

Williams Turners Laufenburger Zeichnungen

Autor(en): **Mauerer, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Argovia : Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau**

Band (Jahr): **72 (1960)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65419>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

William Turners Laufenburger Zeichnungen

Von Emil Maurer

Auf seiner ersten Schweizer Reise, im Sommer des Jahres 1802, hielt sich der große englische Maler WILLIAM TURNER, von Schaffhausen rheinabwärts ziehend, in Laufenburg auf, um dort zeichnend das Städtchen über dem Wassersturz in Erinnerung zu nehmen. Der Katalog des «Turner Bequest» in London von A. J. FINBERG nennt nicht weniger als sieben Laufenburger Blätter¹; davon ist freilich eines auszuschließen². Den sechs ungewöhnlich schönen Skizzen wendet sich doppelte Aufmerksamkeit zu. Als topographisch genaue Aufnahmen geben sie das Rheinstädtchen in einem sonderbaren Augenblick seiner Geschichte wieder, als Kunstwerke zeigen sie die Zwiesprache eines Meisters mit einem vertrauten Aargauer Motiv. Dem helläugigen Künstler entdeckt sich Laufenburg – damals wirklich noch «Burg» am «Laufen» – als eines der denkwürdigen Städtebilder im Alpengebiet.

I

Zwischen dem Vormarsch der Franzosen gegen Österreich im Jahre 1796 und der Gründung des Kantons Aargau im Jahre 1803 erlitt die alte österreichische Waldstadt Laufenburg mit dem umstrittenen Fricktal die Kriegswirren der Revolution. Zweimal – im Sommer 1796 und im Frühling 1799 – erschienen die Franzosen plündernd in der Stadt, und als sie sich im Herbst 1796 zurückziehen mußten, brannten sie die Rheinbrücke hinter sich nieder. Im Hin und Her der europäischen Neugestaltung wagte Sebastian Fahrländer im Januar 1802 die Utopie eines selbständigen helvetischen Kantons Fricktal, mit Laufenburg als Hauptstadt. Der Anschluß an den Aargau zertrennte schließlich den beiderseits über den Fluß gebauten Brückenkopf und machte den Rhein zur Landesgrenze³.

Vom Kriege verletzt, abgeschnitten von der verehrten österreichischen Landesherrschaft, einer ungewissen Zukunft harrend – so stellte sich Laufenburg im Spätsommer 1802 dem englischen Maler vor Augen. Turner sah die Rheinbrücke als Ruine, und das Habsburger Schloß war vom Verfall gezeichnet.

Laufenburg durfte sich im späten 18. und vollends im 19. Jahrhundert zu den klassischen malerischen Stätten am Hochrhein zwischen Basel,

dem Rheinfall und Schaffhausen zählen. Wie viele Zeichner und Maler setzten sich vor das Städtchen am niederschäumenden Fluß, unter ihnen JOHANN RUDOLF RAHN, HANS THOMA und manche Basler Künstler! Wie viele graphische Blätter trugen den Zauber Laufenburgs in alle Welt!⁴ Die Aufmerksamkeit galt dem Elementarkontrast von Naturwunder und Menschenwerk, von Wassersturz und fester Stadt, von «Laufen» und «Burg». Beide Teile aber, die der Siedlung Namen und Charakter gaben, sind seither untergegangen, die Burg zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der «Laufen» beim Bau des Kraftwerks nach 1908. Nur ganz wenige Blätter zeigen nicht nur die Stromschnellen, sondern über den Häusergiebeln auch das mächtige Habsburger Schloß; zu ihnen gehören Turners Skizzen.

