

Zustand reconsidered : Eingriff und Kommunikation im druckgrafischen Werk von Joseph Mallord William Turner

Autor(en): **Thaler, Anna Katharina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **12 (2022)**

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1002808>

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.

Zustand reconsidered. Eingriff und Kommunikation im druckgrafischen Werk von Joseph Mallord William Turner

Anna Katharina Thaler

Mit einem leichten Lächeln auf den Lippen steht der englische Künstler Joseph Mallord William Turner im Studiensaal der grafischen Sammlung des British Museum an einem Tisch. Die linke Hand hält eine Zeichnung, während die Finger der Rechten ungeduldig den vor ihnen liegenden Papierstapel umblättern wollen. In der unförmig ausgebeulten Manteltasche steckt vermutlich eines von Turners unzähligen Skizzenbüchern, die er stets bei sich trug, um Eindrücke und Motive zu fixieren.¹ Diesen Moment des Sichvertiefens in eine Arbeit auf Papier hat John Thomas Smith, der damalige Kurator des Print Room am British Museum, um 1830 als Aquarellzeichnung² festgehalten (vgl. Abb. 1). Es ist eine Zeichnung, die fokussiertes Sehen und Betrachten doppelt zeigt: Bei Turner im Bild sowie bei uns als aussenstehenden Betrachtenden. Und es ist eine Zeichnung, die auf ihre Materialität und auf sich selbst als Medium verweist. Turner befindet sich mittendrin und diese konzentrierte Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk kennzeichnet auch seine eigene künstlerische Arbeitsweise. Er war ein produktiver Künstler, der in verschiedenen Medien arbeitete und sich deren Techniken aneignete. Neben seinen Ölgemälden schuf er unzählige Zeichnungen sowie Skizzen und ein aus über 850 Motiven bestehendes druckgrafisches Werk.

Für die folgenden Überlegungen werden zwei seiner druckgrafischen Projekte beigezogen, die unterschiedliche Herangehensweisen und Werkprozesse vorführen: Das langfristig angelegte *Liber Studiorum* beruht auf eigens



Abb. 1 John Thomas Smith, *J. M. W. Turner in the Print Room of the British Museum*, o.J., Lithografie, Yale Center for British Art, New Haven, CT, Paul Mellon Collection

dafür gestalteten Zeichnungen, die sowohl von Turner selbst als auch in Zusammenarbeit mit Graveuren in Grafiken übersetzt wurden. Andererseits entwarf Turner für zahlreiche Buchillustrationen Vorlagen in Aquarell, die die Graveure in Eigenleistung als Radierungen und Stiche auf Stahlplatten übertrugen. Bei beiden Unternehmungen griff Turner in die Arbeit der Graveure ein: So kommentierte und skizzierte er Änderungen auf den Zwischenabzügen der Grafiken, sogenannten «touched proofs», um die Gestaltung des Motivs zu optimieren. Die Herstellung der Grafiken unterlag also verschiedenen kollaborativen Arbeitsprozessen. Wie sah diese Zusammenarbeit aus? Welche Möglichkeiten der Arbeitsteilung bestanden? Welches Verhältnis nahmen Künstler und Graveur ein? Wer waren die weniger beachteten Akteure? Um sich möglichen Antworten anzunähern, gilt es, einen Blick auf die

Verwendung von Begriffen zu werfen und die Stellung der Graveure in England im 18. und 19. Jahrhundert zu umreißen.

Zu den Begriffen «Kopie» und «Reproduktion»

Mit *An Essay on the Art of Criticism*³ veröffentlichte Jonathan Richardson, ein englischer Porträtmaler, Graveur und Connoisseur, 1719 ein Traktat mit Überlegungen zu Kunst, Kunstkritik und Kennerschaft. Im Abschnitt *Of Originals and Copies* widmet er der Druckgrafik wenige Seiten und zielt auf eine Klassifizierung ab. Die erste Gruppe an Grafiken sind jene, die vom Künstler selbst angefertigt wurden und auf dessen Invention beruhen.⁴ Diese Kategorie unterteilt Richardson weiter: 1. Grafiken, die der Künstler selbst nach einem seiner eigenen Gemälde geschaffen hat; 2. Grafiken, die der Künstler selbst nach einer seiner eigenen Zeichnungen angefertigt hat und 3. Grafiken, deren Motiv ohne Anfertigung einer Vorlage vom Künstler direkt auf die Platte graviert oder geätzt wurde.⁵ Die ersten beiden Fälle bezeichnet Richardson im Regelfall als «copies»,⁶ während die zuletzt genannten Grafiken als «purely, and properly original»⁷ eingeführt werden. Die zweite übergreifende Grafik-Gruppe hingegen stammt von Graveuren, die das Motiv nicht selbst erfinden, sondern mit ihren Fähigkeiten die Werke «[...] with respect to the Invention, Composition, Manner of Designing, Grace, and Greatness»⁸ kopieren. Richardsons Verwendung des Terminus «Kopie» scheint also auf einen üblichen, zeitgenössischen Gebrauch zu verweisen. Die Terminologie im Bereich Kopie und kopieren ist vielseitig und mehrdeutig. Kopie bezeichnet eigentlich erst einmal alle Werke, die eine Vorlage wiederholen oder nachbilden. In Zusammenhang mit Druckgrafik kann der Begriff auf die Wiederholung in der gleichen Technik verweisen und ist oftmals negativ konnotiert.⁹ So grenzte Adam von Bartsch 100 Jahre nach Jonathan Richardsons Schrift in seiner *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) Kopie folgendermassen ein und nahm damit eine Bedeutungsverschiebung vor: «Copie nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstiche in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden.»¹⁰ Wie der englische Grafik-Forscher Antony Griffiths grosszügig aufaddiert, waren zu Richardsons Zeit nur knapp 1% aller Grafiken sogenannte Originale, bei denen der Künstler sein Motiv direkt auf die Platte aufbrachte. Die restlichen 99% entfallen auf die heute als Reproduktion bezeichnete

