht liefert Beschreibungen von Landschaften, die von Turner für seine Malerei übernommen werden. Die Bibel wird von Turner ab 1800 nachweisbar fünfmal zitiert; viermal das Alte und einmal das Neue Testament.⁵¹ Die ersten zwei Gemälde *The fifth plague of Egypt* (Kat. 7) und *The tenth plague of Egypt* (Kat. 8), welche mit einem Bibelzitat ausgestellt werden, sind beide mit Versen aus dem zweiten Buch Mose, Exodus, versehen. Es sind die zehn Plagen, die Turner als Inhalt für seine Zitate wählt. Eine Ausnahme bildet *The tenth plague of Egypt* (Kat. 8), ein 1802 ausgestelltes Werk. Für dieses zitiert er zwar aus der Bibel, fügt aber im Ausstellungskatalog keine Quellenangabe an. Diese Tatsache sticht hervor, da er bereits zwei Jahre zuvor aus der Bibel zitiert hat. Ein Grund dafür könnte der Bildtitel sein, der auf die Bibel hindeutet und somit eine Quellenangabe für Turner überflüssig erscheinen ließ. Beim letzten Gemälde *The Angel standing in the sun* (Kat. 60), für welches Turner aus der Bibel zitiert, fügt er den biblischen Versen ein weiteres Zitat an. Das Doppelzitat besteht aus einer zusätzlichen Zeile von Samuel Rogers. Im Gegensatz zur bisherigen Untersuchung von Miltons und Thomsons Werk lassen sich für Turners Umgang mit Bibelversen an dieser Stelle noch keine allgemeinen Aussagen zur Verwendung treffen.

Auch die Werke antiker Autoren finden Verwendung bei Turner: Ovid wird insgesamt viermal zitiert.⁵² Bereits 1804 werden seine „Metamorphosen“ das erste Mal für *Narcissus and Echo* (Kat. 9) benutzt, aber ohne die ursprüngliche Quelle anzugeben. Erst 1811 nennt Turner Ovid namentlich im Katalog. Wie bereits bei Thomson beschrieben, könnte es sich womöglich auch bei dem Zitat für *The Bay of Baiæ, with Apollo and the Sybil* (Kat. 23) um Worte Ovids handeln. Die Zitate stammen alle aus den „Metamor-

⁴⁹ James Thomson: Kat. 2, 3, 15 und 22.

⁵⁰ BJ [Nr. 230].

⁵¹ Die Bibel: Kat. 7, 8, 26, 32, 60.

⁵² Ovid: Kat. 9, 11, 37, 45.

phosen“, dem antiken, mythologischen Werk, welches Verwandlungsgeschichten beinhaltet. Turner wählt jeweils eine Geschichte aus dem ersten, zweiten, dritten und dreizehnten Buch der Metamorphosen. Die Zitate stellen meist die Hauptpersonen der Geschichte in den Mittelpunkt: So geht es im Zitat von *Narcissus and Echo* (Kat. 9) um den Selbstmord des Narziss, in *Mercury and Hersé* (Kat. 11) um die Beobachtung des Zuges der Jungfrauen durch Merkur und in *Story of Apollo and Daphne. - Ovid's Metamorphoses*. (Kat. 37) um die Verfolgung Daphnes durch Apollon. *Glaucus and Scylla* (Kat. 45) ist kein Zitat beigefügt. Die Verwandlung selbst steht dennoch nicht im Vordergrund der Zitate. Stattdessen ist der Zeitpunkt kurz vor der Verwandlung Inhalt der Textstellen in *Narcissus and Echo* (Kat. 9) und *Story of Apollo and Daphne* (Kat. 37). In *Mercury and Hersé* (Kat. 11) sind es weder Merkur noch Herse, die verwandelt werden, sondern der eifersüchtige Aglauros. Doch auch diese Metamorphose ist nicht der Inhalt des Zitates. Es kann festgehalten werden, dass Turner die Zitate meist verwendet, um den entsprechenden Bildern eine zeitliche Komponente hinzuzufügen, indem er sein Bild als Ausgangspunkt wählt und im Zitat die darauffolgenden Ereignisse ergänzt.

Ein weiterer antiker Dichter, Vergil, wird 1814 zum ersten Mal zitiert und namentlich erwähnt.⁵³ Insgesamt verwendet Turner zweimal Zeilen aus der „Aeneis“, dem mythologischen Epos von der Flucht des Aeneas aus Troja und den anschließenden Irrfahrten, die ihn schließlich nach Italien führen.⁵⁴ *Dido building Carthage; or the rise of the Carthaginian Empire* (Kat. 17) weist kein Zitat auf, nur den Verweis auf das erste Buch des Epos, in welchem Aeneas an der Küste Karthagos landet. Bei *Dido and Aeneas* (Kat. 16) hingegen zitiert Turner aus dem vierten Buch, in welchem Dido sich in Aeneas verliebt. Das Zitat beschreibt die Szene kurz vor dem Gewitter, das Aeneas, Dido und ihre Gefolgschaft zwingen wird, Schutz zu suchen. Hier versieht Turner das Zitat mit einer Angabe zur Übersetzungsquelle, bei der es sich um ein Werk Drydens handelt.⁵⁵ Dryden übersetzte antike Autoren wie Horaz und Theocritus als einer der ersten Autoren in die englische Sprache und galt auch als bedeutendste Referenz für Vergils „Aeneis“ und

⁵³ Finley [1990, S. 378-9] gibt an, dass Turner insgesamt elf Bilder ausstellt, die mit Vergils „Aeneis“ in Verbindungen stehen; acht davon beziehen sich auf Dido und Aeneas.

Turner nennt aber nur bei zwei davon Vergils „Aeneis“ als Quelle im Ausstellungskatalog. Die anderen Zitate, in denen thematisch auf die „Aeneis“ zurückgegriffen wird, stammen unter anderem aus Turners „Fallacies of Hope“.

⁵⁴ Vergil: Kat. 16, 17.

⁵⁵ Finley [1990, S. 376] stellt dar, dass Turner die zweite Ausgabe von Drydens Übersetzung verwendet: „The Works of Virgil: Containing his Patorals, Georgics, and Aeneis. Translated into English Verse, By Mr Dryden“ 2. Ausg., London 1698.

Butlin und Joll [1984, Kat. 369] zeigen, dass Turner bereits bei einem Gemälde mit Zusätzen aus Ovid (Kat. 37) eine Übersetzung von Dryden benutzt.

Ovids „Metamorphosen“. Turners zusätzliche Angabe im Katalog unterstreicht die Bedeutung Drydens. Bei der Verwendung von Vergils Versen verfährt Turner somit ähnlich wie bei Ovid.

Auch weitere bedeutende britische Autoren werden im Ausstellungskatalog von Turner zitiert. So zum Beispiel William Shakespeare (1564-1616), der erstmalig 1830 im Katalog verwendet wird, 1837 ein weiteres Mal.⁵⁶ In beiden Fällen stammen die Stellen aus Shakespeares „The Merchant of Venice“. Der Gattung des Dramas folgend, handelt es sich bei den Zitaten um Dialoge. Auch wenn es sich bei dem Ausruf von *Jessica* (Kat. 27) nicht um eine wortgetreue Übernahme aus dem literarischen Werk handelt, spielt dieser und der Dialog von *Scene - a Street in Venice* (Kat. 36) auf Shakespeares Werk an und betont, dass es sich um ein Schauspiel handelt. Das Zitat des letztgenannten Gemäldes entstammt einer Szene, welche in Venedig spielt. Das starke Interesse Turners an der Stadt kann ihn dazu gebracht haben, diese Tragikomödie zu wählen und keine der vielen anderen berühmten Dramen. Das würde auch erklären, warum Turner hier von seiner sonstigen Gewohnheit abweicht und ein Drama zitiert, anstatt zum Beispiel eine Sonette Shakespeares.

Werke von Lord George Gordon Byron (1788-1824), einem weiteren prominenten Autor Großbritanniens, verwendet Turner bereits 1818 für *The Field of Waterloo* (Kat. 21). Dem Zitat ist aber keine Angabe hinzugefügt, die auf Byron oder dessen Werk verweist. Namentlich erwähnt wird er erst 1832 mit *Childe Harold's pilgrimage - Italy* (Kat. 31), als Turner ihn das zweite Mal zitiert. Insgesamt wählt Turner für sechs seiner Werke Stellen aus Lord Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“.⁵⁷ Das Werk ist eine Verserzählung, welche die Reisen eines Mannes namens Harold beschreibt. Publiziert wurden die vier Teile des Versepos zwischen 1812 und 1818. Turner zitiert zweimal aus dem dritten Canto von 1816 und dreimal aus dem vierten Canto, welches 1818 erschienen ist. Bereits zwei Jahre nach Veröffentlichung des dritten Teiles dieses literarischen Werkes bindet er es in sein Schaffen ein. Es spielt unter anderem in Belgien und am Rhein. Turners Arbeiten, welche Zitate daraus aufweisen, *The Field of Waterloo* (Kat. 21) und *The bright stone of honour (Ehrenbrieststein), and tomb of Marceau, from Byron's Childe Harold*. (Kat. 35), beziehen sich im weitesten Sinne auf die Folgen der napoleonischen Kriegszüge durch Belgien und Deutschland. Die Aktualität dieses Werkes und der behandelten Thematik könnten für den Maler ein Grund gewesen sein, Byron als Quelle

⁵⁶ Shakespeare: Kat. 27, 36.

⁵⁷ Byron: Kat. 21, 31, 35, 41, 42, 52.

zu benutzen. Das vierte Canto, welches in Italien angesiedelt ist, liefert unter anderem ein Zitat für Turners Werk *Venice, the Bridge of Sighs* (Kat. 42).⁵⁸ Es ist auffällig, dass Turner Stellen aus dem Werk gewählt hat, die in Italien spielen und als Loblieder auf die italienische Landschaft zu verstehen sind. Sein großes Interesse an Italien wurde erstmals durch seine Reise 1819 geweckt. Der Italienbezug könnte auch erklären, warum er Lord Byron erst später für seine Werke verwendete. Anzumerken ist, dass Turner zweimal dasselbe Zitat für zwei unterschiedliche Bilder verwendet hat: *Modern Rome - Campo Vaccino* (Kat. 41) und *Approach to Venice* (Kat. 52). Auch ist erwähnenswert, dass er das letztgenannte Werk zudem mit einem Doppelzitat versieht. Ähnlich der Werke mit Bibelbezug verwendet Turner hierfür als zweiten Teil Zeilen von Samuel Rogers.

Samuel Rogers wird demnach zweimal neben anderen Zitaten aus der Bibel und Lord Byrons Werk angeführt.⁵⁹ Für das zuletzt erwähnte Werk (Kat. 52) wählt Turner Zeilen aus einem Gedicht, welches den Titel „Venice“ trägt. Auch der Titel *The Angel standing in the sun* (Kat. 60) ist auffällig: Das Gedicht, aus welchem Turner zitiert, weist einen ähnlichen Titel auf: „The flight of an Angel of Darkness“. Durch seine Tätigkeit als Illustrator für Rogers Werk „The Voyage of Columbus“, aus welchem diese Gedichtzeilen stammen, könnte er inspiriert worden sein.⁶⁰

In den späten Ausstellungsjahren 1845 und 1846 versieht Turner insgesamt drei Gemälde mit einem Verweis auf das Werk eines weiteren britischen Autors, Thomas Beales „The Natural History of the Sperm Whale“.⁶¹ Beide Bilder mit dem Titel *Whalers* (Kat. 53 und 54) werden zwar mit einer Seitenzahl aus dem Buch versehen, Turner macht jedoch bei allen drei Werken nur eine Angabe bezüglich der Quelle; das Zitat selbst fehlt. Ohne ein solches fällt es schwer, auf die Intention Turners bei der Verwendung von Beale als Quelle einzugehen.

Die bisher behandelten literarischen Quellen werden mehrfach von Turner zitiert, daneben gibt es auch jene, welche er nur vereinzelt verwendet hat. Dazu zählen die antiken Dichter Kallimachos (Kat. 12) und Musaios (Kat. 38). Turner wählt durch das Zitieren ihrer Werke mythologische Inhalte, die jenen von Ovids „Metamorphosen“ und Vergils „Aeneis“ ähnlich sind. Einen maritimen Inhalt haben hingegen jene Zitate, die Turner

⁵⁸ Siehe auch Kat. 31, 41, 52.

⁵⁹ Samuel Rogers: Kat. 52, 60.

⁶⁰ Turner illustriert neben diesem Gedicht auch Rogers „Italy“ und die Werke weiterer Autoren, wie Milton, Byron und Campbell. Gage [1987, S. 199].

⁶¹ Thomas Beale: Kat. 53, 54, 59.

Sir Walter Scotts „Lord of the Isles“ (Kat. 33) und den „Naval Anecdotes“ (Kat. 30) entnimmt. Zudem zitiert und nennt Turner namentlich Thomas Gisborne (Kat. 44), einen englischen Geistlichen, der unter anderem religiöse Schriften verfasst hat. Das Zitat, welches Turner aus seinem Werk „Walks in a Forest“ entnimmt, hat im Gegensatz dazu einen naturbezogenen Inhalt.

Mit *Dolbadern Castle, North Wales* (Kat. 6) gibt Turner bereits 1800 zum ersten Mal ein Zitat an, ohne Angaben zur Quelle anzuführen. Auf diese Weise verfährt er bei insgesamt zwölf Werken von 1800 bis 1839.⁶² Die Ursprünge der Zitate können bei sieben Werken nachverfolgt werden.⁶³ Vier davon wurden bereits erwähnt: Das Zitat von *The tenth plague of Egypt* (Kat. 8) stammt wortwörtlich aus der Bibel, von *Narcissus and Echo* (Kat. 9) aus Ovids „Metamorphosen“ und von *The Field of Waterloo* (Kat. 21) aus Byrons „Pilgrimage“. *The Bay of Baia, with Apollo and the Sybil* (Kat. 23) könnte von Ovid oder James Thomson beeinflusst sein. Bei den drei übrigen Werken, die keine Angabe zum Autor besitzen, welche aber identifiziert werden können, handelt es sich um Zitate aus Robert Southeys „Roderick, the last of Goths“ (Kat. 19), Oliver Goldsmiths „Roman History“ (Kat. 40) und um Thomas Campbells „Ye Mariners of England“. Letzteren paraphrasiert Turner für *The fighting "Temeraire," tugged to her last berth to be broken up, 1838* (Kat. 39), was besonders interessant ist, da Campbell ein Werk namens „The Pleasures of Hope“ publiziert hat, welches Turners eigenes Werk „Fallacies of Hope“ beeinflusst haben könnte. Die Inspiration dazu könnte Turner auch durch seine Illustration für Thomas Campbells „Poetical Works“ erlangt haben.⁶⁴ Fünf der zwölf Werke ohne Angabe zum Autor können nicht direkt einer Quelle zugewiesen werden.⁶⁵ Es wird in der Forschung davon ausgegangen, dass es sich um Turners Zeilen handelt.

Zusammenfassend ist festzustellen: Turner folgt bei der Verwendung von Quellen der Tradition in der RA, indem er vermehrt britische Autoren zitiert. Im Verhältnis zu den anderen ausstellenden Malern weicht er allerdings von der Praxis ab, gehäuft von der Bibel Gebrauch zu machen. Darüber hinaus dokumentiert der Einsatz der Werke antiker Autoren sein Interesse an Mythologie, welches sich inhaltlich in den „Fallacies of Hope“ widerspiegelt, wie im folgenden Kapitel unter anderem erläutert wird.

⁶² Ohne Quellenangaben: Kat. 6, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 39, 40.

⁶³ Siehe Butlin und Joll [1984].

⁶⁴ Gage [1987, S. 199].

⁶⁵ Ohne Quelle: Kat. 6, 10, 18, 20, 24.

3.2.2. Turners „Fallacies of Hope“

1812 macht Turner das erste Mal für *Snow Storm: Hannibal and his army crossing the Alps* (Kat. 13) die Angabe, ein Zitat aus einem Gedicht namens „Fallacies of Hope“ zu entnehmen. Ab diesem Jahr bis 1850 gibt er diese Quelle bei insgesamt 21 Werken an. Dass es sich dabei um ein unveröffentlichtes Gedicht handelt, macht Turner durch den Hinweis „MS“ deutlich, den er manchen Werken beifügt.⁶⁶ „Fallacies of Hope“ hat jedoch als Manuskript oder Teil eines Gedichtes wohl nie existiert.⁶⁷ Es ist hingegen gesichert, dass er seine Gedichte veröffentlichen wollte. Das Vorhaben scheitert, weil seine literarischen Werke von einem Verleger abgelehnt werden.⁶⁸ Den Lesern und Betrachtern waren somit Inhalt, Form und Länge des Gedichtes unbekannt.⁶⁹ Also war es für sie ungewiss, ob es sich um ein zusammenhängendes Gedicht oder womöglich um einen Gedichtband namens „Fallacies of Hope“ handelt, welcher aus Kurzgedichten besteht, die als Zitate verwendet wurden. Turner will dennoch suggerieren, dass es sich um ein umfangreiches Werk handelt und kennzeichnet fortlaufend Werke mit Zitaten aus den „Fallacies of Hope“.

Die Bestätigung der Vermutung, dass dieses Gedicht nie als abgeschlossenes Werk bestand, liefert die Untersuchung des thematischen Inhaltes. Die „Fallacies of Hope“ können in vier Themenbereiche unterteilt werden: Antike Geschichte, die von den Punischen Kriegen und Caligula handelt (Kat. 13, 25, und 38), Mythologie mit einem Schwerpunkt auf der „Aeneis“ (Kat. 29, 43, 62-65), die Sintflut der Bibel (Kat. 50, 51) und zeitnahe Geschichte und Politik um Napoleon Bonaparte (Kat. 46-48). Die Bilder treten meist als Gruppen in denselben oder darauffolgenden Jahren auf. Es stechen dabei sieben Zitate hervor: Kat. 49 zu Venedig, Kat. 61 zur Beschreibung des Glockengießens und Kat. 34, sowie Kat. 55 bis 58, welche ohne Zitat angeführt sind. Bezüglich der Thematik ist somit nicht unmittelbar eine Stringenz auszumachen. Wahrscheinlich schreibt Turner demnach die einzelnen Passagen unabhängig voneinander, um sie an die jeweiligen Gemälde anzupassen.⁷⁰

⁶⁶ MS bezeichnet ein unveröffentlichtes Manuskript.

⁶⁷ Zu diesem Ergebnis kommt in der Forschung unter anderem Ziff [1964b, S. 340].

⁶⁸ Gage [1987, S. 195].

Lindsay [1966, S. 44] vermutet, Turner hoffte auf guten Zuspruch durch die Leser und Besucher der Ausstellungen, um seine Gedichte zu veröffentlichen.

⁶⁹ Auch wurde ihm durch die RA in manchen Jahren verboten, Zeilen aus „Fallacies of Hope“ in den Ausstellungskatalog einzufügen. Butlin und Joll [1984, Kat. 355].

⁷⁰ Lindsay [1966, S. 44].

Trotzdem darf die inhaltliche Verbindung der Verse nicht übergangen werden. Dass ein enger Zusammenhang unter ihnen besteht, beweist die Analyse der Zitate. Es zeigt sich, dass formale Elemente die Zitate miteinander verbinden. So beginnen manche zum Beispiel mit „or“ (Kat. 25 und 29) und lassen darauf schließen, dass diese Passage einer längeren entnommen ist. Auch Wortwiederholungen bestätigen diesen Verdacht. Vor allem der häufige Gebrauch des Wortes „hope“ stützt die These des zusammenhängenden Gedichtes; so lässt sich das Wort in sieben Zitaten finden.⁷¹ Das Thema der trügerischen Hoffnung, verdeutlicht in Inhalten wie Enttäuschung (Kat. 63), Verrat (Kat. 29) und Verzweiflung in hoffnungslosen Situationen (Kat. 46), kann zusätzlich als verbindendes Element identifiziert werden.⁷² Auch die Gewalt der Natur als Zerstörer der Hoffnung findet wiederholt Erwähnung. Turner schreibt seine inhaltlich ähnlichen Zeilen demnach bewusst dem Gedicht „Fallacies of Hope“ zu, um deren Intention zu verdeutlichen. Es stellt somit eine Sammlung von Versen Turners dar, welche es ihm ermöglichen, heterogene Bildinhalte inhaltlich über die Zitate zu verknüpfen. Dieser Zusammenhang erlaubt es ihm auch, durch seine Gedichte Kommentare zu historischen Figuren und deren Handeln zu geben, wie bei der Auseinandersetzung mit den Anwendungsgründen später deutlich wird.

Wie einleitend erwähnt, benutzt Turner bereits vor 1812 Zitate, die nicht mit einer Quelle versehen und ihm zuzuschreiben sind. Vermutlich um seinen Werken mehr Gehör zu verschaffen, beginnt er in diesem Jahr seinen Zitaten die Anmerkung „Fallacies of Hope“ im Katalog anzufügen.⁷³ Warum Turner ausgerechnet diesen Titel für seine eigenen poetischen Zitate wählt, ist nicht überliefert. Es kann aber vermutet werden, welche literarischen Quellen ihn zu diesem Titel inspiriert haben. Der Titel ähnelt jenen von Akensides „The Pleasures of Imagination“ (1744), Thomson Campbells „The Pleasures of Hope“ (1799) und Samuel Rogers „The Pleasures of Memory“ (1792).⁷⁴ Diese und zwei weitere Autoren haben womöglich auch Einfluss auf den Inhalt der Gedichte ausgeübt. Besondere Aufmerksamkeit muss dabei Thomas Campbell geschenkt

⁷¹ Ein weiteres Mal findet es sich aber auch in einem Werk, welches nicht durch Turner mit dem Quellenverweis „Fallacies of Hope“ versehen ist. Es handelt sich um das 1817 ausgestellte Werk *The decline of the Carthaginian Empire [...]* (Kat. 20) und ähnelt seinem Gedicht sowohl in Sprach- und Schreibstil als auch im Inhalt.

⁷² Lindsay [1966, S. 45].

⁷³ Lindsay [1966, S. 44].

Falls die nach 1812 entstandenen Werke *The eruption of the Souffrier Mountains [...]* (Kat. 18), *The decline of the Carthaginian Empire [...]* (Kat. 20) und *Scene in Derbyshire* (Kat. 24) wie in der Forschung angenommen wird von Turner stammen, ist es allerdings verwunderlich, dass er ihnen nicht den Verweis zu den „Fallacies of Hope“ anfügt. Denn diese Werke stehen seinem Gedicht inhaltlich nahe.

⁷⁴ Wilton [Kat. Ausst., Tate London 1990, S. 65].

werden. Sein poetisches Werk „The Pleasures of Hope“ erscheint 1799 und beinhaltet Illustrationen von Turner. Auch der bereits erwähnte und von Turner vielfach zitierte James Thomson und sein Werk „The Seasons“ werden als Vorbild gedient haben,⁷⁵ sowie John Langhorns „The Visions of Fancy“ und „Hymn to Hope“ von 1761.⁷⁶ Zum Teil weisen diese literarischen Titel eine Ähnlichkeit mit Turners Betitelung „Fallacies of Hope“ auf. Dies kann nicht auf Zufall basieren, sondern macht die Absicht des Künstlers klar, seine Gedichte näher an die Literatur dieser in Großbritannien hochgeachteten Poeten zu rücken.⁷⁷ Es ist möglich, dass die Leser und Betrachter über die große Ähnlichkeit der Titel verwundert waren. Sie könnten die Werke teilweise verwechselt haben oder sie verstanden Turners Gedicht als Hommage an britische Lyriker und seinen Versuch, sich in deren Tradition einzureihen. In beiden Fällen erreicht er damit eine intensive Auseinandersetzung mit seinen Gemälden, wodurch seine Kunst eine Aufwertung erfährt.

Abschließend stellt sich die Frage, ob Turners Zeitgenossen den Autor der Quelle kannten. Dass es sich um sein eigenes Werk handelt, gibt Turner im Ausstellungskatalog nie durch einen entsprechenden Vermerk bekannt; warum, ist ungewiss. Ob es ihm durch die RA nicht erlaubt war oder ob die Scheu vor der Bekanntgabe seiner Bestrebungen auf dem Gebiet der Poesie zu groß war, bleibt ungeklärt. Turner könnte auch aus taktischen Gründen die Nennung des Autors im Katalog vermeiden, um, wie bereits erwähnt, die Leser durch die Ähnlichkeit des Titels mit anderen bedeutenden Werken in die Irre zu führen oder um die Aufmerksamkeit der Leser und Besucher durch die Mystifizierung der Gedichtquelle zu steigern.

„Fallacies of Hope“ kann nichtsdestotrotz als persönliche Auseinandersetzung Turners mit der Literatur, welche er gelesen und an anderer Stelle verwendet hat, verstanden werden und zeugt von seinem Interesse an Lyrik. Den bereits genannten Umgang mit der Tradition vornehmlich britische Autoren zu zitieren, moduliert er, indem er selbst

⁷⁵ Wilton [Kat. Ausst., Tate London 1990, S. 62].

⁷⁶ Wie Ziff [1964b, 340-341] erklärt, wird 1938 von Bernhard Falk vorgeschlagen, dass Turner durch Thomas Campbells Gedicht „Pleasures of Hope“ Inspiration gefunden habe. Ziff zeigt dagegen auf, dass Turner durch John Langhorne beeinflusst wurde. Turner stellt demnach 1799 ein Aquarell mit dem Titel „Morning of Fancy“ aus [RAC 1799, S. 15]. Diesem Werk fügt er im Katalog eine Stelle aus Langhorns Gedicht „The Visions of Fancy“ an. Ziff zeigt auf, dass sich an einer anderen Stelle in dem Gedicht der Begriff „fallacious hope“ finden lässt; ebenso in Langhorns „Hymn to Hope“ von 1761. Ziff sieht eine Verbindung zu Langhorne außerdem darin, dass Turner das Begriffspaar in drei Gedichten, die er den „Fallacies of Hope“ zuschreibt, verwendet: Kat. 43, 48 und 62. Des Weiteren könne „Hymn to Hope“ Turner bei den Zitaten von Kat. 50 und 51 inspiriert haben, die ebenfalls wie Kat. 48 im Jahr 1843 ausgestellt werden.

⁷⁷ Siehe Wilton [1990, S. 65].

literarisch tätig wird. Die daraus resultierende Möglichkeit, seine Zitate in ihrer Aussage frei zu gestalten, nutzt er - wie folgend gezeigt wird - unter anderem dafür, Kommentare in seine Werke einzuflechten.

3.3. Zusammenspiel von Titeln, Zitaten und Gemälden

Die Wirkung der drei Komponenten, Titel, Zitat und Gemälde, zueinander wird nun im Folgenden besprochen. Durch eine solche Analyse ist es möglich, Turners Beweggründe für die Verwendung von Titeln und Zitaten zu seinen Gemälden festzustellen. Es wird neben der Verwendung auch die chronologische Entwicklung berücksichtigt, um schließlich Turners Tendenzen im Umgang mit den drei Bestandteilen seiner Kunst aufzuzeigen. Es wird hierbei die Systematik aus der Untersuchung der Titel beibehalten, um eine bessere Eingliederung der vorangegangenen Kapitel in die Analyse zu ermöglichen. Das heißt, es wird primär nach der inhaltlichen Kategorie des Titels vorgegangen. Die ersten untersuchten Werke Turners sind gemäß ihrem Titel der Kategorie Ortsbezug zuzuweisen. Sie sind in seiner frühen Ausstellungszeit 1798 und 1799 sowohl in der Wirkung des Titels als auch des Zitats deskriptiv, weisen aber zusätzlich einen Ansatz von Konnotativität auf, indem sie durch Angaben zur Wetterlage atmosphärisch gefärbt sind (Kat. 1, 2, 3). Bereits hierdurch ist die Tendenz zu erkennen, dass es nicht Turners Ziel war, eine reine Topografie zu schaffen, welche eine Ergänzung durch Titel und Zitat erhält. Die in der Textstelle geschilderte Stimmung ist in der Landschaft wiedergegeben.⁷⁸ Im zeitlichen Verlauf bleiben die Titel dieser Kategorie rein deskriptiv, die Zitate hingegen werden zunehmend konnotativ (z. B. Kat. 24 und 25 aus den Jahren 1827 und 1830). Zuletzt stellt Turner Werke aus, die neben dem Quellenverweis auf die

⁷⁸ Vgl. Shanes [1990, S. 53-72]. Dieser untersucht die Werke aus den Jahren 1798 bis 1804. Er kommt zu dem Schluss, dass die ersten Zitate und Gemälde gegenseitig verstärkend wirken und die Bildsprache betonen. Daraufhin wird durch die Zitate immer mehr die Bedeutung der Bilder gesteigert und Aspekte wie Zeitlichkeit, Akustik, Bewegung und menschliche Bezüge werden in die Malerei eingebracht. Anschließend habe Turner auch mit Assoziationen gearbeitet und Zitate verwendet um narrative Aspekte zu untermauern. 1804 schließlich gebe das Zitat sogar Einblicke in die Gefühle der abgebildeten Personen.

Vgl. hierzu auch Gage [1987, S. 187]. Er sieht die Rolle Turners erster Zitate in der Betonung der Zeit und Wetterlage im Bild. Einen Bruch dazu kann Gage 1800 ausmachen, wenn die Zitate dem Bild mehr Bedeutung verleihen. Um das zu erzielen, verwendet Turner schließlich eigene Zitate wie bei *Dolbadern Castle, North Wales* (Kat. 6).

„Fallacies of Hope“ kein Zitat, aber einen konnotativen Charakter im Titel aufweisen (Kat. 55-58).⁷⁹

Die Anfangsphase der Verwendung von Literatur im Ausstellungskatalog ist somit als Experimentierphase zu verstehen.⁸⁰ Turner wendet vornehmlich deskriptive Zitate an, um im Bild Dargestelltes im Medium der Schrift zu unterstreichen. Das trifft vor allem auf die Zitate aus Thomsons „The Seasons“ zu.⁸¹ Auch Miltons Zitate sind anfangs größtenteils Beschreibungen der Gemälde.⁸² Diese Vorgehensweise ändert sich rasch. Bereits 1799 setzt er das Zitat für *Harlech Castle, from Twgwyn ferry - summer's evening, twilight* (Kat. 4) so ein, dass es konnotative Züge erhält. Der in den Zeilen beschriebene Prozess der hereinbrechenden Nacht ist im Bild noch nicht eingetreten, sondern es zeigt den Moment davor. Das Zitat führt so den Aspekt der Zeitlichkeit in das Bild ein. Turner versucht hier folglich nicht, das Zitat wortgetreu wiederzugeben. Es war dennoch genau dieses Werk, welches in der Presse größeres Aufsehen erregte: Der Versuch, dieses literarische Zitat in eine Bildsprache zu übersetzen, wurde scharf kritisiert. Turner nimmt die Kritik an und erklärt 1812 in seiner Vorlesung zu „Poetry and Painting“: Für die Literatur sei es ein Einfaches, im Medium der Schrift Farbtöne zu benennen, um damit Wirkung zu erzeugen. Dies könne aber nicht analog in der Malerei übernommen werden könne, ohne monoton zu wirken.⁸³

Zu dieser Ansicht kommt Turner vermutlich schon 1800. In diesem Jahr stellt er das Gemälde *Dolbadern Castle, North Wales* (Kat. 6) aus. Für dieses wählt Turner kein fremdes Zitat sondern schafft eigene Zeilen, die es ihm erlauben, mehr als eine reine Beschreibung des Bildes anzufügen. Es ist auch der Versuch, sich der öffentlichen Kritik zu entziehen, indem er die literarische Vorlage selbst kreiert und diese ihm somit eine optimale Darstellung des Zitates in Verbindung mit einer Erweiterung der Bildbedeutung ermöglicht. Seine Zeilen wirken konnotativ, sie beinhalten einen zeitlichen Verlauf, der über das im Bild Sichtbare hinausgeht. Die frühe Verwendung von eigenen

⁷⁹ Die fehlenden Zitate sind durch ein Verbot seitens der RA zu erklären. Somit stellt die Verschiebung der Konnotativität in den Titel lediglich ein Ausweichen Turners dar, um seinen Gemälden diese Ergänzung zu erhalten.

⁸⁰ Siehe Shanes [1990, S. 52], welcher erklärt, dass sich Turners Verständnis der Verwendung von Literatur für seine Malerei in den Jahren 1798-1800 verfestigt.

⁸¹ Turner benutzt die Poesie Thomsons für Inspiration, aber auch als Grundlage zur richtigen Darstellungsweise von Landschaft und Natur, besonders in Hinblick auf Licht und Farbe. Lindsay [1985, S. 50]. Vgl. Ziff [1982, S. 2-10]. Er betont, dass in den Jahren 1798 und 1799 Literatur Turners Quelle für Inspiration zu Landschaftsgemälden darstellte. Ziff schreibt jedoch auch, dass diese Vorgehensweise nur kurzlebig war.

⁸² Turner verändert zwar Miltons Originalzitat in *Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland* (Kat. 1) für den Eintrag im Katalog. Nichtsdestotrotz wirken die Zeilen deskriptiv.

⁸³ Ziff [1964, S. 197-199].

Zeilen führt 1812 zur ersten Erwähnung der „Fallacies of Hope“. Das eigene Gedicht gibt ihm die Möglichkeit zum freieren Umgang mit Literatur und erklärt die oben erwähnte Steigerung der Konnotativität im Verlauf seines Schaffens.

Ein anderes Zusammenspiel der drei Kategorien lässt sich bei Werken finden, welche im Bildtitel Bezug zur Mythologie aufweisen. Sie wirken im Titel, wie bereits erwähnt, primär denotativ, die Namensnennung bedingt diesen Charakter. Das dazugehörige Zitat wirkt in frühen Werken deskriptiv (Kat. 9, 12, 19), aber sonst konnotativ auf das Gemälde. Für den Betrachter liefern die Zitate somit mehr Informationen als in den Bildern selbst unmittelbar zu sehen sind. Meist sind es bestimmte Informationen zu den im Titel genannten Figuren. Im Gemälde sind sie kleinformatig ausgeführt und Titel wie Zitat klären sowohl die Identität als auch über die Schicksale der Personen auf. Über diese schriftlichen Angaben im Ausstellungskatalog wird ein Bogen zum Kunstwerk gespannt und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Bildinhalt gelenkt, indem er sich durch das klärende Zitat in die Geschichte der im Bild unauffälligen Figuren hineinversetzen kann. Turner erzwingt auf diese Weise eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gemälde.

Ovid und Vergil dienen Turner bei den ersten Werken zu mythologischen Themen als Quelle für Zitat und Titel. In der späten Ausstellungszeit ersetzt er diese Quellen vor allem durch Zitate aus den „Fallacies of Hope“. Die denotativen Titel dieser Werke mit der Erwähnung der typischen Protagonisten (Dido und Aeneas in Kat. 63) erwecken den Anschein Vergils Epos entnommen zu sein. Turner verwendet aber sein eigenes Zitat. Dies ermöglicht ihm, die Konnotativität - ähnlich wie bei der besprochenen Gruppe von Werken mit Ortsbezug - noch weiter zu steigern und so den Betrachter stärker in das Zusammenspiel von Titel, Zitat und Gemälde einzubinden.

Bezüglich des Wirkungsmechanismus spielen die „Fallacies of Hope“ ebenfalls für jene Werke eine große Rolle, deren Titel einen Bezug zu realen geschichtlichen Ereignissen aufweisen. Solche Gemälde tragen vermehrt denotative Titel (außer Kat. 13, 43), die angeführten Zitate sind ausschließlich konnotativ. Turner wählt unter anderem Zitate aus Byrons Werk für diese Bilder. Die von dem zeitgenössischen Autor geschilderten politischen Ereignisse werden in den Zitaten von *The Field of Waterloo* (Kat. 21) und *The bright stone of honour (Ehrenbrietstein), and tomb of Marceau, from Byron's Child of Harold*. (Kat. 35) thematisiert und liefern dem Gemälde weitere assoziative Aspekte. Der Maler lenkt somit die Aufmerksamkeit auf jüngste Geschichte, welche zu diesem Zeitpunkt nach wie vor aktuellen politischen Bezug aufweist, um auf diese Weise den

Betrachter für sein Bild zu interessieren. Somit ist es die durch Titel und Zitat erzeugte Assoziation, welche die Achtsamkeit des Rezipienten für das Gemälde steigert.