Zwei seiner sechs Zeichnungen sind als eigentliche Veduten, d. h. als sachlich getreue Wiedergaben des Stadtprospektes, anzusprechen (I und II). In Blatt I erfaßt der Zeichner großen Blicks von Westen her die Gesamtanlage – freilich ohne die Vorstadt – mit der jäh abfallenden «minderen» Stadt zur Linken, dem mit vielerlei Turmakzenten bis zum Schloß ansteigenden Großlaufenburg zur Rechten und der verbindenden Brücke über dem «Laufen» in der Mitte. Jurahöhen überziehen die Senke des Flußlaufs, im Vordergrund schichten sich Felsenriffe beiderseits auf, der Himmel nimmt ein volles Drittel des Blickfeldes ein. Gemeint ist die zweipolige Stadt in der Flußlandschaft, nicht allzu nah und nicht allzu fern, nicht allzu hoch und nicht allzu tief, in objektiver Distanz und ohne kunstvolle Kontraste. Insofern unterscheidet sich die Zeichnung sowohl von der barocken, demonstrativen Vogelschau J. J. ARHARDTS (1640) für MERIAN als auch von der pointierten, subjektiven «sotto-in-sù»-Wassersturzansicht W. GMELINS (1784), die in der Folge Schule gemacht hat. Abermals auf dem rechten Ufer, nun aber nahe dem Rheinübergang, postiert sich Turner für das Blatt II, das neben einer kleinen linksseitigen Kulisse den eindrücklichen Blick auf Brücke und Großlaufenburg freigibt. Von hier aus gelingt dem deutlich baukundigen Beobachter ein fast nahsichtiges, fein registrierendes Architekturbild mit eher hohem Horizont. Beide Skizzen verzichten auf die sonst so beliebte genrehafte Staffierung mit Fischern, Flößern und Schiffen. Den Vedutisten fesselt nicht das emsige Treiben am «Laufen», nicht die Wohnlichkeit der Gebäude; menschenleer, mit ruinösen Umrissen, doch ohne romantische Stimmungsmacht bietet sich ihm der Stadtprospekt dar.

Für die Geschichte des Laufenburger Ortsbildes sind aus den Blättern I und II ein paar bedenkenswerte Tatsachen abzulesen. Vor allem fällt die dominierende Rolle des Schlosses auf. Als ein Mauerkoloß von mittelalterlicher Kompaktheit überragt es die kleingieblige Bürgerstadt, Krone und sicherer Hort der Siedlung. Unter seiner breiten Baumasse duckten sich die Wohnhäuser anders als heute, wirkten feiner und zierlicher, unterzogen sich mächtigerer Stufung. Hochgemut und akzent-scharf spannt sich der Stadtumriß⁵; erinnert er nicht gar ein wenig an Heidelberg? In konzentrischen Halbkreisen, mehr und mehr an Größe und Bedeutung zunehmend, staffeln sich die Bauten empor: über den Bürgerhäusern der stattliche Kranz mit der Pfarrkirche, den Ministerialen- und Kaplaneihäusern, dem Gerichtsgebäude und dem Pfarrhaus, sie alle aber beherrscht von der Burg. Diese klare Ordnung – Städtebau als anschauliche geschichtliche Hierarchie – ist seit dem Zerfall des Schlosses gestört. Der Verlust wird augenfällig, zieht man die etwas jüngere, vom selben Standort aufgenommene Ansicht von A. WINTERLIN in Vergleich⁶: Nun ist die Stadt ihres Hauptes beraubt. Über die Gestalt des Bauwerks selbst sagt Turner nur wenig mehr aus als J.J. Arhardt um 1640. Immerhin ist die Größe der Anlage genauer zu ermessen; an der östlichen Partie bemerkt man zwei Reihen spätgotischer Kreuzstockfenster von wohnlichem, palasartigem Charakter, während die westliche, wohl ältere nur spärlich mit Öffnungen durchsetzt ist; und über der schon dachlosen, ruinösen Nordmauer meint man die Giebel des Bergfrieds aufragen zu sehen. Es bestätigt sich, daß die – urkundlich wiederholt genannten – Burgtürme allmählich der spätmittelalterlichen Baumasse einverleibt wurden, bis zur Unkenntlichkeit. Seit dem Dreißigjährigen Krieg war die Residenz des landesherrlichen Vogts so schwer beschädigt, daß an eine Instandstellung nicht mehr gedacht wurde⁷. Nur wenige Jahre später hätte Turner den Hochsitz nicht mehr vorgefunden.