Kategorie,¹¹ gelten bei Richardson demnach eher als Kopien. Der Begriff «Reproduktion» wurde erst mit dem Aufkommen der Fotografie auf die Grafik übertragen und findet im druckgrafischen Diskurs bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts keine oder kaum Erwähnung.¹² Diese kurze Annäherung an die Begrifflichkeit soll zeigen, dass sich die Terminologie wandelt und von Fall zu Fall zu überdenken ist. Für die Graveure im 18. und 19. Jahrhundert in England geschah dies nicht unbedingt zu ihrem Vorteil.

Die Stellung der Graveure in England

Mit dem Problem von unautorisierten Kopien seiner Grafiken, die er nach eigenen Vorlagen schuf, sah sich der englische Graveur und Maler William Hogarth konfrontiert. Energisch verfolgte er mit Unterstützung weiterer Künstler die Einführung eines Urheberrechtsgesetzes, angelehnt an das *Statute of Anne* von 1710, das die Rechte des Autors und seines Verlegers am Buch definierte. Mit dem *Engraver's Act* von 1735 sollten diese Regelungen auf die Druckgrafik ausgeweitet werden.¹³ Ohne hier ausführlicher ins Detail gehen zu wollen, ist festzuhalten, dass jene Grafiken als schützenswert galten, bei denen die Ausarbeitung des Motivs und die druckgrafische Umsetzung vom selben Künstler vorgenommen wurden. Allerdings wurde ein Grossteil der Druckgrafiken dabei nicht miteinbezogen, nämlich jene Gruppe in Richardsons Traktat, bei denen ein Graveur mitarbeitete und die den überwiegenden Teil von Antony Griffiths 99% ausmacht. Die Arbeitsleistung bei diesen Druckgrafiken sei rein mechanisch, argumentierten die Verfasser in einer dem *Engraver's Act* vorangehenden Petition, und gleiche eher einem Handwerk, wenn die manuelle Ausarbeitung von der Erfindung der Darstellung getrennt sei.¹⁴ Die Grafik als künstlerisches Medium mit eigenen gestalterischen Mitteln wurde aufgespalten, zwischen Künstlern, die ihre Grafiken selbst entwarfen und ausführten, sowie solchen, die in ihrer Funktion als Graveure zwischen Kunst und Handwerk mäanderten. Obwohl 1767 das Gesetz ausgeweitet wurde und alle Graveure schützte, ob sie Schöpfer der Komposition waren oder nicht, wurden sie von einer Vollmitgliedschaft an der 1768 gegründeten Royal Academy ausgeschlossen.¹⁵

Der englische Graveur Robert Strange verfasste 1775, im Geburtsjahr von Joseph Mallord William Turner, einen Aufsatz,¹⁶ der sich mit dem unbefriedigenden Status der Graveure und Stecher an der Royal Academy ausei-

nersetzte. Diese durften nur sechs Associate Members stellen und konnten nicht zu vollwertigen Academicians aufsteigen. Strange griff den Präsidenten Sir Joshua Reynolds direkt an, denn gerade für ihn in seiner Position wäre die Vereinigung und Gleichberechtigung der bildenden Künste in England eine wertvolle Errungenschaft gewesen.¹⁷ Dies nicht zuletzt deshalb, weil Reynolds die Möglichkeiten der Druckgrafik als vervielfältigendes Medium für seine Vermarktung und sein Streben nach internationaler Bekanntheit nutzte.¹⁸ Für Reynolds waren die Schriften von Jonathan Richardson wegweisend im Hinblick auf seine eigene künstlerische Karriere.¹⁹ Es kann also durchaus angenommen werden, dass Reynolds die schon weiter oben ausgeführten Überlegungen zur Druckgrafik von Richardson kannte und somit auch dessen Klassifizierung von Grafiken, die nun vielleicht nicht mehr im Sinne Richardsons ausgelegt wurde. Die Academicians der Royal Academy betrachteten die Graveure nach Robert Strange als «man [sic!] of no genius, – servile copiers»,²⁰ obwohl die Druckgrafik das Medium überhaupt war, um Malerei und Skulptur, aber auch Architektur weitreichend zu verbreiten sowie Künstlerinnen und Künstlern zu Berühmtheit zu verhelfen. Die Verwendung des Begriffs «Kopie», bei Richardson noch grosszügig angewendet, scheint nun im Diskurs einem Wandel zu unterliegen.