Allerdings behandelt Turner in seinen Werken auch antike Geschehnisse. Bei jener Untergruppe ermöglicht ihm der konnotative Charakter der angefügten Zitate, einen persönlichen Kommentar und seine Sicht auf politische Entwicklungen darzulegen. Dies gelingt ihm wiederum vor allem durch die Verwendung seines eigenen Gedichtes „Fallacies of Hope“. *Caligula's palace and bridge* (Kat. 28) ist ein geeignetes Beispiel. Der Untergang des römischen Großreichs wird im Zitat in den Mittelpunkt gerückt.⁸⁴ Es ist Kritik an der Maßlosigkeit, verkörpert durch Caligula, die der Maler hiermit äußert. Unter anderem suggeriert Turner durch die Ruinen in seinen Gemälden den Verfall eines Weltreiches, unterstreicht dies durch das Zitat und stellt gleichsam eine Verbindung zum British Empire her.⁸⁵ Dieses Werk ist eines von mehreren, in welchen Turner Zitate aus den „Fallacies of Hope“ in jener Weise nutzt.⁸⁶ Angefangen von seinem 1812 ausgestellten Bild *Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps* (Kat. 13) bis zu *The opening of the Wallhalla, 1842. "L'honneur au Roi de Bavière."* (Kat. 48) aus dem Jahr 1843 lässt die Assoziationsstärke seiner Zitate nicht nach.⁸⁷

Die eben beschriebene Tendenz trifft ebenfalls für jene Werke zu, deren Titel aus der Bibel entlehnt sind. All diese Werke tragen einen benennenden Titel, die Zitate hingegen sind nur in den frühen Jahren beschreibend, zum Beispiel *The fifth plague of Egypt* (Kat. 7). Es ist hierbei anzumerken, dass Titel häufiger einen Bezug zur Bibel aufweisen als dies bei zitierten Textstellen der Fall ist.⁸⁸ Dies ruft die Frage hervor, welche Zitatquellen außer der Bibel Turner für diese Gemälde wählt. *The deluge* (Kat. 14) weist ein Zitat aus Miltons „Paradise Lost“ auf. Turner nimmt hierfür nicht die Bibel als Quelle für die Beschreibung der Sintflut, sondern ein Werk der englischen Literatur. Von der Praxis, einem Gemälde mit biblischem Thema ein Zitat aus der Bibel hinzuzufügen, löst sich der Maler noch weiter. *Shade and darkness - the evening of the Deluge* (Kat. 50) und *Light and colour (Goethe's Theory) - the morning after the Deluge - Moses writing*

⁸⁴ Siehe Finley [1990, S. 378]. Er bezieht Turners Verwendung der auf- und untergehenden Sonne auf den Aufstieg und Fall einer Gesellschaft.

⁸⁵ Ob Turner durch dieses Bild 1831 auf den zu dieser Zeit in London regierenden König Wilhelm IV. anspielt, welcher wie Caligula zu heftigsten Wutausbrüchen neigte, kann nicht beantwortet werden.

⁸⁶ Siehe Kat. 13, 25, 43, 46, 47, 48.

⁸⁷ Anders Gage [1987, S. 192]. Er schreibt, die Konnotativität hätte mit *Snow Storm [...]* (Kat. 13) seinen Höhepunkt erreicht. Dem muss widersprochen werden.

⁸⁸ Es stammen vier Zitate aus der Bibel (Kat. 7, 8, 26, 60; Kat. 32 hat ein Bibelzitat aber keinen Titel) und fünf aus anderen Quellen: Milton (Kat. 14), Gisborne (Kat. 44), „Fallacies of Hope“ (Kat. 50, 51) und Rogers (Kat. 60).

the book of Genesis (Kat. 51) bilden einen Höhepunkt. Er wählt für die Werke eigene Zeilen, welche in hohem Maß assoziativ wirken. Wie bei den bisher beschriebenen Interrelationen von Titel, Zitat und Bild verwendet Turner auch für diese Werke in den späten Jahren Zitate mit verstärkter Nebenbedeutung.⁸⁹ Er nutzt dies, um eine größere künstlerische Freiheit genießen zu können, die es ihm erlaubt, sich sowohl in Malerei als auch in Schrift spezifischer auszudrücken. Auf jene Beobachtung soll im nächsten Kapitel noch weiter eingegangen werden.

Die restlichen Werke bilden eine zu heterogene Gruppe, als dass man eine umfassende Aussage treffen kann. Doch ein Bildpaar sticht heraus: *Peace - burial at sea* (Kat. 46) und *War. The exile and the rock limpet* (Kat. 47). Sowohl ihre Titel als auch die Verse, welche von Turner stammen, haben eine konnotative Wirkung. Sie werden 1842 ausgestellt und liefern dadurch einen weiteren Beweis für die Tendenz der Zunahme an Assoziativität im Werk Turners, die an dieser Stelle vielleicht ihren Höhepunkt aufweist.

Die Zusammenführung der drei Komponenten Titel, Zitat und Gemälde zeigt, dass es verschiedene Varianten des Zusammenspiels gibt, deren Vorkommen sich über die Jahre verändert. War es in den frühen Werken vor allem die beschreibende Funktion der schriftlichen Elemente, so nahm im Laufe der Zeit der konnotative Charakter der Zitate stetig zu. Diese Tendenz hält über Turners gesamte Schaffensperiode an und erfährt immer dann einen Höhepunkt, wenn Turner seinen Werken Zitate aus den „Fallacies of Hope“ hinzufügt. Die Gründe für die Verwendung von Zitaten in Verbindung mit seiner Malerei und für die hier dargelegte Entwicklung folgen im abschließenden Kapitel.

⁸⁹ Siehe Kat. 44, 50, 51, 60.

4. Turners Gründe für die Verwendung von Zitaten

Die Gründe für Turners Verwendung von fremder und eigener Literatur für seine ausgestellten Werke im Katalog der RA sind vielfältig. Es können fünf elementare Impulse ausgemacht werden, die ihn dazu veranlasst haben könnten: die Fortführung der bestehenden Tradition, sein Interesse an Literatur, die Möglichkeit der Kundgabe seiner persönlichen Ansichten, die Steigerung der Aufmerksamkeit der Betrachter und vor allem die Wertsteigerung seiner Kunst.

Wie durch die Beschreibung der RA bereits gezeigt, wird seit der ersten Ausstellung 1769 Literatur in den Katalogen zitiert. Jene Praxis setzt sich in den folgenden Jahren fort und wird von vielen Künstlern eingesetzt. Die Verwendung wird zur Tradition und schließlich durch die offizielle Regelung 1798 erneut verstärkt. Die Initiativen können einerseits Reynolds' „Discourses“ geliefert haben, in denen der erste Präsident der Akademie die Maler dazu aufruft, den Wert ihrer Kunstwerke durch Literatur zu steigern;⁹⁰ andererseits der ideelle Stellenwert der Historienmalerei. Als einer der entscheidenden Aspekte, die zur Gründung der RA führen, gilt das Bestreben, eine „English School“ in der Malerei zu etablieren, die sich am „grand stil“ der Akademien auf dem europäischen Festland orientiert. Demnach gilt die Historienmalerei, welche sich mit Themen aus Mythologie, Religion und Geschichte auseinandersetzt als erstrebenswerte Gattung.⁹¹ Themen, die vornehmlich in der Literatur behandelt werden. Es lag für die Mitglieder der RA nahe, Historien Gemälde mit Zitaten aus dem passenden literarischen Werk auszustellen.

Benjamin West, ein bedeutender Maler der Akademie, welcher im Laufe seiner Mitgliedschaft zum Präsidenten ernannt wird, ist ein ebensolcher Historienmaler, der seine Werke durch Literatur ergänzt. Eine Untersuchung seiner 1800 ausgestellten Werke zeigt exemplarisch seinen Umgang mit Titeln, Zitaten und Gemälden in diesem Jahr.⁹² Den religiösen Historienbildern verleiht er sowohl deskriptive Titel als auch rein deskriptive Zitate. Er schafft dadurch Illustrationen der gewählten Bibelszenen.

⁹⁰ Ziff [1982, S. 10] schreibt, Reynolds ist der Meinung, Kunst solle die Vorstellungskraft des Betrachters reizen. Ein geeigneter Weg liege in der Verwendung einer anderen Kunst für die eigene.

⁹¹ Reynolds „Discourses“, die er zwischen 1769 und 1790 für die Schüler der Akademie und ihre Mitglieder hält, betonen die Bedeutung von Historienmalerei im „grand stil“ – idealisierte, klassische Kunst, die in der Antike ihren Ursprung findet und anschließend in Italien des 16. und 17. Jahrhunderts wiederentdeckt wird. Barringer [Kat. Ausst., Warwickshire 2007, S. 10].

⁹² Siehe Anhang: II. Exkurs: Benjamin Wests Werke mit Bibelzitat von 1800.

Indem Turner wie viele andere Mitglieder der RA ebenfalls Literatur für seine ausgestellten Werke verwendet, reiht er sich in die bestehende Tradition ein.⁹³ Das Beispiel von Benjamin West zeigt jedoch, dass er nur den formalen Rahmen nutzt. In seinem Umgang mit literarischen Zitaten folgt er nicht der Akademie. Er geht eigene Wege, indem er Zitate nutzt, um den Rahmen der reinen Deskription zu erweitern. Turner gelingt es anfangs einzig durch den Gebrauch von fremden Zeilen; schließlich treibt er diese Entwicklung durch die Schaffung und Verwendung eines eigenen Gedichtes voran.⁹⁴

Sein Gedicht „Fallacies of Hope“ ist zudem ein Beweis für sein ausgeprägtes Interesse an Literatur und speziell Lyrik. Davon zeugen seine Notizbücher, in welche Turner regelmäßig fremde und eigene Gedichte schreibt.⁹⁵ Ebenso spricht seine Bibliothek dafür, dass Turner Literatur nicht nur für seine Malerei verwendet, sondern eine persönliche Vorliebe dafür hegt.⁹⁶ Diese Neigung ist ein weiterer möglicher Grund, warum der Maler über seine gesamte Ausstellungszeit in der RA Literatur zitiert. Die Verwendung von Zitaten erlaubt es ihm, sein persönliches Interesse an Lyrik mit Malerei zu verbinden. Er erkennt, dass Literatur nicht als Beschreibung des im Bild Abgebildeten verwendet werden darf.⁹⁷ Stattdessen erweitert er seine künstlerische Freiheit, indem er Literatur nutzt, welche die Bedeutung des Gemäldes zu steigern vermag. Turners Vorgehen kulminiert in der Verwendung seiner eigenen Zeilen. Die Tatsache, dass Turner sehr belesen war, ist entscheidend. Dieses angeeignete Wissen nährte seine eigene Kreativität

⁹³ Zur Frage nach dem Zeitpunkt der Hinzufügung des Zitats wird in der Forschung bereits Stellung bezogen. Gage [1969, S. 135] meint, Turner füge die Zitate für seine frühen Werke, vor allem 1798, erst nach Fertigstellung des Gemäldes hinzu. Er begründet dies durch die kurze Zeitspanne, die Turner zwischen der Regelung der RA und der jährlichen Ausstellung zur Verfügung steht. Ziff [1982, S. 2] hingegen widerspricht Gage, er schreibt, Turner habe die jeweiligen Gedichtzeilen der frühen Werke bereits von Anbeginn des Malprozesses im Kopf. Shanes [1990, S. 352, Anm. 16] stimmt Ziff zu und argumentiert, Turner hätte 1798 ausreichend Zeit gehabt, im ersten Jahr die Neuerung umzusetzen. Die Tatsache, dass Turner großes persönliches Interesse an Literatur hat und seit 1792 fremde und später auch eigene Gedichte in Notizbüchern festhält, wie durch Gage [1987, S. 181] allerdings in späteren Jahren bewiesen, spricht dafür, dass der Maler im Vorhinein das Zitat festlegt. Der Zeitpunkt der Wahl des Zitates spielt jedoch vordergründig für die Untersuchung der Intention Turners keine Rolle. Fest steht, dass eine bewusste Wahl durch Turner getroffen wird, die zur Erweiterung der Bedeutung führen soll.

⁹⁴ Anders Gage [1969, S. 135]. Dieser sieht den Grund für Turners Verwendung von Zitaten in seiner Antwort auf die allgemeine Nachfrage danach. Auch Ziff [1982, S. 10] stimmt Gage zu, indem er schreibt, dass Turner zitiere, um Ansehen in der RA zu erhalten.

⁹⁵ Turner hat Poesie gelesen und von 1792 bis 1846 in Notizbüchern festgehalten. Gage [1987, S. 181]

⁹⁶ Gage [1987, S. 183] zeigt auf, dass Turner sehr belesen ist: Um 1802 erwirbt er Robert Andersons „The Works of the British Poets, with Prefaces Biographical and Critical“ in 14 Bänden.

⁹⁷ Siehe Ziff [1964a, S. 197-201]. Laut Ziff schreibt Turner dem Poeten gegenüber dem Maler größere Freiheit zu, da Lyrik allein auf die Vorstellungskraft abzielt und sich nicht wie die Malerei an naturgetreue Darstellungen halten müsse.

und das Bedürfnis eigene Literatur zu schreiben.⁹⁸ So erlaubt ihm die intensive Lektüre von Vergil eine eigene Auseinandersetzung mit dem antiken Epos in Form von eigener Dichtung. In den „Fallacies of Hope“ und ihrer regen Verwendung als Zitate manifestiert sich sein persönliches Interesse. Seine Auseinandersetzung mit Literatur kann eventuell auch sein fehlerhaftes Zitieren erklären.⁹⁹ Die veränderten Originalzitate können jedoch auch dafür sprechen, dass er fremde Zitate seinen Gemälden anpasst und somit bewusst Literatur auswählt, um bestimmte Aspekte des Bildes besonders hervorzuheben (Kat.1). Es kann folglich angenommen werden, dass sein persönliches Interesse an Literatur ihn ebenfalls dazu bewegt haben kann, vermehrt Zitate als Ergänzung zu seinen Titeln und Gemälden zu verwenden.

Von einem bewussten Vorgehen bei der Verwendung zeugt auch die Tatsache, dass Turner durch die Zitate einen persönlichen Kommentar bis hin zu einer Kritik an der Gesellschaft äußert. Dies gelingt ihm nicht nur durch eigene Zitate, sondern auch durch die Verwendung von fremden literarischen Quellen, wie zum Beispiel Byron. Er trifft in den literarischen Vorlagen eine gezielte Auswahl. Aus „Childe Harold’s Pilgrimage“ wählt Turner jene Stelle, welche sich mit der Schlacht von Waterloo befasst (Kat. 21), um die kriegerischen Feldzüge Napoleons zu kommentieren und vor dem Übermut einer Großmacht zu warnen. Eine ähnliche Intention verfolgt Turner in *The fighting "Temeraire," tugged to her last berth to be broken up, 1838* (Kat. 39), wenn er das britische Empire anspricht. Seine eigenen Zeilen vergrößern die Möglichkeiten einer passenden Anmerkung. Beginnend mit *The decline of the Carthaginian Empire* (Kat. 20), welches von ihm stammt, aber nicht Teil der „Fallacies of Hope“ ist, warnt er vor dem Verfall großer historischer Reiche aufgrund von Übermut und Größenwahn. Durch die „Fallacies of Hope“ folgt er diesem Muster weiter und warnt Gesellschaft und Politik vor einer wahnhaften Selbstüberschätzung. Als Beispiele zieht er das Römische Reich (Kat. 13 und 28), den Sklavenhandel der Kolonialmächte (Kat. 43) und vor allem Napoleon heran (Kat. 46-48). Durch seine eigenen Zeilen erlangt Turner ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit und kann gezielt eine persönliche Aussage treffen.

⁹⁸ Anders Wilton [Kat. Ausst., Tate London 1990, S. 16]. Es muss Wilton widersprochen werden, wenn er schreibt, dass der Grund für Turners Verwendung von Literatur sei, seine Belesenheit unter Beweis zu stellen.

⁹⁹ Vgl. Lindsay [1947, S 53]. Lindsay erklärt Turners Schreibfehler und Veränderungen in den Zitaten, damit, dass Turner die literarischen Quellen teilweise auswendig kennt und aus dem Gedächtnis aufschreibt. Dabei sollen sich Fehler eingeschlichen haben. Bei *Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland* (Kat. 1) kann aber davon ausgegangen werden, dass Turner die Zeilen bewusst verändert.

Einen weiteren ausschlaggebenden Punkt für die Verwendung von Literatur sieht Turner in der zusätzlichen Aufmerksamkeit, welche die Betrachter den Werken dadurch schenken. In den Ausstellungen der RA waren die Betrachter durch verschiedene Elemente zum langsamen und behutsamen Hindurchschreiten gezwungen. Zum einen waren die Schauen gut besucht: Für gewöhnlich befand sich eine große Menge Menschen in den Räumen.¹⁰⁰ Ebenfalls trägt der im Eintritt inbegriffene Ausstellungskatalog dazu bei: Um die Werke identifizieren zu können, ist es zwingend notwendig, im Katalog nachzuschlagen. Da Landschaftsmalerei durch Komposition und Bildinhalt für die Betrachter schwieriger aufzunehmen ist als Porträt- oder Historienmalerei, wird ein längeres Auseinandersetzen mit dem Gemälde notwendig.¹⁰¹ Gerade dieser Punkt verdeutlicht, dass es für Turner von Vorteil ist, den Betrachter noch stärker auf sein Gemälde fokussieren zu lassen. Dass im Ausstellungskatalog neben Künstlernamen und Bildtiteln Zitate enthalten sind, verstärkt die intensive Auseinandersetzung mit dem Verzeichnis. Die Platzierung des Zitates im Katalog kann auch dabei helfen, Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Werk zu lenken. Ein Zitat, das zwischen einer langen Auflistung von Namen erscheint, sticht hervor (Abb. 6). Diese Tatsache bringt sicherlich Nutzen für Turners Vorgehen.¹⁰² Doch die eigentliche Absicht steckt in der Heranführung der Betrachter an das für sie fremde Kunstwerk über ein erläuterndes oder weiterführendes Zitat, welches aus einer für sie bekannten Quelle stammt. Da es sich bei den von Turner verwendeten Zitaten selten um reine Beschreibungen des Sichtbaren handelt, resultiert die Auseinandersetzung mit dem Titel, Zitat und Gemälde in erhöhter Aufmerksamkeit.¹⁰³ Der Maler erkennt dieses Ausdrucksmittel und führt im Laufe der Jahre vermehrt Aspekte, welche den Inhalt des Dargestellten stärker erweitern, in seine Zitate ein. Zusätzlich ist es ihm durch diese Vorgehensweise möglich, Emotionen beim Betrachter auszulösen, wie in *Slavers throwing overboard the dead and dying - Typhon coming on* (Kat. 43) und steigert dadurch die Aufmerksamkeit weiter.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Bermingham [2002, S. 140-41].

¹⁰¹ Bermingham [2002, S. 140-41].

¹⁰² Vgl. Hamilton [1997, S. 52]. Er zieht aus dieser Tatsache die Behauptung Turner verwende Literatur hauptsächlich, um durch die Platzierung im Katalog auf sich aufmerksam zu machen.

¹⁰³ Siehe Gage [1987, S. 204]. Auch Gage stellt fest, dass Turner viel Aufmerksamkeit für Details und Anspielungen verlangt.

Zudem muss angemerkt werden, dass durch den meist erklärenden Titel eine Einführung des Betrachters in das Werk erfolgt und das assoziative Zitat die gesteigerte Auseinandersetzung bedingt.

¹⁰⁴ Yeazell [2009, S. 492] schreibt Turner nutze die Betitelung aus, um Assoziationen beim Betrachter hervorzurufen und diesen dadurch in die Irre zu leiten. Die Widersprüche zwischen den Titeln und den Werken führten zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit, welche sich auf die Gemälde richte.

Turner hat auch seine Malweise bewusst gewählt, um diese Technik zu verstärken. Als Beispiel dient *The opening of the Wallhalla, 1842. "L'honneur au Roi de Bavière."* (Kat. 48): Das im Titel genannte Bauwerk ist nur durch Dunst und Nebel verschwommen dargestellt. Turner lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Weise auf das begleitende Zitat in der Hoffnung auf Erklärung. Darin finden die Leser jedoch keine Beschreibung oder dergleichen, sondern einen Ausblick auf die Feldzüge Napoleons. Gegen Ende arbeitet Turner vermehrt mit einer expressiven, abstrahierenden Malweise, welche dieselbe Wirkung aufweist.

Den Höhepunkt bezüglich Konnotativität erreicht Turner mit Gemälden dieser Malweise und durch die Verwendung von eigenen Gedichten. Dies erklärt die vermehrte Nennung der „Fallacies of Hope“ gegen Ende seines Schaffens. Das Zitat aus seiner eigenen, dem Betrachter unbekanntem Quelle in Verbindung mit seinen späten Gemälden resultiert in gesteigerter Aufmerksamkeit für Bilder und Zitate. Die Verschmelzung zweier kreativer Schöpfungen aus zwei unterschiedlichen Medien, dem Bild und dem Zitat, führt zu einer Aufwertung von Turners Kunst.

Die Aufwertung seiner Werke ist auch Turners letzter, entscheidender Grund für die Verwendung von Literatur.¹⁰⁵ Ein Zitat Turners verdeutlicht die Bedeutung, die er der Literatur für die Malerei zuweist: „We cannot make good painters without some aid from poesy [sic].“¹⁰⁶ Eine Wertsteigerung von Bildender Kunst ist demnach erst durch die Verwendung von Poesie zu erreichen. Durch die Unterstützung von literarischen Klassikern gelingt ihm eine Erhöhung seiner Kunst. Ebenso durch ihre Anwendung als ebenbürtiges Element neben seinen Gemälden. Hierbei wählt Turner prominente Werke der Weltliteratur als Hilfsmittel. Antike Klassiker, die Bibel und britische Werke, welche allesamt große Bekanntheit unter den Betrachtern genießen, finden Verwendung. Hierbei hat aber zunächst nicht zwangsläufig der jeweilige Inhalt des Werkes die Priorität, sondern der damit einhergehende Autorenname. Turner schafft keine Illustrationen der literarischen Werke, er sucht sich vielmehr die Stelle jeweils passend aus. Die Zitate sind folglich keine reinen Beschreibungen der Szenen, sondern Weiterführungen, die konnotativ wirken. Sie geben ihm die Möglichkeit, seiner Malerei mehr Bedeutung zu verleihen.

¹⁰⁵ Siehe Ziff [1982, S. 10]. Vor allem glaubt Ziff die Verwendung von Poesie sei als Teil eines Versuches zu interpretieren hochwertige Landschaftsmalerei zu erstellen.

¹⁰⁶ Turner [British Library, Add MS 46151, BB f.22v.] zit. nach Gage [1987, S. 205].

Der Maler stellt „historical landscapes“ nach dem Vorbild von Claude her.¹⁰⁷ Dieser beruft sich in seiner Malerei auf Vergil – jedoch ohne die Hilfe eines Ausstellungskataloges, welcher einen begleitenden Titel und ein Zitat beinhaltet. Turner ist es hingegen möglich Vergil, wörtlich zu zitieren. Er wendet das für seine Zwecke in einer Weise an, welche die Bedeutung seiner Malerei erweitert.¹⁰⁸ Der Höhepunkt liegt darin, dass er durch die Titel der späten Werke den Eindruck erweckt, Vergil zu zitieren. Jedoch verwendet er ein eigenes Zitat, wodurch ihm eine zusätzliche Bedeutungserweiterung gelingt.

Den Grundstein für die Aufwertung seiner Malerei legt Turner aber nicht durch die unterstützende Verwendung von Literatur, sondern durch die Behandlung von Literatur als ebenbürtigen Teil seiner Kunst. Der erste Schritt in diese Richtung erfolgt durch das Zitat als Erweiterung der Bedeutung seiner Malerei, der nächste und entscheidende ist die Schaffung eigener Zeilen zu seinen eigenen Gemälden. Angewandt wird dies durch den Maler bis zur letzten Ausstellung 1850.¹⁰⁹ Die Vereinigung seiner zwei eigenen kreativen Schöpfungen, der Malerei und der „Fallacies of Hope“, ist die Kulmination auf dem Weg zur Wertsteigerung seiner Kunst. Turners Malerei ist nicht länger auf die Unterstützung von Klassikern angewiesen, sondern erreicht durch die Verwendung der „Fallacies of Hope“ eine neue Dimension künstlerischen Schaffens. Das Bedeutungsspektrum ist höchstmöglich erweitert.

Die erfolgte Analyse aller Gemälde mit Titeln und Zitaten, die in der RA ausgestellt wurden, ermöglicht eine fundierte Auseinandersetzung mit Turners Intention für die Verwendung von Literatur im Ausstellungskatalog. Zusammenfassend zeichnen sich hierbei fünf verschiedene Gründe ab: die Fortführung der in der RA tradierten Praxis des Zitierens, das ausgeprägte Interesse des Malers an Lyrik, die Möglichkeit des persönlichen Kommentars zur Weltgeschichte, die erzielte Aufmerksamkeitssteigerung und die Aufwertung seiner Kunst durch literarische Zitate. Die letzten zwei Aspekte verstärken sich gegenseitig und gelten als ausschlaggebend.

¹⁰⁷ „Historical landscape“ oder „poetic landscape“ sind Landschaftsbilder, die traditionelle Themen der Historienmalerei übernehmen. Unter anderem indem sie Landschaften mit kleinen Figuren ausstatten, welche aus historischen, mythologischen oder biblischen Erzählungen stammen. Als Vorbild gilt die Malerei von Nicolas Poussin und Claude Lorrain aus dem 17. Jahrhundert. Insbesondere das Werk des Letzteren galt als eng verknüpft mit literarischen und poetischen Bezügen. Finley [1990, S. 378] und Bermingham [2002, S. 136].

¹⁰⁸ Turners Landschaftsbilder ordnen die menschliche Figur unter. Der Titel ist notwendig, um Assoziationen zu verstehen und abgebildete Figuren als entscheidende Protagonisten aus literarischen Werken zu begreifen. Yeazell [2009, S. 487].

¹⁰⁹ Anders Gage [1987, S. 193]. Dieser sieht nach 1812 eine verfallende Intensität in der Anspielungskraft der „Fallacies of Hope“.

Die Untersuchung Turners als prominentestes Mitglied der RA zeigt das Potential auf, welches in der eingehenden Erforschung des Umgangs mit Literatur in der RA liegt. Wie das Beispiel mit Benjamin West jedoch zeigt, ergeben sich bei solch einer Untersuchung Probleme. So sind viele der Künstler, welche in den Katalogen Literatur verwenden, nur unzureichend publiziert. Werkverzeichnisse und vor allem Abbildungen der Gemälde stellen die Grundlage der Auseinandersetzung mit den Künstlern dar. Die Bedeutung der Frage, wie andere Mitglieder Zitate in den Katalogen verwenden und ob sich Turners Intentionen mit deren Beweggründen decken, wurde durch Einbeziehung Benjamin Wests angedeutet. Die Beantwortung dieser Fragen würde grundlegende Aussagen über die RA liefern. Die vorliegende Arbeit kann somit als Ausgangspunkt für weitere Forschungen dienen.

Anhang

I. Katalog

Jedes der im Katalog behandelten Werke wird auf den Titel, das Zitat und den Bildinhalt hin befragt. Es handelt sich bei den Titeln und Zitaten um wortgetreue Übernahmen. Die Interpunktion wurde ebenso übernommen und daher zugunsten einer besseren Übersicht auf zusätzliche Anführungszeichen bei den Zitaten verzichtet.

Abkürzungen:

RAC *Royal Academy Exhibition Catalogue*; Ausstellungskatalog der Royal Academy

BJ Butlin und Joll [1984], Katalognummer aus dem Werkverzeichnis der
Ölgemälde

Kat. 1)

Titel: **Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland**

Ausstellungsjahr: **1798**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 5**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 122,9 x 899 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00461)**

Abbildungsnachweis: **Digitale Bilddatenbank Prometheus; ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

----- *"Ye mists and exhalations that now rise
"From hill or streaming lake, dusky or gray,
"Till the sun paints your fleecy skirts with gold,
"In honour to the world's great Author, rise."*

Milton Par. Lost, Book V.¹¹⁰

Der Titel dieses Landschaftsgemäldes benennt eine Tageszeit und den Ort der Darstellung, eine Hügelkette im Norden Englands.

Als Quelle für das Zitat wird John Miltons „Paradise Lost,“ Buch V genannt. Es handelt sich um die Verse 185 bis 188.¹¹¹ Allerdings übernimmt Turner hier nicht den direkten Wortlaut aus jenem Epos, sondern ändert ein Wort um: So wird aus „steaming lake“ „streaming lake“.¹¹² Das fünfte Buch von Paradise Lost spielt sich am Morgen ab, jenem Morgen, an welchem Eva Adam von ihrem Traum von der verbotenen Frucht berichtet. Das Zitat entstammt dem Gebet, welches Adam und Eva sprechen, um sich vom Schrecken des Traumes zu erholen. Darin wird die Erde als Schöpfung Gottes gepriesen.

In Turners Gemälde lässt sich die Tageszeit nicht eindeutig bestimmen. Es fällt jedoch Sonnenschein von links oben auf die Wolkendecke, auf die Landschaft und vor allem auf eine Anhöhe, welche von zwei Schäfern mit ihrer Herde eingenommen wird. Den direkten Vordergrund bildet ein herabfallendes Gewässer, das in Dunkelheit getaucht ist; umgebende Bäume sind nur schemenhaft zu erkennen.

Im Originalzitat wird von Nebel und Dunst gesprochen, welche von einem Hügel und einem See aufsteigen, bis diese auf die Strahlen der Sonne treffen; es werden die Ge

¹¹⁰ RAC [1798, S.10].

¹¹¹ Milton [1674, ed. 2007, S. 127, v. 185-188].

¹¹² BJ [Nr. 5].



Kat. 1

schehnisse der Natur in den frühesten Morgenstunden geschildet. Da Turner das Original abändert und „streaming lake“ einfügt, liegt der Schwerpunkt auf dem Fließen des Gewässers und nicht auf dessen morgentlichen Dunst; dieser steigt über der Landschaft im hinteren Teil des Bildes auf und manifestiert sich als Wolkendecke.

Kat. 2)

Titel: Dunstanburgh Castle, N. E. Coast of Northumberland - Sunrise after a squally night

Ausstellungsjahr: 1798

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 6

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 92 x 123 cm

Aufbewahrung: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Abbildungsnachweis: Project Yorck¹¹³

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The precipice abrupt,
"Breaking horror on the blacken'd flood,
"Softens at thy return - The desert joys,
"Wildly thro' all his melancholy bounds,
"Rude ruins glitter; and the briny deep
"Seen from some pointed promontory's top,
"Far to the blue horizon's utmost verge,
"Restless, reflects a floating gleam."*

*Vide Thomson's Seasons.*¹¹⁴

Der Bildtitel liefert präzise Angaben zum abgebildeten Ort und Bauwerk; auch werden Angaben zur Tageszeit und Wetterlage gemacht.

Die zitierten Zeilen stammen aus James Thomsons „The Seasons“, dem zweiten Buch des Gedichtes, Sommer.¹¹⁵ Turner ändert hier außer die Interpunktion ein Wort um: Aus „Projecting Horror“ wird „Breaking horror“. Die Zeilen schildern eine Landschaft, die der abgebildeten nicht unähnlich scheint: Von einem dunklen, ruhigen Meer ist die Rede, welches neben einer Landzunge mit steil abfallenden Klippen ebenso zu beobachten, wie der weit entfernte, blau gefärbte Horizont.

Im Gemälde findet sich diese Dunkelheit in der See wieder. Auch die steilen Klippen, auf denen sich eine Ruine im Sonnenschein erhebt, sind zu sehen; auf der rechten Seite ist ein kleiner Teil des Horizontes auszumachen. Eingetaucht ist die Szenerie in jenes helle Licht, welches einem Sonnenauf- oder Sonnenuntergang zuzuschreiben wäre.

¹¹³ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

¹¹⁴ RAC [1798, S. 14].

¹¹⁵ Thomson [1726-1746, ed. 1981, S. 68, v. 163-170].



Kat. 2

Kat. 3)

Titel: **Buttermere Lake, with part of Cromackwater, Cumberland - a shower**

Ausstellungsjahr: **1798**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 7**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 88,9 x 119,4 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00460)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Till in the western sky the downward sun
 "Looks out effulgent - the rapid radiance instantaneous strikes
 "Th' illumin'd mountains - in a yellow mist
 "Bestriding earth - the grand ethereal bow
 "Shoots up immense, and every hue unfolds."*

*Vide Thomson's Seasons*¹¹⁶

Auch dieses Gemälde liefert im Bildtitel eine präzise geographische Lokalisierung und Hinweise zur Wetterlage.

Im Bild selbst wird Regenschauer durch eine dunkle Wolkendecke und einen weißlich leuchtenden Regenbogen verdeutlicht. Darunter erstreckt sich im Vordergrund ein dunkler See und im Hintergrund erhebt sich eine Bergkette.

Die Zeilen wurden dem Frühlingsteil des Gedichtes „The Seasons“ entnommen.¹¹⁷ Sie beschreiben ein Gebirge, welches von den Strahlen der untergehenden Sonne und von einem Regenbogen überspannt wird. Somit lassen sie die Vermutung zu, dass es sich im Gemälde um die Darstellung einer frühabendlichen Szene handelt.

Die literarische Beschreibung der Landschaft und die gemalte Landschaft korrespondieren miteinander. In beiden steht die Natur im Vordergrund, der Mensch – nur in der Malerei aufgegriffen – geht in den Weiten und in der Mächtigkeit der Natur verloren und ist nur als winzige Figur in einem Boot auf dem See dargestellt.

¹¹⁶ RAC [1798, S. 20].

¹¹⁷ Laut BJ [Nr. 7] handelt es sich um die Zeilen 189-205.

Genauer gesagt sind es die Verse 189-193 und Vers 205. Thomson [1726-1746, ed. 1981, S. 12].



Kat. 3

Kat. 4)

Titel: Harlech Castle, from Twgwyn ferry - summer's evening, twilight

Ausstellungsjahr: 1799

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 9

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 87 x 119,4 cm

Aufbewahrung: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (B1977.14.76)

Abbildungsnachweis: Datenbank ArteMIS: Diathek KHI

Zitat im Ausstellungskatalog:

"Now came still evening on, and twilight grey,

"Had in her sober livery all things clad."

"----- Hesperus that led

"The starry host rode brightest 'till the moon

"Rising in clouded majesty unveiled her peerless light."

*Milton's Par. Lost, Book 4.*¹¹⁸

Der Titel dieses 1798 ausgestellten Kunstwerkes gibt eine genaue Lokalisierung an; es handelt sich um die Harlech Burg an der nördlichen Westküste von Wales. Zusätzlich fügt der Titel die Tageszeit an: eine sommerliche Abenddämmerung.

Für das Zitat bedient sich Turner an John Miltons großem Epos.¹¹⁹ In diesem Teil von „Paradise Lost“ wird beschrieben, wie sich die Dämmerung über den Garten Eden legt, nachdem Uriel Gabriel das Versprechen abgenommen hat, Adam und Eva vor Satan zu schützen.

Abgebildet ist ein Seestück, welches rechts und links von Land umgeben ist. Im linken Vordergrund befinden sich drei kleinformatige Personen, die in Richtung untergehender Sonne und zu den Schiffen am rechten Ufer blicken. Erst im weit entfernten, leicht verschwommenen Hintergrund ist die im Titel erwähnte Burg zu erkennen. Die Landschaft ist in ein gelbliches, warmes Licht getaucht, das den Charakter einer Abenddämmerung verstärkt.