Nach dem Brand von 1796 bot auch die Rheinbrücke den Anblick des Untergangs. Als letzter Zeichner sah Turner auf dem großen Joch die beidseitigen bugförmigen Aufbauten der Antoniuskapelle, die bald darauf abgebrochen werden mußte. Das Mauerpolygon – seines Walm-daches und Reiters beraubt – zeigt spätgotische Doppelfenster, auf der Fahrbahnseite gekuppelt, auf der Wasserseite zu zwei schlanken Paaren gereiht, so daß man annehmen möchte, der gotische Bau von 1577⁸ habe im wesentlichen den Dreißigjährigen Krieg überdauert und bis

1796 bestanden. Das im Süden anschließende Joch trägt eine Schutz-
nische, die gewiß das aus dem mittleren 18. Jahrhundert stammende
Standbild des Brückenheiligen Johannes von Nepomuk barg. Brücke,
Brückengänger und Schiffer waren also doppeltem Heiligenschutz an-
befohlen; hieran erkennt man deutlicher als sonstwie die hohe Bedeu-
tung, die dem Lebensnerv zwischen den beiden Stadthälften und der
«öffentlichen Laube der Bürgerschaft» (SCHIB) hoch über dem Arbeits-
platz der Flößer und Fischer zukam. Zwischen dem Kapellenjoch und
dem nördlichen Widerlager, das seinerseits stark gelitten hatte, vermit-
telte um 1802 nur eine Notbrücke in einfacher Sprengwerkkonstruktion.
Beim Neubau von 1810 hatte dann BLASIUS BALTENSCHWEILER das
große Joch neu aufzurichten und solides Spannwerk zu erstellen. – Auf
der Großlaufenburger Seite bemerkt man zudem das erst um 1910/11
beim Kraftwerk- und Brückenbau abgetragene städtische Rathaus,
spätgotisch ausgestattet mit Fenstern auf Kaffgesimsen und polygonalem
Schneggen, ferner das gegenüberliegende Bürgerhaus (seit 1911 Zoll-
einnehmerie), das damals eine seigneurale Dixhuitième-Gliederung mit
Eckpilastern, vollem Gebälk und Geschoßgurten trug, schließlich als
Eckpfeiler im Osten den 1874 geopfertem Marktturm.

Für Kleinlaufenburg bedeutet Turners Blatt I ein Dokument, das die
Hangsiedlung seltenerweise noch mit ihrer vollen Befestigung zeigt.
Über dem Waldtor, das mit Treppengiebeln hoch aufragt, folgen auf der
«Schanz» zwei weitere Wehrtürme, die Kirche flankierend, beide mit
Pulldächern gedeckt. Die Pfarrkirche selbst, dem Heiligen Geist ge-
weiht, ist von Turner deutlich als eine mittelalterliche Saalanlage mit
massigem Chorturm unter Satteldächern erkannt⁹. Alle diese Turm-
akzente, die der «minderen» Stadt den Umriß spickten, haben schon um
1810/11 weichen müssen.

II

Künstlerisch sind Turners Blätter von einem Rang und einer Eigen-
art, die sie von den übrigen, zahlreichen Laufenburger Veduten abhe-
ben. Neben ihnen erscheinen die Ansichten GMELINS, BLEULERS, WIN-
TERLINS, SCHEUCHZERS und anderer als genrehaft kleinmeisterliche
Idyllen, besorgt um ansprechendes Motiv und gute Anordnung. Was
ergriff den fremden Zeichner an dieser Stadtlandschaft so sehr, daß er
fünf Blätter bedurfte, um seiner Eindrücke Herr zu werden, und daß
er nach Jahren für seinen *Liber Studiorum* auf die Skizzen zurückgriff?

