

dieser These. Mit ihrer Hilfe gelingt es, den Werkprozeß nachvollziehbar zu machen, Schwierigkeiten bei der Bearbeitung des Holzblocks und Lösungsversuche für technische Probleme zu belegen und damit den Handwerker im Atelier „sichtbar“ werden zu lassen. Auch die Arbeitsweise des Faßmalers kann in allen Schritten dokumentiert werden. Leider haben sich in den Rekonstruktionszeichnungen der Farbschichtenfolge auf Abb. 133 und 134 Verschiebungen zwischen Beschriftung und graphischer Darstellung ergeben, so daß die informative Konfrontation von Text und Bild gestört ist. Um so anschaulicher belegt dafür die Gegenüberstellung einer während der Abnahme alter Übermalungen gemachten Aufnahme (Abb. 142) mit Fotografien des Zustands nach Konservierung und Ergänzung (Abb. 110-114) das Ausmaß der restauratorischen Eingriffe (vgl. S. 179-181).

Nicht zuletzt durch die enge Verzahnung der einzelnen Forschungsrichtungen gewinnt der Katalog seine herausragende Bedeutung. Sie wird darüber hinaus faßbar im steten Wechsel der Betrachtungsperspektive. Wir sind, wenn wir den Autoren folgen, keineswegs nur wie die legendäre Fliege Adolph Goldschmidts über die Skulpturen gekrabbelt, um Höhen und Tiefen auszuloten, Faltenverläufe und Farbspuren festzustellen, sondern haben nach solchen Exkursionen immer wieder versucht, Abstand zu gewinnen, um das aus der Nähe Erfahrene in größere Zusammenhänge integrieren und so das Einzelwerk in ein Gesamtbild mittelalterlicher Kunst einfügen zu können. Wenn dieses Gesamtbild noch Lücken aufweist, so ist das Ansporn für weitere Forschung.

Klaus Niehr

MAURICE DAVIES, *Turner as Professor. The Artist and Linear Perspective*. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 7. Oktober 1992 – 31. Januar 1993, London (Tate Gallery Publications) 1992. 128 S., 134 Abb., davon 26 in Farbe; ISBN 1-85437-103-7; £ 17.95.-

(mit zwei Abbildungen)

Während im 18. und 19. Jahrhundert die Linearperspektive in der künstlerischen Praxis – trotz Malern wie David – zusehends an Bedeutung verlor, schwoh optische und geometrische Literatur zum Thema des Raumes stetig an (vgl. M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven und London 1990, 221). Angesichts dieses Paradoxes verdient das Verhältnis zwischen den Werken und den schriftlichen Aussagen derjenigen Künstler, welche sich in dieser Zeit mit Theorie und Praxis der Perspektive gleichermaßen auseinandersetzen, konzentrierte Beachtung. Zu den bedeutendsten dieser Künstler zählt William Turner.

Angesichts des Rufes, den er als Kolorist genießt, verdrängt man leicht, daß manche von Turners großen Gemälden weniger farbliche Meisterwerke als Schaustücke komplizierter Perspektivkonstruktion sind (Abb. 8b). Noch weniger denkt man gemeinhin daran, daß er seit 1807 während drei Jahrzehnten den Po-