Folglich weist der Titel des Bildes auf das abgebildete Geschehen in dem Gemälde hin, also die sommerliche Abenddämmerung. Das Zitat bezieht sich ebenfalls auf eine Landschaft, aber vermutlich nicht auf die abgebildete. Es wird der Zustand einer

¹¹⁸ RAC [1799, S. 9].

¹¹⁹ Milton [1674, ed. 2007, S. 108-109]. Aus dem vierten Buch von „Paradise Lost“ sind die Verse 598 und 599 hinzugefügt; Turner überspringt einige Verse und fügt anschließend die Verse 605 bis 609 an, lässt hier aber einen Teil des Satzes weg.



Kat. 4

Landschaft geschildert, welche zeitlich nach der dargestellten anzusiedeln ist; die hereinfallende Nacht und die Verdunkelung der Natur stehen im Zitat im Vordergrund.

Kat. 5)

Titel: Battle of the Nile, at ten o'clock, when the L'Orient blew up, from the station of the gun boats between the battery and Castle of Aboukir.

Ausstellungsjahr: **1799**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 10**

Technik und Maße: **unbekannt, Maße unbekannt**

Aufbewahrung: **Verbleib unbekannt**

Zitat im Ausstellungskatalog:

----- *"Immediate in a flame,
"But soon obscur'd wih smoke, all heav'n appear'd.
"From those deep-throated engines belch'd whose roar
"Imbowel'd with outrageous noise the air,
"And all her entrails tore, disgorging foul
"Their devilish glut, chain'd thunderbolts and hail
"Of iron globes."*

*Milton, P. Lost, book 6.*¹²⁰

Fundierte Aussagen über dieses ebenfalls 1798 ausgestellte Werk zu treffen, ist besonders schwer, da der Verbleib des Bildes unbekannt ist und keine Reproduktionen oder Photographien erhalten sind.¹²¹

Diesem Gemälde ist im Katalog auch ein längeres Zitat aus Miltons „Paradise Lost“ angefügt worden. Dieses stammt aus dem sechsten Buch des Werkes und wurde für den Katalog nicht abgeändert.¹²²

Der Titel deutet auf eine Schlachtenszene hin, die erneut geographisch und zeitlich genau angegeben ist. Es handelt sich um die Explosion des Schiffes „Orient“ am Abend des 1. August 1798 im Kampf der britischen gegen die französische Flotte auf dem Nil. Das Zitat entspringt ebenso einer Schlacht, jener zwischen Satan und Gabriel, in der Satans Heer erfolgreich einen Überraschungsangriff ausübt. Es ist die Beschreibung der Auswirkungen der Wurfgeschosse, die Satan überraschend einsetzt.

Titel und Zitat können aus bereits erwähnten Gründen nicht mit dem eigentlichen Gemälde verglichen und in Bezug zueinander gesetzt werden. Dennoch lässt sich sagen, dass das Zitat und der Bildtitel inhaltlich miteinander korrespondieren.

¹²⁰ RAC [1799, S. 12].

¹²¹ BJ [Nr. 10].

¹²² Milton [1674, ed. 2007, S. 165, v. 584-590].

Kat. 6)

Titel: **Dolbadern Castle, North Wales**

Ausstellungsjahr: **1800**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 12**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 119,4 x 90,2 cm**

Aufbewahrung: **Royal Academy of Arts, London (03/1383)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 10310120235**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*How awful is the silence of the waste,
Where nature lifts her mountains to the sky.
Majestic solitude, behold the tower
Where hopeless OWEN, long imprison'd, pin'd
And wrung his hands for liberty in vain.*¹²³

Eine klar lokalisierbare Ortsangabe ist das Hauptmerkmal dieses Titels: Es handelt sich um die Burg Dolbadern im Norden von Wales.

Den zitierten Zeilen ist keinerlei Anmerkung beigefügt. Es ist das erste Mal, dass Turner einem Zitat im Ausstellungskatalog keinen Quellenverweis anfügt. Man ist sich in der Forschung weitestgehend darüber einig, dass es sich hierbei um Turners eigene Zeilen handelt.¹²⁴ Die Zeilen sind - zwei Jahre nachdem Turner zum ersten Mal seinen Werken literarische Verweise beigefügt hat - die ersten selbst formulierten poetischen Zeilen des Malers.

Das Gemälde zeigt im Vordergrund zwei Figuren; hinter ihnen erhebt sich eine Hügelkette. Der Turm einer Burg ragt in derselben braunen Farbigkeit wie die umgebenden Felsen in den Himmel empor.

Anders als in den zitierten Quellen zuvor beziehen sich diese Zeilen zudem erstmalig auf den im Zitat genannten Ort. Das Gedicht spricht von den Qualen der Einsamkeit in der Gefangenschaft eines gewissen Owens. Dieser ist laut Forschung als Owain Goch ap Gruffydd zu identifizieren und somit in der Geschichte von Wales zu finden. Er musste in der Mitte des 13. Jahrhunderts auf der Burg Dolbadern Gefangenschaft erleiden.¹²⁵ Es könnte sich bei der knieenden Figur um ihn oder einen anderen Gefangenen

¹²³ RAC [1800, S. 12].

¹²⁴ BJ [Nr. 12].

¹²⁵ Ebenda.



Kat. 6

handeln, welchem dasselbe Schicksal bevorsteht.¹²⁶ Das Zitat geht somit einerseits auf Natur, andererseits auf Historie ein.

¹²⁶ Gage [1987, S. 188].

Kat. 7)

Titel: **The fifth plague of Egypt**

Ausstellungsjahr: **1800**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 13**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 121,9 x 182,8 cm**

Aufbewahrung: **Indianapolis Museum of Art, Indianapolis (55.24)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000858447**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"And Moses stretched forth his hands towards heaven, and
"the Lord sent thunder and hail, and the fire ran along the
"ground."*

*Exodus, chap. ix. ver. 23.*¹²⁷

Turner betitelt dieses Kunstwerk *The fifth plague of Egypt*, zitiert aber aus Exodus Kapitel 9, Vers 23. Darin wird bereits die siebte Plage beschrieben: Hagelstürme.¹²⁸ Das Gemälde ist die Verstrickung zweier Plagen.

Abgebildet ist ein heftiges Gewitter, das sich über einer Landschaft zusammenbraut. Deutlich auszumachen sind eine Pyramide im Hintergrund, welche auf Ägypten hindeuten soll, und ein verendetes Pferd auf dem Boden im Vordergrund des Bildes. Das Tier verweist auf die fünfte Plage: Die Seuche, die alles Vieh dahinrafft.

Dunkle, düstere Farben bestimmen das Bild. Helle Partien bilden die das tote Pferd umgebende Landschaft, die Stadt um die Pyramide herum und den Wolkenbruch im Himmel.

Der zitierte Vers aus der siebten Plage beschreibt wie Moses sich mit gestreckten Armen gegen den Himmel richtet. Im rechten Vordergrund des Bildes dringt eine kleinformatige Figur aus der Dunkelheit hervor, die ihre Arme dem Himmel entgegenstreckt. Es scheint sich dabei um Moses zu handeln. Auch die bedrohlichen Wolken im

¹²⁷ RAC [1800, S. 12].

¹²⁸ Turner kürzt den Vers. So lautet es im Original der King James Bible [1611, ed. 1909, I, Exod. 9:23] folgendermaßen:

Vers 23. „And Moses stretched foorth his rod toward heauen, and the Lord sent thunder and haile, and the fire ranne along vpon the ground, and the Lord rained haile vpon the land of Egypt.“



Kat. 7

Hintergrund deuten auf die Hagelstürme der siebten Plage hin. Das Gemälde vereint den Titel mit dem Zitat.¹²⁹

¹²⁹ Anders BJ [Kat 13]. Sie sehen den Bildinhalt als Abbildung der siebten Plage, ohne eine Verbindung beider Plagen in Erwägung zu ziehen.

Kat. 8)

Titel: **The tenth plague of Egypt**

Ausstellungsjahr: **1802**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 17**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 143,5 x 236,2 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00470)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ver. 29. "And it came to pass, that at midnight the Lord smote all the first-born in the land.

Ver. 30. "And Pharaoh rose, he and all the Egyptians; and there was a great cry in Egypt; for there was not a house where there was not one dead."¹³⁰

1802 stellt Turner das zweite Gemälde aus, für welches er aus der Bibel zitiert. Er wählt hierzu gekürzte Verse aus Exodus Kapitel 12. Dies gibt er jedoch nicht explizit im Ausstellungskatalog an, sondern vermerkt nur die Versnummern.¹³¹ Die zehnte Plage ist der Tod aller männlichen Erstgeborenen der Ägypter.

Turner hält die Farben für dieses Bild sehr gedeckt und dunkel. Es ist im linken Teil des Bildes eine Landschaft auszumachen, in der sich kleinfigurige Personen befinden; eine antike Stadtkulisse nimmt die rechte Bildhälfte ein. Der wolkenverhangene Himmel ist düster und wirkt bedrohlich.

Auf den Titel des Bildes weisen die bereits genannten Figuren hin: Eine Frau beugt sich hinab zu einem am Boden liegenden Kind; um sie herum befinden sich weitere trauernde Figuren. Das im Titel genannte Thema wird hier nur in dieser reduzierten Form wiedergegeben.

¹³⁰ RAC [1802, S. 10].

¹³¹ King James Bible [1611, ed. 1909, I. Exod. 12:29-30].



Kat. 8

Kat. 9)

Titel: **Narcissus and Echo**

Ausstellungsjahr: **1804**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 53**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 86,5 x 117 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (T03869)**

Abbildungsnachweis: **Tate Online**¹³²

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"So melts the youth, and languishes away;
His beauty withers, and his limbs decay;
And none of those attractive charms remain
To which the slighted Echo su'd in vain.
She saw him in his present misery,
Whom, spite of all her wrongs, she griev'd to see:
She answer'd sadly to the lover's moan,
Sigh'd back his sighs, and groan'd to every groan:
'Ah youth, belov'd in vain!' Narcissus cries;
'Ah youth, belov'd in vain!' the nymph replies.
'Farewell!' says he: the parting sound scarce fell
From his faint lips, but she reply'd, 'farewell!'"*¹³³

Der Titel nennt zwei Figuren aus der griechischen Mythologie, die miteinander in Beziehung stehen: Narziss und Echo. Während der Titel dieses Werkes sehr kurz gehalten ist, ist das gewählte Zitat verhältnismäßig lang.

Eine Quelle für diese Verse nennt Turner bei diesem Werk nicht. Es handelt sich dabei um Zeilen aus dem dritten Buch der Metamorphosen von Ovid.¹³⁴

An dieser Stelle wird jene Szene geschildert, in welcher Narziss sich das Leben nimmt. Echo wohnt dem Geschehen bei und wiederholt die letzten Worte ihres sterbenden Geliebten. Das Ereignis aus der zitierten Passage findet in Turners Gemälde *Narcissus and Echo* nur wenig Raum in der linken, unteren Ecke im Vordergrund. Dort sind an einem Gewässer vier Figuren auszumachen, von denen zwei die im Titel erwähnten sein

¹³² Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgrouid=999999996&workid=15010&searchid=9795&tabview=image> [09.07.2011].

¹³³ RAC [1804, S. 13].

¹³⁴ BJ [Nr. 53]. Wie die Forschung zeigt, gab es bei der Findung der Quelle für dieses Werk Schwierigkeiten. Jedoch wurde schon von zeitgenössischen Zeitungskritikern herausgefunden, dass es sich um eine Übersetzung von Ovids Metamorphosen handelt und nicht um Turners eigene Zeilen.



Kat. 9

könnten. Durch ihre geringe Größe ist ihre Handlung nur schwer auszumachen. Im Vordergrund sind drei der Figuren in Rückenansicht dargestellt. Sie blicken zum anderen Ufer, an dem sich die letzt dargestellte Figur befindet. Diese beugt sich zur Wasseroberfläche hinunter und lässt sich folglich als Narziss identifizieren. Abgebildet ist der Moment vor dem Selbstmord. Der Großteil des Bildes ist der umgebenden Landschaft gewidmet.

Kat. 10)

Titel: **The garretteer's petition**

Ausstellungsjahr: **1809**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 100**

Technik und Maße: **Öl auf Holz, 55,2 x 79,1 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00482)**

Abbildungsnachweis: **Tate Online**¹³⁵

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Aid me, ye powers! O bid my thoughts to roll
In quick succession, animate my soul;
Descent my Muse, and every thought refine,
And finish well my long, my long-sought line."*¹³⁶

Dieses Gemälde lautet frei übersetzt „Das Bittgesuch des Schreiblings“ und hat auch in den zitierten Zeilen das selbige zum Inhalt: Es ist der Ausruf eines verzweifelten Poeten, dem Inspiration und Muse fehlen und der stattdessen mit einer langanhaltenden Schreibblockade zu kämpfen hat. Vermutlich handelt es sich erneut um Turners eigene Zeilen.¹³⁷

Dieses Werk fällt auf, da es sich nicht wie bei den bisher beschriebenen, mit Zitaten ergänzten Werken um eine Landschaftsdarstellung handelt, sondern um eine Szene in einem Innenraum. Abgebildet ist ein verarmter Künstler, welcher am Schreibtisch seiner Dachbodenstube auf kreative Einfälle hofft. Eine Lampe am Tisch erhellt die ansonsten finstere Kammer.

¹³⁵ Abbildung von www.tate.org.uk

[http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14742&searchid=12062&roomid=6424&tabview=im](http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14742&searchid=12062&roomid=6424&tabview=image)
age [09.07.2011].

¹³⁶ RAC [1809, S. 10].

¹³⁷ BJ [Nr. 100].



Kat. 10

Kat. 11)

Titel: **Mercury and Hersé**

Ausstellungsjahr: **1811**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 114**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 190,5 x 160 cm**

Aufbewahrung: **Privatsammlung**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Close by the sacred walls in wide Munichia's plain,
The God well pleas'd beheld the virgin train."*

*Ovid's Metamorphoses.*¹³⁸

Die zitierte Stelle stammt aus dem zweiten Buch der „Metamorphosen“ und beschreibt jene Szene, in welcher der Götterbote Merkur den Zug der Jungfrauen – unter denen sich auch Herse befindet – dabei beobachtet, wie sie durch die Ebene ziehen bevor er sich in Herse verliebt.

Analog zu *Narcissus and Echo* (Kat. 9), dem ersten bereits beschriebenen Werk, für das Verse aus Ovids „Metamorphosen“ entlehnt wurden, ist hier der Titel kurz gehalten und nennt nur zwei Personen aus der griechischen Mythologie, aus deren Geschichte ebenfalls zitiert wurde.

Die Szene ist in eine Landschaftsdarstellung eingebettet: Der Zug der Frauen bewegt sich in der Mitte der unteren Hälfte des Bildes frontal auf den Vordergrund und somit den Betrachter zu. Dahinter erstreckt sich zwischen vier hohen Bäumen der Ausblick in eine weitläufige Landschaft. Erneut spielt sich die im Zitat geschilderte und titelgebende Szene nur kleinformig im Gemälde ab.

¹³⁸ RAC [1811, S. 7].



Kat. 11

Kat. 12)

Titel: **Apollo and Python**

Ausstellungsjahr: **1811**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 115**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 145,4 x 237,5 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00488)**

Abbildungsnachweis: **Tate Online**¹³⁹

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Envenom'd by thy darts, the monster coil'd
Portentous horrible and vast his snake-like form:
Rent the huge portal of his rocky den,
And in the throes of death he tore,
His many wounds in one, while earth
Absorbing, blacken'd with his gore."*

*Hymn of Callimachus.*¹⁴⁰

Auch bei diesem Werk entschied sich Turner für eine kurze Betitelung in Form von Nennung zweier Personen: des Gottes Apollon und der Schlange Python.

Das Zitat ist vermutlich eine paraphrasierte Übernahme aus dem Werk „Hyme To Apollo“ des Kallimachos, eines griechischen Poeten der Antike.¹⁴¹ Am Ende des Gedichtes ereignet sich jene Szene, welche Turner in seinem Werk sowohl für den Titelzusatz als auch für den Bildinhalt verwendet hat: Es kommt zur Tötung der Schlange Python durch Apollon. Im Originalzitat liegt der Schwerpunkt auf der Preisung des Gottes, wohingegen die Version im Ausstellungskatalog die Qualen des Todes der Schlange nach der tödlichen Verwundung beschreibt.¹⁴²

¹³⁹ Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14748&searchid=21289&tabview=image>
[09.07.2011].

¹⁴⁰ RAC [1811, S. 8].

¹⁴¹ BJ [Nr. 115].

Als Inspirationsquelle könnte Turner dagegen auch Ovids „Metamorphosen“ gedient haben. Dryden [2000, I, S. 18-19, v. 585-597] und 718-721]. Auch hierin wird der Kampf Apollos gegen die Schlange Python geschildert.

¹⁴² Callimachus [2000, S. 57].

„Hië, Hië, Paeëon, we hear – since this refrain did the Delphian folk first invent, what time thou didst display the archery of they golden bow. As thou wert going down to Pytho, there met thee a beast unearthy, a dread snake. And him thou didst slay, shooting swift arrows one upon the other; and the folk cried “Hië, Hië, Paeëon, shoot an arrow!” A helper from the first thy mother bare thee, and ever since that is thy praise.”



Kat. 12

Abgebildet ist ebenjenes geschilderte Ereignis: Hell erleuchtet sticht der Bogenschütze Apollon im Vordergrund der linken unteren Bildecke hervor und beugt seinen Bogen, mit welchem er soeben auf ein schlangenartiges Wesen im Zentrum des Bildes gezielt hat. Dieses Wesen scheint verwundet und windet sich um seinen eigenen Körper.

Kat. 13)

Titel: Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps

Ausstellungsjahr: 1812

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 126

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 146 x 237,5 cm

Aufbewahrung: Tate Gallery, London (N00490)

Abbildungsnachweis: Datenbank ARTstor: 41822000858744

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Craft, treachery, and fraud - Salassian force,
Hung on the fainting rear! then Plunder seiz'd
The victor and the captive, - Saguntum's spoil,
Alike became their prey; still the chief advanc'd,
Look'd on the sun with hope; - low, broad, and wan;
While the fierce archer of the downward year
Stains Italy's blanch'd barrier with storms.
In vain each pass, ensanguin'd deep with dead,
Or rocky fragments, wide destruction roll'd
Still on Campania's fertile plains - he thought,
But the loud breeze sob'd, 'Capua's joys beware!'"*

*MS. P. Fallacies of Hope.*¹⁴³

Der Titel dieser Malerei leitet mit einer Angabe zur Wetterlage ein und schildert hierauf knapp das inhaltliche Geschehen, welches einem antiken Ereignis entnommen ist: Hannibals Überquerung der Alpen während des Zweiten Punischen Krieges. Es werden somit im Titel das Wetter, die Figuren und die Szenerie kurz erfasst.

Das Zitat wurde von Turner selbst verfasst und stammt aus seinem unveröffentlichten Gedichtfragment „Fallacies of Hope“.¹⁴⁴ Dies ist das erste Gemälde, welches mit einem Zitat aus jenem Gedicht versehen wurde. In den Zeilen wird römische Geschichte zum Inhalt gemacht. Die Überquerung des Gebirges verlangte es, durch fremdes Territorium zu schreiten, wobei es Hannibal und seinen Soldaten nicht immer gelang, dies im friedlichen Einverständnis mit den einheimischen Stämmen zu erreichen. So wehrte sich der in den Alpen ansässige Stamm der Salasser gegen die karthagischen Truppen. Neben diesem feindlichen Angriff schildern die Zeilen auch die erschwerenden Wetterbedin-

¹⁴³ RAC [1812, S. 14].

¹⁴⁴ BJ [Nr. 126].

gungen. Es sind diese zwei Aspekte, welche den Kriegszug nach Italien zur großen Herausforderung machten. Das Ziel des Feldzuges und gleichsam ein Ausblick auf die kommenden Ereignisse nennt der Schluss des Gedichtes: Die Stadt Capua in der Region Kampanien an der Westküste Italiens. Der Inhalt dieser Gedichtzeilen bezieht sich somit, wie der Titel des Gemäldes, auf antike römische Geschichte. Überliefert ist diese vor allem durch die Geschichtsschreiber Livius und Polybios.¹⁴⁵

Abgebildet ist eine felsige Landschaft im Sturm. Im Vordergrund des Gemäldes befinden sich vereinzelt Personen; sie scheinen gegen das Unwetter anzukämpfen. Dieser Sturm zieht unheilvoll über ihnen auf und nimmt den gesamten restlichen Teil des Bildes ein. Auf der rechten Seite erstreckt sich ein felsiger Berg, darüber sind dunkle Wolken versammelt, welche nach links in das Bild hineinziehen und sich über die Sonne legen; diese scheint blass, aber dennoch gut sichtbar durch die Wolkendecke hindurch. Links davon erzeugen die Wolken und der Sturm ein auffälliges, atmosphärisches Phänomen, indem eine Wolkenspitze nach unten und somit bedrohlich zu den Menschen zeigt und die Wolkendecke wellenartig den Menschen entgegenkommt.

Dieses Werk, das erstmals mit einem Zitat aus Turners eigenem Gedicht versehen ist, spannt einen direkten Bogen vom Titel über das Zitat zum Gemälde selbst. Der Titel spricht die zwei entscheidenden Elemente an: die Wetterlage und die Menschen. Das Zitat liefert noch tiefergehendere Informationen, vor allem zur Situation der Menschen, jedoch nicht zu der atmosphärischen Wetterlage. Das Gemälde stellt den Schneesturm in den Vordergrund, indem die Menschen klein dargestellt und an den Bildrand gerückt sind.

¹⁴⁵ Laut BJ [Nr. 126] Polybios III, 51-3 und Livy LXX, 33-34. Der Zweite Punische Krieg wird jedoch in Buch XXI von Livius behandelt. Bei der von Turner geschilderten Stelle handelt es sich um die Absätze 34-35 Livius [1999, S. 93-97], in Absatz 35 werden auch explizit die erschwerenden Wetterbedingungen geschildert.



Kat. 13

Kat. 14)

Titel: **The deluge**

Ausstellungsjahr: **1813**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 55**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 142,9 x 235,6 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00493)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*“Meanwhile the south wind rose, and with black wings
Wide hovering, all the clouds together drove
From under heaven -----
----- the thicken’d sky
Like a dark cieling stood, down rush’d the rain
Impetuous, and continued till the earth
No more was seen.”*

*Milton's Paradise Lost.*¹⁴⁶

Der Titel des Bildes kann sowohl als stürmische Flut als auch als biblische Sintflut verstanden werden. Dem Gemälde wurde jedoch nicht ein Zitat aus der Bibel zugefügt, sondern aus dem elften Buch von Miltons „Paradise Lost“.¹⁴⁷

Bei dem Zitat handelt es sich um jene Szene, in welcher der Erzengel Michael Adam von den kommenden Geschehnissen der Menschheit berichtet; genauer gesagt geht es um die Erzählung vom Eintreffen der Sintflut. Somit kann der Bildtitel als biblische Sintflut gedeutet werden.

Auch das Gemälde zeigt die Darstellung einer großen Flut. Abgebildet ist dennoch nicht die Arche Noahs und dessen Flucht vor den Wassermassen wie durch die zitierte Szene aus „Paradise Lost“ zu vermuten wäre. Stattdessen wird gezeigt, wie sich ein schwerer Wolkenbruch über stürmisch aufbrausende Meereswogen ergießt. In diesen kämpfen Menschen gegen das Ertrinken an. Sie klammern sich an Schiffsteilen fest, während die Wassermassen im Begriff sind von rechts auf sie zu stürzen. Die Gewalt der Natur ist auch in der Abbildung der Palme in der linken Bildhälfte zu erkennen: Sie wird durch die Kraft des Sturmes nach links gebogen. Die apokalyptischen Verhältnisse werden

¹⁴⁶ RAC [1813, S. 12].

¹⁴⁷ Milton [1674, ed. 2007, S. 307, v. 738-745].



Kat. 14

durch den dunklen bedrohlichen Himmel und die glutrot im Wasser versinkende Sonne betont.

Kat. 15)

Titel: **Frosty morning**

Ausstellungsjahr: **1813**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 127**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 113,7 x 174,6 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00492)**

Abbildungsnachweis: **Project Yorck**¹⁴⁸

Zitat im Ausstellungskatalog:

"The rigid hoar frost melts before his beam."

*Thomson's Seasons.*¹⁴⁹

1813 verwendet Turner erneut eine Zeile aus Thomsons „The Seasons“ als Zusatz. Es handelt sich um *Frosty morning*, welchem aus dem Herbstteil des langen Gedichtes die Zeile 1169 angefügt wurde.¹⁵⁰ Anders als vermutet stammen die zitierten Zeilen nicht aus dem vierten Buch Winter, sondern dem dritten Buch Herbst.

Die Betitelung weist dasselbe Schema auf wie bei den Werke aus dem ersten Jahr 1798: Die Tageszeit und ein Hinweis zu den Wetterumständen bilden den Bildtitel. Das kurze Zitat unterstützt diese Angaben. Genannt wird hier zwar auch der Frost, aber das Zitat betont das Auftauen jenes gefrorenen Eises. Die Wärme der aufgehenden Sonne lässt den Raureif schmelzen.

Abgebildet ist eine karge Winterlandschaft, in der neben einigen wenigen Menschen und Pferden kahle Bäume in den wolkenverhangenen Himmel ragen. Ein hellweißer Belag auf dem ockerfarbenen Boden lässt an Nebelfrost denken. Anders als im Zitat, hat im Gemälde die wärmende Sonne das Eis noch nicht zum Schmelzen gebracht.

¹⁴⁸ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

¹⁴⁹ RAC [1813, S. 4].

¹⁵⁰ Thomson [1726-1746, ed. 1981, S. 194, v. 1169].



Kat. 15

Kat. 16)

Titel: **Dido and Æneas**

Ausstellungsjahr: **1814**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 129**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 146 x 237,2 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00494)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"When next the sun his rising light displays,
And gilds the world below with purple rays,
The Queen, Æneas, and the Tyrian Court,
Shall to the shady wood for sylvan games resort."*

*4th book of Dryden's Æneis.*¹⁵¹

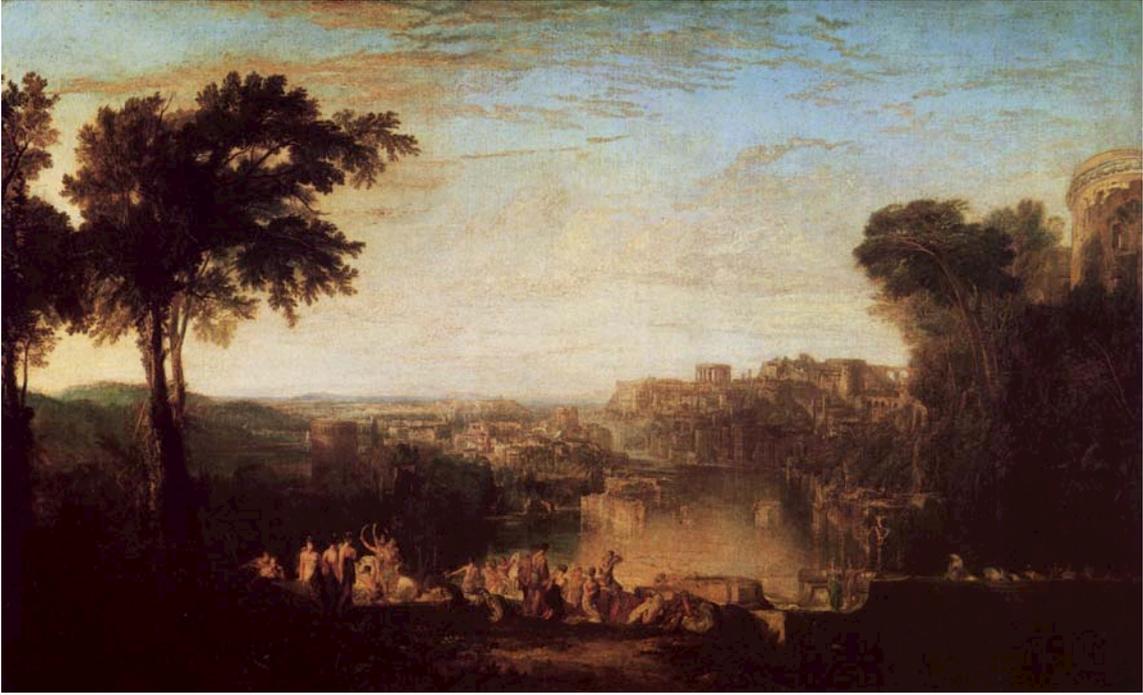
Neben Auszügen aus Ovids „Metamorphosen“ verwendet Turner für seine Werke auch solche aus Vergils „Aeneis“ als Quelle. Wie bei den Titeln mit Bezug auf Ovid weisen diejenigen mit Bezug auf Vergils Epos auch einen kurzen Aufbau in Form von Namensnennung auf. In diesem Werk wird der Protagonist Aeneas genannt und eine entscheidende Figur aus dem Beginn Dido.

In der Anmerkung „4th book of Dryden's Aeneis“ gibt er nicht nur die Quelle des Zitates Preis, sondern gibt zudem an, welcher Übersetzung er sich dabei bedient hat.¹⁵² Die Textstelle schildert jene Stelle im Epos, in welcher durch ein aufkommendes Gewitter die Jagdgesellschaft gezwungen ist Schutz zu suchen und folglich Dido und Aeneas gemeinsam in einer Höhle Zuflucht finden.

Abgebildet ist im Vordergrund ein Zug von Menschen; dahinter erstrecken sich ein Fluss und eine Stadt, bei der es sich vermutlich um Karthago handelt. Die menschlichen Figuren sind zwar in den Vordergrund gerückt, doch wird ihnen in diesem Gemälde wenig Raum zugestanden. Stattdessen liegt der Schwerpunkt erneut in der Darstellung der Landschaft und in diesem Fall speziell auf der Stadtkulisse.

¹⁵¹ RAC [1814, S. 11].

¹⁵² Dryden [1697, ed. 1987, V, S. 457, v. 164-167]. Im Original lautet es: „And guides the World below“.



Kat. 16

Kat. 17)

Titel: **Dido building Carthage; or the rise of the Carthaginian Empire**

Ausstellungsjahr: **1815**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 131**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 155,5 x 230 cm**

Aufbewahrung: **The National Gallery, London (NG498)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000858553**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*1st book of Virgil's Æneid*¹⁵³

1815 stellt Turner das zweite Bild aus, welches in Verbindung mit Vergils Epos steht. Er versieht dieses nicht mit einem Zitat, liefert aber eine Angabe zur Quelle. Es ist das erste Mal, dass Turner ein ausgestelltes Werk zwar mit einer literarischen Quelle versieht, aber die Textstelle selbst nicht anführt.

Dido, die Gründerin Karthagos, ist eine der vielen Figuren am linken Ufer; sie ist zwar äußerst klein dargestellt, durch die auffällig helle Farbigkeit aber dennoch auszumachen. Die Figurengruppe steht vor unvollständigen antiken Bauten; dass diese nicht als Ruinen zu identifizieren sind, geht aus dem Titel hervor, der angibt, dass hier die neuentstehende Stadt Karthago dargestellt ist.

Turner versieht den Titel mit dem Hinweis auf die „Aeneis“, doch ist der Protagonist des Epos, Aeneas, in dem Gemälde nicht direkt auszumachen. Im ersten Buch wird geschildert, wie Aeneas durch einen Sturm an die Küste Karthagos getrieben wird. Womöglich ist jener Moment dargestellt, bevor er die Stadt erreicht.

¹⁵³ RAC [1815, S. 9].



Kat. 17

Kat. 18)

Titel: The eruption of the Souffrier Mountains, in the island of St. Vincent, at midnight, on the 30th of april, 1812, from a sketch taken at the time by Hugh P. Keane, Esq.

Ausstellungsjahr: **1815**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 132**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 79,4 x 104,8 cm**

Aufbewahrung: **University of Liverpool Art Gallery & Collections**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*Then in stupendous horror grew
The red volcano to the view,
And shook in thunders of its own,
While the blaz'd hill in lightnings shone,
Scattering their arrows round.
As down its sides of liquid flame
The devastating cataract came,
With melting rocks, and crackling woods,
And mingled roar of boiling floods,
And roll'd along the ground!*¹⁵⁴

Erneut bildet dieser auffällig lange Titel eine präzise Angabe zu Zeitpunkt und Ort eines Geschehens, in diesem Fall zum Ausbruch des Vulkans Soufrière auf der Karibikinsel St. Vincent.

Das Gedicht hingegen versucht die Atmosphäre der näheren Begebenheiten während des Ausbruchs festzuhalten: Das gewaltige Naturschauspiel verursacht Angst und Schrecken. Die Geräuschkulisse aus dem Donnern der Erde und dem Knistern der unter der Lava erdrückten Bäume wird ebenso geschildert wie das Lichtspiel. Auch hier handelt es sich vermutlich um Turners eigene Dichtung.¹⁵⁵

Die im Titel genannten Orts- und Zeitangaben sind geschichtlich korrekt: Es ereignete sich im Jahr 1812 ein gewaltiger Vulkanausbruch auf dieser Karibikinsel. Turner könnte

¹⁵⁴ RAC [1815, S. 14].

¹⁵⁵ BJ [Nr. 132] zustimmend, ist es jedoch auffällig, dass Turner diese Zeilen nicht auch den „Fallacies of Hope“ zugeordnet hat, da er dies im Jahr 1812 bereits das erste Mal getan hat. BJ merken zudem an, dass Turner die letzte Zeile des Zitats bereits einmal zuvor für eines seiner Werke verwendet: 1800 stellt Turner *The fifth plague of Egypt* mit einem Zitat aus Exod 9:23 aus, welches auf „fire ran along the ground“ endet.



Kat. 18

1815 zu diesem Thema durch den starken und weltweit folgereichen Ausbruch eines Vulkans auf der Insel Sumbara, Indonesien inspiriert worden sein.

Nichtsdestotrotz war Turner nie Zeuge eines Vulkanausbruchs, sondern stellte dieses Gemälde nach den graphischen Vorgaben von Hugh P. Keane her, wie er im Titel feststellt. So scheint er sich kompositorisch vermutlich an dessen Skizzen gehalten zu haben.

Umso erstaunlicher ist es, dass er für dieses Gemälde keine bereits vorhandenen Zeilen eines Autors gewählt hat, sondern eigene Verse gedichtet hat. Somit war ihm einerseits das Thema fremd, da er noch nie einen aktiven Vulkanausbruch erlebt hat, andererseits hatte er keine literarischen Vorgaben, an die er sich gehalten hat. Ob es von Keane auch einen wörtlichen Beitrag oder schriftlichen Bericht zu seinen Erfahrungen gab, durch die Turner in der Gestaltung des Gemäldes und der Zeilen beeinflusst war, ist nicht bekannt.

Kat. 19)

Titel: The Temple of Jupiter Panellenius restored

Ausstellungsjahr: 1816

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 133

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 116,8 x 177,8 cm

Aufbewahrung: Privatsammlung

Abbildungsnachweis: Datenbank ArteMIS: Diathek KHI

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"'Twas now the earliest morning: soon the sun,
Rising above Ægina, poured his light
Amid the forest, and, with ray aslant,
Entering its depth, illumed the branching pines,
Brightened their bark, tinged with a redder hue
Its rusty stains, and cast along the ground
Long lines of shadow, where they rose erect
Like pillars of the temple."¹⁵⁶*

Der im Titel erwähnte wiederhergestellte Tempel ist dem Gott Jupiter gewidmet. Bei dem Zusatz „Panellenius“ handelt es sich um eine freie Wortschöpfung Turners, die als panhellenisch zu verstehen ist – Jupiter, der Gott aller Griechen.¹⁵⁷ Dem höchsten Gott des vereinten Griechenlandes wurde ein bestehender Tempel wiedererrichtet.