Beim topographischen Gesamtbild (Blätter I und II) läßt es der Künstler nicht bewenden. Er steigt hinab in die felsige Enge des «Lau-fens», wo die Wasser tosen und die Stadt in jähe Höhe emporzurücken scheint (Blätter III und IV). Hier ist der Kontrast zwischen Naturgebilde und Menschenwerk geschärft. Beiden gewährt der Zeichner gleich viel Raum; sie reichen einander zur Steigerung. Der Blick findet kein gelassenes Gegenüber, in rascher Untersicht rafft er die Häuserstaffeln. Über schräg geschichteten Felsbänken und Wasserwirbeln erheben sich die Bauwerke in feiner, geistiger Vertikalität, angedeutet mit einem Minimum treffsicherer Striche. Gerade in der flüchtigen Aufzeichnung bestätigt sich, wie sehr die Bauwerke in ihrem Charakter und ihrer Konstruktion verstanden sind. Der Dialog zwischen dem Rohen und dem Gestalteten, dem Ungefügen und dem Gefügten teilt sich jeder einzelnen Linie mit. Der Strich vibriert in akzentreichen, langgeführten Bewegungsspuren für Wasser und Fels – und strafft sich zu zarten senkrechten Fügungen für die Architektur. Hier wie dort scheint die Hand unmittelbar Blickerlebnisse zu übertragen. Es sind Meisterwerke zauberischer Bildstenographie.

Dennoch ist in den vier besprochenen Blättern nicht allein die Stadtlandschaft als solche aufgenommen, sondern zumal ihr Dasein im Licht. Es fällt ja gleich auf, daß Schattentiefen fast gänzlich fehlen; nur in Fensterluken und Gesteinsschrunden nistet ein wenig scharfe Dunkelheit. Sonst aber herrscht allmächtig und alldurchdringend das Licht, richtungslos ausgebreitet. In seiner Helle schwebt die Landschaft, ohne Gewicht vibrierend, und die – so sichere – Dingbezeichnung ist auf ein zartes Strich- und Punktgefüge eingeschränkt. Fels und Stadt sind kaum dunkler als der Himmel; nirgends kommt durch Schattenflächen oder Rundungen körperliche Dichte zustande. Selbst der Brückenpfeiler zur Linken in Blatt II hat nicht als Repoussoir zu dienen, und auch sonst ist in dem Lichtraum auf perspektivische Tiefenstöße verzichtet. Ohne sonderlicher Rahmenbindung oder kompositioneller Schwerpunkte zu bedürfen, überspannt ein Netz feingefühlter Striche die Bildfläche – das einzige, was dem Lichte standhält und sich abzuzeichnen vermag. Himmel, Architektur, Erde und Wasser gehen gleicherweise ein in das Reich der Helle, das ihre stoffliche und körperliche Schwere, nicht aber ihre Form aufzehrt.

Von der besprochenen Reihe I bis IV sondert sich das Blatt V in mancher Hinsicht ab. Turner ist flußaufwärts gewandert, an eine Stelle,

die unseres Wissens kein anderer Vedutist entdeckt hat. Nun baut sich die zweiteilige Stadt über stillziehendem, die ganze Bildbreite einnehmendem Wasser auf, so ferngerückt, daß sie gesamthaft in Erscheinung tritt, auch mit den Türmen der Vorstadt zur Linken. Mächtiger als je inthronisiert sich die Burg, mit der Kirche eine einzige, beherrschende Baumasse bildend¹⁰, und gegenüber ragen die Wehrtürme der «minderen» Stadt in den Horizont. Viel Vordergrund, ruhig und gelagert, viel lichtvoller Himmel, dazwischen die Girlande des Stadturnisses. Das topographische Detail fügt sich größeren Zusammenhängen ein. Niemand außer Turner scheint dieses andere Gesicht Laufenburgs, in seiner harmonischen Schönheit, wahrgenommen zu haben.

Anders als in den Blättern I bis IV gedeiht der Anblick hier zu ausgewogenen Verhältnissen und bildhafter Geschlossenheit. Wirklich greift Turner hier sogar zur «Farbe», indem er das Wasser und den größten Teil der «mehreren» Stadt dunkel anlegt, ebenso einige schwere Baumgruppen, im Gegensatz zur Kleinstadt und dem Vordergrund, die licht bleiben, so daß ein Spiel differenzierter Gewichte anhebt, im Sinne klassisch gebauter Landschaftskomposition. In dem lebendigen Licht-Schatten-Wechsel am Burghügel, in den Staffagefiguren des Vordergrundes und dem besetzten Kahn linkerhand bestätigt sich die bildhafte Sättigung dieses Blattes, das leicht zu einem Aquarell überleiten könnte.