Ab 1802 setzte sich der Graveur John Landseer für mehr Anerkennung gegenüber seinem Berufsstand ein und stellte nach seiner Wahl 1806 zum Associate Member mehrere Anträge, bis 1812 die Royal Academy, in deren Vorstand auch Turner sass, eine Rückmeldung veröffentlichte.²¹ Darin wurde mit Nachdruck verdeutlicht, dass die Invention und Komposition, die der Malerei, Skulptur und Architektur inhärent sei, der Druckgrafik fehle. Sie diene vor allem dazu, jene «original Arts of Design»²² mit möglichst wenig Verlust an Schönheit zu übersetzen.²³ Um hier etwas abzukürzen:²⁴ In den folgenden Jahrzehnten wurden immer wieder Anträge und Petitionen gestellt, allerdings erfolglos. Erst um 1850 nahm man sich des Problems erneut an. Der damalige Professor of Painting der Royal Academy, Charles Robert Leslie, regte an, dass der Ausschluss der Graveure überdacht werden sollte. Im Januar 1853 wurde in einer Sitzung schliesslich die Aufnahme der Graveure beschlossen: Zwei als Associate Members und zwei als Academicians. 1855, vier Jahre nach Turners Tod, wurde der Graveur Samuel Cousins zum ersten vollwertigen Mitglied gewählt.²⁵ Heute sind an der Royal Academy unter den Academicians mindestens acht Graveure als solche vertreten und technikübergreifend als «printmakers» benannt.²⁶

Turners *Liber Studiorum*: Tiefdrucktechniken und Zwischenzustände

Das Medium Druckgrafik unterliegt mehreren Arbeitsschritten mit verschiedenen Voraussetzungen, Techniken, Materialien, Werkzeugen und Maschinen. In personeller Hinsicht ist die Herstellung von der Idee bis zum fertigen Druck ein kollaborativer Prozess. Schon Albrecht Dürer hat zumindest bei einigen seiner Holzschnitte die Ausarbeitung aufgeteilt, so zeichnete er die Vorlage, aber den Schnitt führte ein Mitarbeiter aus. Auch beim Druck selbst hatte er vermutlich Unterstützung.²⁷ Die wohl bekannteste Zusammenarbeit von Künstler und Stecher ist jene von Raffael und Marcantonio Raimondi Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien.²⁸ An Beispielen von Joseph Mallord William Turner soll nun gezeigt werden, welche Arbeitsweisen sich ergeben und dass innerhalb eines Projektes mehrere Konstellationen festzustellen sind.

Das von Turner langfristig angelegte Projekt *Liber Studiorum* entstand in den Jahren 1807–1819 und war als Sammlung von Druckgrafiken gedacht, die zu Lehrzwecken sechs unterschiedliche Landschaftsdarstellungen klassifizierte.²⁹ Einzelne Lieferungen von jeweils fünf Werken sollten einen Gesamtumfang von 100 durchnummerierten Grafiken erreichen. Allerdings blieb das *Liber Studiorum* unvollendet, nur etwa 70 Motive wurden veröffentlicht (Abb. 2). Der Titel und die Idee sind an Claude Lorrains *Liber Veritatis* angelehnt, das aus 195 von ihm geschaffenen Zeichnungen in Aquarell und Feder nach seinen Gemälden besteht.³⁰ Zwischen 1774 und 1776 wurden diese Zeichnungen vom englischen Kupferstecher Richard Earlom druckgrafisch wiedergegeben. Er griff dabei auf zwei Techniken zurück: Die Umrisse radierte er; die tonalen Abstufungen wurden in Mezzotinto umgesetzt.³¹ Anders als Claude Lorrain mit seiner Sammlung strebte Turner aber kein Werkverzeichnis an. Für einige Darstellungen existieren die explizit für das *Liber Studiorum* in Brauntönen angefertigten Aquarellzeichnungen, andere Grafiken wiederum basieren lose auf Studien aus Skizzenbüchern oder beziehen sich auf Motive von Ölgemälden. Turner übernahm die von Earlom verwendeten druckgrafischen Techniken, die er während seiner Ausbildung kennengelernt hatte. Die Radierungen führte Turner selbst aus; die tonalen Abstufungen in Mezzotinto überliess er in der Regel geübten Graveuren. Unter den insgesamt knapp 90 Motiven finden sich etwa 16 Platten, die Turner eigenständig in den beiden Techniken bearbeitet hat – oder deren Bearbeitung ihm zumindest zugeschrieben wird.