Im Gemälde selbst wird dieses Ereignis gefeiert: Ausgelassen und fröhlich tanzt eine Gruppe von Frauen und Knaben im Vordergrund des Bildes in Richtung des Tempels. Dieser erstreckt sich auf einem Hügel hinter einer kleinen Baumgruppe und ist eingehüllt in hellem Dunst. Das Licht kommt von rechts und wirft lange Schatten, die besonders bei den Figuren des Umzuges zu erkennen sind. Die Szene ist in eine grüne Landschaft eingebettet und spielt vermutlich in den frühen Morgenstunden.

Diese Vermutung wird durch das Zitat genährt: Es schildert den Beginn eines Tages in der Natur, genauer gesagt in einem Wald auf der Insel Ägina im Ägäischen Meer. Es wird berichtet, wie das morgendliche Licht auf die Bäume des Waldes fällt und lange Schatten auf den Boden wirft, welche Assoziationen mit den Säulen eines Tempels wecken. Die Natur und Landschaft stehen in diesem Gedicht im Vordergrund und spielen gleichzeitig auf menschliche Zivilisation in Form von Architektur an.

¹⁵⁶ RAC [1816, S. 5-6].

¹⁵⁷ Auffällig ist, dass es sich bei „Jupiter“ um die römische Bezeichnung des Gottes handelt. Im Zusammenhang mit „panellenius“ wäre der Name „Zeus“ zu erwarten.



Kat. 19

Der Titel des Gemäldes rückt hingegen vor allem das Bauwerk in den Mittelpunkt. Das Bild vereint beide Aspekte und zeigt sowohl atmosphärische Naturerscheinungen als auch monumentale griechische Bauten. Das Zitat lässt eine genaue Lokalisierung der Szene zu, die in gewissem Maße durch das Gemälde bestätigt wird: Im Hintergrund des Bildes leuchtet das Blau des die Insel umgebenden Meeres auf.

Turner machte keinen Vermerk zum Ursprung dieses Zitates und so ging die Forschung vielfach davon aus, dass es sich um seine eigenen Strophen handle.¹⁵⁸ Es handelt sich dagegen um ein Zitat aus Southey's „Roderick, the Last of the Goths“, welches 1814 erschienen ist.¹⁵⁹ Das Zitat stammt aus den ersten acht Zeilen des dritten Teils des Gedichtes, weist aber Änderungen auf. Da sich dieses Gedicht in Spanien abspielt und einen anderen Inhalt hat als für Turners Zwecke erforderlich, ändert er diverse Begriffe ab: So wird die Ortsangabe Albardos ausgetauscht und aus „branchless pines“ werden „branching pines“.

¹⁵⁸ BJ [Nr. 133]. Dies ist umso verwunderlicher, da eine Zeitungskritik im Mai des Ausstellungsjahres schon den Ursprung des Zitates vermerkte.

¹⁵⁹ Ebenda.

Kat. 20)

Titel: The decline of the Carthaginian Empire - Rome being determined on the overthrow of her hated rival, demanded from her such terms as might either force her into war, or ruin her by compliance: the enervated Carthaginians, in their anxiety for peace, consented to give up even their arms and their children

Ausstellungsjahr: **1817**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 135**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 170,2 x 238,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00499)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*" * * * * * At Hope's delusive smile,
The chieftains's safely and the mother's pride,
Were to th'insidious conqu'ror's grasp resign'd;
While o'er the western wave th' ensanguin'd sun,
In gathering haze a stormy signal spread,
And set portentous."¹⁶⁰*

Die Auffälligkeit dieses Titels ist seine Länge, welche sogar die angefügten Zitatzeilen überschreitet. Der erste kurze Teil trifft eine zusammenfassende Aussage, die im zweiten, längeren Teil ausführlich erläutert wird. Es werden die Gründe und näheren Umstände, die zum Untergang Karthagos führen, beschrieben, wie sie von Vergil in der „Aeneis“ aufgezeigt werden.

Bei den Versen handelt es sich, wie schon von Ruskin bemerkt, um Turners eigene.¹⁶¹ Er ordnet es jedoch nicht durch einen Vermerk seinem Gedicht „Fallacies of Hope“ zu. Es schildert den Untergang der Sonne, der in seiner Farbigkeit mit Blut verglichen wird. Das Gemälde selbst stellt ebenso den Sonnenuntergang in den Vordergrund: Leuchtend gelb ist die Sonne, welche kurz davor ist, am Horizont in das hell gefärbte Meer einzutauchen. Davor befinden sich eine antike Stadtkulisse und einige Figuren. Die Aufmerksamkeit des Betrachters ist auf den Himmel gerichtet.

¹⁶⁰ RAC [1817, S. 12-13].

¹⁶¹ BJ [Nr. 135].



Kat. 20

Kat. 21)

Titel: **The Field of Waterloo**

Ausstellungsjahr: **1818**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 138**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 147,3 x 238,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00500)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Last noon beheld them full of lusty life;
Last eve in Beauty's circle proudly gay;
The midnight brought the signal - sound of strife;
The morn, the marshalling of arms - the day,
Battle's magnificently stern array!
The thunder clouds close o'er it, which when rent,
The earth is covered thich with other clay
Which her own clay shall cover, heaped and pent,
Rider and horse - friend, foe, in one red burial blent!"¹⁶²*

Im Jahr 1818 bedient sich Turner erstmals für einen Titelzusatz am Werk von Lord Byron. Dem Gemälde wird aus „Childe Harold's Pilgrimage“ Canto 3 die gesamte Strophe XXVIII hinzugefügt.¹⁶³ Dieses Gemälde versieht Turner im Katalog nicht mit der ursprünglichen Quelle; er gibt hierfür überhaupt keine Angabe an.

Der Bildtitel beinhaltet eine Ortsangabe, ein Feld in oder bei Waterloo. Turner stattete dem Schlachtfeld von Waterloo, wie viele Reisende der Grand Tour, einen Besuch ab. Lord Byrons Zeilen musste er dabei gekannt haben, denn auf seiner Reise hatte er eine Ausgabe von Charles Campbells „The Traveller's Complete Guide to Belgium and Holland“ dabei, in welchem ebenjene Verse aus „Childe Harold's Pilgrimage“ abgedruckt waren.¹⁶⁴

Die Strophe schildert das zeitliche Heranrücken einer Schlacht: Über den Nachmittag, den Abend, die Nacht, zum Morgen und schließlich zum Tag wenn sich die Truppen auf dem Feld in Stellung bringen. Das anschließende Gewitter macht keinen Unterschied

¹⁶² RAC [1818, S. 15-16].

¹⁶³ Byron [1816, ed. 1980, S. 86, v. 244-252]. Es handelt sich um die exakte Übernahme des Gedichts, doch mit unterschiedlicher Punctuation.

¹⁶⁴ BJ [Nr. 138].



Kat. 21

zwischen den Gegnern und begräbt durch Schlamm und Matsch alle Toten in einem Grab.

Abgebildet ist eine Szene bei Nacht – Tote und Verwundete säumen den Boden im Vordergrund; erleuchtet wird das Feld durch die Fackel eines Lebenden in der Bildmitte des Vordergrundes. Doch auch der Himmel ist stark erhellt – dieses Licht strahlt in leuchtendem Weiß, doch handelt es sich vermutlich nicht um das Licht des Mondes; worum es sich genau bei dem ovalen Leuchtkörper handelt ist nicht klar. In Campbells Band wird jedoch auch geschildert, dass Raketen angezündet wurden, um das Feld zu beleuchten und Plünderer fernzuhalten.¹⁶⁵

Im Bezug auf die zitierten Zeilen wird hier vermutlich die Nacht nach der Schlacht dargestellt und somit jene Ereignisse, welche sich zeitlich nach dem Zitat abspielten.

¹⁶⁵ BJ [Nr. 138].

Kat. 22)

Titel: **England: Richmond Hill, on the Prince Regent's Birthday**

Ausstellungsjahr: **1819**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 140**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 180 x 334,6 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00502)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Which way, Amanda, shall we bend our course?
The choice perplexes. Wherefore should we chuse?
All is the same with thee. Say, shall we wind
Along the streams? or walk the smiling mead?
Or court the forest-glades? or wander wild
Among the waving harvests? or ascend,
While radiant Summer opens all its pride,
Thy Hill, delightful Shene?"*

*Thomson.*¹⁶⁶

Das vierte und letzte Gemälde, das Turner mit einem Auszug aus Thomsons „The Seasons“ versieht, wird 1819 ausgestellt. Auch hier wird im Titel ein genauer Ort und Tag genannt. Die hinzugefügte Textstelle wurde dem zweiten Buch Sommer entnommen. Diese Stelle beschreibt in der Fortsetzung den Ausblick von Richmond Hill.¹⁶⁷

Es ist ein längsrechteckiges Gemälde, welches über eine Anhöhe im Vordergrund einen Ausblick in eine sich weit erstreckende Waldlandschaft bietet, durch welche ein Fluss zieht. Auf der Anhöhe befindet sich eine größere Ansammlung von Menschen.

Das Zitat besteht aus direkten Fragen, die sich auf die umgebende Landschaft beziehen. Auch die im Bild dargestellte sommerliche Landschaft bietet einen Ausblick in die Umgebung und könnte somit dieselbe oder zumindest eine ähnliche Beschreibung erhalten wie durch das Zitat geschildert.

¹⁶⁶ RAC [1819, S. 13].

¹⁶⁷ BJ [Nr. 140] und Thomson [1726-1746, ed. 1981, S. 124, v. 1401-1408]. Shene gilt als der alte Name für Richmond.



Kat. 22

Kat. 23)

Titel: The Bay of Baiæ, with Apollo and the Sybil

Ausstellungsjahr: 1823

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 230

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 145,4 x 237,5 cm

Aufbewahrung: Tate Gallery, London (N00505)

Abbildungsnachweis: Datenbank ARTstor: 41822000858496

Zitat im Ausstellungskatalog:

"Waft me to sunny Baiæ's shore."¹⁶⁸

Der Titel dieses 1823 ausgestellten Bildes benennt Baiæ, einen antiken Badeort am Golf von Neapel. Es sind die Bucht, Apollon sowie eine Sybille, die der Titel in den Vordergrund rückt, zu sehen.

Das Zitat hingegen erwähnt den Strand der beliebten antiken Stadt. Die zitierten Zeilen sind eine Aufforderung zur Beförderung nach Baiæ, die auf zwei Arten verstanden werden können: Als Geleit eines Schiffes über das Meer oder als Wehen durch die Lüfte. Dabei ist interessant, dass die Perspektive auf den Strand von Baiæ sich verändert: Als Geleit über das Wasser wird der Blick auf die Stadt vom Meer aus erwartet, als Wehen ist auch die Perspektive vom Land aus auf den Strand möglich.

Eben diese wurde auch für das Gemälde gewählt. Im Vordergrund sind an einem Weg Apollon und die Sybille von Cumæe abgebildet. Sie befinden sich im Schatten zweier großer Bäume, die auf selber Höhe am rechten Wegrand platziert sind. Der Weg führt hinab zum Strand und Hafen einer Stadt. Einen Hinweis, dass es sich bei dem Ort tatsächlich um Baiæ handelt, liefert auch das Gemälde selbst: In der linken unteren Ecke befindet sich ein Stein, der die lateinische Aufschrift „Liquidæ Placuerè Baiæ“ trägt, welche aus Horaces „Ode to Calliope“ stammt.¹⁶⁹

Das Thema des Bildes stammt laut Ruskin aus dem 14. Buch der „Metamorphosen“ des Ovid.¹⁷⁰ Die Darstellung der antiken Stadt Baiæ könnte demgegenüber auch durch die Lektüre von Thomsons „Liberty“ herrühren: Hier schreibt Thomson vom Verfall der schönen Küste Baiæ. ‘...Baia's viny coast, where peaceful seas, Fanned by kind

¹⁶⁸ RAC [1823, S. 7].

¹⁶⁹ BJ [Nr. 230].

¹⁷⁰ Ebenda.



Kat. 23

zephyrs, ever kiss the shore'.¹⁷¹ Ein direktes Zitat wird jedoch weder diesen Werken noch einem anderen Werk entnommen.

¹⁷¹ BJ [Nr. 230].

Kat. 24)

Titel: **Scene in Derbyshire**

Ausstellungsjahr: **1827**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 240**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 43,7 x 61,3 cm**

Aufbewahrung: **Musée national des beaux-arts du Québec**

Abbildungsnachweis: **Project Yorck**¹⁷²

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"When first the sun with beacon red."*¹⁷³

Wie bereits in der Forschung angemerkt ist dieses Werk ungewöhnlich schlicht betitelt.¹⁷⁴ Es gibt einen Hinweis auf eine englische Region, aber nicht auf den genauen Ort oder die Zeit wie bei vielen bisher erwähnten Titeln üblich.

Dem Zitat ist keine Quelle angefügt; es stammt vermutlich von Turner.¹⁷⁵ Inhaltlich geht die Zitateile auf Lichtverhältnisse ein. Diese sind im Bild intensiv dargestellt: Die gesamte Landschaft, das heißt die Ebene, das Tal und zwei Figuren, ist in gelbes Licht getaucht und widerspricht somit der im Zitat erwähnten roten Farbigkeit. Diese könnte sich auf die Farbigkeit der Sonne beziehen, die im Bild allerdings nicht dargestellt ist.

¹⁷² William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

¹⁷³ RAC [1827, S. 19].

¹⁷⁴ BJ [Nr. 240].

¹⁷⁵ Ebenda.



Kat. 24

Kat. 25)

Titel: **Palestrina - composition**

Ausstellungsjahr: **1830**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 295**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 140,3 x 248,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N06283)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Or from you mural rock, high-crowned Præneste,
Where, misdeeming of his strength, the Carthaginian stood,
And marked, with eagle-eye, Rome as his victim."*

*MS. Fallacies of Hope.*¹⁷⁶

Betitelt ist dieses Gemälde relativ simpel: eine Ortsabgabe und ein maltechnischer Hinweis. Bei dem Ort handelt es sich um die italienische Stadt Palestrina, welche sich in der Provinz Rom befindet.

Die Zeilen stammen aus dem 1812 erstmals zitierten Gedichtmanuskript „Fallacies Of Hope“, welches Turner selbst kreiert hat. Sie deuten wie schon die Zeilen für das Werk *Snow Storm, Hannibal crossing the Alps* (Kat. 14) auf den karthagischen Feldherrn Hannibal hin.¹⁷⁷

Anders als im Titel wird im Zitat nicht von Palestrina gesprochen, sondern von der antiken Stadt *Præneste*, auf deren Ruinen das heutige Palestrina erbaut wurde. Die unterschiedliche Benennung des Ortes im Titel und im Zitat macht deutlich, dass zwischen der zeitgenössischen italienischen und der nicht mehr vorhandenen antiken Stadt unterschieden wird. In die antike Stadt positioniert die Gedichtpassage den Hannibal, der als „the Carthagian“ bezeichnet wird. Es wird geschildert, wie dieser von Præneste aus Rom erspäht und es als sein militärisches Ziel bestimmt.

Dargestellt ist eine mediterrane Landschaft, durch welche ein Fluss zieht und an dessen Ufer sich eine kleine Stadt mit Festung befindet. Von der linken unteren Ecke führt eine Brücke über den Fluss und diagonal zur Stadt in das Bild hinein. Auf der rechten Seite

¹⁷⁶ RAC [1830, S. 13].

¹⁷⁷ BJ [Nr. 295] zeigen auf, dass durch Ruskin herausgefunden wurde, dass der literarische Ursprung dieser Zeilen auch in Vergils „Aeneis“ liegen könnte, in diesem Fall wäre „the Carthagian“ Aeneas. Turners Zeilen weisen nichtsdestotrotz auf Hannibal hin.



Kat. 25

des Bildes breitet sich eine Allee vom Vordergrund in die Tiefe des Bildes aus. Zentral positioniert befinden sich zwei Personen, welche durch ihre winzige Ausführung erst bei näherer Betrachtung auffallen. Im Hintergrund erhebt sich die bereits erwähnte Ruinenanlage, bei der es sich womöglich um Castel San Pietro Romano handelt, dahinter ein noch höherer Berg. Im Hinblick auf das Zitat sind es wohl diese Standpunkte, die bei guter Wetterlage den Blick auf das ungefähr 35 km entfernte Rom zulassen. Das Gemälde zeigt weder die im Zitat geschilderte Perspektive auf Rom noch den Feldherren, sondern rückt die Stadt in den Mittelpunkt. Ob es sich um die antike Stadt Præneste oder das modern Palestrina handelt, lässt sich nicht bestimmen.

Kat. 26)

Titel: **Pilate washing his hands**

Ausstellungsjahr: **1830**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 332**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,4 x 121,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00510)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000858470**

Zitat im Ausstellungskatalog:

"And when Pilate saw he could prevail nothing, but that rather a tumult was made, he took water and washed his hands before the multitude, saying, I am innocent of the blood of this just person; see ye to it."

St. Matthew, chap. xxvii, ver. 24.¹⁷⁸

1830 wird *Pilate washing his hands* ausgestellt. Hierfür zitiert Turner aus dem Neuen Testament, dem Matthäus-Evangelium Kapitel 27, Vers 24.¹⁷⁹ Es sind zu diesem Zeitpunkt 30 Jahre vergangen, seitdem Turner das letzte Mal aus der Bibel zitiert hat.

Die Darstellung einer Szene aus der Passionsgeschichte Christi bettet Turner nicht wie bei vielen seiner bisher behandelten Werke üblich in eine Landschaft ein, sondern er kreiert ein vielfiguriges Ensemble. Die Abweichung von seiner bevorzugten Gattung der Landschaft kann hier vielleicht damit erklärt werden, dass er sich bei diesem Werk und zwei weiteren (Kat. 32 und *Christ driving the Traders from the Temple* [BJ Nr. 436]) am Schaffen Rembrandts orientiert hat.¹⁸⁰

¹⁷⁸ RAC [1830, S. 5].

¹⁷⁹ King James Bible [1611, ed. 1909, V, Matt 27:24].

¹⁸⁰ BJ [Nr. 332].



Kat. 26

Kat. 27)

Titel: **Jessica**

Ausstellungsjahr: **1830**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 333**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 122 x 91,5 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (T03887)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

"Shylock – Jessica, shut the window, I say."

*Merchant of Venice.*¹⁸¹

Dass diese Textstelle so nicht in Shakespeares Drama aufzufinden ist und es sich stattdessen um eine Eigenkreation Turners handelt - inspiriert durch Shakespeares „Merchant on Venice“ und Rogers Gedicht „Italy“ - ist in der Forschung bereits erörtert worden.¹⁸²

Jessica ist eines der wenigen Porträts Turners. Es ist eine Frau an einem Fenster dargestellt, die gerade dabei ist, dieses zu schließen. Der Bildtitel besteht aus der Nennung eines weiblichen Vornamens – Jessica. Dass es sich dabei um eine bestimmte literarische Figur handelt, wird sowohl durch die Quellenangabe als auch das Zitat deutlich.

Das Zitat gibt vermutlich die Worte wieder, welche die Dame einen kurzen Augenblick vorher vernommen hat, nämlich die Aufforderung, das Fenster zu schließen. Genau jene Aktion ist im Bild dargestellt.

¹⁸¹ RAC [1830, S. 14].

¹⁸² BJ [Nr. 333].



Kat. 27

Kat. 28)

Titel: **Caligula's palace and bridge**

Ausstellungsjahr: **1831**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 337**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 137,2 x 246,4 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00512)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"What now remains of all the mighty bridge
Which made the Lucrine lake an inner pool,
Caligula, but massy fragments left,
As monuments of doubt and ruined hopes
Yet gleaming in the morning's ray, that tell
How Baia's shore was loved in times gone by?"*

*MS. Fallacies of Hope.*¹⁸³

Der Titel des Gemäldes erwähnt eine Person und zwei Bauwerke; Caligula, einen Palast und eine Brücke.¹⁸⁴ Bei der Person handelt es sich um den römischen Kaiser Gaius Caesar Augustus Germanicus, der auch kurz Caligula genannt wurde. Er war von 37-41 n. Chr. an der Macht und ging unter anderem durch seine intensive Bautätigkeit in die Geschichte ein. So ließ er zum Beispiel auf der Insel Samos den Palast des Polykrates wiedererrichten und über die Bucht von Neapel eine 5 km lange Schiffsbrücke spannen. Es könnten diese zwei Bauwerke sein, die der Titel benennt.

Das Zitat ist mit dem Quellenhinweis „Fallacies of Hope“ versehen und entspringt somit Turners Feder. Inhaltlich beziehen sich die Zeilen auf antike römische Geschichte. Gestaltet ist das Zitat als eine rhetorische Frage, die an Caligula gerichtet ist. Darin wird der Verfall einer einst prächtigen Brücke beklagt, welche sich in der Nähe des Lucrinus Lacus, einem See bei Neapel, und dem antiken Badeort Baiae befand. Aus dieser Angabe lässt sich schließen, dass damit jene die Bucht von Neapel überspannende Brücke gemeint ist, welche Caligula errichten ließ.

¹⁸³ RAC [1831, S. 12].

¹⁸⁴ Laut BJ [Nr. 337] zeigt die „note, die ursprüngliche Liste, die mit der Einreichung der Werke zur Ausstellung von Turner erstellt wurde und welche Titel und Zitate der auszustellenden Werke trug, dass sich Zitat und Titel im Katalog leicht von dieser Originalliste unterscheiden. Der auf einer „note“ eingereichte Titel lautete „Caligula: Palace and Bridge“ und im Zitat wurde in der fünften Zeile „doth“ durch „that“ ersetzt.



Kat. 28

Das Gemälde zeigt eine Flusslandschaft, in welche links Ruinen einer Stadt hineinragen; auch die Überreste einer Brücke sind zu erkennen. Im Fluss befinden sich Personen, darunter auch Kinder, die sich mit zwei Hunden beschäftigen. Am rechten Ufer des Flusses sitzen ein Mann und eine Frau, dahinter erheben sich drei hohe Bäume, welche die Sicht auf eine weiter dahinter liegende Bucht mit Schiffen freigeben. Die Sicht auf den Hintergrund ist sowohl durch Farb- als auch Luftperspektive getrübt. Die Ruinen im linken hinteren Teil des Bildes sind ebenfalls leicht verschwommen dargestellt. Der gesamte Hintergrund ist in warmes gelbes Licht getaucht.

Bei der Analyse dieses Werkes und des dazugehörigen Titels und Zitats stellt sich die Frage nach der Zeit: Während der Titel noch offenlässt, ob es sich um eine Darstellung aus der Zeit Caligulas oder um eine moderne Ansicht handelt, wird im Zitat verdeutlicht, dass jene prächtigen Bauten wie die Brücke bereits verfallen sind und es sich um keine Abbildung der antiken Orte handelt. Das Gemälde untersteicht diese Feststellung. Doch spiegelt sich die im Zitat kreierte Melancholie im Bild nicht wider. Der Verfall, welcher in den Zeilen betrauert wird, ist im Bild durch die helle Farbigkeit, die harmonische Komposition und die Darstellung der Figuren verklärt.

Kat. 29)

Titel: **Vision of Medea**

Ausstellungsjahr: **1831**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 293**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 173,7 x 248,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00513)**

Abbildungsnachweis: **Project Yorck**¹⁸⁵

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Or Medea, who in the full tide of witchery
Had lured the dragon, gained her Jason's love,
Had filled the spell-bound bowl with Æson's life,
Yet dashed it to the ground, and raised the poisonous snake
High in the jaundiced sky to writhe its murderous coil,
Infuriate in the wreck of hope, withdrew
And in the fired palace her twin offspring threw."*

*MS. Fallacies of Hope*¹⁸⁶

Die Vision einer Frauengestalt aus der griechischen Mythologie, Medea, ist Inhalt des Titels dieses Bildes. Mit „vision“ könnte jener Racheplan gemeint sein, den Medea entwirft, nachdem ihr Mann Jason sich mit Kreon vermählt.

Das Zitat geht näher auf die mythologische Geschichte ein und schildert in Kürze die entscheidendsten Geschehnisse im Leben der Medea: Ihre Mithilfe beim Ködern des Drachens, die daraus gewonnene Liebe des Jason, die Verjüngung seines Vaters Aison und letztlich die Tötung ihrer eigenen Kinder, um sich an der Untreue Jasons zu rächen. Das Zitat entstammt den „Fallacies of Hope“ und erweckt durch seinen Anfang mit „or“ den Anschein, Teil eines längeren Gedichtes zu sein.

Das Gemälde zeigt eine Gruppe von Figuren eingebettet in eine Landschaft; es handelt sich vornehmlich um weibliche Gestalten. Auffällig ist jene stehende Figur, die sich in die Höhe streckt und dabei einen Stab in der Hand hält, auf dem sich eine Schlange befindet. Ihr Gewand wird vom Wind nach oben geweht und unterstreicht ihre vertikale Streckung. Zu ihren Füßen sitzen und liegen die anderen Figuren. Das Gesicht und der Blick der stehenden Person sind nach rechts oben gerichtet, wo sich zwischen einigen

¹⁸⁵ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

¹⁸⁶ RAC [1831, S. 13].



Kat. 29

Bäumen eine hellere wolkenartige Partie befindet, in der kleine Engel zu erkennen sind. Davor schweben zwei seifenblasenartige Kugeln in die Höhe. Bei der prominenten stehenden Figur kann es sich um Medea handeln, die jene im Text erwähnte Schlange in den gelben Himmel streckt.

Die dargestellte Szene im Gemälde entspricht keinem in den Versen erwähnten Ereignis und auch sonst keiner speziellen Begebenheit aus der Geschichte der Medea. Selbst die in den zitierten Zeilen als dramatischer Höhepunkt zu deutende Tötung der Kinder ist nicht im Gemälde wiedergegeben.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Powell [1982, 12-15] schlägt vor, dass Turner durch die Oper „Medea in Corinto“ von J. S. Mayr beeinflusst wurde und sein Gemälde die Beschwörungsszene aus dieser Oper darstellt.

Kat. 30)

Titel: Ohne Titel (heute bekannt als: Fort Vimieux)

Ausstellungsjahr: 1831

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 341

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 71,1 x 106,7 cm

Aufbewahrung: Privatsammlung

Abbildungsnachweis: Project Yorck¹⁸⁸

Zitat im Ausstellungskatalog:

"In this arduous service (of reconnoissance) [sic] on the French coast, 1805, one of our cruisers took the ground, and had to sustain the attack of the flying artillery along shore, the batteries, and the fort of Vimieux, which fired heated shot, until she could warp off at the rising tide, which set in with all the appearance of a stormy night."

*Naval Anecdotes.*¹⁸⁹

1831 stellt Turner zum ersten Mal ein Werk aus, welches er nicht betitelt, aber ein Zitat zuweist. Es ist ein längerer Text, der mit einer Angabe versehen ist, die auf „Naval Anecdotes“ hinweist. Eine Quelle konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.¹⁹⁰

Die Geschichte beschreibt, wie 1805 ein Kreuzer der britischen Flotte während der Auspähung der französischen Küste strandet und sich feindlichem Beschuss aussetzen lassen muss, bis die einsetzende Flut das Schiff rettet. Als Ort wird im Zitat „Vimieux“ genannt, wobei es sich hierbei um einen Schreibfehler zu handeln scheint, denn einen solchen Ort gibt es in Frankreich nicht. Stattdessen ist Wimereux gemeint, ein Küstenort in der Nähe von Calais, ungefähr 40-50 km von der britischen Küste entfernt.¹⁹¹

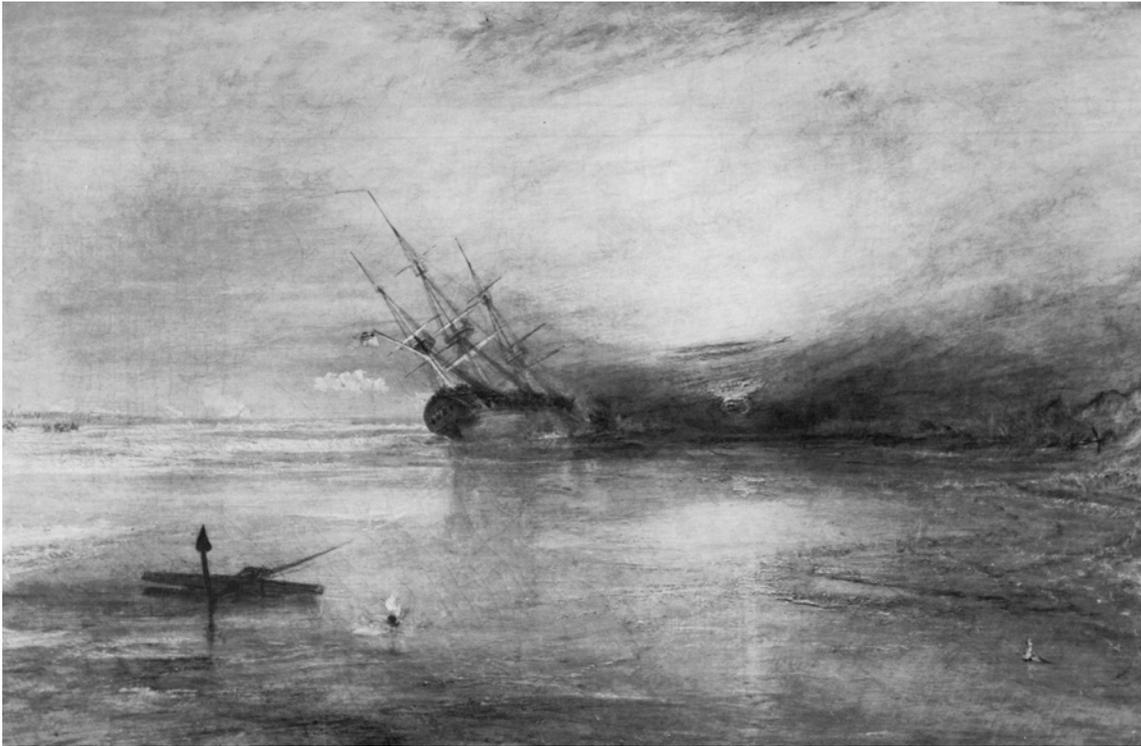
Das Gemälde zeigt im Zitat Beschriebenes auf. Am auffälligsten sind das an der Küste gestrandete Schiff in Schräglage und die untergehende Sonne, die durch eine Wolkendecke hindurch leuchtet. Es ist vermutlich der Moment vor der aufkommenden Flut und vor der hereinbrechenden Nacht dargestellt, die einen Sturm mit sich bringt. Der Beschuss durch die französische Armee ist hingegen im Gemälde nicht zu erkennen.

¹⁸⁸ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

¹⁸⁹ RAC [1831, S. 23].

¹⁹⁰ BJ [Nr. 341].

¹⁹¹ Bei BJ [Nr. 341] „Vimereux“ geschrieben.



Kat. 30

Kat. 31)

Titel: **Childe Harold's pilgrimage - Italy**

Ausstellungsjahr: **1832**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 342**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 142,2 x 248,3 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00516)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"----- and now, fair Italy!
Thou art the garden of the world.
Even in thy desert what is like to thee?
Thy very weeds are beautiful, thy waste
More rich than other climes' fertility:
Thy wreck a glory, and thy ruin graced
With an immaculate charm which cannot be defaced."*

Lord Byron, Canto 4.¹⁹²

Der Bildtitel dieses Gemäldes nennt direkt die Quelle der anschließenden Verse: ein Werk von Lord Byron mit dem Titel „Childe Harold's Pilgrimage“. Der Titel liefert zusätzlich die Angabe „Italy“ und bezieht sich somit wohl auf jenen Teil der im literarischen Werk geschilderten Reise, der sich in Italien abspielt.

Turner hat beinahe die gesamte Strophe XXVI aus Canto 4 übernommen.¹⁹³ Diese Strophe ist als ein Loblied auf Italien zu verstehen. Die Einzigartigkeit der italienischen Natur wird gepriesen. Bei der abgebildeten Landschaft im Bild kann es sich dementsprechend um Italien handeln: Die sommerliche Vegetation scheint mediterran; vor allem die dominant hervorstechende Pinie, die beinahe die gesamte Bildhöhe einnimmt, lässt darauf schließen. Satte Farben wie das Blau des Himmels überwiegen im Vordergrund, bevor sie sich schließlich vom Mittelgrund bis zum Horizont in diesige Varianten ihrer selbst verwandeln.

¹⁹² RAC [1832, S. 9].

¹⁹³ Byron [1818, ed. 1980, S. 133, v. 226-234]. Die ersten eineinhalb Verse wurden weggelassen: „The commonwealth of kings, the men of Rome! And even since“



Kat. 31

Kat. 32)

Titel: Ohne Titel (heute bekannt als: **Shadrach, Meshach and Abednego in the Burning Fiery Furnace**)

Ausstellungsjahr: **1832**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 346**

Technik und Maße: **Öl auf Mahagoni, 91,8 x 70,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00517)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

"Then Nebuchadnezzar came near to the mouth of the burning fiery furnace, and said, Shadrach, Meshach, and Abednego, come forth and come hither. Then Shadrach, Meshach, and Abednego came forth of the midst of the fire."

Daniel, chap. iii. ver. 26.¹⁹⁴

1832 bedient sich Turner ein weiteres Mal an der Bibel als Zitatquelle. Seinem ausgestellten Werk verleiht er, wie bei Kat. 30, keinen Titel, sondern versieht es stattdessen mit einem längeren Absatz aus dem Buch Daniel des Alten Testaments, Kapitel 3, Vers 26.¹⁹⁵

Wie das schon erwähnte *Pilate washing his hands* (Kat. 26) weicht Turner auch für dieses Gemälde von seiner Norm ab und stellt eine große Menschenmenge in den Fokus seiner Malerei. Hinter der aufgebrachten Menge erheben sich die Umriss einer großen Figur und einer Stadt. Die Malweise ist sehr verschwommen, was den bedrohlichen Farben mehr Ausdruck verleiht. Es handelt sich womöglich um den Rauch und die Flammen des Feuerofens, in welchen der König Nebukadnezar die drei Hebräer Shadrach, Meshach und Abednego zur Strafe wirft, nachdem diese sich weigerten das goldene Standbild anzubeten.

¹⁹⁴ RAC [1832, S. 21].

¹⁹⁵ King James Bible [1611, ed. 1909, III, Dan 3:26].



Kat. 32

Kat. 33)

Titel: **Staffa, Fingal's cave**

Ausstellungsjahr: **1832**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 347**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 90,8 x 121,3 cm**

Aufbewahrung: **Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven (B1978.43.14)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000858934**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"----- nor of a theme less solemn tells
That mighty surge that ebbs and swells,
And still, between each awful pause,
From the high vault an answer draws."*

Sir Walter Scott's *Lord of the Isles, Canto iv.*¹⁹⁶

Dieses Gemälde ist im Anschluss an eine Reise Turners nach Schottland entstanden und zeigt ein Seestück. Ein dampfendes Schiff fährt unter bedrohlich wirkenden Wolken dem Sonnenuntergang entgegen. Die untergehende Sonne steht im Widerspruch zu dem Wolkenbruch, der helles Licht freigibt, das auf die Küste der Insel Staffa fällt. Die Säulenküste erstrahlt in gleisend hellem Licht.

Laut Titel ist hier jene Stelle der Insel dargestellt, die den Zugang zur Fingalshöhle birgt. Abgebildet ist dies hingegen nur schemenhaft: Die dunkle Partie an der Felsenwand könnte den Eingang zur Höhle darstellen. Die zitierte Stelle, die Scotts „Lord of the Isles“ entstammt, geht explizit auf die Höhle ein: Berichtet wird von der Geräuschkulisse, die in der Höhle durch das Meeresrauschen entsteht.¹⁹⁷

¹⁹⁶ RAC [1832, S. 26].

¹⁹⁷ Scott [1815, ed. 1899, S. 70, v. 260-264].