sten des Professor of Perspective an der Londoner Royal Academy innehatte und dort nach langwierigen Vorbereitungen zwischen 1811 und 1828 eine Serie von ausführlichen Vorlesungen zum Thema hielt, bevor er 1837 von diesem Amt zurücktrat. Um die Vorlesungsmanuskripte, die sich zu einem guten Teil in der British Library befinden, und die zugehörigen Notizen in Turners Skizzenbüchern hat sich die Forschung seit nunmehr fast hundertfünfzig Jahren so weit wie möglich herumgedrückt; ihr Inhalt wurde – mit einer unten genannten Ausnahme – bislang lediglich selektiv im Zusammenhang mit Einzelfragen behandelt. Das hat seinen Grund im Zustand des Materials. Jeden, der sich mit ihm beschäftigen will und der sich nicht von vornherein durch Turners berüchtigte Handschrift von allfälligen Transkriptionsvorhaben abbringen läßt, packt Verzweiflung spätestens bei dem Versuch, die erratische Interpunktion, die konfuse Syntax und die durch sein Londoner Idiom geprägte Orthographie des Künstlers zu durchschauen; die zahllosen Einfügungen, Verweise, Sternchen, Rotmarkierungen, Streichungen und Ummumerierungen in den Manuskripten bewegen selbst den Beharrlichsten dann in der Regel vollends zur Aufgabe. Auch aus den Schaudiagrammen, die Turner für die Vorlesungen vorbereitete (bis vor kurzem im Print Room des British Museum, heute in der Clore Gallery), konnte man angesichts solcher Quellenlage bislang kaum weitreichende Schlüsse ziehen.

So ist das am Londoner Courtauld Institute verankerte Dissertationsvorhaben von Maurice Davies (*J. M. W. Turner's Approach to Perspective in his Royal Academy Lectures of 1811*) ein ebenso mutiges wie seit langem überfälliges Projekt. Davies, durch einen früheren Hochschulabschluß in Mathematik für die Bearbeitung des Themas besonders qualifiziert, konnte dank eines der seit 1988 alle zwei Jahre unter der Ägide der Tate Gallery vergebenen Turner Scholarships der Firma Volkswagen nun Teile seiner bisherigen Resultate im Rahmen einer Ausstellung an der Clore Gallery vorstellen. Der zugehörige Katalog vermittelt erstmals einen zusammenhängenden Eindruck von Turners Vorlesungen.

Der Katalog, der dank eher knappem Text bei ausführlichem Anmerkungs- und kurzem Glossar, ausgewählten Literaturverweisen und einem kombinierten Sach- und Personenindex komfortabel benutzbar ist, gliedert sich in drei Kapitel. Das erste geht kurz auf den Stand der Perspektivtheorie in Großbritannien um 1800 ein, um dann den Stellenwert des Professorenpostens als solchen sowie Turners enorm ausgreifende, jedoch nicht allzu systematische Vorlesungsvorbereitungen zu schildern. Der Eifer, mit dem sich der neugewählte Professor diesen Vorbereitungen hingab, erklärt sich zum Teil aus dem Prestige, mit dem das seit Gründung der Akademie im Jahre 1768 bestehende Amt verbunden war (es gab je eine weitere Professur für Anatomie, Architektur, Plastik und Malerei; zur Geschichte der Akademie vgl. S. Hutchison, *The History of the Royal Academy, 1768-1968*, London 1968). Die Vorlesungen galten in erster Linie den Akademiestudenten, waren aber darüber hinaus für jedweden Interessenten offen, sofern er durch ein Akademiemitglied eingeladen wurde. Sie boten damit Turner die Möglichkeit, seine Ansichten zu Kunst und Kunsttheorie einem breiten Publikum zu präsentieren, zumal sie auch in der Presse rezensiert wurden.



Für Fachkollegen besonders hilfreich ist der in diesem Kapitel gegebene kurze Überblick (18ff.) über Verbleib, chronologische Stellung, Kopien, Paginierung der Manuskripte und inhaltliche Besonderheiten wie Wiederholungen und Revisionen, der – wegen des gegebenen Rahmens nicht vollständig, jedoch Wesentliches herausgreifend – dem Interessenten die Orientierung in den über vierzig noch erhaltenen Vorlesungsversionen sehr erleichtert. Aus Platzgründen gibt Davies auch keine vollständige Liste aller Skizzenbücher, in denen Turner sich Notizen zur Vorlesungsthematik machte (will man sich mit diesen beschäftigen – sie befinden sich heute ebenfalls in der Clore Gallery –, ist man vorerst weiterhin vor allem auf die unvollständigen Transkriptionen dieser Passagen bei A. J. Finberg, *A Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, London 1909, angewiesen; der Abschlußtermin der an der Tate Gallery in Angriff genommenen Revision dieses Inventars bleibt derzeit offen).