Abb. 2 Joseph Mallord William Turner und J. C. Easling, *The Frontispiece to Liber Studiorum*, veröffentlicht Mai 1812, Radierung und Mezzotinto, Plattenmass: 18,9 × 26,7 cm, Blattmass: 21,3 × 29,7 cm, The Metropolitan Museum of New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1928

Nummer 50 des *Liber Studiorum* trägt den Titel *Mer de Glace* und wurde 1812 veröffentlicht. Diese Grafik hat Turner ohne Mitwirkung eines Graveurs umgesetzt. Es existiert keine dazugehörige Vorzeichnung, sondern nur eine etwas rohe und unfertige Studie,³² die aus dem *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook*³³ von seiner ersten Reise auf den Kontinent von 1802 stammt. In dem zu Turners Zeit bekannten *Essay upon Prints* von 1768 charakterisierte der englische Maler und Schriftsteller William Gilpin die verschiedenen Drucktechniken auf Kupfer: «engraving», also den Stich, kennzeichnet er mit «strength»; «etching», die Ätzzradierung, mit «freedom» und die Mezzotinto-Technik, auch Schabkunst genannt, mit «softness».³⁴ Die Ätzzradierung erlaubt frei zu zeichnen und Gilpin beschreibt diese Arbeit anschaulich: «The needle, gliding along the surface of the copper, meets no resistance, and easily takes any turn the hand pleases to give it. Etching indeed is mere drawing: and may be practised with the same facility.»³⁵ Gilpin zieht hier Parallelen zwischen den künstlerischen Medien, die beide die Linie nutzen – ein berechtigter Vergleich. Mit der Zeichnung und der Linie konnte Turner Eindrücke und Kompositionen jederzeit festhalten, wie die unzähligen Skizzenbücher im Turner Bequest der Tate Britain zeigen. Bei *Mer de Glace* verändern sich



Abb. 3 Joseph Mallord William Turner, *Mer de Glace, plate 50 from Liber Studiorum*, veröffentlicht Mai 1812, Radierung und Mezzotinto in Braun auf Velinpapier, Bildmass: 18 × 25,5 cm, Plattenmass: 21,7 × 29,3 cm, Blattmass: 27,9 × 38,85 cm, The Art Institute of Chicago, Joseph Brooks Fair Memorial Collection

die feinen Bleistiftlinien der Vorstudie hin zu prägnanten, formgebenden Umrisslinien beim Zwischenabdruck der Ätzzradierung.³⁶

Auch mit der Mezzotinto-Technik experimentierte Turner. Sie ist die einzige Drucktechnik, bei der vom Dunklen ins Helle gearbeitet wird, und eignet sich besonders gut für fließende, tonale Abstufungen. Bei *Mer de Glace* hat die *Liber-Studiorum*-Expertin Gillian Forrester beobachtet, dass Turner nicht die gesamte Platte mit dem Wiegemesser bearbeitet hat (Abb. 3). Die im fertigen Druck hellsten Bereiche, an denen die Platte wenig oder keine Drucktinte aufnimmt, mussten so nicht erst durch Schaben und Polieren wieder ausgeglättet werden.³⁷ Ganz ähnlich ging Turner bei seinen Zeichnungen und Aquarellen vor. Um helle und weisse Bereiche hervorzuheben, liess er dort das Papier unberührt. Zusätzlich griff er aber auch auf den Schabvorgang des Mezzotintos zurück – er kratzte mit dem Ende des Pinselstiels oder seinem Fingernagel die Farbe weg, um Lichteffekte zu erzeugen. Im Falle der Zeichnungen des *Liber Studiorum* wird angenommen, dass er dafür sogar Radiernadel oder Wiegemesser nutzte.³⁸

Turners gesamtes druckgrafische Werk ist mit sogenannten «touched proofs» durchzogen: Diese Blätter zeigen Zwischenzustände, die Turner mit Notizen, Anmerkungen und Kommentaren oder Skizzen überarbeitete, da-

mit das Motiv angepasst werden konnte. Indem sich Turner mit den technischen Handgriffen der Druckgrafik auseinandersetzte und deren Möglichkeiten auslotete, lernte er das Medium für seine Absichten und Ziele kennen. Erst dank diesem Wissen konnte er die Graveure mit wenigen Worten und klärenden Skizzierungen präzise anleiten. Eine Anmerkung auf einem Blatt der Nummer 9, *Mount Saint Gothard*, an den Graveur Charles Turner verdeutlicht, dass Turners radierte Umrisslinien des Motivs nicht als finales, unantastbares Grundgerüst galten, sondern durchaus auch in der weiteren Bearbeitung verändert oder entfernt werden durften. Zudem merkte Turner an, dass die Lichthöhungen in der Grafik durch das unberührte Papier dargestellt werden sollen, ähnlich seiner Arbeitsweise bei Aquarellen. Turner notierte: «[...] the whole of the snow mountain three degrees lighter, and the lights *pure paper* (and, if you can, take my lines out). [...]»³⁹