Kat. 33

Kat. 34)

Titel: **The golden bough**

Ausstellungsjahr: **1834**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 355**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 104,1 x 163,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00371)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

(*M.S., "Fallacies of Hope."*)¹⁹⁸

Dieses Werk sollte laut Turners Ausstellungsliste ursprünglich den Titel *The Sibyl gathering the golden bough* tragen.¹⁹⁹ Es ist eine Entlehnung aus Vergils „Aeneis“ und handelt sich um das 6. Buch, Zeilen 136 ff.²⁰⁰ Darin muss Aeneas einen goldenen Zweig pflücken, um in den Hades Einlass zu erhalten. Diese Szene spielt bereits in Italien. Der Titel auf der Liste erweckt den Anschein, dass die Zweige von der Priesterin Sibylle von Cumae gepflückt wurden; diese gab Aeneas aber nur Auskunft über den Abstieg in die Unterwelt. Der Ausstellungstitel ist somit näher an der mythologischen Geschichte. Ein Zitat ist dem Katalog nicht beigefügt.²⁰¹

Das Gemälde ist eine Landschaftsdarstellung. Den Vordergrund bildet eine Anhöhe, von welcher der Betrachter in die tiefer gelegene Hügellandschaft blickt und die sich bis in den Hintergrund zum Horizont erstreckt. Links im Bild befindet sich eine tempelartige Anlage in einem Hügel. Rechts wird das Bild von zwei Bäumen eingefasst, von denen einer stark beschnitten ist. Zentral auf der Ebene im Vordergrund befinden sich einige Figuren, zwei davon liegen rechts, die anderen tanzen gemeinsam und eine steht alleine auf der linken Seite; mit dem Rücken zum Tempel blickt sie nach rechts. In ihrer rechten Hand hält sie eine Sichel und mit ihrer linken Hand streckt sie einen Zweig in die Höhe – womöglich der im Titel genannte Zweig. Die Figur ist nur um die Hüften

¹⁹⁸ RAC [1834, S. 8].

¹⁹⁹ BJ [Nr. 355].

²⁰⁰ Ebenda.

In Dryden [1697, ed. 1987, V, S. 533] ist ab dem Vers 206 die Rede von dem Baum, der Zweig selbst wird in Vers 210 genannt.

²⁰¹ BJ [Nr. 355]. Laut Cunnigham soll die Ausstellungskommission Turner daran gehindert haben, dem Werk Zeilen beizufügen.



Kat. 34

mit einem weißen Tuch bekleidet und ihre Haare fallen auf ihre rechte Schulter. Es handelt sich vermutlich um eine weibliche Figur, welche auf die Sybille hindeuten könnte. Auffällig in dem Bild ist auch jene wolkenumfangene Vertiefung, die direkt an die flache Anhöhe anschließt; dies könnte den Eingang zum Hades darstellen.

Kat. 35)

Titel: The bright stone of honour (Ehrenbrietstein), and tomb of Marceau, from Byron's *Childe Harold*.

Ausstellungsjahr: **1835**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 361**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 93 x 123 cm**

Aufbewahrung: **Privatsammlung**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"By Coblentz, on a rise of gentle ground,
There is a small and simple pyramid,
Crowning the summit of the verdant mound;
Beneath its base are heroes' ashes hid,
Our enemy's - but let that not forbid
Honour to Marceau -----
----- He was freedom's champion!
Here Ehrenbrietstein, with her shattered wall,
Yet shews of what she was."²⁰²*

Im Titel dieses Bildes wird die Quelle des anschließenden Zitates und ein lokalisierbarer Ort genannt. Die zitierten Verse stammen aus Lord Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“ Canto 3. Sie sind hauptsächlich der Strophe LVI entnommen, doch bediente sich Turner auch der Strophen LVII und LVIII.²⁰³ Er soll sogar noch weitere Zeilen aus Strophe LVII hinzugefügt haben, diese wurden jedoch von der Ausstellungskommission nicht für den Katalog zugelassen.²⁰⁴

Diese Passage aus Lord Byrons Gedicht geht auf die Ereignisse der Französischen Revolution ein: Der französische General François Séverin Marceau starb 1796 durch einen Büchschuss in Altenberg. Einige Monate zuvor gelang ihm noch ein erfolgreicher Kriegszug an der Festung von Ehrenbreitstein bei Koblenz.²⁰⁵

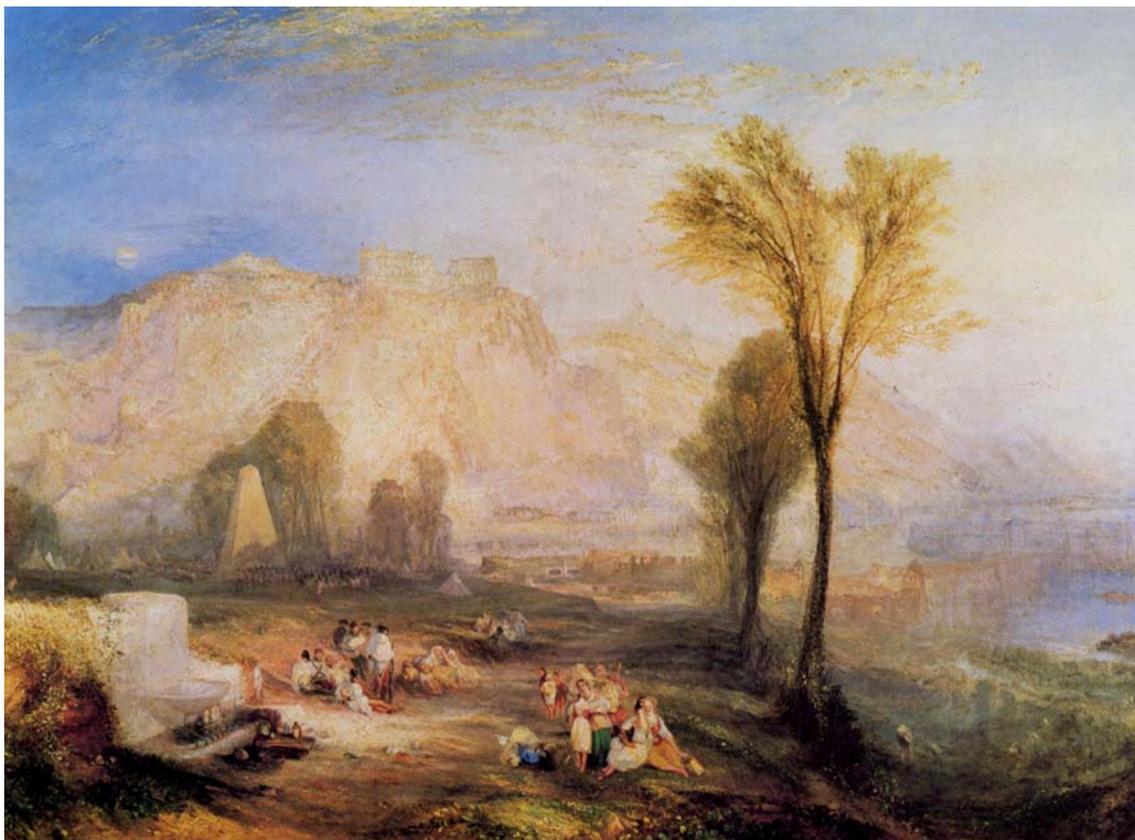
²⁰² RAC [1835, S. 8].

²⁰³ BJ [Nr. 361].

Bei den Zeilen handelt es sich um Verse 536-541 aus Strophe 56, Vers 549 aus Strophe 57 und die Verse 554 und 556 aus Strophe 58. Byron [1816, ed. 1980, S. 98].

²⁰⁴ Laut BJ [Nr. 361] wies Turners „note“ zur Betitelung der eingereichten Werke drei weitere Zeilen auf: "But peace destroyed what war could never blight, And laid those proud roofs bare to Summer's rain - On which the iron shower for years had pour'd in vain".

²⁰⁵ Anders BJ [Nr. 361]: Der Tod des Generals ereignete sich nicht während des Kampfes um die Festung Ehrenbreitstein, sondern am 21. September 1796 in Altenkirchen.



Kat. 35

Aus diesem Grund wurde dem General an dieser Stelle ein Grabmal errichtet. Dieses hatte sowohl in der ursprünglichen Version als auch in der zweiten Wiedererrichtung einen pyramidalen Aufbau und befindet sich am Fuße der Festung.

Die zitierte Stelle beschreibt kurz das Grabmal und die direkte Umgebung, um dann eine Lobpreisung auf den General und die Festung Ehrenbreitstein auszusprechen.

Im Gemälde selbst sind das Grabmal und die Festung im Mittel- und im weiten Hintergrund des Bildes angebracht. Farb- und Luftperspektive lassen die Festung auf dem Felsen nur schemenhaft erkennen. Das Pyramidengrab davor ist zwar in derselben Farbigkeit wie die Felsenkette gehalten, sticht allerdings vor den grünen Bäumen am Fuß des Felsens deutlicher hervor. Der Vordergrund des Bildes ist in satteren Farben gemalt und wird von Personengruppen eingenommen, die sich an diesem warmen Sommertag im Freien aufhalten.

Kat. 36)

Titel: **Scene - a Street in Venice** (heute bekannt als: **The Grand Canal**)

Ausstellungsjahr: **1837**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 368**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 148 x 110,5 cm**

Aufbewahrung: **The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, California (22.52)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Antonio. Hear me yet, good Shylock.
Shylock. I'll have my bond."*

*Merchant of Venice, Act iii, Sc. 3.*²⁰⁶

Anders als bei dem ersten Gemälde *Jessica* (Kat. 27), welches mit einem Zitat aus dem Werk Shakespeares versehen wurde, stammt der zitierte Dialog hier tatsächlich aus dem in der Quelle angegebenen Schauspiel.

Der Titel verweist auf die Stadt Venedig, was im Bild nachvollziehbar ist; der Bezug zu *street*, also zu einer Straße, ist dagegen nicht schlüssig und muss auf Grund der spezifischen Beschaffenheit der Stadt auf den Seeweg umgedeutet werden. Der Titel lässt bereits Assoziationen zu einem Drama zu, da es sich bei „Scene: a street in Venice“ um eine geläufige Einführung in die Szene eines Schauspiels handelt und in diesem Falle sogar um die originale Einführung in die dritte Szene des dritten Aktes aus „Merchant of Venice“.²⁰⁷

Dargestellt ist der Große Kanal. Rechts im Bild ist eine Häuserreihe zu sehen, die an der Promenade entlang führt; davor befinden sich zahlreiche Personen – es scheint eine Art Feierlichkeit stattzufinden. Aus dem Zitat lässt sich schließen, dass sich im Bild eine Darstellung des Shylock aus Shakespeares „Merchant of Venice“ befindet. Unter den Personen im Vordergrund ist rechts unten ein Mann zu sehen, der sich aus einem Fenster lehnt. In den Händen hält er ein Dokument, eine Waage und ein Messer. Es könnte sich daher um die literarische Figur aus dem Schauspiel handeln. Die beiden Männer, denen er sich zuwendet und die auf einem Steg weiter unten am Wasser stehen, wären demnach Bassanio und Antonio.

²⁰⁶ RAC [1837, S. 6].

²⁰⁷ Shakespeare [2010, S. 317, III, 3:3-4].



Kat. 36

In der von Turner zitierten Stelle bittet Antonio, von Shylock angehört und verschont zu werden, doch dieser winkt ab und pocht auf sein Recht. Eine hoch dramatische Szene spielt sich an dieser Stelle im Schauspiel ab; diese Dramatik ist auf dem Gemälde jedoch nicht zu erkennen. Turner stellt die entscheidenden Figuren zwar in den Vordergrund und macht durch kleine Attribute in Shylocks Hand deutlich, um wen es sich handelt, doch wird erst beim Lesen des Titels und des Titelzusatzes klar, dass es sich dabei um eine Szene aus dem Werk Shakespeares handelt.

Vordergründig dargestellt ist der Canale Grande in Venedig mit seinen prächtigen Palazzi und seinem bunten Treiben. Dass es sich - wie das Zitat vermuten lässt - auch um die Darstellung einer literarischen Szene handelt, ist nur nach näherer Begutachtung erkennbar.

Kat. 37)

Titel: **Story of Apollo and Daphne.** - Ovid's Metamorphoses.

Ausstellungsjahr: **1837**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 369**

Technik und Maße: **Öl auf Holz, 109,9 x 198,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00520)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Sure is my bow, unerring is my dart;
But ah! more deadly his who pierced my heart.*

* * * * *

*As when th' impatient greyhound, slipt from far,
Bounds o'er the glebe to course the fearful hare,
She, in her speed, does all her safely lay;
And he, with double speed, pursues the prey."²⁰⁸*

Dem knappen, nur zwei Namen nennenden Titel direkt angeschlossen ist der Quellenhinweis, welcher auch für das Zitat gilt: „Ovid’s Metamorphoses.“ Die gewählte Passage stammt aus dem ersten Buch der „Metamorphosen“ und wird von Turner aus einer Übersetzung von Dryden übernommen.²⁰⁹

Es handelt sich um die Geschichte der Daphne, der jungfräulichen Jägerin - die von Eros’ Pfeil getroffen - unempfänglich wird für die Liebesannäherungen des Apollon, der ebenfalls von einem Pfeil getroffen wird. Die zitierte Stelle schildert zuerst in der direkten Rede an Daphne die Fähigkeiten des Apollon als Schützen und überspringt es einige Zeilen um zu beschreiben, wie Daphne von Apollon verfolgt und geradezu gejagt wird bevor sie sich in einen Lorbeerbaum verwandelt.

Im Gemälde ist eine helle, mediterrane Landschaft dargestellt, durch welche sich ein Fluss schlängelt und in deren Vordergrund sich sehr kleinformatige Figuren befinden. Diese sind teilweise sitzend, teilweise stehend dargestellt. Einige von ihnen zeigen nach links in die Bildmitte hinein, vermutlich zum Fluss. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird durch die in dunkler Farbigkeit ausgeführt Landschaft im Vordergrund links und rechts der Figuren geschickt auf die hell erleuchtete Szene in der Mitte gelenkt.

²⁰⁸ RAC [1837, S. 11].

²⁰⁹ BJ [Nr. 369] und Dryden [2000, IV, S. 265-266, v. 699-700 und 718-721].



Kat. 37

Eine Verbindung von Bildtitel und Zitat mit dem Gemälde aufzubauen, fällt in diesem Beispiel schwerer als zuvor: Es ist nicht klar erkennbar, bei welchen Personen es sich um Apollon, Daphne oder Eros handelt. Doch sticht im Vordergrund des Bildes die Jagd eines Hundes nach einem kleineren, fliehenden Tier hervor. Es könnte sich um den im Zitat erwähnten Hasen handeln. Es wird deutlich, dass der Titel und das Zitat auf etwas Bestimmtes deuten, das durch reine Betrachtung nicht zu erkennen ist.

Kat. 38)

Titel: The parting of Hero and Leander - from the Greek of Musæus.

Ausstellungsjahr: 1837

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 370

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 146,1 x 236,2 cm

Aufbewahrung: The National Gallery, London (L01408 / NG521)

Abbildungsnachweis: Datenbank ARTstor: 41822000858512

Zitat im Ausstellungskatalog:

*“The morning came too soon, with crimsoned blush
Childing the tardy night and Cynthia's warning beam;
But Love yet lingers on the terraced steep,
Upheld young Hymen's torch and failing lamp,
The token of departure, never to return.
Wild dashed the Hellespont its straited surge,
And on the raised spray appeared Leander's fall.”²¹⁰*

Dieser Bildtitel liefert neben der Nennung zweier Namen aus der antiken Mythologie noch einen narrativen Zusatz. Turner macht für das Zitat des Gemäldes zwar keine detaillierten Angaben zum Ursprung der Zeilen, gibt jedoch einen entscheidenden Hinweis zum Autor und somit auch zu dessen Werk im Titel: Musæus war ein griechischer Poet, dessen Gedicht über Hero und Leander große Bekanntheit genoss.²¹¹ Turner zitiert das Ende des Gedichtes.

Dargestellt ist eine Nachtszene, die sich in einer Hafenanlage abspielt. Die sich verabschiedenden Liebenden sind am Wasser positioniert. Helles Mondlicht dringt durch eine Lücke des sonst wolkenverhangenen Abendhimmels. Es sind dunkle und unheilvolle Wolken, welche sich zu einem Gewitter zusammenballen – sie können als Vorboten dessen verstanden werden, was auf die Liebenden zukommt. Leander wird das Überqueren des Meeres diesmal nicht gelingen. Das Zitat schildert dieselbe Szene der Geschichte, betont aber vor allem die atmosphärischen Elemente.

²¹⁰ RAC [1837, S. 18].

²¹¹ Für die Verwendung als Zitat im Ausstellungskatalog nutzte Turner laut BJ [Nr. 370] die Übersetzung von Francis Fawke, die in R. Atkinsons *A complete Edition of the Poets of Great Britain* publiziert war. Die Website der Tate hingegen gibt an, Turner würde hier die Geschichte in eigenen Worten nacherzählen, siehe <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=18685&searchid=21343> [13.07.2011].



Kat. 38

Kat. 39)

Titel: The fighting "Temeraire," tugged to her last berth to be broken up, 1838

Ausstellungsjahr: 1839

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 377

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 90,7 x 121,6 cm

Aufbewahrung: The National Gallery, London (NG524)

Abbildungsnachweis: Datenbank ARTstor: 1039490491

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The flag which braved the battle and the breeze,
No longer owns her."²¹²*

Turner fügt diesen Worten keine Quellenangabe hinzu. Es lässt sich aber sagen, dass er für dieses Gemälde eine Stelle aus Thomas Campbells „Ye Mariners of England“ paraphrasiert.²¹³

Erneut handelt es sich hier um ein Seestück: Abgebildet ist das Kriegsschiff „Temeraire“, welches von einem größeren Schiff abtransportiert wird. Eingebettet ist diese Szene in die ruhige See bei Sonnenuntergang. Sowohl der Himmel als auch das Wasser nehmen die strahlend gelbe Farbe der untergehenden Sonne auf und reflektieren diese.

Der Titel verweist auf das Geschehen: Das Kriegsschiff geht auf die Reise zu seinem letzten Anlegeplatz, um anschließend zerstört zu werden. Das Zitat spielt auch darauf an, dass das Ende dieses Schiffes gekommen ist, doch geht es noch weiter und äußert Kritik. Die erwähnte Flagge steht einerseits für die physische Flagge²¹⁴, die im Kampf und im Sturm am Mast des Schiffes gehisst war, doch andererseits steht sie auch für das Land welches die Flagge repräsentiert. In diesem Fall wird dem Land kein gutes

²¹² RAC [1839, S. 7].

²¹³ BJ [Nr. 377] und Campbell [1861, S. 103].

Es handelt sich um die erste Strophe aus dem Gedicht „Ye Mariners of England A Naval Ode.“

„Ye Mariners of England!

That guard our native seas;

Whose flag has braved, a thousand years,

The battle and the breeze!

Your glorious standard launch again

To match another foe!

And sweep through the deep,

While the stormy winds do blow;

While the battle rages loud and long,

And the stormy winds do blow.“

²¹⁴ Die britische Seekriegsflagge wird als „White Ensign“ bezeichnet und besteht aus dem Union Jack im linken Obereck auf dem Sankt-Georgs-Kreuz.



Kat. 39

Zeugnis ausgestellt: Dieses einst sehr erfolgreiche Kriegsschiff wird nicht länger von England gebraucht und verweist auf das unbeachtete Ende eines bedeutenden Kreuzers.

Kat. 40)

Titel: Ancient Rome; Agrippina landing with the ashes of Germanicus. The Triumphal Bridge and Palace of the Cæsars restored

Ausstellungsjahr: **1839**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 378**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,4 x 121,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00523)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

----- "*The clear stream,
Aye, - the yellow Tiber glimmers to her beam,
Even while the sun is setting.*"²¹⁵

Drei Kernaussagen charakterisieren die Betitelung des Werkes: Die erste bestimmt den Ort und gibt zusätzlich eine zeitliche Angabe. Anzumerken ist hier, dass Turner bewusst das antike Rom in Abgrenzung zum modernen Rom seiner Zeit anspricht. Dieses Werk ist Teil eines Bildpaares mit *Modern Rome - Campo Vaccino* (Kat. 41), in dessen Titel das moderne Rom erwähnt wird. Die zweite Aussage des Titels schildert ein Geschehen, nämlich die Ankunft der Agrippina mit der Asche des Germanicus, und die dritte geht auf die umgebende Architektur ein. Die erste und die dritte Aussage geben Aufschluss über die Lokalisierung; interessant dabei ist, dass sich jenes im zweiten Teil genannte Geschehen gar nicht in Rom, sondern in Brundisium ereignet hat.²¹⁶

Abgebildet ist ein breiter Fluss, an dessen rechtem Ufer sich eine kleine Gruppe von Frauen und Mädchen und an dessen linkem Ufer sich eine große Gruppe von Menschen befindet. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Boote, die am linken Ufer anlegen. Ganz links am Bildrand ist auch ein Gebäude abgebildet, von dessen Balkon sich Figuren hinunter zum Geschehen beugen. Abgegrenzt wird dieser Vordergrund von einer Brücke, die sich nach links hinten zieht und somit Tiefe erzeugt. Diese Brücke und die sich dahinter erstreckenden Bauten unterscheiden sich stark in der Farbigkeit und Malweise: Ihre Konturen sind schwächer und sie sind wie in einen weißen Dunst gehüllt.

²¹⁵ RAC [1839, S. 8].

²¹⁶ Wie BJ [Nr. 378] zeigen, kommt Turner vermutlich durch die Lektüre „Roman History“ von Oliver Goldsmith zu dieser falschen Angabe.



Kat. 40

Angaben zum Ursprung des Zitates hat Turner nicht gemacht. Die gewählten Zeilen verhalten sich stimmig zum Bildinhalt: So wird die gelbe Farbe des vermeintlichen Flusses, des Tibers, im Zitat erwähnt und im Gemälde dementsprechend umgesetzt.

Kat. 41)

Titel: Modern Rome - Campo Vaccino

Ausstellungsjahr: 1839

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 379

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 90,2 x 122 cm

Aufbewahrung: The Getty Center Los Angeles (2011.6)

Abbildungsnachweis: Datenbank Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Gießen

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The moon is up, and yet is is not night,
The sun as yet divides the day with her."*

*Lord Byron.*²¹⁷

Dieses Kunstwerk gilt als Teil eines Bildpaares mit *Ancient Rome; Agrippina landing with the ashes of Germanicus. The Triumphal Bridge and Palace of the Cæsars restored* (Kat. 40); ihre Titel sind ähnlich aufgebaut. Auch dieser benennt einen Ort und einen Zeitpunkt in der Geschichte dieses Ortes.

Anders als Kat. 40 ist dieses Bild nicht in der Antike angesiedelt, sondern in der Moderne und weist außer dieser örtlichen und zeitlichen Aussage keine weiteren Angaben auf.

Das Gemälde zeigt den Blick auf die Stadt Rom, im rechten Vordergrund sind die Reste eines Tempels zu erkennen, ein Säulenpaar als Überbleibsel einer Kolonnade ragt empor. Dieser Teil des Bildes ist detailgetreu und in präziser Malweise ausgeführt. Im großen Kontrast dazu verhält sich das restliche Bild, welches den Blick auf die Stadt freigibt. Das gesamte Panorama ist mit einem weißlichen Dunst überzogen, auf welchen satte gelbe Sonnenstrahlen treffen, die das Gemälde erstrahlen und leuchten lassen. Ob es sich bei der Lichtquelle um jene helle Stelle am unteren Himmel handelt ist ungewiss, da die Stadt nicht nur von hinten beleuchtet wird, sondern auch von rechts oben. Somit könnte es sich bei dem hellen Fleck um die Darstellung des Mondes handeln.

Dies würde sich auch mit den zitierten Zeilen aus Lord Byrons Werk decken, in dem eine Szene bei Tag beschrieben wird, in der sowohl die Sonne als auch der Mond am Himmel stehen. Turner zitiert für das Gemälde aus „Childe Harold's Pilgrimage“ Canto

²¹⁷ RAC [1839, S. 8].



Kat. 41

4, Strophe XXVII.²¹⁸ Er ändert die zweite Zeile um, welche im Original folgendermaßen lautet: „Sunset divides the sky with her; a sea“.²¹⁹

²¹⁸ BJ [Nr. 379].

²¹⁹ Byron [1818, ed. 1980, S. 133, v. 235-236].

Kat. 42)

Titel: **Venice, the Bridge of Sighs**

Ausstellungsjahr: **1840**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 383**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 68,6 x 91,4 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00527)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Gießen**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"I stood upon a bridge, a palace and
A prison on each hand."*

*Byron.*²²⁰

Turner versieht dieses Gemälde mit abgeänderten Versen aus der ersten Strophe von Lord Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“ Canto 4.²²¹ Im Original heißt es: „I stood in Venice, on the Bridge of Sighs; A palace and a prison on each hand:“

Turner gibt bereits im Titel eine Ortsangabe preis: Es handelt sich um eine Darstellung Venedigs. Die Seufzerbrücke, die den Dogenpalast mit dem Gefängnis verbindet, steht im Mittelpunkt des Titels. Vielleicht ist dies der Grund, warum Turner das Zitat ändert und jene geographischen Angaben, die schon im Titel auftauchen, im Zitat ausspart. Doch verändert er auch die eigentlichen Aussage des Zitats: Bei Byron steht der Protagonist oder das lyrische Ich direkt auf der Seufzerbrücke, während bei Turner offengelassen wird, ob sich der Standpunkt auf der Seufzerbrücke befindet oder vielleicht auf der sich davor befindlichen Ponte della Paglia.

Der Betrachterstandpunkt im Gemälde befindet sich weder auf der ersten noch auf der zweiten Brücke, sondern auf dem Wasser. Boote und Gondeln treiben ebenso auf dem Wasser, geben aber den Blick sowohl auf die Ponte della Paglia als auch auf die Seufzerbrücke frei.

²²⁰ RAC [1840, S. 7].

²²¹ BJ [Nr. 383] und Byron [1818, ed. 1980, S. 124, v. 1-2].



Kat. 42

Kat. 43)

Titel: **Slavers throwing overboard the dead and dying - Typhon coming on** (heute bekannt als: **Slave Ship**)

Ausstellungsjahr: **1840**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 385**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 90,8 x 122,6 cm**

Aufbewahrung: **Museum of Fine Arts, Boston (99.22)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 103841249**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Aloft, all hands, strike the top-masts and belay;
Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
Declare the Typhon's coming.
Before it sweeps your decks throw overboard
The dead and dying - ne'er heed their chains.
Hope, Hope, fallacious Hope!
Where is thy market now?"*

*MS. Fallacies of Hope.*²²²

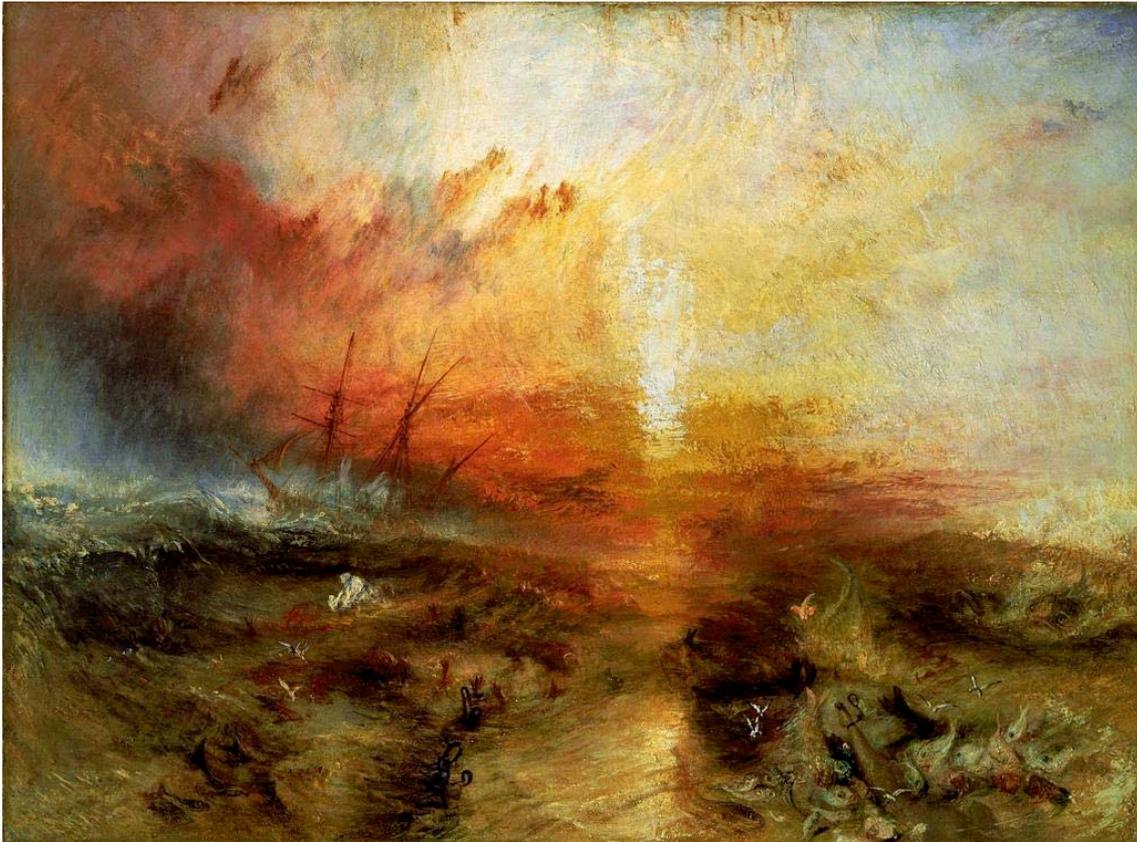
Der Titel dieses Bildes besteht aus mehreren Elementen: An den Anfang wird eine kurze Narration gesetzt: das über Bord Werfen von Sklaven durch Sklavenhändler. Den zweiten Teil bildet die Erwähnung der Wetterlage, ein Sturm zieht auf.

Das Gedicht, laut Turners Angabe im Katalog Teil der „Fallacies of Hope“, vertieft inhaltlich die Erwähnungen aus dem Titel. Durch das Heranrücken des Wirbelsturms müssen die Segel eingeholt und festgemacht werden.

Typhon, eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, gilt als der Vater der gefährlichen Winde; von seinem Namen leitet sich der englische Begriff „typhon“ ab, der heftige Wirbelstürme bezeichnet. Im zweiten Teil des Zitates wird weiterhin beschrieben, dass die gefesselten Sklaven vom Schiff geworfen werden. Abschließend wird ein verzweifelter Ausruf an die Hoffnung ausgestoßen.

Das Gemälde zeigt ein Seestück in kräftig leuchtenden Farben. Zwischen rauen Wellen sind im Vordergrund ertrinkende Figuren zu erkennen, ihre Arme und Beine recken teilweise aus dem Wasser. Umgeben sind sie von Fischen und Vögeln. Weiter hinten am farblich verschwommenen Horizont ist ein Segelschiff auszumachen. Am Himmel

²²² RAC [1840, S. 14].



Kat. 43

ziehen dunkle Wolken über den linken Rand aus dem Bild, daneben erstreckt sich ein leuchtender Sonnenuntergang, der den Himmel in rotes, oranges und gelbes Licht taucht.

Es scheint der im Titel und Zitat erwähnte Sturm im Gemälde schon vorbeigezogen zu sein. Die über Bord geworfenen Sklaven sind bereits tot und treiben im Wasser. Es könnte sich aber auch um jene kurze Zeit handeln, die zwischen dem über Bord Werfen und dem Sturm liegt. Große Aufmerksamkeit ist jedenfalls auf die Malweise und die Farbe im Gemälde zu richten: Eine große Palette von Farben geht im Himmel und im Wasser grenzenlos ineinander über, während das Schiff, die Figuren und die Tiere in klareren, feinen Pinselstrichen ausgeführt sind.

Kat. 44)

Titel: Dawn of Christianity (Flight into Egypt)

Ausstellungsjahr: 1841

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 394

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 78,5 x 78,5 cm

Aufbewahrung: Ulster Museum; Trustees of the National Museums & Galleries of Northern Ireland

Abbildungsnachweis: Datenbank ArteMIS: Diathek KHI

Zitat im Ausstellungskatalog:

"That star has risen"

*Rev. T. Gisborne's Walks in a Forest.*²²³

Der Auszug stammt aus dem ersten Teil „Spring“ der Gedichtesammlung „Walks in a Forest“ von Thomas Gisborne.²²⁴ Die Stelle im Gedicht beschreibt die Atmosphäre nach einem Sonnenaufgang, wenn die Sonne bereits am Firmament erstrahlt.²²⁵

Der Titel kann als Anbeginn der Christenheit verstanden werden und somit jene Person, die rechts am Ufer sitzt als Eva und die Schlange in der linken unteren Bildecke als die biblische Schlange, welche die Menschheit in Versuchung führt, gelesen werden. Das Gemälde zeigt zentral einen Wasserlauf und die beiden Ufer links und rechts davon.

²²³ RAC [1841, S. 27].

²²⁴ Gisborne [1799, S. 5].

²²⁵ Im Oxford Companion [2001, S. 171] ist vermerkt, Gisbornes Zitat, welches aus der Beschreibung eines beginnenden Frühlings stammt, würde von Turner in eine Abbildung der Welt nach der Sintflut übertragen.



Kat. 44

Kat. 45)

Titel: **Glaucus and Scylla**

Ausstellungsjahr: **1841**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 395**

Technik und Maße: **Öl auf Paneel, 79 x 77,5 cm**

Aufbewahrung: **Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (AP 1966.11)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*Ovid's Metamorphoses*²²⁶

Das 1841 ausgestellte Kunstwerk weist kein Zitat auf, aber die Anmerkung „Ovid's Metamorphoses.“ Es entstammt dem 13. Buch, Zeilen 895-967, in denen Glaukos Skylla von seiner Verwandlung erzählt.²²⁷ Dies lässt sich durch die Angaben im Titel schlussfolgern, denn dieser weist ähnlich den anderen Gemälden, denen Zitate aus mythologischer Literatur beigefügt sind, Namen zweier Figuren aus Ovids „Metamorphosen“ auf.

Eine Küstenlandschaft bei Sonnenuntergang ist schemenhaft abgebildet. Eine Frauenfigur befindet sich auf der rechten Seite in Ufernähe oder auf einem Felsen und blickt hinter sich zu einer weiteren Figur im Wasser, bei der es sich aufgrund ihres Unterleibes um Skylla handeln könnte. Expressive Farbgebung und abstrahierte Raumdarstellung dominieren dieses Werk.

²²⁶ RAC [1841, S. 28].

²²⁷ BJ [Nr. 395].



Kat. 45

Kat. 46)

Titel: **Peace - burial at sea**

Ausstellungsjahr: **1842**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 399**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand 87 x 86,7 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00528)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität, Universitätsbibliothek, Heidelberg**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The midnight torch gleamed o'er the steamer's side,
And Merit's corse was yielded to the tide."*

*Fallacies of Hope.*²²⁸

Der Titel betont Stille und Ruhe, die Grundeigenschaften von Frieden und Bestattungen. Auch das Zitat, welches zu den „Fallacies of Hope“ gehört, spielt auf eine Seebestattung an. Ebenso wird dem Licht und der Tageszeit Platz in den Zeilen eingeräumt. Es wird auf die Bestattung von David Wilkie, einem schottischen Maler und Mitglied der Royal Academy in London, hingewiesen, der 1841 an Bord eines Schiffes gestorben und daraufhin am selben Abend zu See bestattet wurde.²²⁹

Dieses Werk bildet mit dem ebenfalls 1842 ausgestellten Werk *War. Exile and the rock limpet* (Kat. 47) ein Paar. Darin spielt Napoleon Bonaparte eine Rolle. Somit lässt sich vielleicht „Merit's corse“ in diesem Zitat mit Napoleon in Verbindung bringen.