Davies' Wiedergabe von Turners eigenem Inhaltsplan der sechs Vorlesungen, die er im Prinzip jährlich, in der Praxis erheblich seltener zu halten hatte (18; vgl. Kemp 1990, 158), bereitet das zweite Kapitel des Kataloges vor. In diesem wird der Inhalt der sechs Vorlesungen von 1811 hintereinander resümiert sowie auf die wichtigsten einschlägigen Quellen – darunter Dürer, Lomazzo, Jacques Androuet du Cerceau, Jan Vredeman de Vries, Gerard de Lairese, John Joshua Kirby, Thomas Malton sen. u. v. a. – bezogen (Veränderungen, die Turner nach 1811 an den Texten vornahm, berücksichtigt Davies nur punktuell). Die erste Vorlesung befaßt sich mit der Bedeutung von Perspektive und Geometrie allgemein; weit über das Thema der Linearperspektive hinausgreifend, kommentiert Turner hier den Zusammenhang von Perspektive mit Anatomie, Plastik, Architektur sowie Malerei und mahnt die Studenten mit pädagogischer Strenge, sich bei allem Vertrauen auf das eigene jugendliche Genie der Mühe des Erlernens perspektivischer Verfahren nicht zu entziehen. In der zweiten Vorlesung geht es um Definition, Rolle und Anwendungsbreite der Linearperspektive im engeren Sinne. Was Turner hier fesselt, sind nicht die ausgefeilten Theorien eines Mathematikers wie Brook Taylor, dessen Perspektivtraktat (*Linear Perspective*, 1715, 21719) im 18. Jahrhundert in England eine so bedeutende Rolle spielte (es wurde kürzlich neu ediert, was bei Drucklegung des Kataloges noch nicht berücksichtigt werden konnte: K. Andersen, *Brook Taylor's Work on Linear Perspective*, New York 1992). Stattdessen geht es ihm vor allem um den unmittelbaren Nutzen der Perspektive in der künstlerischen Praxis. Folgerichtig behandelt er auch Beispiele für die Grenzen der Anwendbarkeit von linearperspektivischen Regeln im Bilde, so z. B. das bereits von Leonardo untersuchte Drei-Säulen-Problem (vgl. Kemp 1990, 159, der sich bei seinen Ausführungen zu Turner jedoch bereits explizit auf Davies' Ergebnisse berief). Die dritte und vierte Vorlesung sind „Practical Perspective Techniques“ gewidmet: Teils vollkommen korrekt, teils erstaunlich falsch behandelt Turner hier verschiedene Möglichkeiten perspektivischer Darstellung von Kuben, Kreisen, den Säulenordnungen und schließlich ganzen Bauwerken in Positionen parallel oder im Winkel zur Bildfläche. Die Vorlesungen 5 und 6 beschreibt Davies lediglich kurz und der Vollständigkeit halber, da sie die



Linearperspektive nur am Rand berühren: In der fünften Vorlesung beschäftigt Turner sich mit der Lichtreflexion (dies unter Berücksichtigung optischer Theorien sowie unter detaillierter Betrachtung von Reflexen in komplizierten Situationen, z. B. auf leeren und wassergefüllten Glaskugeln), während die bereits vor dreißig Jahren von Jerrold Ziff in voller Länge publizierte sechste Vorlesung (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVI, 1963, 124-147) von der Rolle von Landschafts- und Architekturhintergründen, insbesondere aber auch von Turners Vorstellungen über Landschaftsmalerei als solcher handelt. Die Vorlesungen schließen hier und an anderer Stelle immer wieder Überlegungen zu Werken früherer Künstler – z. B. Raffael, Tizian, Rubens, Poussin und Rembrandt – ein.