Arbeitsschritte beim Druck

Bisher lag der Fokus auf der Umsetzung des Motivs. Beim Druck selbst sind weitere Arbeitsschritte notwendig: die Vorbereitung des Papiers, das Einfärben der Platte und der Druckprozess an sich. Dieses Prozedere benötigt spezifische Maschinen, Werkzeuge, geeignete Räumlichkeiten und Fachpersonal. In den Druckwerkstätten wurde im Team zusammengearbeitet, so zeigt Anthony Griffiths, dass mindestens eine oder zwei Personen die Platten einfärbten, eine weitere Person für das Papier zuständig war und wiederum jemand anders die Presse betätigte.⁴⁰ Die Druckwerkstatt war ein geschäftiger Ort, an dem alle ihre Aufgaben kannten, um einen reibungslosen Ablauf zu garantieren. Für das *Liber Studiorum* engagierte Turner den Drucker James Lahee, der auch für John Constable oder William Blake arbeitete und sich durch seine hochwertigen Mezzotintos auszeichnete.⁴¹ Die Qualität der Abzüge war für Turner ein Anliegen und laut Überlieferung übernahm er das Nachbessern und Überarbeiten der Platten selbst.⁴² Die Vorzeichnungen des *Liber Studiorum* in Aquarell und Feder changieren zwischen Sepiatönen, wobei Turner auf weitere Pigmenten wie Umbra, Siena oder Ocker zurückgriff,⁴³ die dem finalen Druck farblich nahekommen. Ein «touched proof» der Nummer 57, *Norham Castle on the Tweed* von 1815 (Abb. 4), gibt Aufschluss über den angestrebten Farbton des Druckes und zeigt den Austausch zwischen den Akteuren. In Bleistift ist vermerkt:

This is the colour I wish – but it must be observed that the same ink will not on all the plates produce the same effect – therefore two or more colours must be used so that all the prints may appear the same tints – when the printer is well set in, please let me know. The three prints I have sent are more of a bistre colour than yours & a fine bistre colour is the tint I want.⁴⁴

Wie der Notiz Turners zu entnehmen ist, war ihm sehr bewusst, dass die Farbe der Vorlage nicht genau wiedergegeben werden konnte und selbst beim Druckprozess Unterschiede entstanden. Die Kombination von Ätzradierung und Mezzotinto stellte zusätzliche Anforderungen an die beim Drucken verwendete Farbe sowie deren Auftrag und musste bei jeder Platte individuell angepasst werden.⁴⁵

Da Kupfer für sehr hohe Auflagen nicht das ideale Material war, wurde nach anderen Metallen gesucht, die sich im Druckprozess weniger abnutzen würden. Um 1820 gelang es, Stahl so zu präparieren, dass er als Druckplatte verwendet werden konnte.⁴⁶ Die Härte des Materials erforderte vom Graveur zwar einen höheren Aufwand an Kraft und Zeit, allerdings konnten feinere Linien, die zudem näher nebeneinanderstehen, eingearbeitet werden.⁴⁷ Die Wahl des Materials beeinflusste also auch die Möglichkeiten, das Motiv auszugestalten. Um die Platten überhaupt nutzen zu können, mussten diese aufbereitet und poliert werden. Bei Kupfer konnten das die Graveure selbst vornehmen; bei Stahl war die Vorbereitung aufwendiger. Nach zeitgenössischen Aussagen von Graveuren kann rekonstruiert werden, dass innerhalb von zwei Jahren – zwischen 1822 und 1824 – mehrere Manufakturen entstanden, die die Platten fertig poliert auslieferten und den Graveuren so einen Arbeitsschritt ersparten.⁴⁸

Gegen Ende der 1820er und bis in die 1830er Jahre erhielt Turner mehrere Aufträge, um für Publikationen zeitgenössischer Autoren wie Lord Byron, Sir Walter Scott, Samuel Rogers oder Thomas Campbell Druckgrafiken zu entwerfen. Insgesamt hat Turner etwa 250 Motive für Buchillustrationen, auch Vignetten genannt, als kleine farbige Aquarelle gestaltet, die in Stahlstiche übertragen zusammen mit dem Text in hoher Auflage gedruckt wurden. Diese setzten die Graveure in Eigenleistung um. Turner brachte sich in die Herstellung der Grafiken nur noch auf kommunikativer Ebene über die «touched proofs» ein. Für Samuel Rogers' Anthologie *Poems* von 1834 findet sich auf einem «touched proof» eine Anmerkung, die den kollaborativen Pro-



Abb. 4 Joseph Mallord William Turner und C. Turner, *Norham Castle on the Tweed*, «touched proof» der plate 57 from *Liber Studiorum*, 1815?, Radierung und Mezzotinto in Braun auf Velinpapier, Plattenmass: 17,6 × 26 cm, Royal Academy of Arts, London, Foto: John Hammond

zess verdeutlicht: Die erweiternden Bleistiftzeichnungen führte Turner aus, der dazugehörigen Notiz auf dem Blatt ist zu entnehmen, dass die Anweisung aber vom Autor Samuel Rogers selbst stammt.⁴⁹

Neben den Anmerkungen zum Motiv nutzten Turner und die Graveure die Abzüge auch als Kommunikationsmittel, um sich über das Projekt betreffende Angelegenheiten auszutauschen. Auf einem «touched proof» zur Vignette *The Dead Eagle* (Abb. 5) für Thomas Campbells *Poetical Works* von 1837 findet sich neben den Anmerkungen zur Licht- und Schattengestaltung eine Nachricht an den Verleger Edward Moxon:

To Mr. Moxon – Two proofs should have been sent to Mr T one for him to refer to (this touched proof to be returned) and Mr. Moxon will have the goodness to send Mr. T. 50 India Impressions of each Plate and Presentation Copy of the Work when printed. – JMWT wishes much to see the rest of the 3 proofs to touch before he leaves London.⁵⁰

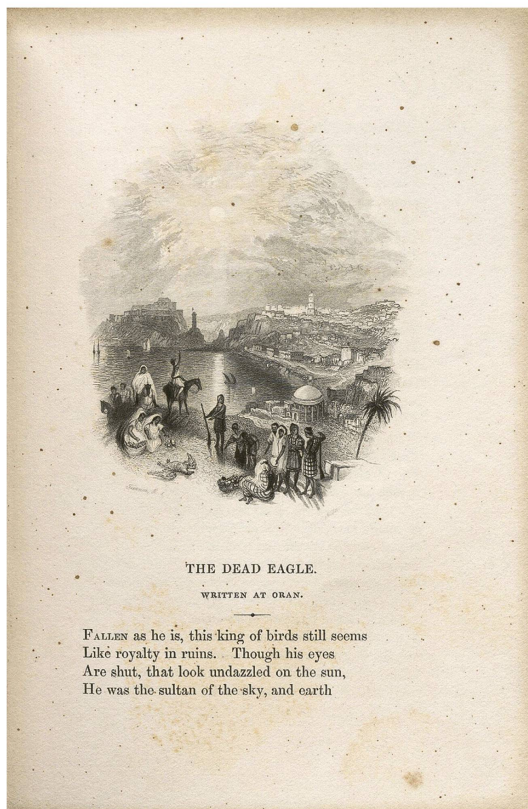


Abb. 5 William Miller nach J. M. W. Turner, *The Dead Eagle – Oran*, 1837, Radierung und Stich, Bildmass: 8,4 × 7,6 cm, in: Thomas Campbell: *Poetical Works*, London: Edward Moxon 1837, S. 263, Privatbesitz

Von all seinen Buchillustrationen liess Turner sich jeweils 50 Abzüge geben, die er in seinem Atelier in London sammelte. Mit «Presentation Copy» ist vermutlich ein Belegexemplar des gedruckten Buches gemeint.

In diesen Ausführungen ging es vornehmlich um die transmediale Ausarbeitung eines Motivs zwischen Künstler und Graveur. Das Medium Druckgrafik unterliegt in dieser Konstellation mehreren Arbeitsschritten und entsteht durch gestalterische und handwerkliche Fähigkeiten verschiedener Akteure. Das Netzwerk ist allerdings weitaus grösser als hier dargestellt, so ist etwa die Kombination von Bild und Text beim Buchdruck ein weiterer kollaborativer Vorgang.⁵¹ Im Fall Turners kann der Werkprozess anhand von schriftlichen Überlieferungen direkt am Werk rekonstruiert werden. Mit diesem Austausch untergräbt er aber nicht die Qualifikation der Graveure, sondern der Künstler Turner fordert sich selbst heraus, sein eigenes Werk stets neu zu beurteilen.

Anna Katharina Thaler
M.A., Graduiertenkolleg Rahmenwechsel,
Universität Konstanz/Staatliche Akademie der
Bildenden Künste Stuttgart
anna.thaler@uni-konstanz.de

Dieser Beitrag ist Teil meines Forschungsprojekts, das im Graduiertenkolleg «Rahmenwechsel. Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie im Austausch» der Universität Konstanz und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart durch die VolkswagenStiftung gefördert wird.