Das Gemälde ist im quadratischen Format ausgeführt, wird aber durch die Rahmung als Oktagon gezeigt. Es ist ein Seestück, das zentral zwei dunkle Schiffe positioniert; von diesen strahlt ein warmes Licht aus, das vom Meer reflektiert wird. Die See scheint sehr still und spiegelt zudem die dunklen Schiffe und den hellen Himmel wider. Es kann sich um eine Szene am frühen Abend handeln.

²²⁸ RAC [1842, S. 20].

²²⁹ BJ [Nr. 399].



Kat. 46

Kat. 47)

Titel: **War. The exile and the rock limpet**

Ausstellungsjahr: **1842**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 400**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 79,4 x 79,4 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00529)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Ah! thy tent-formed shell is like
A soldier's nightly bivouac, alone
Amidst a sea of blood -----
----- but you can join your comrades."*

*Fallacies of Hope.*²³⁰

Dieses Werk ist wie erwähnt als Pendant zu *Peace – burial at sea* (Kat. 46) zu verstehen, was sich bereits im Titel manifestiert. Das Gegenteil von Frieden bildet den ersten Teil des Titels, im zweiten Teil werden zwei gegensätzlich wirkende Protagonisten genannt: der Verbannte und die Napfschnecke.

Im Zitat wird näher auf diese Protagonisten eingegangen und vor allem ein Vergleich der beiden aufgestellt. Dabei wird die Einsamkeit eines Soldaten beschrieben.

Das Gemälde zeigt eine männliche Figur in militärischer Uniform und mit einem Zweispitz als Kopfbedeckung. Diese Hutform wird auch als „Napoleonshut“ bezeichnet, da der französische Kaiser diese Kopfbedeckung als General bevorzugte. Mit verschränkten Armen und gesenktem Kopf steht die Figur aufrecht und frontal zum Betrachter. Sein Blick fällt nach unten auf eine Wasserfläche, auf der sich sein Abbild wiederfindet. Darin spiegelt sich auch die Gestalt einer weiteren Person, welche sich in kurzer Entfernung zu der Napoleon ähnlichen Figur befindet und die ebenso frontal dargestellt ist. Es scheint sich um einen Soldaten zu handeln. Eingebettet sind diese beiden Figuren in eine nicht näher definierte Landschaft, die völlig in das warme Licht der untergehenden Sonne getaucht ist. Dieser Sonnenuntergang am Horizont ist im Hintergrund bildmittig positioniert. Am rechten Bildteil ist im Vordergrund eine kleine felsartige Formation

²³⁰ RAC [1842, S. 20].



Kat. 47

auszumachen und dahinter eine Art Stadtkulisse; beides ist nur sehr schemenhaft dargestellt und kann nicht näher definiert werden.

Dass es sich bei der prominenten Figur um Napoleon Bonaparte handelt, ist einerseits durch die Bezeichnung als Verbannter im Titel und andererseits durch seine auffällige und für ihn typische Kopfbedeckung auszumachen. Seine Körperhaltung spiegelt die Melancholie der Stimmung im Zitat wider. Die darin geschilderte Einsamkeit findet hier ihr bildliches Pendant.

Kat. 48)

Titel: The opening of the Wallhalla, 1842. "L'honneur au Roi de Bavière."

Ausstellungsjahr: 1843

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 401

Technik und Maße: Öl auf Mahagoni, 112,7 x 200,7 cm

Aufbewahrung: Tate Gallery, London (N00533)

Abbildungsnachweis: Datenbank Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Gießen

Zitat im Ausstellungskatalog:

"Who rode on thy relentless car, fallacious Hope?

He, though scathed at Ratisbon, poured on

The tide of war o'er all thy plain, Bavare,

Like the swollen Danube to the gates of Wien.

But peace returns - the morning ray

Beams on the Wallhalla, reared to science, and the arts,

For men renowned, of German fatherland."

*Fallacies of Hope, M.S.*²³¹

Zwei Elemente bilden den Titel dieses Bildes: Das erste Element ist auf Englisch und benennt das geschichtliche Ereignis der Eröffnung der Walhalla bei Regensburg, einer Gedenkstätte mit Büsten bedeutender deutscher Persönlichkeiten. Der Tag der Eröffnung lässt sich genau bestimmen: Es ist der 18. Oktober 1842. Der zweite Teil ist auf Französisch und in Anführungsstiche gesetzt; er bezieht sich auf den König von Bayern. Inhaltlich ebenso zweigeteilt ist das anschließende Zitat, welches von Turner auch den „Fallacies of Hope“ zugeschrieben wird. Im ersten Teil wird ein geschichtlicher Rückblick auf die Napoleonischen Kriege vorgenommen, in denen Napoleon die Donau entlang bis nach Wien gezogen ist. Es war während der Rückeroberung Regensburgs, als sich Napoleon die erste und einzige Verletzung im Kampf zugezogen hat. Die kriegerischen Schrecken, welche sein Feldzug dem Königreich Bayern zugefügt haben, werden in den Vordergrund gestellt. Der zweite Teil des Zitates ist ein Blick auf die Gegenwart: In Bayern und Deutschland herrschen nun Zeiten des Friedens vor, welche die Errichtung der Walhalla ermöglichen. Das deutsche Vaterland, das vom Auftraggeber König Ludwig I. im Rahmen der Erbauung der Walhalla betont wird, findet in Turners Zitat

²³¹ RAC [1843, S. 6].



Kat. 48

eine wörtliche Erwähnung. Dieser im Präsens verfasste zweite Teil nennt auch eine konkrete Tageszeit: Morgendliche Sonnenstrahlen tauchen den Tempelbau in ihr Licht. Eine Verbindung zwischen den Napoleonischen Kriegen und der Walhalla ist gegeben: Deutschland versucht am Anfang des 19. Jahrhunderts seine nationale Identität wiederherzustellen, die während der Wirren des vorigen Jahrhunderts großen Schaden genommen hat. Um dies voranzutreiben, ließ Ludwig I. durch Leo von Klenze einen Ruhmestempel erbauen.

Das Gemälde legt den Schwerpunkt hingegen nicht auf das Bauwerk. Dieses ist nur durch Luft- und Farbperspektive verschwommen im Hintergrund dargestellt. Stattdessen liegt der Fokus auf der Landschaft. Die Donau zieht diagonal von vorne links in die Bildmitte, darauf befinden sich einige Boote und am rechten Ufer eine große Menschenansammlung. Ihre Blicke und ihre Aufmerksamkeit richten sich nicht wie erwartet auf die Walhalla jenseits des Flusses, sondern sind nach rechts gewandt und blicken auf etwas, das sich außerhalb des Bildes befindet. Es handelt sich nicht um die Darstellung einer festlichen Eröffnung eines Bauwerkes, bei dem dieses in den Mittelpunkt gerückt wird.

Kat. 49)

Titel: **The Sun of Venice going to sea**

Ausstellungsjahr: **1843**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 402**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 61,6 x 92,1 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00535)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Fair shines the morn, and soft the zephyrs blow,
Venezia's fisher spreads his painted sail so gay,
Nor heeds the demon that in grim repose
Expects his evening prey."*

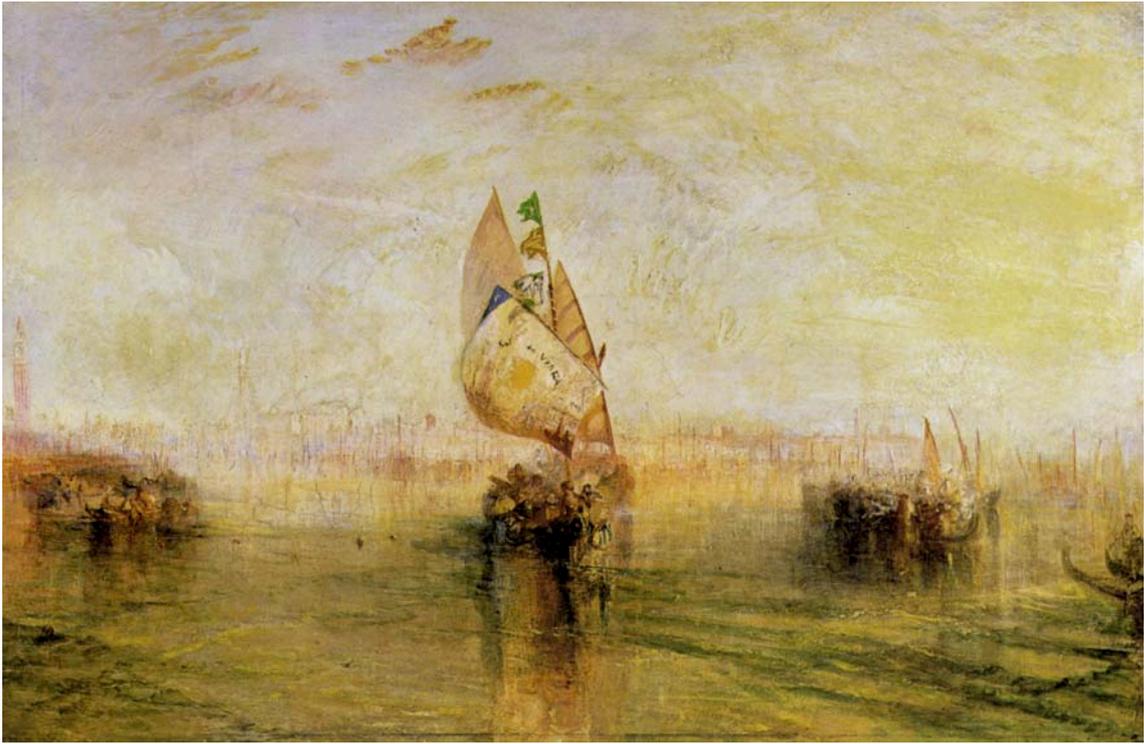
*Fallacies of Hope, M.S.*²³²

Der Titel dieses Gemäldes beinhaltet eine Ortsangabe, Venedig, und in gewisser Weise eine Tageszeitangabe, Sonnenuntergang. In den Versen sind weitere Angaben zu Tageszeiten zu finden: die Zeit vom Morgen, wenn der Wind sanft bläst, bis zum Abend wird in vier kurzen Zeilen umrissen. Auch hier wird Venedig als Ort erwähnt, genauer gesagt ein venezianischer Fischer, der das farbenfrohe Segel seines Bootes setzt.

Wie durch den Titel anzunehmen ist das Gemälde ein Seestück. Zentral angeordnet ist ein Schiff mit bunten Segeln, auf welchen die Aufschrift „Sol de Venezia“ zu lesen ist. Rechts im Bild befinden sich weitere Boote und links ist schemenhaft ein Ufer zu erkennen. Durch Luft- und Farbperspektive nur sehr verschwommen dargestellt ist im Hintergrund eine Stadtkulisse auszumachen: Der Turm am äußersten linken Bildrand verrät, dass es sich um Venedig handelt - es ist der Markusturm.

Die Aufschrift auf dem Segel ist Teil des Titels in italienischer Fassung. Somit kann der Titel einerseits wie bereits erwähnt als Sonnenuntergang in Venedig verstanden werden, aber auch als Beschreibung eines Vorganges: Die „Sol de Venezia“ sticht in See.

²³² RAC [1843, S. 10].



Kat. 49

Kat. 50)

Titel: **Shade and darkness - the evening of the Deluge**

Ausstellungsjahr: **1843**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 404**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,1 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00531)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000859056**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The moon put forth her sign of woe unheeded;
But disobedience slept; the dark'ning Deluge closed around,
And the last token came: the giant framework floated,
The roused birds forsook their nightly shelters screaming,
And the beasts waded to the ark."*

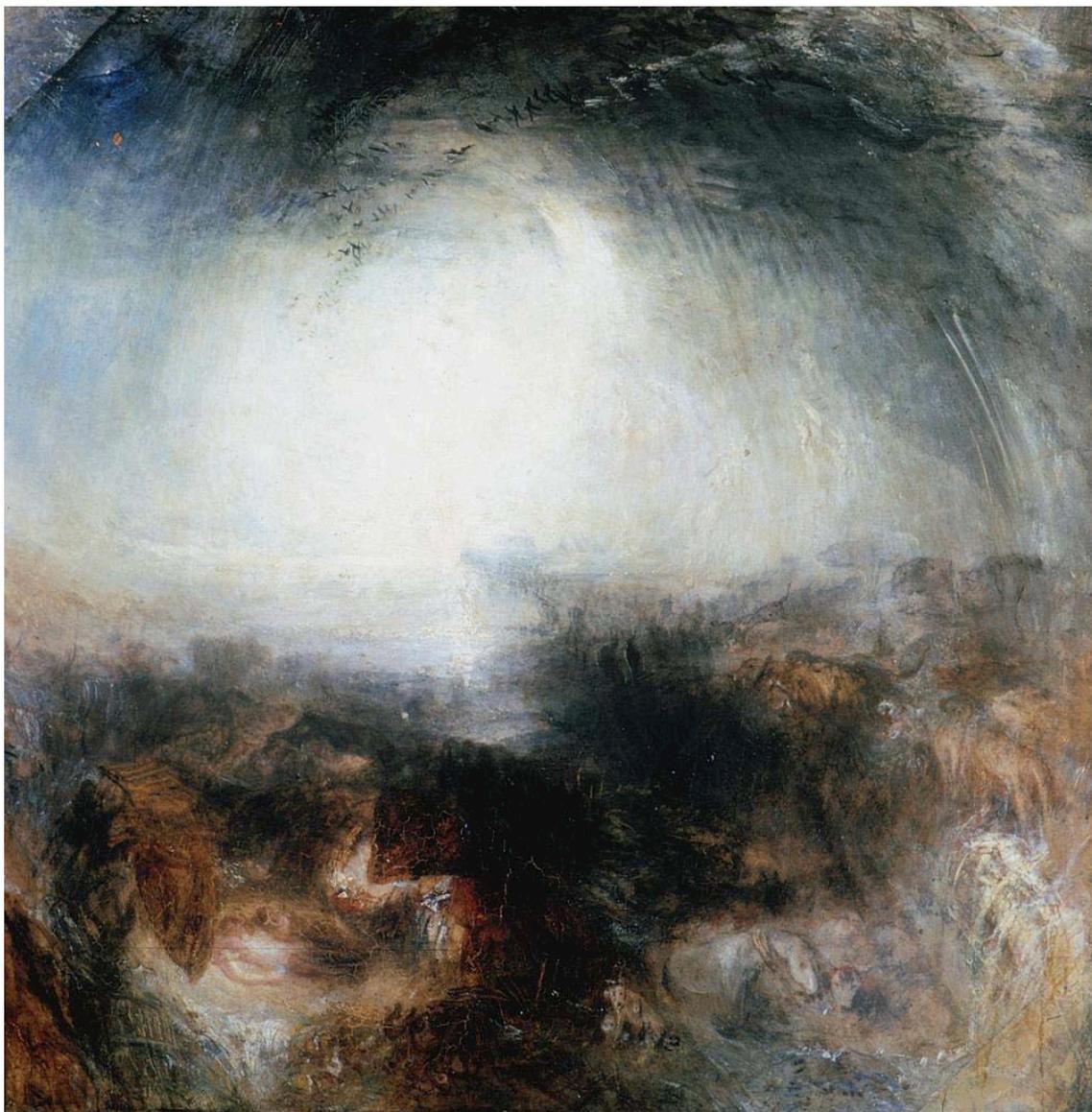
*Fallacies of Hope, M.S.*²³³

Auch der Titel dieses Kunstwerkes ist zweigeteilt: In einen ersten Teil, welcher mit Hilfe zweier Substantive Dürsterkeit benennt, und einen zweiten, der das Ereignis der Sintflut in der Bibel thematisiert. Farbigkeit und Lichtverhältnisse werden sowohl im ersten als auch im zweiten Teil angesprochen.

Das Zitat stammt aus den „Fallacies of Hope“ und schildert die Umstände, welche vorherrschten, als die biblische Sintflut einsetzte und der Einzug in die Arche begann. Es wird eine Szene bei Nacht geschildert und dadurch betont, dass vermehrt Begriffe, die der Nacht zuzuschreiben sind, verwendet werden: „moon“, „slept“, „dark'ning“ und „nightly“. Ikonographisch wird das Thema des Einzugs in die Arche für gewöhnlich nicht in der Nacht angesiedelt, auch hat die Flut meist noch nicht eingesetzt, wenn sich Noah mit seiner Familie und den Tieren auf den Weg in das Schiff macht.

Das Gemälde ist stark expressiv und abstrahiert ausgeführt. Es ist ein quadratisches Bild, welches durch seine Rahmung zum Oktogon wird. Der Himmel ist teilweise schwarz und düster, ein Schwarm schwarzer Vögel fliegt unter der dunklen Wolkendecke entlang in die helle Partie der Bildtiefe hinein. Der Horizont ist nicht klar auszumachen, auch ist nicht eindeutig zu sagen, um welche Art von Landschaft es sich genau handelt. Nur schemenhaft sind Bäume und Tiere sowie ein Hund und ein Pferd im

²³³ RAC [1843, S. 19].



Kat. 50

unteren rechten Teil des Bildes zu erkennen. Partien wie die schwarze Fläche in der Mitte der unteren Bildhälfte können nicht näher definiert werden.

Die im Titel und im Zitat geschilderte Dunkelheit wird im Gemälde durch eben jene schwarzen, unscharf abgegrenzten Flächen wiedergegeben. Auch die bedrohliche, düstere Atmosphäre spiegelt sich durch die Farbigkeit und Malweise im Bild wider. Dieses Werk ist Teil eines Bildpaares mit *Light and colour (Goethe's theory) - the morning after the Deluge - Moses writing the book of Genesis* (Kat. 51).²³⁴

²³⁴ BJ [Nr. 404].

Kat. 51)

Titel: Light and colour (Goethe's Theory) - the morning after the Deluge - Moses writing the book of Genesis

Ausstellungsjahr: 1843

Werkverzeichnis Butlin und Joll: Nr. 405

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm

Aufbewahrung: Tate Gallery, London (N00532)

Abbildungsnachweis: Datenbank ARTstor: 41822000859098

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The ark stood firm on Ararat; th' returning sun
Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light,
Reflected her lost forms, each in prismatic guise
Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly
Which rises, flits, expands, and dies."*

*Fallacies of Hope, M.S.*²³⁵

Dieses Bild ist das Gegenstück zu *Shade and Darkness – Evening after the Deluge* (Kat. 50).²³⁶ Es teilt mit diesem Ähnlichkeiten sowohl im Titel als auch im Zitat sowie im Gemälde selbst.

Der Titel besteht aus drei Teilen: einem atmosphärischen, einem biblischen, der die Sintflut erneut thematisiert, und einem weiteren biblischen, der das Buch Genesis anspricht. Anders als im Kunstwerk zuvor wird hier Licht und Farbe in den Vordergrund gerückt. Es ist der Morgen nach der Sintflut, welcher geschildert wird.

Erwähnungen von Sonne, Licht und Reflexionen sind auch im Zitat zu finden. Geschildert wird, wie der Morgen, nachdem die Flut über das Land hereingebrochen ist, zwar Hoffnung verspricht, diese aber vergleichbar ist mit dem kurzen Leben einer Fliege.

Dem Werk *Shade and Darkness* (Kat. 50) entsprechend ist dieses Gemälde auch in expressiver Malweise ausgeführt. Das quadratische Format, das durch die Rahmung oktagonale wird, unterstützt die runde Komposition. Der Raum ist stark abstrahiert dargestellt und kann nur anhand der blauen Ecke rechts oben, der runden gelben Fläche links im Bild und der sich darunter befindenden Partie, die als Landschaft gedeutet werden kann, als Landschaftsbild identifiziert werden. In der Mitte der unteren Bildfläche erkennt

²³⁵ RAC [1843, S. 20].

²³⁶ BJ [Nr. 405].



Kat. 51

man eine dunkle wolkenartige Partie, neben der schemenhaft als Zeichnungen viele Figuren abgebildet sind. Über der wolkenartigen Fläche, die Ähnlichkeiten mit einer Gebirgskette hat, befindet sich ein schlangenartiges Gestalt und darüber die verschwommene, blassere Darstellung einer weiteren Figur.

Kat. 52)

Titel: **Approach to Venice**

Ausstellungsjahr: **1844**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 412**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 62 x 94 cm**

Aufbewahrung: **National Gallery of Art, Washington, DC (1937.1.110)**

Abbildungsnachweis: **National Gallery of Art Online**²³⁷

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The path lies o'er the sea invisible;
And from the land we went
As to a floating city, steering in,
And gilding up her streets as in a dream,
So smoothly, silently."*

Rogers' Italy.

*"The moon is up, and yet it is not night;
The sun as yet disputes the day with her."*

*Byron.*²³⁸

1844 ist das letzte Jahr, in welchem Turner sich an Lord Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“ für seine ausgestellten Werke bedient. Er zitiert dieselben Zeilen wie schon im Jahr 1839 für *Modern Rome; Campo Vaccino* (Kat 41). *Approach to Venice* trägt zudem ein Zitat aus Samuel Rogers Gedichtband „Italy, a Poem“.²³⁹ Auffälliger wählt Turner daraus ein Gedicht namens „Venice“.

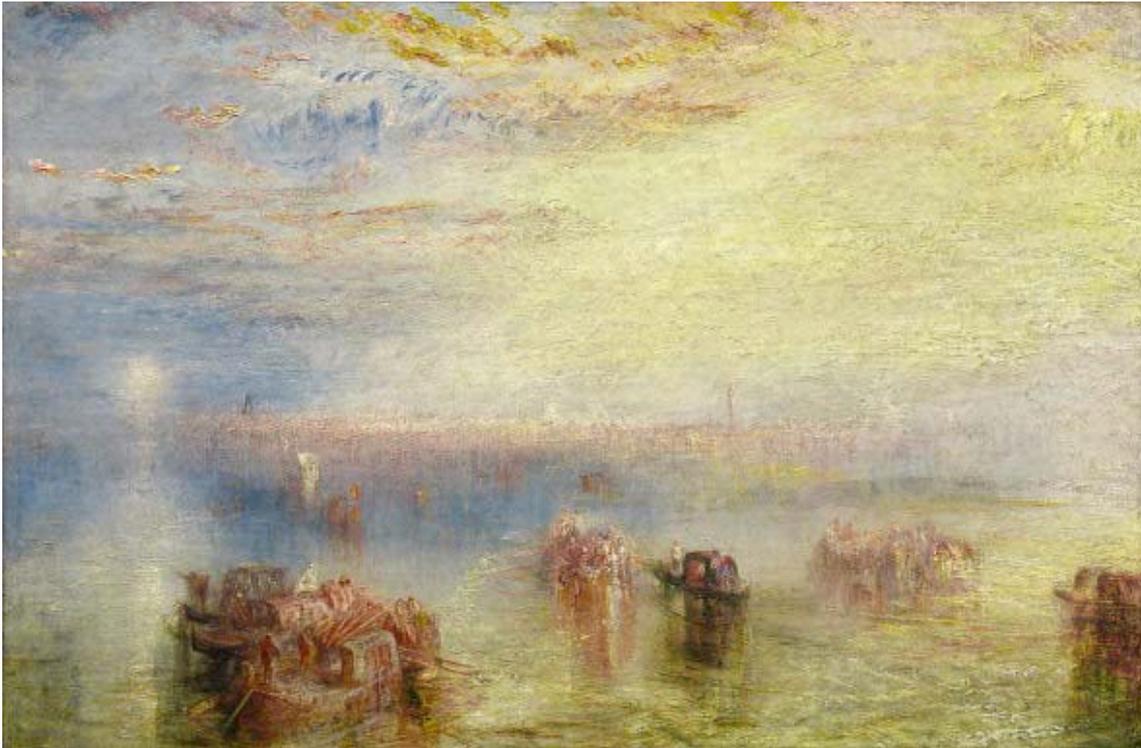
Abgebildet ist eine Szene bei Tag, die von oben rechts beleuchtet wird und gleichzeitig eine helle Stelle am Horizont aufweist, bei der es sich um den Mond handeln kann. Es ist ein Gewässer im Vordergrund dargestellt, auf dem sich mehrere kleine Boote befinden. Sie scheinen alle auf dem Weg zur Stadt im Bildhintergrund zu sein, welche nur blass und verschwommen zu erkennen ist.

²³⁷ Abbildung von nga.gov

http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=117&image=738&c= [09.07.2011].

²³⁸ RAC [1844, S. 18].

²³⁹ Byron [1818, ed. 1980, S. 133, v. 235-236] und Rogers [1867, S. 277, v. 6-10]. Diesen Gedichtband hat Turner 1830 illustriert.



Kat. 52

Die zitierten Zeilen aus Rogers Gedicht wirken beschreibend: Die Boote machen sich über den Wasserweg auf zu einer Stadt, bei der es sich um Venedig handelt und die durch die Malweise und Positionierung im Hintergrund auf dem Wasser zu schweben scheint.

Kat. 53)

Titel: **Whalers**

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 414**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,1 x 121,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00545)**

Abbildungsnachweis: **Project Yorck**²⁴⁰

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*Vide Beale's Voyage, p. 163*²⁴¹

Für die 1845 und 1846 ausgestellten Gemälde *Whalers* (Kat. 53), *Whalers* (Kat. 54) und *"Hurrah! for the whaler Erebus! another fish!"* (Kat. 59) wählt Turner keine Zitate, sondern versieht alle drei Werke mit Anmerkungen, die auf dasselbe Buch von Thomas Beale verweisen. Es können diese drei Werke gemeinsam mit einem vierten namens *Whalers (boiling Blubber) entangled in Flaw Ice, endeavouring to extricate themselves* [BJ Nr. 426], welches jedoch ohne Verweis auf Beale ausgestellt wurde, als eine Gruppe behandelt werden.²⁴²

Kat. 53 und 54 weisen im Ausstellungskatalog von 1845 identische Titel auf. Mit „whalers“ sind Walfänger gemeint, wobei sowohl Schiffe als auch Fänger so benannt werden. Beiden Werken ist der Vermerk zu Autor und Quelle und eine Seitenangabe in diesem Buch hinzugefügt. Ein Zitat daraus fehlt jeweils. Auch dem 1846 ausgestellten Kunstwerk Kat. 59 wurde kein Zitat hinzugefügt. Der angegebene Quellenverweis bezieht sich zwar auch auf Beales „Voyage“, ist aber allgemeiner und nennt keine bestimmte Seitenzahl. Sein Titel unterscheidet sich von Kat. 53 und 54. Es ist ein lobpreisender Ausruf, der in Anführungsstriche gesetzt ist und sich auf „Erebus“ bezieht.

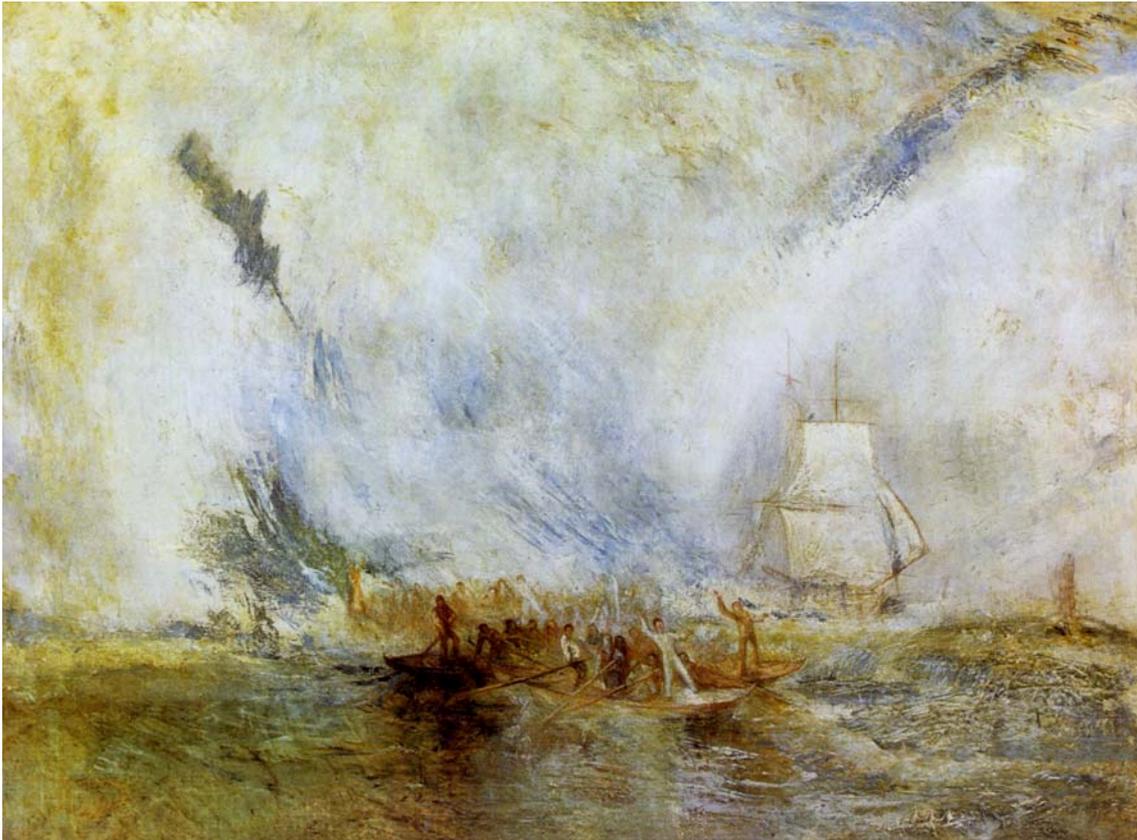
Dieses 1835 zum ersten Mal erschienene Werk erhält 1839 eine zweite Auflage mit einer Ergänzung. Das Werk lautet nun „The Natural History of the Sperm Whale ... to which is added, a Sketch of South-Sea Whaling Voyage.“²⁴³

²⁴⁰ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

²⁴¹ RAC [1845, S. 7].

²⁴² Venning [1985, S. 75-83].

²⁴³ BJ [Nr. 414].



Kat. 53

In den Quellenangaben aller drei Werke bezieht sich Turner auf den hinzugefügten Teil „Voyage“. Die angegebenen Seitenzahlen stammen hingegen aus dem Hauptteil des Buches, es handelt sich um das dritte Kapitel „Chase and Capture of the Sperm Whale“.²⁴⁴

Bei allen Gemälden handelt es sich um Szenen, die auf dem Meer spielen. Ein großes Segelboot ist meist im Hintergrund positioniert, während der Vordergrund von kleineren Booten mit Figuren darauf eingenommen wird. Kat. 53 zeigt auf dem vordersten Boot eine männliche Figur, die eine Harpune zum Wurf bereit hält; ein Wal ist nicht auszumachen, könnte aber ganz rechts unten im Bild angedeutet sein. In Kat. 54 ist der Wal einfacher zu identifizieren: das Tier ist im linken unteren Teil des Bildes dargestellt. Hier ragt eine dunkle Farbpartie weit aus dem Wasser heraus. Bei der rötlichen Stelle am Scheitel der Form, dem Kopf des Wales, könnte es sich um eine blutende Wunde handeln.²⁴⁵

²⁴⁴ BJ [Nr. 414].

²⁴⁵ Laut Venning [1985, S. 76] folgt Kat. 53 dem Text bis kurz vor der Schilderung der Tötung; Kat. 54 und 59 weichen hingegen vom Text ab. Kat. 54 zeigt demnach den Moment, in dem der Wal nach der Verwundung aus dem Wasser wieder auftaucht. Die Abweichung vom Text sieht Venning darin begründet, dass Kat. 54 die Weiterführung von Kat. 53 ist. Kat. 59 zeige auf der rechten Seite des Bildes die Schlachtung des Wales.

Kat. 54)

Titel: **Whalers** (heute bekannt als: `The Whale Ship`)

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 415**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,8 x 122,6 cm**

Aufbewahrung: **Metropolitan Museum of Art, New York (96.29)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 10310749769**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*Vide Beale's Voyage, p. 175*²⁴⁶

Siehe Kat. 53)



Kat. 54

²⁴⁶ RAC [1845, S. 8].

Kat. 55)

Titel: **Venice, evening, going to the ball**

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 416**²⁴⁷

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 61,6 x 92,4 cm**

Aufbewahrung: **Privatsammlung**

Abbildungsnachweis: Tate Online²⁴⁸

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*MS. Fallacies of Hope.*²⁴⁹

Dieses Werk und die drei darauffolgenden (Kat. 56-58) können sowohl bezüglich ihrer Zitatquellen und ihrer Bildtitel als auch ihrer Bildinhalte als eine Gruppe aufgefasst werden. Als Quelle ist bei allen Werken „Fallacies of Hope“ angeführt, die Zitate selbst fehlen jedoch.

Die Titel weisen alle eine Ortsangabe auf, Venedig, und eine Tageszeitangabe. Den ersten beiden Bildern, Kat. 55 und *Morning, returning from the Ball, St. Martino* (Kat. 56), ist zudem eine narrative Beschreibung hinzugefügt, die in unterschiedlicher Form in beiden Titeln auftaucht und sich aufeinander bezieht. Kat. 55 ist demnach zeitlich vor Kat. 56 anzusiedeln: Es wird ein Abend thematisiert und im anschließenden Bild der darauffolgende Morgen.

Inhaltlich teilen die vier Werke eine große Ähnlichkeit: Es handelt sich bei allen um Seestücke, die in der Bucht Venedigs angesiedelt sind. Kat. 55 und 56 weisen zudem eine ähnliche Farbgebung auf: Gelb-grünes Licht vom Himmel färbt die Stadtkulisse und die Wasserfläche. Kleine Boote schwimmen vereinzelt im Vordergrund des Bildes, während sich in allen Bildern im Hintergrund eine Stadt ausmachen lässt.

²⁴⁷ Wie im Katalog der Ausstellung *Turner and Venice* [Kat. Ausst., Tate London 2003, S. 239-248] gezeigt, handelt es sich bei den Abbildungen für Nr. 416 und Nr. 417 in BJ nicht um die korrekten Gemälde. Sie wurden falsch zugeordnet. Es handelt sich demnach bei Kat. 55 um die Abbildung von Nr. 421 und bei Kat. 56 um die Abbildung von Nr. 422 im Abbildungsteil des Werkverzeichnisses.

²⁴⁸ Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=73688&searchid=31534&tabview=image> [10.07.2011]. Auf der Website der Tate Gallery wird dieses Werk falsch betitelt: *Returning from the Ball (St Martha)*. Ein so betiteltes Gemälde von Turner existiert, jedoch handelt es sich um ein anderes: BJ Nr. 421.

²⁴⁹ RAC [1845, S. 9].



Kat. 55

Allen Bildern gemeinsam ist zudem die Malweise. Es herrscht keine klare Linienführung vor, Farben sind nicht deutlich voneinander abgegrenzt, sondern laufen ineinander über. Der Farbauftrag in Kat. 57 und 58 ist in seiner Expressivität noch gesteigert.

Kat. 56)

Titel: **Morning, returning from the Ball, St. Martino**

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 417²⁵⁰**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 61,6 x 92,4 cm**

Aufbewahrung: **Privatsammlung**

Abbildungsnachweis: Tate Online²⁵¹

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*MS. Fallacies of Hope*²⁵²

Siehe Kat. 55)



Kat. 56

²⁵⁰ Siehe Kat. 55.

Auf der Tate Website als *Returning from the Ball (St. Martha)* angegeben, dieses ist BJ 422.

²⁵¹ Abbildung von www.tate.org.uk auf der Website zum Zeitpunkt der Recherche falsch betitelt <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=73689&searchid=31543&tabview=image> [10.07.2011].

²⁵² RAC [1845, S. 10].

Kat. 57)

Titel: **Venice - noon**

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 418**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 61 x 91,8 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00541)**

Abbildungsnachweis: Tate Online²⁵³

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*MS. Fallacies of Hope*²⁵⁴

Siehe Kat. 55)



Kat. 57

²⁵³ Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14796&searchid=31551&tabview=image>
[10.07.2011].

²⁵⁴ RAC [1845, S. 19].

Kat. 58)

Titel: **Venice – sunset, a fisher.**

Ausstellungsjahr: **1845**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 419**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 61,3 x 92,1 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00542)**

Abbildungsnachweis: Tate Online²⁵⁵

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*MS. Fallacies of Hope*²⁵⁶

Siehe Kat. 55)



Kat. 58

²⁵⁵ Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14797&searchid=31557&tabview=image>
[10.07.2011].