III

Turners jährliche, oft sehr ausgedehnte Reisen dienten dazu, einen Vorrat an erlebten Bildideen zu sammeln. Was ist in seiner Phantasie aus den Laufener Zeichnungen geworden?

Zu einem Aquarell oder gar einem Ölbild haben sie sich – so viel von hier aus festzustellen ist – nicht verdichtet. Hingegen hat Turner die «Laufen»-Skizzen später nach gehöriger Überarbeitung als Blatt LVII in seinen *Liber Studiorum* aufgenommen, also in jene von ihm selbst betreute, aber nicht zur Vollendung geführte Edition von Schabkunstblättern, die, ein wenig in Anlehnung an CLAUDE LORRAINS *Liber Veritatis*, den Ruhm des Malers als Schöpfers vorbildlicher Landschaftskompositionen – «Historical, Mountainous, Pastoral, Marine and Architectural» – verbreiten sollten¹¹. Die Vorlagen – sepiabraun lavierte Federzeichnungen – schuf Turner selbst. Auch von den Druckplatten sind elf eigenhändig, die übrigen von einigen Mitarbeitern unter den Augen des Künstlers ausgeführt.

Der Neigung zu exemplarischer, gattungsgesetzlicher Ausformung haben nun die «Laufen»-Studien einigen Tribut zu zollen. Die Verwandlung ist in drei Stufen zu verfolgen, von den Skizzen nach der Natur (I, III, IV) zur getönten Vorlagezeichnung von 1806/10 (VI) und schließlich zum Mezzotintoblatt (VII). Die Vorlage entsteht aus der Kombination der Blätter III und I, wobei III die allgemeine Anlage und I die Einzelheiten abgeben¹². Zweck und Technik der Edition fordern die Preisgabe der durchlichteten Strichzeichnung zugunsten einer dramatisch gefügten, staffierten, «idealen» Helldunkelkomposition. Der Vordergrund füllt sich kulissenhaft mit schweren Felsriffen, weiß gischtenden Wasserschüssen und einer fünfköpfigen, genrehaften Fischergruppe, während auf die Brücke und die Kleinstadt ein diesiges Streiflicht fällt, das zwar belichtete und schattige Flächen schafft, aber beide noch im Lichtdunst aufhebt. Die gegensätzliche Helldunkelanlage verschränkt nun nach barockem Schema die Hauptpartien diagonal nach der Tiefe hin. Dem Repoussoir-Dunkel links vorn und rechts hinten antwortet die Helle rechts vorn und links hinten, und die Kulissen führen, wie der Fluß selbst, im Zickzack in die Bildtiefe. Hat auch das Blatt die Frische unmittelbarer Begegnung eingebüßt, so bewährt es sich im Sinne des *Liber Studiorum* als ein Exempel reichgestufter und verstreuter Architektur- und Flußkomposition.

Im Mezzotintoblatt selbst reduziert sich die Transparenz abermals auf einige wenige Tonwerte, so daß die Landschaft zugleich flacher und kubischer erscheint. Die Nüancen gehen in ein Stufenschema ein und bilden ein vielfach verzahntes, fast intarsiahaft wirkendes Helldunkelmuster. Der Lichtzauber erlischt, statt seiner rücken Stadt und Brücke als kompakte Szenerien dem Betrachter nahe. Selbst der Himmel ist nun dem Diagonalkreuz der Komposition dienstbar gemacht, mit einer dunkleren und einer lichterem, streifig bewölkten Hälfte. Das Motiv ergibt sich einem souveränen Bildbaumeister – nicht länger ein Ausschnitt, sondern eine kleine künstliche Welt für sich. Es handelt sich um eines der letzten Blätter im *Liber Studiorum*: Man ahnt, daß der Maler feenhafter Lichterscheinungen jeglicher Reproduktionstechnik überdrüssig wird.