- 1 Vgl. Warrell 2009, S. 41. Diese Vermutung stammt von Ian Warrell und ist in Anbetracht der etwa 300 erhaltenen Skizzenbücher von Turner plausibel, siehe ebd. Zu den Skizzenbüchern siehe Brown 2012.
- 2 John Thomas Smith, *Turner in the British Museum Print Room*, um 1830–1832, Aquarell und Grafit auf Papier, 22,2 × 18,2 cm, British Museum, London.
- 3 Richardson 1719.
- 4 Vgl. ebd., S. 194.
- 5 Vgl. ebd., S. 195.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 196.
- 8 Ebd., S. 195.
- 9 Vgl. Rebel 2009, S. 215; Griffiths 2016 a, S. 139.
- 10 Bartsch 1821, Bd. 1, S. 100.
- 11 Vgl. Griffiths 2016 b, S. 499.
- 12 Antony Griffiths setzt die Grenze bei etwa 1820, da um diese Zeit die Lithografie und der Stahlruck eingeführt wurden sowie etwas später die Fotografie, die grundlegende Veränderungen mit sich brachten. Den Begriff «Reproduktion» verwendet er für den Zeitraum vor 1820 explizit nicht, da er bisweilen mehr Verwirrung als Erklärung stifte, vgl. Griffiths 2016 b, S. 10 und S. 499.
- 13 Vgl. Fordham 2016, insbes. S. 24.
- 14 Hogarth et al. 1735; vgl. dazu Fordham 2016, S. 25–26.
- 15 Vgl. Fordham 2016, S. 26; Rose 2005, S. 65.
- 16 Strange 1775.
- 17 Vgl. ebd., S. 120–124.
- 18 Vgl. Tim Clayton: ««Figures of Fame»: Reynolds and the Printed Image», in: Ferrara/London 2005, S. 49–59. Die gesammelten Werke von Richardson wurden 1773 mit einer expliziten Widmung an Reynolds herausgegeben, Richardson 1773.
- 19 Vor allem Richardson 1715; vgl. Martin Postle: ««The Modern Apelles»: Joshua Reynolds and the Creation of Celebrity», in: Ferrara/London 2005, S. 17–33, hier S. 18.
- 20 Strange 1775, S. 117–118.
- 21 Vgl. Gage 1988, S. 11.
- 22 Royal Academy, Minutes of the Council, 30. Dezember 1812, zit. nach Gage 1988, S. 11 und Anm. 8, S. 12.
- 23 Vgl. Gage 1988, S. 11.
- 24 Ausführlich zur Stellung der Graveure in England vgl. Fox 1976, Dörrbecker 1994 und Gage 1989.
- 25 Vgl. Hunnisett 1980, S. 61–62; Fox 1976, S. 22–23.
- 26 Vgl. Royal Academy, *Meet the Royal Academicians*; <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians#the-ras>, Stand 28.2.2020.
- 27 Vgl. Rebel 2009, S. 37–39.
- 28 Zu Raffael und Raimondi siehe bspw. Knaus 2016.
- 29 Die Klassifizierungen sind: Historical, Mountainous, Pastoral, Marine, Architectural und EP (epic/elegant/elevated pastoral).
- 30 Das *Liber Veritatis* war seit etwa 1729 im Besitz des 2. Duke of Devonshire und befindet sich heute im British Museum.
- 31 Vgl. Busch 2009, S. 250–252; Forrester 1996, S. 10.
- 32 J. M. W. Turner, *The Mer de Glace, Looking up to the Aiguille de Tacul*, 1802, Bleistift, Kreide, Aquarell und Gouache auf grundiertem Velinpapier, 31,4 × 64,5 cm, Turner Bequest LXXV 23, Teil des *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook* von 1802, Tate Britain, London.
- 33 J. M. W. Turner, *St. Gothard and Mont Blanc Sketchbook*, 1802, Format: ca. 47,3 × 31,5 cm, Umfang: 37 gebundene und 18 lose Blätter, heute neu gebunden inkl. 18 weissen Blättern als Platzhalter für lose Blätter, Tate Britain, London.

- 34 Vgl. Gilpin 1768, S. 47.
- 35 Ebd., S. 48.
- 36 J. M. W. Turner, *Mer de Glace*, 1812, Radierung und Stich, Bildmass: 17,8 × 25,3 cm, Turner Bequest A01010, Tate Britain, London.
- 37 Vgl. Forrester 1996, S. 112.
- 38 Vgl. ebd., S. 15; siehe auch Townsend 2019, S. 32–35.
- 39 London 1872, S. 20; Rawlinson 1878, S. 25. Die Anmerkung ist hier gekürzt wiedergegeben und durch die Publikationen von 1872 und 1878 überliefert. Der heutige Standort dieses «touched proof» konnte bislang noch nicht festgestellt werden.
- 40 Vgl. Griffiths 2016 b, S. 45–47; zu den Arbeitsschritten in einer Werkstatt siehe Stijnman 2010.
- 41 Vgl. Turner 1980, S. 263.
- 42 Vgl. Forrester 1996, S. 18–19.
- 43 Vgl. ebd., S. 14.
- 44 Zit. nach Forrester 1996, S. 14.
- 45 Vgl. Forrester 1996, S. 18.
- 46 Zum Stahldruck siehe Hunnisett 1998.
- 47 Vgl. Hunnisett 1980, S. 6.
- 48 Vgl. ebd., S. 42–43.
- 49 Edward Goodall nach J.M.W. Turner, *St. Anne's Hill (II)*, um 1834, Radierung, Stich und Grafit, Blattmass: 18,7 × 29,8 cm, touched proof, Yale Center for British Art, New Haven.
- 50 William Miller nach J.M.W. Turner, *The Dead Eagle – Oran*, 1837, Radierung, Stich und Grafit, Blattmass: 31,3 × 19,7 cm, touched proof, Yale Center for British Art, New Haven; Transkription nach New Haven 1993, S. 38.
- 51 Zur Verbindung von Buchdruck(-werkstatt) und Druckgrafik(-werkstatt) siehe Gaskell 2004; Gaskell 2018.

Literaturverzeichnis**Bartsch 1821**

Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 Bde., Wien: Wallishausser, 1821.

Brown 2012

David Blayne Brown, «Draughtsman and Watercolourist», in: Ders. (Hrsg.), *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, December 2012, ISBN 978-1-84976-386-8, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/essays-g2010028>, Stand 9.5.2020.

Busch 2009

Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München: Beck, 2009.