²⁵⁶ RAC [1845, S. 20].

Kat. 59)

Titel: "**Hurrah! for the whaler Erebus! another fish!**"

Ausstellungsjahr: **1846**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 423**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 90,2 x 120,6 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00546)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

Ohne Zitat

*Beale's Voyage*²⁵⁷

Siehe Kat. 53)



Kat. 59

²⁵⁷ RAC [1846, S. 13].

Kat. 60)

Titel: **The Angel standing in the sun**

Ausstellungsjahr: **1846**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 425**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00550)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ARTstor: 41822000858488**

Zitat im Ausstellungskatalog:

"And I saw an angel standing in the sun; and he cried with a loud voice, saying to all the fowls that fly in the midst of heaven, Come and gather yourselves together unto the supper of the great God;

"That ye may eat the flesh of kings, and the flesh of captains, and the flesh of mighty men, and the flesh of horses, and of them that sit on them, both free and bond, both small and great."

Revelation, xix, 17, 18.

*"The morning march that flashes to the sun;
The feast of vultures when the day is done."*

*Rogers.*²⁵⁸

1846 zitiert Turner für dieses Gemälde aus dem Neuen Testament, dem Buch der Offenbarung, Kapitel 19, Vers 17 und 18.²⁵⁹ Dies ist das letzte Buch der Bibel; insgesamt handelt es sich um die letzten Seiten. Zudem zitiert er für dieses Gemälde aus Rogers „The Voyage of Columbus“ (Canto VI) Zeilen aus jenem Abschnitt, welcher die Überschrift „The flight of an Angel of Darkness“ trägt.²⁶⁰

Der Titel des Bildes wirkt beschreibend: Auf dem nahezu quadratischen Gemälde ist zentral ein fliegender Engel abgebildet, der von einem starken gelben Licht umfassen ist. Mit einem Schwert deutet er nach oben in die linke Bildecke, in der sich schemenhaft dunkle Vögel ausmachen lassen. Bis auf einige Figuren in der unteren Hälfte ist das

²⁵⁸ RAC [1846, S. 19].

²⁵⁹ King James Bible [1611, ed. 1909, V, Rev 19:17-18].

²⁶⁰ BJ [Nr. 425] und Rogers [1867, S. 86].

Wie Gage [1987, S. 199] aufzeigt, beschreibt die Stelle der Canto 12 die Vision eines dunklen Engels, der Columbus bei seinem Tod erscheint.



Kat. 60

Bild ungegenständlich gemalt: Den Engel umgeben gelbe, goldene, hellblaue und roséfarbene Partien, welche sich teilweise rundförmig um die Figur legen.

Das Bibelzitat ist durch die Geste des Engels im Gemälde auch wiedergegeben: Es ist der Aufruf an die Vögel, den Turner hier festgehalten hat.

Kat. 61)

Titel: **The hero of a hundred fights**

Ausstellungsjahr: **1847**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 427**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 90,8 x 121,3 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00551)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

An idea suggested by the German invocation upon casting the bell: In England called tapping the furnace.

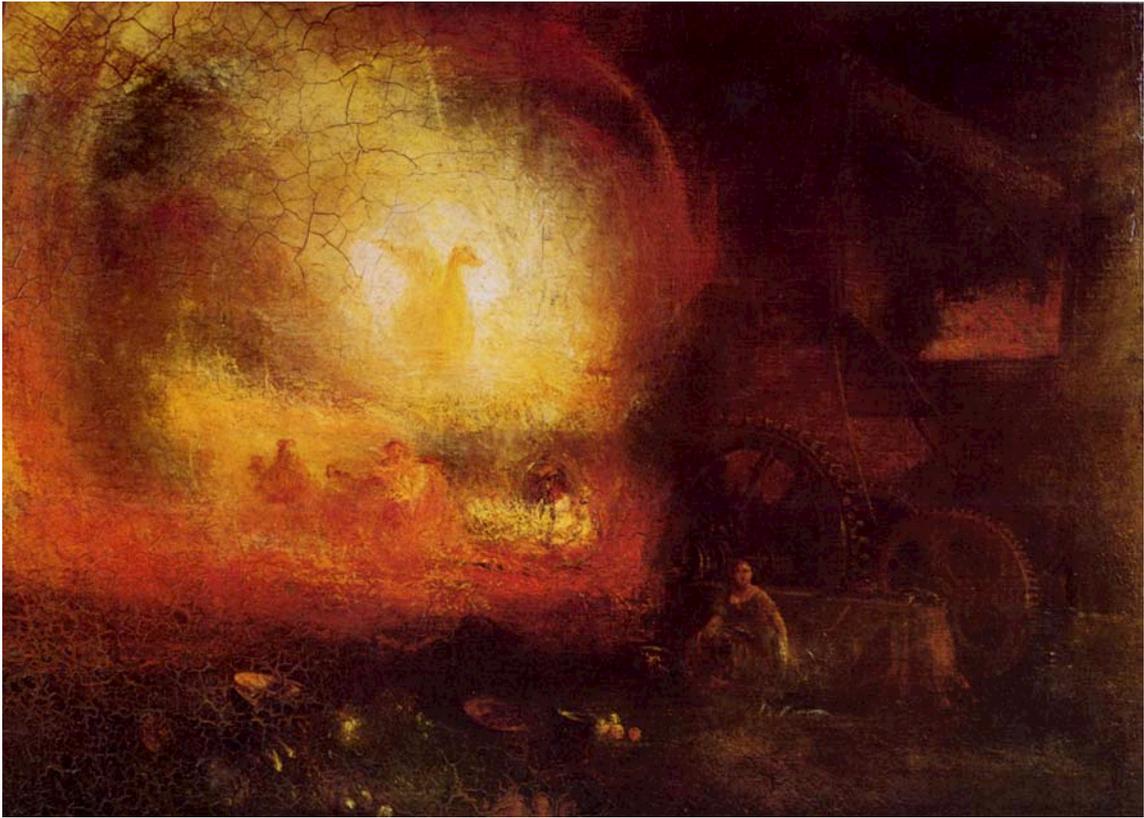
*MS. Fallacies of Hope.*²⁶¹

Dieser narrative Titel deutet auf eine Figur hin, die als Held bezeichnet wird. Um welche Person es sich handelt und ob diese aus der Mythologie stammt oder aus der britischen Literatur ist nicht angegeben und auch durch das Zitat, welches aus den „Fallacies of Hope“ stammt, nicht auszumachen.

Das Zitat wirkt wie ein Fragment einer etwas näher erläuternden Passage. In den Zeilen wird das Gießen einer Glocke mit dem Neigen eines Heizkessels in Verbindung gebracht.

Auch der Inhalt des Gemäldes entspringt dem industriellen Kontext: Die Szene ist in einer Art Industrieanlage angesiedelt; rechts im Bild sind große Zahnräder einer Maschine zu sehen. Davor ist eine sitzende Frau dargestellt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der linken Bildhälfte: Diese ist hell erstrahlt von einem gelben Licht, welches vermutlich von einer Art Hochofen kommt. Im hellsten Punkt sind die Umrisse einer Figur zu Pferd zu erkennen, darunter befinden sich zwei weitere Figuren, die im rötlichen Licht des Ofens erstrahlen.

²⁶¹ RAC [1847, S. 11].



Kat. 61

Kat. 62)

Titel: **Mercury sent to admonish Æneas.**

Ausstellungsjahr: **1850**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 429**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 90,2 x 120,6 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00553)**

Abbildungsnachweis: **Datenbank ArteMIS: Diathek KHI**

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Beneath the morning mist,
Mercury waited to tell him of his neglected fleet."*

*MS. Fallacies of Hope.*²⁶²

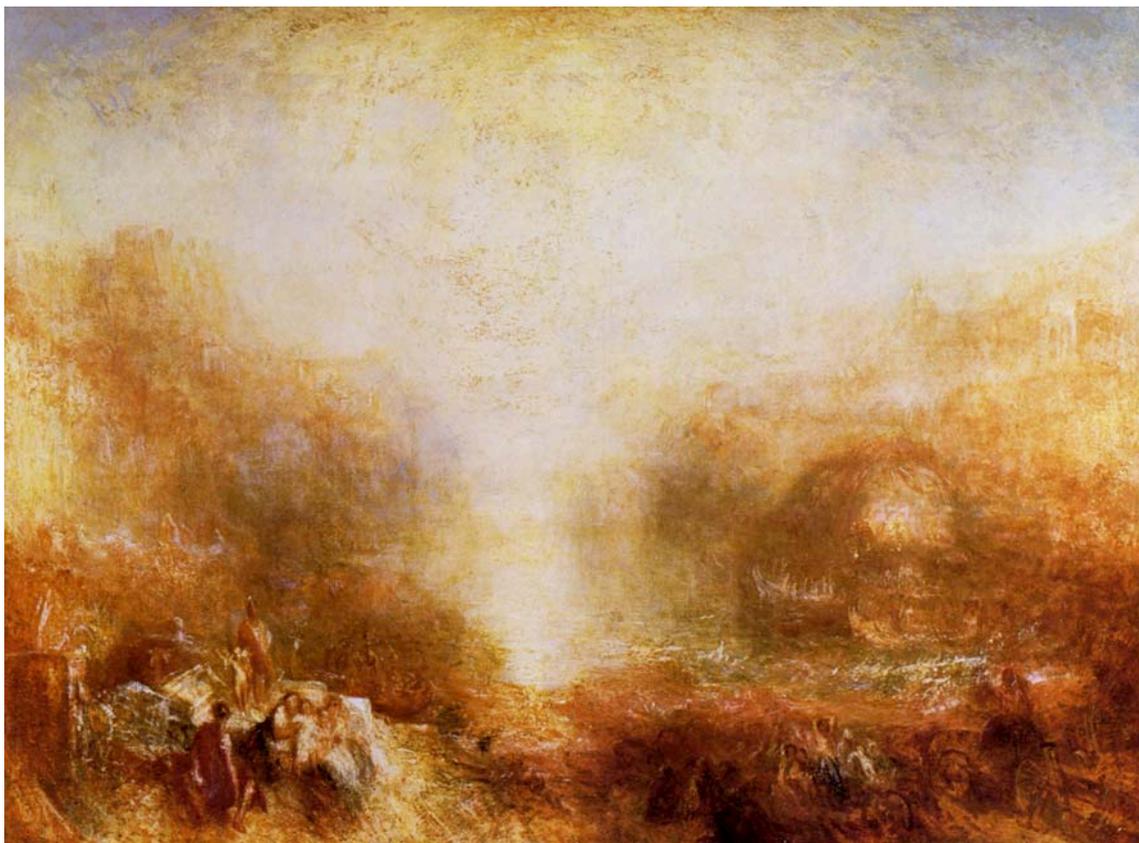
Die Einleitung dieses Werkes stellt ein narrativer Titel dar, welcher auf die griechische Mythologie hindeutet. Er ist dem vierten Buch von Vergils „Aeneis“ entnommen und thematisiert die Abmahnung des Aeneas im Auftrag Jupiters durch den Götterboten Merkur, nachdem Aeneas Dido gehehlicht hat anstatt seine Flucht weiter auszuführen.

Das Zitat aus den „Fallacies of Hope“ vertieft diese Erwähnungen aus dem Titel und beschreibt die Geschehnisse der Geschichte näher. Gleichzeitig werden Angaben zur Tageszeit und Wetterlage in den Gedichtzeilen gemacht.

Im Gemälde dargestellt ist eine Landschaft am Meer oder See, die in ein atmosphärisches gelbes Licht getaucht ist. Auch dieses Werk ist durch expressive Malweise gekennzeichnet, die das Ausmachen von Details nur durch genaues Beobachten ansatzweise erlaubt. Auf der rechten Seite im Vordergrund ist eine Gruppe von Figuren zu erkennen, die im Vergleich zur Landschaft genauer dargestellt sind. Ob eine der Figuren Merkur oder Aeneas ist, kann nicht eindeutig gesagt werden, doch könnte es sich bei der kleinen Figur, welche ihre Arme nach oben streckt, um Cupido handeln.²⁶³ Somit ist erneut das im Titel erwähnte Thema des Bildes nicht vordergründig und offensichtlich im Bild auszumachen.

²⁶² RAC [1850, S. 11].

²⁶³ Finley [1990, 385] zeigt ebenfalls auf, dass Merkur, die entscheidende Figur in dieser Stelle des Epos, im Bild nicht einfach auszumachen ist. Er identifiziert jedoch die große stehende Figur als Aeneas, neben ihm den kleinen Cupido und eine sitzende Figur gegenüber Aeneas als Merkur.



Kat. 62

Kat. 63)

Titel: **Æneas relating his story to Dido**

Ausstellungsjahr: **1850**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 430**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,5 x 122 cm**

Aufbewahrung: **vermutlich zerstört vor 1936, davor Tate Gallery, London (N00552)**

Abbildungsnachweis: **Project Yorck**²⁶⁴

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"Fallacious Hope beneath the moon's pale crescent shone,
Dido listened to Troy being lost and won."*

*MS. Fallacies of Hope.*²⁶⁵

Das zweite und dritte Buch der „Aeneis“ von Vergil ist der Bezugspunkt dieses Titels. Darin berichtet Aeneas Dido vom Untergang Trojas und von seinen anschließenden Irrfahrten. Das Zitat geht weiter darauf ein und gibt zudem Angaben zur Tageszeit: Der Mond scheint. Folglich spielt die geschilderte Szene am Abend oder in der Nacht.

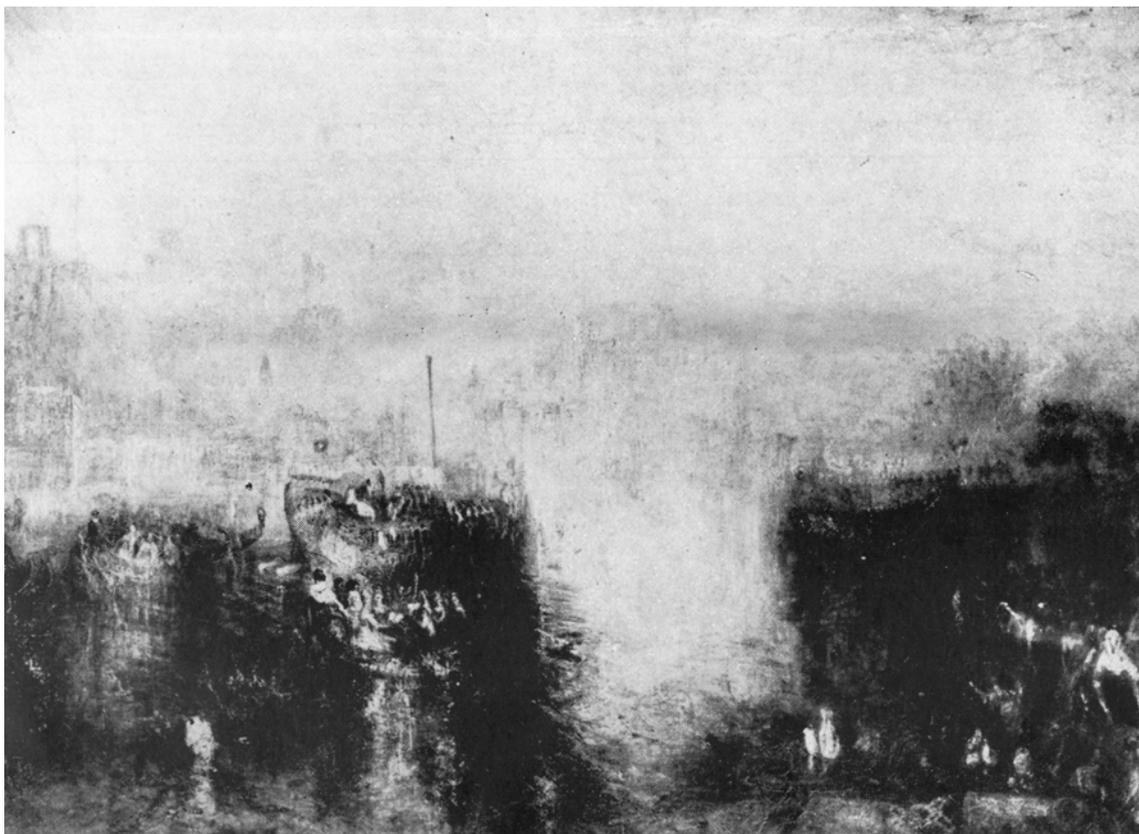
Das Gemälde ging vermutlich vor 1936 verloren, doch es ist eine Schwarz-Weiß Photographie davon erhalten.²⁶⁶ Darauf sind Boote zu erkennen, auf denen sich Figuren aufhalten. Ansatzweise ist auch eine Stadtkulisse im Hintergrund auszumachen. Auf den Booten könnten sich Dido und Aeneas befinden, eine Tatsache, die das Gemälde mit dem Titel in Einklang brächte. Dies wird jedenfalls von Augenzeugen des Ölgemäldes geschildert.²⁶⁷ Doch ist dies auf der Abbildung nicht zu erkennen. Zudem sind die Figuren in sehr kleinem Format ausgeführt und eine Identifizierung wäre demnach auch auf dem ursprünglichen Gemälde nicht ohne Weiteres möglich.

²⁶⁴ William Turner. *Digitales Verzeichnis der Werke*, [CD-Rom], Gesellschaft für Bildarchivierung - Yorck Project (Hg.), Berlin 2006.

²⁶⁵ RAC [1850, S. 12].

²⁶⁶ BJ [Nr. 430].

²⁶⁷ Ebenda.



Kat. 63

Kat. 64)

Titel: **The Visit to the tomb**

Ausstellungsjahr: **1850**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 431**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 91,4 x 121,9 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00555)**

Abbildungsnachweis: **Tate online**²⁶⁸

Zitat im Ausstellungskatalog:

"The sun went down in wrath at such deceit."

*MS., Fallacies of Hope.*²⁶⁹

Das dritte Kunstwerk aus der Gruppe der späten Bilder von Dido und Aeneas (Kat. 62–65) ist nicht eindeutig Vergils „Aeneis“ zuzuordnen. In dem Epos lässt sich keine Erwähnung eines Grabes ausfindig machen, die zu diesem Titel und Zitat passt.²⁷⁰

Das Zitat aus den „Fallacies of Hope“ spricht einen Sonnenuntergang an. Die narrative Beschreibung steht vermutlich ebenso in Zusammenhang mit der „Aeneis“, kann jedoch dahingehend nicht gedeutet werden.

Das Gemälde zeigt eine Bucht und die dazugehörige Hafenstadt; zudem sind viele Figuren im Bild positioniert. Sehr auffällig ist die kleine Figurengruppe links unten im Bild: Eine Frau in Begleitung eines Mannes und eines Engels ist hier deutlich zu sehen. Der Rest des Bildes ist teilweise verschwommen dargestellt und expressiver ausgeführt. Die drei Figuren bewegen sich auf die Bildmitte zu, an der sich das Licht der tiefstehenden Sonne im Wasser der Bucht spiegelt und somit eine Zweiteilung des Gemäldes bewirkt. Es handelt sich bei der Gruppe um Dido, Aeneas und Cupido.²⁷¹

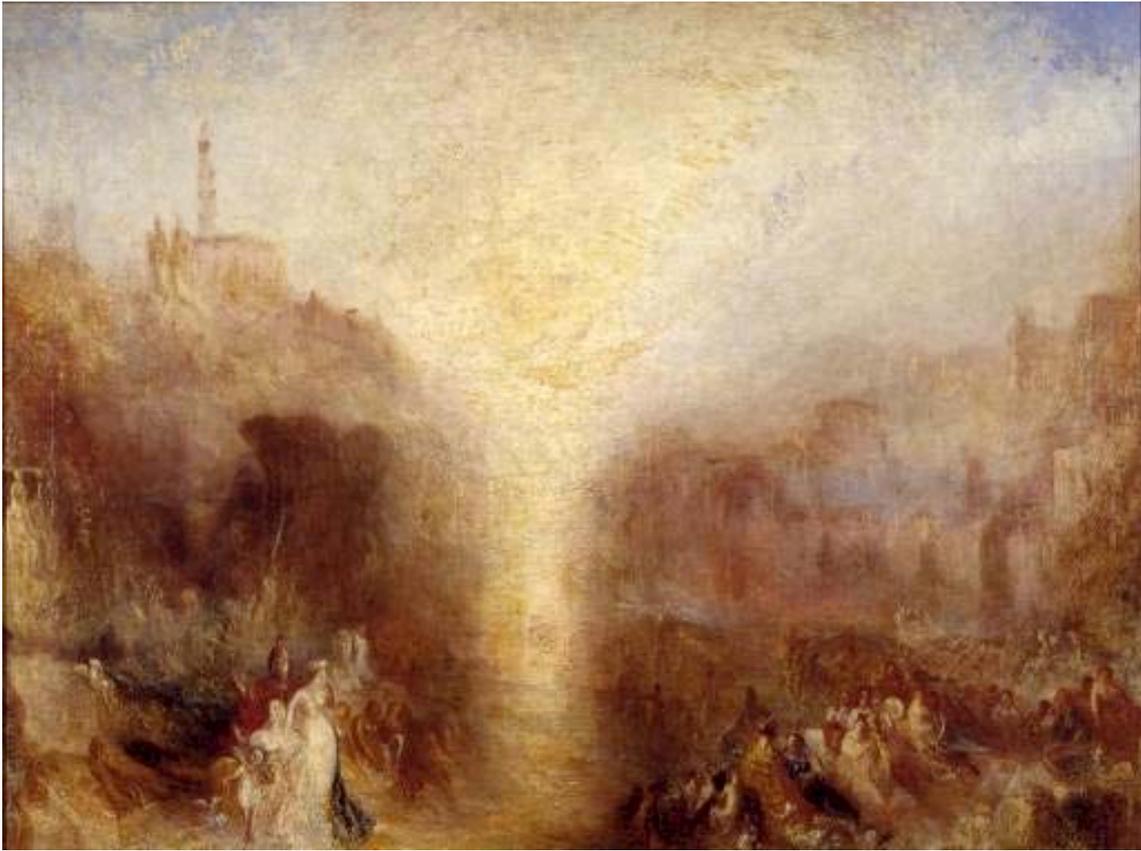
²⁶⁸ Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14809&searchid=22600&tabview=image> [09.07.2011].

²⁶⁹ RAC [1850, S. 18].

²⁷⁰ BJ [Nr. 431]

²⁷¹ Ebenda.



Kat. 64

Kat. 65)

Titel: **The departure of the fleet**

Ausstellungsjahr: **1850**

Werkverzeichnis Butlin und Joll: **Nr. 432**

Technik und Maße: **Öl auf Leinwand, 89,9 x 120,3 cm**

Aufbewahrung: **Tate Gallery, London (N00554)**

Abbildungsnachweis: **Tate online**²⁷²

Zitat im Ausstellungskatalog:

*"The orient moon shone on the departing fleet,
Nemesis invoked, the priest held the poisoned cup."*

*MS. Fallacies of Hope.*²⁷³

Das letzte Werk der Dido und Aeneas Bildgruppe ist auch nur schwer Vergils Epos zuzuschreiben.

Abgebildet ist eine Hafenstadt. Links im Bild beobachtet eine Menschenmenge die Abfahrt einiger Schiffe aus dem Hafen. Eine der Figuren könnte dabei Dido sein, die das Auslaufen der Flotte verfolgt.²⁷⁴

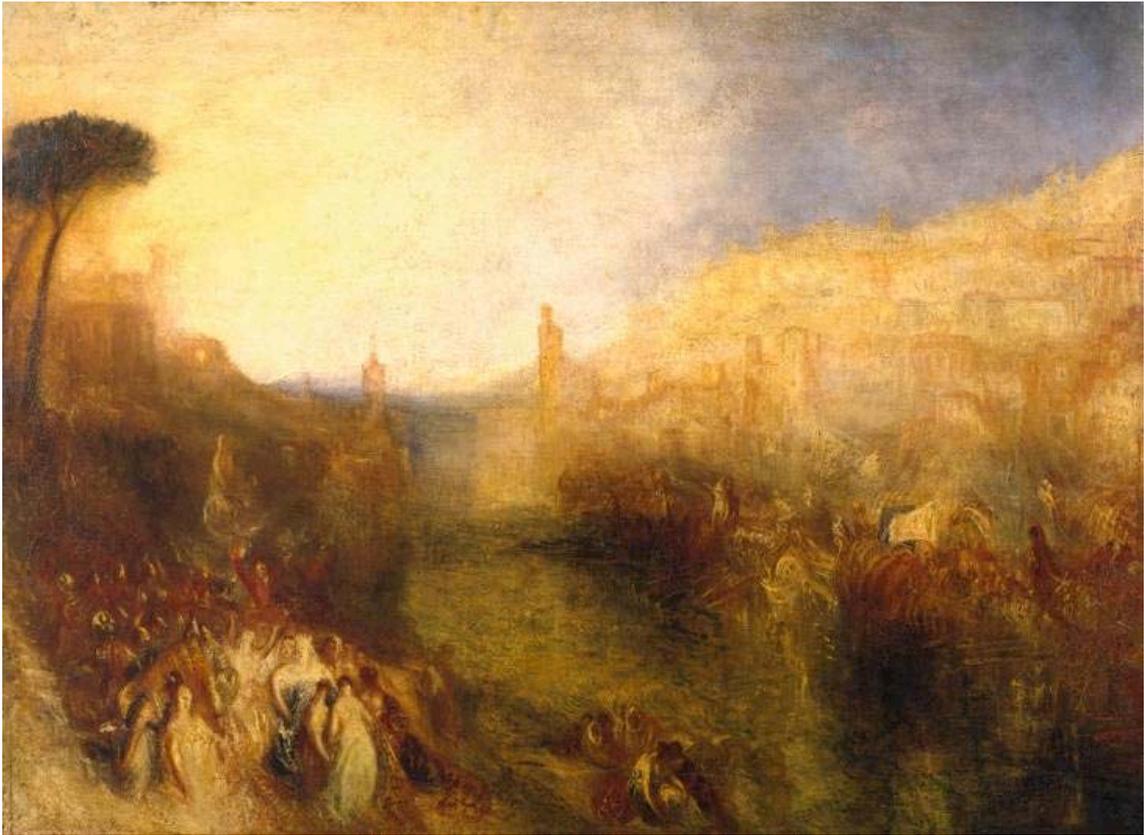
Diese Vermutung unterstreicht der Titel ebenso wie das Zitat, welches auch aus den „Fallacies of Hope“ stammt. Es wird eine Szene bei Nacht geschildert, in der eine Flotte von Schiffen in See sticht und es ist von einem vergifteten Kelch die Rede. Diese Hinweise deuten auf den Selbstmord Didos hin, den sie ausführt, nachdem sie von Aeneas verlassen wird.

²⁷² Abbildung von www.tate.org.uk

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14808&searchid=22601&tabview=image> [09.07.2011].

²⁷³ RAC [1850, S. 23].

²⁷⁴ BJ [Nr. 432].



Kat. 65

II. Exkurs: Benjamin Wests Werke mit Bibelzitat von 1800

Um Turners Schaffen und seinen Umgang mit Zitaten besser einordnen zu können, ist eine Untersuchung anderer Mitglieder der RA und deren Verwendung von Zitaten aufschlussreich. Idealerweise sollten hierfür Künstler ausgewählt werden, welche im selben Jahr wie Turner die gleiche literarische Vorlage für ihre Malerei verwendet haben. Eine Untersuchung kann aber nur erfolgen, wenn neben dem Titel und dem Zitat, welche im Ausstellungskatalog vorhanden sind, auch die Gemälde berücksichtigt werden. Diese Tatsache schränkt die Auswahl an potentiellen Vergleichen ein, denn viele der Akademiemitglieder sind nur unzureichend publiziert. Folglich können die Werke einiger Künstler nicht analysiert werden. Unter Berücksichtigung dieser Umstände wurden die ersten Ausstellungsjahre nach einem geeigneten Künstler durchsucht.

Ein passendes Vergleichsbeispiel wurde in Benjamin West gefunden. Das Werkverzeichnis von Erffa und Staley [1986] liefert die Abbildungen zu den drei Werken Wests, die 1800 ausgestellt und mit einem Zitat aus der Bibel versehen wurden. Bereits die Titel der Werke verweisen direkt auf Szenen aus der Bibel. *The Women at the Sepulchre of Jesus Christ* (Abb. I²⁷⁵) ist nicht mehr im Original, jedoch durch einen Stich von J. Porter erhalten. Das Zitat stammt aus dem Lukasevangelium und beinhaltet Verse jener Stelle, welche auch im Titel thematisiert wird: Die Frauen am Grab. Die zitierten Zeilen schildern das Auffinden des leeren Grabes und die Auskunft der Engel über die Auferstehung Christi. Es handelt sich jedoch um eine gekürzte Fassung: West streicht jene Stellen heraus, welche auf die Emotionen der Frauen anspielen, wie zum Beispiel „And as they were afraid, and bowed down their faces to the earth“.

Titel und Zitat wirken deskriptiv auf das Gemälde, welches fünf trauernde Frauen und zwei hell erleuchtete Engel am Grab Christi darstellt. Die Engel deuten auf das leere Grab, worin die Lichtquelle des Bildes auszumachen ist. Die Frauen sind in Seitenansicht dargestellt. Dennoch sind ihre sorgvollen Gesichter durch die helle Erleuchtung zu erkennen. Beide Engel richten ihre Blicke auf die Trauernden, der rechte deutet zudem in Richtung Himmel als Hinweis auf die Auferstehung. Das Gemälde ist somit als reine Illustration dieser Bibelstelle zu verstehen. Dies wird durch die Tatsache unterstrichen, dass West bewusst Verse der Bibel im Zitat herausschneidet, um den rein deskriptiven Charakter des Zitates zu erhalten. Ein Blick der Frauen zu Boden würde keine Darstel-

²⁷⁵ Die Abbildungen sind dem Exkurs angefügt und mit römischen Ziffern nummeriert.

lung ihrer Gesichter ermöglichen. Die Zitate der anderen zwei Gemälde *The Apostles Imprisoned* (Abb. II) und jenes ohne Titel (Abb. III) sind ebenfalls reine Deskriptionen des Dargestellten.

Abb. I)



Stich von J. Porter nach *The Women at the Sepulchre of Jesus Christ*
 Ausstellungsjahr: 1800
 Werkverzeichnis: Erffa/Staley 1986, Kat. 374
 Technik und Maße: Unbekannt
 Aufbewahrungsort: Unbekannt
 Abbildungsnachweis: Erffa/Staley 1986, S. 372

„And they entered in, and found not the body of the Lord Jesus; and behold two men stood by them in shining garments, and said unto them, why seek ye the living among the Dead? He is not here, but is risen.“

St. Luke, chap. Xxiv. Vers. From 3 to 6.²⁷⁶

²⁷⁶ RAC [1800, S. 7].

Veränderte, gekürzte Übernahme aus King James Bible [1611, ed. 1909, Luke 24:3-6]:

„And they entred in, and found not the body of the Lord Iesus.

[And it came to passe, as they were much perplexed thereabout,]

behold, two men stood by them in shining garments.

And [as they were afraid, and bowed downe their faces to the earth,

they] said vnto them, Why seek ye the liuing among the dead?

He is not heere, but is risen“

Abb. II)



Benjamin West

Titel: *The Apostles Imprisoned*

Ausstellungsjahr: 1800

Werkverzeichnis: Erffa/Staley 1986, Kat. 387

Technik und Maße: Öl auf Papier, 35,2 x 27,3 cm

Aufbewahrungsort: Museum of Fine Arts, Boston

Abbildungsnachweis: Erffa/Staley 1986, S. 380

„But the Angel of the Lord by night opened the prison doors, and brought them forth, and said, go, stand and speak in the temple to the people, all the words of this life.“
*Acts of the Apostles, chap. V ver. 19 and 20.*²⁷⁷

Abb. III)



Benjamin West

Titel: Ohne Titel

Ausstellungsjahr: 1800

Werkverzeichnis: Erffa/Staley 1986, Kat. 325

Technik und Maße: Öl auf Leinwand, 216 x 186,5 cm

Aufbewahrungsort: Thomas Coram Foundation for Children, London

Abbildungsnachweis: Erffa/Staley 1986, S. 341

„And Jesus called a little child unto him, and set him in the midst of them;
And said, verily, I say unto you, except ye be converted, and become as little children, ye shall not enter into the kingdom of Heaven.“
*Matthew, chap. Xviii, ver. 2 and 3.*²⁷⁸

²⁷⁷ RAC [1800, S. 6].

Originale Übernahme aus der King James Bible [1611, ed. 1909, Acts 5:19-20].

²⁷⁸ RAC [1800, S. 9].

Originale Übernahme aus der King James Bible [1611, ed. 1909, Matt 18:2-3].

III. Literaturverzeichnis

Bann 1985

Stephen Bann, "The Mythical Conception Is the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting", in: *Word & Image*, 1.2, 1985, S. 176-90.

Bermingham 2002

Ann Bermingham, „Landscape-O-Rama: The Exhibition Landscape at Somerset House and the Rise of the Popular Landscape Entertainment.“ in: David H. Solkin (Hg.), *Art on the line the Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780-1836*, Kat. Ausst., London 2002, S. 127-143.

Butlin und Joll 1984

Martin Butlin und Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*. 2. überarb. Aufl. (1977 erstmals erschienen), New Haven 1984.

Byron 1816 / Byron 1818

Baron George Gordon Byron, *The Complete Poetical Works*, Vol. II, Jerome J. MacGann (Hg.), Oxford 1980 [Erstausgabe Canto III 1816 und Canto IV 1818].

Callimachus 2000

Callimachus, *Hymns and Epigrams*, A. W. Mair (Übers.), Cambridge 2000.

Campbell 1861

Thomas Campbell, *The Poetical Works*, London 1861.

Dryden 1697

John Dryden, *The Works of John Dryden*, Vol. V, Alan Roper (Hg.), Berkeley 1987 [Erstausgabe 1697].

Dryden 2000

John Dryden, *1693 – 1696 The Poems of John Dryden*, Paul Hammond, Harlow 2000.

Erffa/Staley 1986

Helmut von Erffa und Alan Staley, *The Painting of Benjamin West*. New Haven 1986.

Finley 1990

Gerald Finley, "Love and Duty: J. M. W. Turner and the Aeneas Legend." in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53.3, 1990, S. 376-90.

Fisher 1984

John Fisher, "Entitling". in: *Critical Inquiry*, 11.2, 1984, S. 286-98.

Franklin/Becklen/Doyle 1993

Margery B. Franklin, Robert C. Becklen und Charlotte L. Doyle, "The Influence of Titles on How Paintings Are Seen." in: *Leonardo*, 26.2, 1993, S. 103-08.

Gage 1987

John Gage, *J. M. W. Turner: A Wonderful Range of Mind*. New Haven 1987.

Gisborne 1799

Thomas Gisborne, *Walks in a Forest; or, Poems Descriptive of Scenery and Incidents Characteristic of a Forest, at Different Seasons of the Year*, London 1799.

Gombrich 1986

Ernst H. Gombrich, "Image and Word in Twentieth-Century Art." in: *Word & Image* I.3, 1985, S. 213-41.

Hamilton 1997

James Hamilton, *Turner: A Life*. London 1997.

Hoock 2003

Holger Hoock, *The King's Artists the Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760 - 1840*. Oxford 2003.

Hutchison 1986

Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768 - 1968*. London 1968.

Kat. Ausst., Courtauld London 2002

David H. Solkin (Hg.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, Kat. Ausst., The Courtauld Gallery, London 2002.

Kat. Ausst., Tate London 1990

Tate Gallery Publications (Hg.), *Painting and Poetry. Turner's Verse Book and His Work of 1804 - 1812*, Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1990.

Kat. Ausst., Tate London 2003

Ian Warrell (Hg.), *Turner and Venice*. Kat. Ausst., Tate Gallery, London 2003.