IV

Turner war 27 Jahre alt, als er, schon ein erfahrener Perieget, im Sommer des Jahres 1802 seine erste Reise nach dem Kontinent unternahm. Nicht Italien, sondern das Gebirgsland der Schweiz zog zuerst

den Maler englischer Architektur- und Landschaftsballaden an. Wie die sechs Skizzenbücher dieser Fahrt und die Aufzeichnungen von Turners «Eckermann» FARINGTON zeigen, führte die Reise, in einer Cabriole mit Schweizer Diener, ab Paris im Juli über Lyon und Genf ins Hochgebirge von Chamonix, des Berner Oberlandes und des Gotthards, dann über Zürich nach Schaffhausen zum Rheinfall und flußabwärts nach Laufenburg, Basel, Straßburg, schließlich über Nancy am 30. September zurück nach Paris, wo der Louvre ausgiebig studiert wurde¹³. Dies ist nicht die einzige Schweizer Reise Turners geblieben; in den Jahren 1835 und 1841 suchte der Maler erneut unsere Seen, Flüsse und Berge auf.

Nicht das Idol Ruskins, nicht der alte Magier des Lichtes, wie er, mit halbem Recht, in der Kunstgeschichte als Herold des Impressionismus auftritt, sondern der junge Turner hat die Laufenburger Skizzen geschaffen, ein leidenschaftlicher und brillanter Zeichner, gründlich als Vedutist ausgebildet und eben zum «Royal Academician» gewählt. Bei den besten topographischen Künstlern Londons hatte er gelernt, zumal bei TH. MALTON, und nun arbeitete der Pfiffikus mit ungewöhnlicher Disziplin für graphische Unternehmer. Seinen Architektur- und Landschaftsblättern, skizziert auf jährlichen Reisen in England, seinen Paraphrasen auf Kupferstiche und klassische Vorbilder war der Erfolg gewiß. Noch war in Turner nicht der «over-Turner» – wie man später den Revolutionär der Landschaftsmalerei nannte – herangewachsen. Aber unverkennbar setzt um 1802 eine Wendung ein. CONSTABLE bemerkt sie sogleich, indem er 1803 den Kollegen «more an more extravagant and less attentive to Nature» nennt¹⁴.

In dem winzigen Ausschnitt, den die Laufenburger Blätter aus dem unübersehbaren Gesamtwerk bieten, ist dank dieser Übergangslage doch erstaunlich vieles von Turners Künstlerschaft gegenwärtig. Das vielseitige Laufenburger Motiv fordert die Vielseitigkeit des Künstlers heraus.

Auf zwei Voraussetzungen beruht das Landschaftsbild des jungen Meisters: auf der klassischen, idealen Komposition des 17. Jahrhunderts und auf eindringlicher Naturbeobachtung. Turner kennt Claude Lorrain auswendig; die Gesetze «großer» Bildordnung sind ihm wie eingeboren. Dafür ist die Verarbeitung der Laufenburger Skizzen im *Liber Studiorum* ein kleines Beispiel, nicht zuletzt übrigens durch die Einführung der Staffagefiguren, denn im Bild hat der Maler als Dichter ein

Abbild des sinnvoll gebauten, wohnlichen Weltgebäudes zu geben. Auch den topographischen Blättern (I bis V) ist, wie gezeigt wurde, ein selbstverständlich sicheres Gerüst eigen. «Observation» aber, Beobachtung ist die Parole der jungen, Turnerschen Generation, die, nach der Blüte des Porträts im 18. Jahrhundert, nun durch das Landschaftsportrait die englische Malerei zu europäischem Ruhm emporträgt. Wie viele Jahre, wenn man die Stunden zusammenzählt, hat Turner in der freien Natur verbracht, so mit allen Winden und Wettern vertraut? Auf Tausenden von Blättern, mit nie aussetzender Empfänglichkeit und Neugier, registriert er in Ausschnitten all die Landschaftsbildungen, die Städte, Burgen und Klöster, das Leben der Flüsse und der Meere. Ein endloser Weltkatalog – während Claude Lorrain die Welt in ein einziges Bild zu fassen vermochte. Es ist unausweichlich, daß Turner über die beiden Voraussetzungen seines Schaffens hinauswachse. Die Elemente sind es, denen er sich mehr und mehr aussetzt. Vorerst das Wasser, als Fluß und Meer, in seinem Strömen und Wüten, oder als Dunst und Regensturz, mit Licht vermischt. Schließlich das Licht allein. In ihm zu stehen, in seiner Fülle und Übermacht, in seinen zauberhaften Verwandlungen, das ist das große und kühne Erlebnis Turners, das festzuhalten ihn an die Grenzen der Malerei und der seelischen Gesundheit führt. Landschaften und Bauwerke verklären sich, bald zu elementarer Phantasmagorie, bald zu opernhaftem Feuerzauber. Nicht immer entgeht der Maler der Gefahr eines bengalischen «Sekundenrausches».¹⁵ Aber oft geschieht ihm, in dieser hohen Zeit der Romantik, die Überwältigung durch die Unendlichkeit der Natur.