Dörrbecker 1994

D[etlef] W. Dörrbecker, «Innovative Reproduction: Painters and Engravers at the Royal Academy», in: *Historicizing Blake*, hrsg. von Steve Clark und David Worrall, Akten der gleichnamigen Tagung am St. Mary's College, Strawberry Hill, Twickenham, 5.–7.9.1990, London: Palgrave Macmillan, 1994, S. 125–146.

Ferrara/London 2005

Joshua Reynolds. *The Creation of Celebrity*, hrsg. von Martin Postle, Ausst.-Kat. Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 13.2.–1.5.2005; Tate Britain, London, 26.5.–18.9.2005, London: Tate Publishing 2005.

Fordham 2016

Douglas Fordham, «Hogarth's Act and the Professional Caricaturist», in: *Hogarth's Legacy* (Miscellaneous antiquities, 19), hrsg. von Cynthia Ellen Roman, New Haven: The Lewis Walpole Library, Yale University, 2016, S. 23–49.

Forrester 1996

Gillian Forrester, *Turner's <Drawing Book>. The Liber Studiorum*, Publ. anl. der Ausst. in der Tate Gallery, London, 20.2.–2.6.1996.

Fox 1976

Celina Fox, «The Engraver's Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London», in: *The London Journal*, 2 (1976), Nr. 1, S. 3–31.

Gage 1988

John Gage, «Turner and John Landseer: Translating the Image», in: *Turner Studies*, 8 (1988), Nr. 2, S. 8–12.

Gage 1989

John Gage, «An Early Exhibition and the Politics of British Printmaking 1800–1812», in: *Print Quarterly*, 6 (1989), Nr. 2, S. 123–139.

Gaskell 2004

Roger Gaskell: «Printing House and Engraving Shop. A Mysterious Collaboration», in: *The Book Collector*, 53 (2004), S. 213–251.

Gaskell 2018

Roger Gaskell: «Printing House and Engraving Shop, Part II. Further thoughts on <Printing House and Engraving Shop. A Mysterious Collaboration>», in: *The Book Collector*, 67 (2018), S. 788–797.

Gilpin 1768

William Gilpin, *An Essay upon Prints*, second ed., London: J. Robson, 1768.

Griffiths 2016 a

Antony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, London: The British Museum Press, 1980, reprinted with revisions, 2016.

Griffiths 2016 b

Antony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to the European Printmaking 1550–1820*, London: The British Museum Press, 2016.

Hogarth et al. 1735

[William Hogarth, et al.], *The case of designers, engravers, etchers, etc. stated in a letter to a member of parliament*, Flugblatt, London [1735].

Hunnisett 1980

Basil Hunnisett, *Steel-engraved book illustration in England*, London: Scolar Press, 1980.

Hunnisett 1998

Basil Hunnisett: *Engraved on Steel. The History of Picture Production Using Steel Plates*, Aldershot: Ashgate, 1998.

Knaus 2016

Gudrun Knaus, *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche des Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Diss. Univ. Bern, 2010, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

London 1872

Exhibition Illustrative of Turner's Liber Studiorum, Ausst.-Kat. Burlington Fine Arts Club, London, 1872.

New Haven 1993

Translations. Turner and Printmaking, hrsg. von Eric M. Lee, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven 29.9.–5.12.1993.

Rawlinson 1878

W[illiam] G[eorge] Rawlinson, *Turner's Liber Studiorum. A Description and a Catalogue*, London: Macmillan and Co., 1878.

Rebel 2009

Ernst Rebel, *Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe*, 2., durchges. und aktual. Aufl., Stuttgart: Reclam, 2009.

Richardson 1715

Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London: John Churchill, 1715.

Richardson 1719

Jonathan Richardson, *Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting; II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*, London: W. Churchill, 1719.

Richardson 1773

Jonathan Richardson: *The Works of Mr. Jonathan Richardson [...], all corrected and prepared for*

the Press By his Son Mr. J. Richardson, London: T. Davies, 1773.

Rose 2005

Mark Rose, «Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act», in: *The Information Society*, 21 (2005), S. 63–66.

Stijnman 2010

Ad Stijnman, «Stradanus's Print Shop», in: *Print Quarterly*, 27 (2010), S. 11–29.

Strange 1775

Robert Strange, *An Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts*, London: E. and C. Dilly; J. Robson and J. Walter, 1775.

Townsend 2019

Joyce H. Townsend, *How Turner Painted. Materials & Techniques*, London: Thames & Hudson, 2019.

Turner 1980

Collected Correspondence of J. M. W. Turner with an Early Diary and a Memoir by George Jones, hrsg. von John Gage, Oxford: Clarendon Press, 1980.

Warrell 2009

Ian Warrell, «Stolen hints from celebrated Pictures»: Turner as Copyist, Collector and Consumer of Old Master Paintings», in: *Turner and the Masters*, hrsg. von David Solkin, Ausst.-Kat. Tate Britain, London, 23.9.2009–31.1.2010; Galeries nationales (Grand Palais), Paris, 22.2.–24.5.2010; Museo Nacional del Prado, Madrid, 22.6.–19.9.2010, S. 41–55.

Bildnachweis:

© Photo: Royal Academy of Arts, London, John Hammond, Abb. 4
Anna Katharina Thaler, Abb. 5