Kat. Ausst., Warwickshire 2007

Opulence & Anxiety. Landscape painting from the Royal Academy of Arts, Kat. Ausst., Compton Verney, Warwickshire 2007.

King James Bible 1611

King James Bible. The Authorised Version of the English Bible, William A. Wright (Hg.), Cambridge 1909 [1611].

Koch 1967

Georg F. Koch. *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1967.

Levinson 1985

Jerrold Levinson, "Titles". in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44.1, 1985, S. 29-39.

Lindsay 1947

Jack Lindsay, "The Sunset Ship. Keats, Coleridge, and Turner." in: *Life and letters and the London mercury*, 54.121, 1947, S. 199-211.

Lindsay 1966

Jack Lindsay, *J.M.W. Turner: His Life and Work*. London 1966.

Livius 1999

Titus Livius, *Ab urbe condita, Liber XXI*, Ursula Blank-Sangmeister (Hg. u. Übers.), Stuttgart 1999.

Matteson 2002

Lynn R. Matteson, "The Poetics and Politics of Alpine Passage: Turner's Snowstorm: Hannibal and His Army Crossing the Alps." in: *The Art Bulletin*, 62.3, 1980, S. 385-98.

Milton 1674

John Milton, *Paradise Lost*, Barbara K. Lewalski (Hg.), Malden 2007 [Erstausgabe 1674].

Oxford Companion 2001

Evelyn Joll (Hg.), *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Oxford 2001.

Pevsner 1986

Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte Der Kunstakademien*. München 1986.

Powell 1982

Cecilia Powell, "Infuriate in the Wreck of Hope". in: *Turner Studies: his art and epoch 1775-1851*, 2.1, 1982, S. 12–18.

RAA/PC/1/2

Royal Academy Archive, Records of the President and Council, Council Minutes (kurz: RAA/PC/1/2), unpubl.

RAC [1769-1850]

Royal Academy Exhibition Catalogue, Royal Academy of Arts (Hg.), London 1769-1850.

Rogers 1867

Samuel Rogers, *The Poetical Works of Samuel Rogers*, London 1867.

Room 2000

Adrian Room, *A dictionary of art titles. The origins of the names and titles of 3000 works of art*, Jefferson 2000.

Scott 1899

Walter Scott, *The Lord of the Isles*, Thomas Bayne (Hg.), Oxford 1899.

Shakespeare 2010

William Shakespeare, *The Arden Shakespeare. The Merchant of Venice*, John Drakakis (Hg.), London 2010.

Shanes 1990

Eric Shanes, *Turner's Human Landscape*. London 1990.

Solkin/Sunderland 2002

David H. Solkin und John Sunderland, „Staging the Spectable“, in: David H. Solkin (Hg.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836* David H. Solkin (Hg.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, Kat. Ausst., 2002, S. 23-37.

Thomson 1726-1746

James Thomson, *The Seasons*, James Sambrook (Hg.), Oxford und New York 1981 [1726-1746].

Venning 1985

Barry Venning, „Turner’s Whaling Subjects“, in: *The Burlington Magazine*, 127.983, 1985, S. 75-83.

Welchman 1997

John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*. New Haven 1997.

Yeazell 2009

Ruth B. Yeazell, "Turner's Title." in: *Victorian Studies*, 51.3, 2009, S. 480-495.

Yeazell 2011

Ruth B. Yeazell, "This Is Not a Title." in: *The Yale Review*, 99.2, 2011, S. 134-43.

Ziff 1964a

Jerrold Ziff, "J. M. W. Turner on Poetry and Painting." in: *Studies in Romanticism*, III.4 1964,S. 193–215.

Ziff 1964b

Jerrold Ziff,. "John Langhorne and Turner's 'Fallacies of Hope'." in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, S. 340-42.

Ziff 1982

Jerrold Ziff, "Turner's First Poetic Quotations." in: *Turner Studies: his art and epoch 1775-1851*, 2.1, 1982, S. 2–11.

IV. Abbildungen



Abb. 1)

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Infantin Margarita Teresa (1651-1673) in rosafarbenem Kleid

um 1653/1654

Öl auf Leinwand, 128,5 x 100 cm

Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie (GG_321)

Abbildungsnachweis: Bilddatenbank ARTstor 10310120309

[3]

A

CATALOGUE, &c.

Note, The Pictures, &c. marked with an (*) are to be disposed of.

JOHN BACON,

George-yard, near Sobo-square, in Oxford-road.

- 1 **P**ORTRAIT of his MAJESTY, a medalion.
2 Bacchanalians (a model)

JOHN BAKER, R. A.

Denmark-street, Sobo.

- 3 A piece of flowers.
4 Its companion.

GEORGE BARRET, R. A.

Orchard-street, Portman-square.

- 5 A view in Penton Lynn, on the river Liddle, running through Canonby, in the county of Dumfries, three miles south-east of the first Turnpike on the new Road from Carlisle, through the Duke of Buccleugh's estate, to Edinburgh.
6 Part of Melrofs Abbey on the river Tweed, by moon-light, belonging to his Grace the Duke of Buccleugh.

Abb. 2)

Royal Academy Cataloge, 1769, S. 3

Abbildungsnachweise: Photographie Nikolina Durcak



Abb. 3)

Pietro Antonio Martini

The Exhibition at the Royal Academy

1787

Stich und Radierung, 36 x 52,7 cm

Fine Arts Museums of San Francisco (1978.1.33)

Abbildungsnachweis: Bilddatenbank ARTstor (FASF.56655)

[*]

16*	The engagement between Sir G. B. Rodney and the Spanish Squadron.	F. Holman
17	Portraits of their Royal Highnesses Prince Adolphus, Princess Mary, and Princess Sophia.	B. West, R.A.
18	Portrait of a gentleman.	Sir J. Reynolds, R.A.
19	Portrait of an officer.	P. Reinagle
20	The engagement between the Fox, Hon. Capt. Windfor, and the Juno, a large French frigate.	D. Serres, R.A.
21	View in Devonshire.	F. Towne
22	Religion. See Temple of Virtue, a dream, by J. Fordyce, D.D.	Angelica Kauffman, R.A.
23	Portraits of two boys.	J. Downman
24	View in Devonshire.	F. Towne
25	Landscape and cattle, evening.	P. F. Bourgeois
26	Love and innocence.	R. Colway, R.A.
27	Landscape and cattle.	P. J. De Lou, herbourg
28	Portrait of a gentleman.	W. Beechey
29	St. Peter in prison.	J. Crook
30*	Sir Arthegal, &c. from Spenser.	T. Daniel
31	Portrait of a naval officer.	N. Hone, R.A.
32	Portrait of a gentleman.	Sir J. Reynolds, R.A.
33	Portrait of a gentleman.	T. Gainsborough, R.A.
34	Landscape.	E. Oram
35	View in Wales.	P. Sandby, R.A.
36	Portrait of a gentleman.	M. Chamberlin, R.A.
37	Portrait of a child.	J. Hewson
38	Portrait of an artist.	B. Vandergucht
39	Modesty embracing virtuous love.	Angelica Kauffman, R.A.
39 †	Flowers.	Mary Moser, R.A.
40	Portrait of Mrs. Yates in the character of Melpomene.	J. Roberts
40 †	Landscape.	Waldegrave.

Abb. 4)

Royal Academy Catalogue, 1780, S. 4

Abbildungsnachweise: Photographie Nikolina Durcak

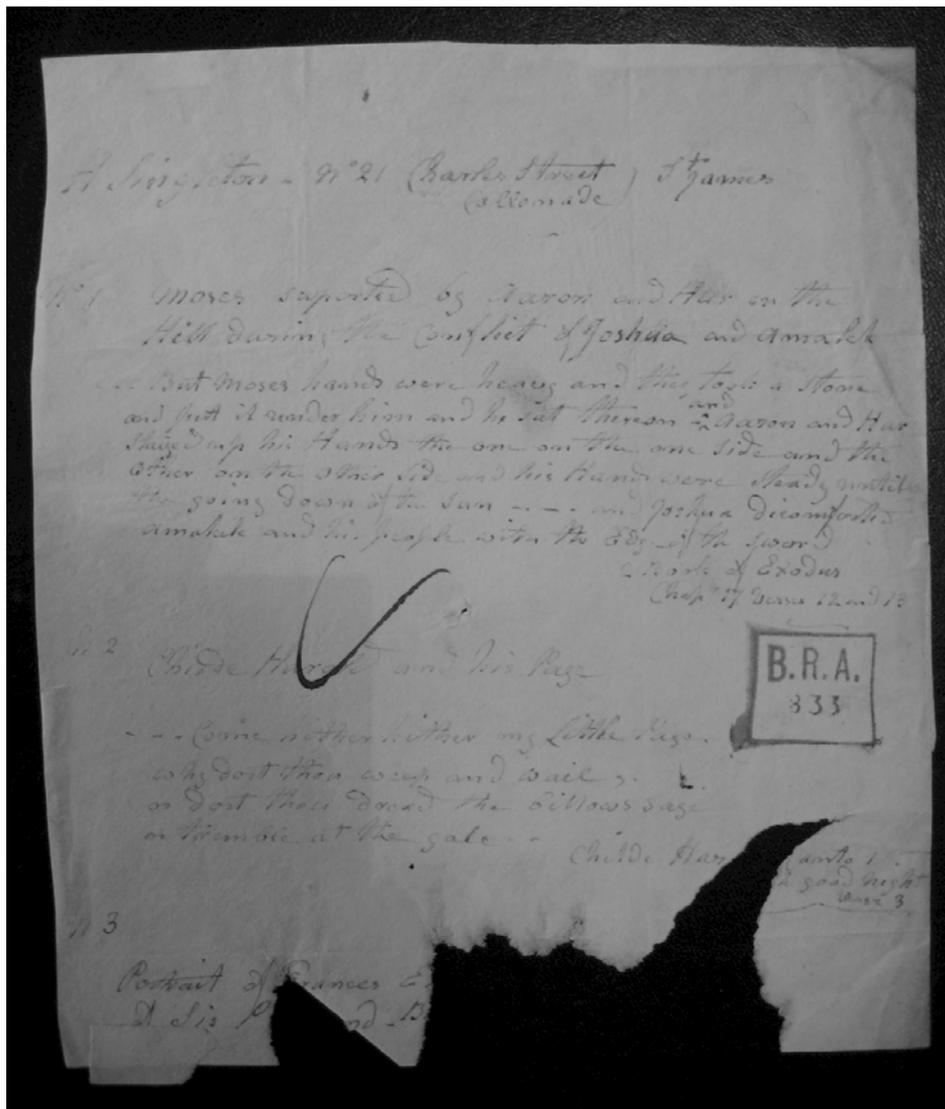


Abb. 5)

Henry Singleton

Handschriftliches Dokument

1832

Aufbewahrung: Royal Academy of Arts Archiv, London. Box 395

Abbildungsnachweise: Photographie Nikolina Durcak

Transskription:

H. Singleton No. 21 Charles Street Collonade, St. James

No. 1 Moses supported by Aaron and Hur on the hill during the Conflict of Joshua and Amalek

“... But Moses’ hands were heavy, and they took a Stone and put it under him, and he sat thereon, and Aaron and Hur stayed up his Hands, the one on the one Side, and the other on the other Side, and his Hands were steady until the going down of the Sun _ _ And Joshua discomfited Amalek and his people with the Edge of the Sword.”

2 Book of Exodus

Chapter 17 Verses 12 and 13

No. 2 Childe Harold and His Page
 "Come hither, hither, my little page!
 Why dost thou weep and wail?
 Or dost thou dread the billows' rage,
 Or tremble at the gale?"

Child Harold, Canto 1 – The Good Night, verse 3

No. 3 Portrait of Frances Elisabeth, daughter of Sir T. Acland, Bart

14		
239	View of the bridge, and part of the town of Ottey, Wharfedale, Yorkshire. Taken from the grounds of Walter Fawkes, Esq.	G. Dinsdale
240	Sea piece: A calm	C. M. Powell
241	Windy weather	J. J. Chalon
242	Portrait, with the interior of a smith's shop, from Nature	J. Emery, H.
243	A picman	J. Leschallas
244	A landscape	W. R. Bigg, A.
245	Portraits of the children of Mr. Robinson	J. Keenan
246	Portrait of a nobleman	T. Kirkby
247	Worthy, a horse the property of the Hon. the East India Company	J. Hardman
248	Portrait of Miss Drew	S. Drummond, A.
249	Banditti	P. J. de Louthembourg, R. A.
250	A design for Portraits	S. Drummond, A.
251	A landscape, composition	M. Peacock
252	Bitterns	E. A. Spitsbury
253	A joke	L. Cosse
254	Portrait of Mrs. Hahn	S. Woodforde, R. A.
255	Portrait of an officer	H. Howard, R. A.
256	Portrait of a gentleman	M. Crogan
257	Portrait of Miss Rich	R. Westall, R. A.
258	Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps	J. M. W. Turner, R. A.
<p>" Craft, treachery, and fraud—Salassian force, Hung on the fainting rear! then Plunder seiz'd The victor and the captive,—Saguntum's spoil, Alike became their prey; still the chief advanc'd, Look'd on the sun with hope;—low, broad, and wan; While the fierce archer of the downward year Stains Italy's blanch'd barrier with storms. In vain each pass, ensanguin'd deep with dead, Or rocky fragments, wide destruction roll'd Still on Campania's fertile plains—he thought, But the loud breeze sob'd, ' Capua's joys beware!'"</p> <p style="text-align: center;">MS. P. Fallacies of Hope.</p>		
259	Cardinal Wolsey received into the Abbey of Leicester	J. A. Atkinson
260	A terrier's head	A. Cooper
261	Interior of a cottage at Colcorton, Leicestershire	G. Arnald, A.
262	Portrait of W. Salte, Esq.	Sir W. Beechey, R. A.

Abb. 6)

Royal Academy Catalogue, 1812, S. 14

Abbildungsnachweise: Photographie Nikolina Durcak

V. Tabellen

Britische Autoren	167
Shakespeare	70
James Thomson	42
John Milton	22
Edmund Spenser	21
Thomas Gray	12
Bibel	91
Antike Autoren	54
Ovid	23
Homer	20
Virgil	11
Übersetzer antiker Literatur	25
John Dryden	15
Alexander Pope	10

Tab. 1) Clusteranalyse der verwendeten Quellen zwischen 1769 und 1804

1798		1800	
Künstler	Britische Autoren	Künstler	Britische Autoren
J. S. Copley	James Beattie	W. Artaud	Akenside
J. Downman	Henry Fielding	Dayes	Oliver Goldsmith
H. De Cort	Thomas Gray	H. Fuseli	Thomas Gray
W. Hamilton	Alexander Pope	W. Hamilton	Milton
Mrs. A. Neol	Ann Radcliffe	T. Hofland	Ossian
J. Nixon	Shakespeare	H. Howard	Rogers
Miss E. A. Rigaud	Thomson	J. Nixon	Shakespeare
J. F. Rigaud	Die Bibel	J. Northcote	Spenser
S. Rigaud	Antike Autoren	J. Opie	Thomson
R. Smirke	Cicero	Miss E. A. Rigaud	Isaac Watts
W. Theed	Homer	S. Shelley	Die Bibel
H. Tresham	Vergil	W. Theed	Antike Autoren
W. Turner	Sonstige Autoren	W. Turner	Ovid
R. Westall	Petrarca	B. West	
J. Zoffany		R. Westall	
1799			
Künstler	Britische Autoren		
W. Blake	Alexander Pope		
J. Frearson	Shakespeare		
H. Fuseli	Die Bibel		
H. Howard	Sonstige Autoren		
Miss E. A. Rigaud	Luís Vaz de Camões		
J. F. Rigaud	François Fénelon		
H. Tresham	Madame de Genlis		
W. Turner			
J. Webster			

Tab. 2) Überblick der Jahre 1798 bis 1800 bezüglich zitierende Künstler und Quellen

Tab. 3)

Kat.-Nr.	Jahr	Titel	Zitat	Quelle
1	1798	Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland	<p>----- "Ye mists and exhalations that now rise "From hill or streaming lake, dusky or gray, "Till the sun paints your fleecy skirts with gold, "In honour to the world's great Author, rise."</p>	Milton Par. Lost, Book V.
2	1798	Dunstanburgh Castle, N. E. Coast of Northumberland - Sunrise after a squally night.	<p>"The precipice abrupt, "Breaking horror on the blacken'd flood, "Softens at thy return - The desert joys, "Wildly thro' all his melancholy bounds, "Rude ruins glitter; and the briny deep "Seen from some pointed promontory's top, "Far to the blue horizon's utmost verge, "Restless, reflects a floating gleam."</p>	Thomson's Seasons.
3	1798	Buttermere Lake, with part of Cromackwater, Cumberland - a shower	<p>"Till in the western sky the downward sun "Looks out effulgent - the rapid radiance instantaneous strikes "Th' illum'd mountains - in a yellow mist "Bestriding earth - the grand ethereal bow "Shoots up immense, and every hue unfolds."</p>	Thomson's Seasons
4	1799	Harlech Castle, from Twgwyn ferry - summer's evening, twilight	<p>"Now came still evening on, and twilight grey, "Had in her sober livery all things clad." "----- Hesperus that led "The starry host rode brightest 'till the moon "Rising in clouded majesty unveiled her peerless light."</p>	Milton's Paradise Lost, Book 4.

5	1799	Battle of the Nile, at ten o'clock, when the L'Orient blew up, from the station of the gun boats between the battery and Castle of Aboukir.	<p>----- "Immediate in a flame, "But soon obscur'd wih smoke, all heav'n appear'd. "From those deep-throated engines belch'd whose roar "Imbowel'd with outrageous noise the air, "And all her entrails tore, disgorging foul "Their devilish glut, chain'd thunderbolts and hail "Of iron globes."</p>	Milton, P. Lost, book 6.
6	1800	Dolbadern Castle, North Wales	<p>How awful is the silence of the waste, Where nature lifts her mountains to the sky. Majestic solitude, behold the tower Where hopeless OWEN, long imprison'd, pin'd And wrung his hands for liberty in vain.</p>	keine Angabe
7	1800	The fifth plague of Egypt	<p>"And Moses stretched forth his hands towards heaven, and "the Lord sent thunder and hail, and the fire ran along the "ground."</p>	Exodus, chap. ix. ver. 23.
8	1802	The tenth plague of Egypt	<p>Ver. 29. "And it came to pass, that at midnight the Lord smote all the first-born in the land. Ver. 30. "And Pharaoh rose, he and all the Egyptians; and there was a great cry in Egypt; for there was not a house where there was not one dead."</p>	keine Angabe

9	1804	Narcissus and Echo	<p>"So melts the youth, and languishes away; His beauty withers, and his limbs decay; And none of those attractive charms remain To which the slighted Echo su'd in vain. She saw him in his present misery, Whom, spite of all her wrongs, she griev'd to see: She answer'd sadly to the lover's moan, Sigh'd back his sighs, and groan'd to every groan: 'Ah youth, belov'd in vain!' Narcissus cries; 'Ah youth, belov'd in vain!' the nymph replies. 'Farewell!' says he: the parting sound scarce fell From his faint lips, but she reply'd, 'farewell!'"</p>	keine Angabe
10	1809	The garrettee's petition	<p>"Aid me, ye powers! O bid my thoughts to roll In quick succession, animate my soul; Descent my Muse, and every thought refine, And finish well my long, my long-sought line."</p>	keine Angabe
11	1811	Mercury and Hersé	<p>"Close by the sacred walls in wide Munichia's plain, The God well pleas'd beheld the virgin train."</p>	Ovid's Metamorphoses.
12	1811	Apollo and Python	<p>"Envenom'd by thy darts, the monster coil'd Portentous horrible and vast his snake-like form: Rent the huge portal of his rocky den, And in the throes of death he tore, His many wounds in one, while earth Absorbing, blacken'd with his gore."</p>	Hymn of Callimachus.

13	1812	Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps	<p>"Craft, treachery, and fraud - Salassian force, Hung on the fainting rear! then Plunder seiz'd The victor and the captive, - Saguntum's spoil, Alike became their prey; still the chief advanc'd, Look'd on the sun with hope; - low, broad, and wan; While the fierce archer of the downward year Stains Italy's blanch'd barrier with storms. In vain each pass, ensanguin'd deep with dead, Or rocky fragments, wide destruction roll'd Still on Campania's fertile plains - he thought, But the loud breeze sob'd, 'Capua's joys beware!'"</p>	Fallacies of Hope
14	1813	The deluge	<p>"Meanwhile the south wind rose, and with black wings Wide hovering, all the clouds together drove From under heaven ----- ----- the thicken'd sky Like a dark cieling stood, down rush'd the rain Impetuous, and continued till the earth No more was seen."</p>	Milton's Paradise Lost.
15	1813	Frosty morning	"The rigid hoar frost melts before his beam."	Thomson's Se- asans.
16	1814	Dido and Æneas	"When next the sun his rising light displays, And gilds the world below with purple rays, The Queen, Æneas, and the Tyrian Court, Shall to the shady wood for sylvan games resort."	4th book of Dry- den's Æneis.

17	1815	Dido building Carthage; or the rise of the Carthaginian Empire	ohne Zitat	1st book of Virgil's Aeneid.
18	1815	The eruption of the Souffrier Mountains, in the island of St. Vincent, at midnight, on the 30th of april, 1812, from a sketch taken at the time by Hugh P. Keane, Esq.	Then in stupendous horror grew The red volcano to the view, And shook in thunders of its own, While the blaz'd hill in lightning shone, Scattering their arrows round. As down its sides of liquid flame The devastating cataract came, With melting rocks, and crackling woods, And mingled roar of boiling floods, And roll'd along the ground!	keine Angabe
19	1816	The Temple of Jupiter Panellenius restored	"'Twas now the earliest morning: soon the sun, Rising above Ægina, poured his light Amid the forest, and, with ray aslant, Entering its depth, illumed the branching pines, Brightened their bark, tinged with a redder hue Its rusty stains, and cast along the ground Long lines of shadow, where they rose erect Like pillars of the temple."	keine Angabe

20	1817	The decline of the Carthaginian Empire - Rome being determined on the overthrow of her hated rival, demanded from her such terms as might either force her into war, or ruin her by compliance: the enervated Carthaginians, in their anxiety for peace, consented to give up even their arms and their children	<p>" * * * * * At Hope's delusive smile, The chieftains's safety and the mother's pride, Were to th'insidious conqu'ror's grasp resign'd; While o'er the western wave th' ensanguin'd sun, In gathering haze a stormy signal spread, And set portentous."</p>	keine Angabe
21	1818	The Field of Waterloo	<p>"Last noon beheld them full of lusty life; Last eve in Beauty's circle proudly gay; The midnight brought the signal - sound of strife; The morn, the marshalling of arms - the day, Battle's magnificently stern array! The thunder clouds close o'er it, which when rent, The earth is covered thich with other clay Which her own clay shall cover, heaped and pent, Rider and horse - friend, foe, in one red burial blent!"</p>	keine Angabe
22	1819	England: Richmond Hill, on the Prince Regent's Birthday	<p>"Which way, Amanda, shall we bend our course? The choice perplexes. Wherefore should we chuse? All is the same with thee. Say, shall we wind Along the streams? or walk the smiling mead? Or court the forest-glades? or wander wild Among the waving harvests? or ascend, While radiant Summer opens all its pride, Thy Hill, delightful Shene?"</p>	Thomson's Seasons
23	1823	The Bay of Baiæ, with Apollo and the Sybil	<p>"Waft me to sunny Baiæ's shore."</p>	keine Angabe

24	1827	Scene in Derbyshire	"When first the sun with beacon red."	keine Angabe
25	1830	Palestrina - composition	"Or from you mural rock, high-crowned Præneste, Where, misdeeming of his strength, the Carthaginian stood, And marked, with eagle-eye, Rome as his victim."	Fallacies of Hope
26	1830	Pilate washing his hands	"And when Pilate saw he could prevail nothing, but that rather a tumult was made, he took water and washed his hands before the multitude, saying, I am innocent of the blood of this just person; see ye to it."	St. Matthew, chap. xxvii, ver. 24.
27	1830	Jessica	"Shylock – Jessica, shut the window, I say."	Merchant of Venice.
28	1831	Caligula's palace and bridge	"What now remains of all the mighty bridge Which made the Lucrine lake an inner pool, Caligula, but massy fragments left, As monuments of doubt and ruined hopes Yet gleaming in the morning's ray, that tell How Baia's shore was loved in times gone by?"	Fallacies of Hope
29	1831	Vision of Medea	"Or Medea, who in the full tide of witchery Had lured the dragon, gained her Jason's love, Had filled the spell-bound bowl with Æson's life, Yet dashed it to the ground, and raised the poisonous snake High in the jaundiced sky to writhe its murderous coil, Infuriate in the wreck of hope, withdrew And in the fired palace her twin offspring threw."	Fallacies of Hope

30	1831	Ohne Titel (heute bekannt als: Fort Vimieux)	"In this arduous service (of reconnaissance) [sic] on the French coast, 1805, one of our cruisers took the ground, and had to sustain the attack of the flying artillery along shore, the batteries, and the fort of Vimieux, which fired heated shot, until she could warp off at the rising tide, which set in which all the appearance of a stormy night."	Naval Anecdotes.
31	1832	Childe Harold's pilgrimage - Italy	"----- and now, fair Italy! Thou art the garden of the world. Even in thy desert what is like to thee? Thy very weeds are beautiful, thy waste More rich than other climes' fertility: Thy wreck a glory, and thy ruin graced With an immaculate charm which cannot be defaced."	Lord Byron, Canto 4.
32	1832	Ohne Titel (heute bekannt als: Shadrach, Meshach and Abednego in the Burning Fiery Furnace)	"Then Nebuchadnezzar came near to the mouth of the burning fiery furnace, and said, Shadrach, Meshach, and Abednego, come forth and come hither. Then Shadrach, Meshach, and Abednego came forth of the midst of the fire."	Daniel, chap. iii. ver. 26.
33	1832	Staffa, Fingal's cave	"----- nor of a theme less solemn tells That mighty surge that ebbs and swells, And still, between each awful pause, From the high vault an answer draws."	Sir Walter Scott's Lord of the Isles, Canto iv.
34	1834	The golden bough	ohne Zitat	Fallacies of Hope

35	1835	The bright stone of honour (Ehrenbrieststein), and tomb of Marceau, from Byron's Childe Harold.	"By Coblenz, on a rise of gentle ground, There is a small and simple pyramid, Crowning the summit of the verdant mound; Beneath its base are heroes' ashes hid, Our enemy's - but let that not forbid Honour to Marceau ----- ----- He was freedom's champion! Here Ehrenbrieststein, with her shattered wall, Yet shews of what she was."	Angabe im Titel
36	1837	Scene - a Street in Venice (heute bekannt als: The Grand Canal)	"Antonio. Hear me yet, good Shylock. Shylock. I'll have my bond."	Merchant of Venice, Act iii, Sc. 3.
37	1837	Story of Apollo and Daphne. - Ovid's Metamorphoses.	"Sure is my bow, unerring is my dart; But ah! more deadly his who pierced my heart. * * * * * As when th' impatient greyhound, slipt from far, Bounds o'er the glebe to course the fearful hare, She, in her speed, does all her safely lay; And he, with double speed, pursues the prey."	Angabe im Titel
38	1837	The parting of Hero and Leander - from the Greek of Musæus.	"The morning came too soon, with crimsoned blush Childing the tardy night and Cynthia's warning beam; But Love yet lingers on the terraced steep, Upheld young Hymen's torch and failing lamp, The token of departure, never to return. Wild dashed the Hellespont its straited surge, And on the raised spray appeared Leander's fall."	Angabe im Titel
39	1839	The fighting "Temeraire," tugged to her last berth to be broken up, 1838	"The flag which braved the battle and the breeze, No longer owns her."	keine Angabe

40	1839	Ancient Rome; Agrippina landing with the ashes of Germanicus. The Triumphal Bridge and Palace of the Caesars restored	----- "The clear stream, Aye, - the yellow Tiber glimmers to her beam, Even while the sun is setting."	keine Angabe
41	1839	Modern Rome - Campo Vaccino	"The moon is up, and yet is not night, The sun as yet divides the day with her."	Lord Byron
42	1840	Venice, the Bridge of Sighs	"I stood upon a bridge, a palace and A prison on each hand."	Byron
43	1840	Slavers throwing overboard the dead and dying. Typhon coming on.	"Aloft, all hands, strike the top-masts and belay; Yon angry setting sun and fierce-edged clouds Declare the Typhon's coming. Before it sweeps your decks throw overboard The dead and dying - ne'er heed their chains. Hope, Hope, fallacious Hope! Where is thy market now?"	Fallacies of Hope
44	1841	Dawn of Christianity (Flight into Egypt)	"That star has risen"	Rev. T. Gisborne's Walks in a Forest
45	1841	Glaucus and Scylla	ohne Zitat	Ovid's Metamorphoses

46	1842	Peace - burial at sea	"The midnight torch gleamed o'er the steamer's side, And Merit's corse was yielded to the tide."	Fallacies of Hope
47	1842	War. The exile and the rock limpet	"Ah! thy tent-formed shell is like A soldier's nightly bivouac, alone Amidst a sea of blood ----- ----- but you can join your comrades."	Fallacies of Hope
48	1843	The opening of the Wallhalla, 1842. "L'honneur au Roi de Bavière."	"Who rode on thy relentless car, fallacious Hope? He, though scathed at Ratisbon, poured on The tide of war o'er all thy plain, Bavare, Like the swollen Danube to the gates of Wien. But peace returns - the morning ray Beams on the Wallhalla, reared to science, and the arts, For men renowned, of German fatherland."	Fallacies of Hope
49	1843	The Sun of Venice going to sea	"Fair shines the morn, and soft the zephyrs blow, Venezia's fisher spreads his painted sail so gay, Nor heeds the demon that in grim repose Expects his evening prey."	Fallacies of Hope
50	1843	Shade and darkness - the evening of the Deluge	"The moon put forth her sign of woe unheeded; But disobedience slept; the dark'ning Deluge closed around, And the last token came: the giant framework floated, The roused birds forsook their nightly shelters screaming, And the beasts waded to the ark."	Fallacies of Hope

51	1843	Light and colour (Goethe's Theory) - the morning after the Deluge - Moses writing the book of Genesis	"The ark stood firm on Ararat; th' returning sun Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light, Reflected her lost forms, each in prismatic guise Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly Which rises, flits, expands, and dies."	Fallacies of Hope
52	1844	Approach to Venice	"The path lies o'er the sea invisible; And from the land we went As to a floating city, steering in, And gilding up her streets as in a dream, So smoothly, silently."	Rogers' Italy
53	1845	Whalers	"The moon is up, and yet it is not night; The sun as yet disputes the day with her."	Byron
54	1845	Whalers (heute bekannt als: 'The Whale Ship')	ohne Zitat	Vide Beale's Voyage, p. 163
55	1845	Venice, evening, going to the ball	ohne Zitat	Vide Beale's Voyage, p. 175
56	1845	Morning, returning from the Ball, St. Marti- no	ohne Zitat	Fallacies of Hope

57	1845	Venice - noon	ohne Zitat	Fallacies of Hope
58	1845	Venice – sunset, a fisher	ohne Zitat	Fallacies of Hope
59	1846	"Hurrah! for the whaler Erebus! another fish!"	ohne Zitat	Beale's Voyage
60	1846	The Angel standing in the sun	"And I saw an angel standing in the sun; and he cried with a loud voice, saying to all the fowls that fly in the midst of heaven, Come and gather yourselves to-gether unto the supper of the great God; "That ye may eat the flesh of kings, and the flesh of captains, and the flesh of mighty men, and the flesh of horses, and of them that sit on them, both free and bond, both small and great." "The morning march that flashes to the sun; The feast of vultures when the day is done."	Revelation, xix, 17, 18 Rogers
61	1847	The hero of a hundred fights	An idea suggested by the German invocation upon casting the bell: In England called tapping the furnace.	Fallacies of Hope

62	1850	Mercury sent to admonish Æneas.	"Beneath the morning mist, Mercury waited to tell him of his neglected fleet."	Fallacies of Hope
63	1850	Æneas relating his story to Dido	"Fallacious Hope beneath the moon's pale crescent shone, Dido listened to Troy being lost and won."	Fallacies of Hope
64	1850	The Visit to the tomb	"The sun went down in wrath at such deceit."	Fallacies of Hope
65	1850	The departure of the fleet	"The orient moon shone on the departing fleet, Nemesis invoked, the priest held the poisoned cup."	Fallacies of Hope

Turner	26
"Fallacies of Hope"	21
ohne Angabe	5
Britische Autoren	26
Byron	6
Milton	4
Thomson	4
Shakespeare	2
andere britische Autoren	10
Antike Autoren	8
Ovid	4
Vergil	2
Kallimachos	1
Musaïos	1
Bibel	5
Quelle nicht gesichert	2

Tab. 4) Clusteranalyse Turners verwendeter Quellen zwischen 1798 und 1850

VI. Abstract

J. M. William Turners Gemälde, Bildtitel und die dazugehörigen Zitate in den Ausstellungen der Royal Academy of Arts sind Gegenstand dieser Diplomarbeit. Die Tatsache, dass die Londoner Akademie seit ihrer ersten Ausstellung 1769 literarische Zitate in ihren Ausstellungskatalogen beinhaltet, bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung. Als eines der prominentesten Mitglieder wird Turner ausgewählt und dessen Umgang mit Literatur für seine Malerei ergründet. Von der ersten Ausstellung 1798, in der die Praxis der Verwendung von Zitaten offiziell erlaubt wurde, bis zur Ausstellung 1850, dem Jahr von Turners letzter Ausstellung, versieht der Maler 65 Gemälde von seinen 258 ausgestellten Werken mit Zitaten. Diese sind teilweise literarischen Vorlagen entlehnt, teilweise aber auch seiner eigenen Feder entsprungen. Mit Hilfe einer eingehenden Analyse der Bildtitel, der Zitate und der Gemälde werden Turners Intentionen zur Verwendung fremder und eigener Zeilen abgeleitet.

Die vorliegende Arbeit beschreibt Turners Tendenz im Verlauf der Jahre, die Konnotativität bezüglich des Bildinhaltes merklich zu steigern. Das Bedeutungsspektrum seiner Gemälde wird schließlich durch die Nutzung eigener Zeilen seiner „Fallacies of Hope“ deutlich erweitert. Als Gründe dafür kristallisieren sich der Wunsch zur Fortführung der Tradition des Zitierens im Rahmen der Royal Academy und Turners großes Interesse an lyrischen Werken heraus. Daneben erkennt er die Möglichkeit, eigene Werke mit einem persönlichen Kommentar versehen zu können und damit Interpretation und Wirkungsebenen zu beeinflussen. Der ausschlaggebende Grund für die Verwendung von Literatur ist jedoch die daraus resultierende Aufmerksamkeits- und Wertsteigerung.

VII. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name **Nikolina Durcak**
 geb. am 9. Feb 1986 **in Ulm, Deutschland**
 Email **nikolina.durcak@gmail.com**

Bildungsweg

2005 - 2011 **Universität Wien, Österreich**
 Studium der Kunstgeschichte

Juli – Aug 2010 **Forschungsaufenthalt, London, Großbritannien**
 KWA - Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im
 Ausland, Forschung im Archiv der Royal Academy of Arts

2007 - 2008 **University of Edinburgh, Großbritannien**
 Auslandsstudienjahr am Institut für Kunstgeschichte

2005 **Hans und Sophie Scholl Gymnasium Ulm, Deutschland**
 Abitur

Arbeitserfahrung

Okt 2010 – heute **Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Österreich**
 STEP-Assistent - studentische Leitung der Übung
 „Kunstbeschreibung“

Okt 2009 – heute **Albertina, Wien, Österreich**
 Besucherbetreuung

Juli – Aug 2008 **Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof - Museum für
 Gegenwart, Berlin, Deutschland**
 Praktikum

Aug 2006 **Rohkunstbau, Groß Leuthen, Deutschland**
 Praktikum

Juni 2005 **Ulmer Museum, Ulm, Deutschland**
 Praktikum