Anmerkungen

- ¹ A. J. FINBERG, *Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, 2 volumes, H.M. Stationery Office, 1909. – Die Laufenburger Blätter dürfen hier dank dem freundlichen Entgegenkommen des British Museums erstmals veröffentlicht werden, wofür wir der Direktion danken. Den Katalog der Zeichnungen findet der Leser am Anfang dieses Aufsatzes.
- ² Das Blatt CCCXLIV–39 ist zwar handschriftlich als «Laufenburg» bezeichnet, stellt aber eine Höhenburg in gebirgiger Gegend dar und ist, nach freundlicher Mitteilung des British Museum, erst 1830/41 entstanden.
- ³ K. SCHIB, Geschichte der Stadt Laufenburg, *Argovia* 62 (1950) 231 ff. – *Der Frickthaler*, 1884, Nrn. 59–63.

- ⁴ Die Stadt Laufenburg veranstaltete anlässlich ihres Jubiläums im Jahre 1957 eine umfassende Ausstellung alter Stadtansichten. Einen Katalog der Laufenburger Bilddokumente besitzt die Inventarisierung der aargauischen Kunstdenkmäler in Aarau.
- ⁵ Vgl. auch Blatt V.
- ⁶ Abbildung in W. HUGELSHOFER, *Schweizer Kleinmeister*, Zürich 1943, Tafel 68.
- ⁷ SCHIB, a. a. O., S. 52. – *Aargauische Heimatführer*, Band 3: *Laufenburg*, Aarau 1957, S. 35.
- ⁸ SCHIB, a. a. O., S. 59. – A. NÜSCHELER, Die Aargauischen Gotteshäuser, *Argovia* 23 (1892), 198. – Das Antonius-Brückenpatronat ist als Seltenheit zu vermerken; gebräuchlich sind Nikolaus und im 18. Jahrhundert Johannes von Nepomuk, gelegentlich Christophorus.
- ⁹ Die mittelalterliche Kirche wurde 1883/84 durch einen Neubau ersetzt.
- ¹⁰ Zur Linken hebt sich deutlich der mit Giebeln versehene Südturm ab.
- ¹¹ W. R. RAWLINSON, *Turner's "Liber Studiorum"*, London 1878, 2. Auflage 1906. – Derselbe, *The Engraved Work of J. M. W. Turner*, London 1908.
- ¹² Hingegen entspricht dem Blatt I das Hochragen des Walddors, wie es von dem tiefen Standort des Blattes III nicht wahrnehmbar wäre.
- ¹³ J. FARINGTON, *The Farington Diary*, London 1922 ff. – A. J. FINBERG, *The Life of J. M. W. Turner*, Oxford 1939.
- ¹⁴ Zur künstlerischen Entwicklung und Bedeutung Turners: C. MAUCLAIR, *Turner*, Paris 1938. – C. H. COLLINS BAKER, The Greatness of Turner, *Gazette des Beaux-Arts*, 1948¹, p. 93. – J. MEIER-GRAEFE, *Die großen Engländer*, München 1908. – G. F. HARTLAUB, *Die großen englischen Maler der Blütezeit 1730–1840*, München 1948. – D. FREY, *Englisches Wesen im Spiegel seiner Kunst*, Stuttgart 1942. – N. PEVSNER, *The Englishness of English Art*, New York 1956.
- ¹⁵ J. MEIER-GRAEFE, a. a. O.