Im dritten, ausführlichsten Kapitel stellt sich Davies die Frage, in welchem Verhältnis Turners künstlerische Arbeiten zu den Ausführungen der Perspektivvorlesungen stehen. Es erweist sich, daß geometrische Regeln in des Künstlers Theorie eine erheblich größere Rolle spielen als in seiner Praxis. Schon die erhaltenen Aquarelle und Zeichnungen mit architektonischen Sujets aus den frühen Jahren sind, trotz Turners Ausbildung als Architekturzeichner bei Thomas Malton junior und Thomas Hardwick, perspektivisch nicht rigoros korrekt oder unvollständig durchkonstruiert, was Davies mit gutgewählten Beispielen belegt (bei der Analyse der Zeichnung „The Interior of the Hall of Christ Church, Oxford“ [TB L J, c. 1798-1804; Davies Abb. 63, S. 59f.] beschreibt er dabei den Fluchtpunkt versehentlich links statt rechts). Statt von geometrischer Konstruktion geht der Künstler hier – und man wird hinzufügen: auch in späteren Jahren – in erster Linie von direkter Beobachtung aus, um dann aus dem Gesehenen das Wesentliche herauszufiltern und zu synthetisieren. Elemente perspektivischer Konstruktion benutzt er nur dort, wo es ihm angebracht scheint – sozusagen als selektiv angewandte Stabilisierungshilfe. Immer wieder kombiniert er in seinen Werken dabei Motive, die er von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommen hat. In geradezu programmatischer (oder diabolischer?) Weise geschieht dies in dem von Davies detailliert analysierten Gemälde „Rome, from the Vatican“ (BJ 228, R. A. 1820; 85ff.), wo dramatische räumliche Verdrehungen und Verzerrungen u. a. dem von Turner auch sonst (und in Abweichung von gängigen Empfehlungen in der zeitgenössischen Perspektivliteratur) verfolgten Ziel dienen, den Vordergrund seiner Bilder möglichst eng mit dem Raum verschmelzen zu lassen, in dem sich der Betrachter befindet. Bei einer Wertung von Turners Regelverstößen kommt Davies (103) zu demselben versöhnlichen Schluß wie schon John Ruskin, der 1843 schrieb: „I will not say he is immaculate, but whenever he errs, he errs, I think, not palpably – *certainly* not in ignorance – but to obtain some particular harmony of line, in places where he thinks the error will not be detected“ (CW 16, 33).

Zum Teil haben Turners Regelabweichungen daneben auch in den Vorlesungen erläuterte theoretische Gründe – wobei der Künstler schriftlich Postulate vorträgt, die er in seinen Bildern zugunsten traditionellerer perspektivischer Darstellungsweisen letztlich allerdings nur sehr partiell berücksichtigt. So können seine



in der 2. und 3. Vorlesung entwickelten Überlegungen zur Konvergenz von Vertikalen bzw. Horizontalen bei Motiven von großer Höhe oder Breite (71ff.) bestimmte Abweichungen von der Senkrechten oder Waagerechten in manchen Werken erklären. Solche Abweichungen sind jedoch eher selten, und Davies findet keine Anzeichen dafür, daß Turner in seiner praktischen Arbeit die Linearperspektive systematisch und konsistent auf die Berücksichtigung solcher Probleme hin modifiziert hätte (eines der zur Illustrierung lateraler [sic, 76] Konvergenz zitierten Beispiele, das Vorlesungsdiagramm 7 [TB CXCXV 145, um 1810], ist dabei von perspektivischen Fehlern zu gespickt und motivisch zu ungeeignet, als daß es im gegebenen Zusammenhang schlüssig sein könnte).

In seinen Vorlesungen argumentiert Turner auch an anderer Stelle immer wieder, die traditionelle Linearperspektive sei – um es mit Davies auszudrücken – „too straight“. Einer der Gründe dafür ist seine Annahme, das menschliche Sehfeld sei nicht nur in der Horizontalen, sondern auch in der Vertikalen kreisförmig begrenzt zu denken. Diese Vorstellung, die in den einschlägigen Perspektivtraktaten der Zeit zwar verbreitet war, dort jedoch als irrelevant angesehen wurde, gewann für Turner zusehends Bedeutung. Sie spielen bereits in „Petworth Park“ (Abb. 8a) eine Rolle, mehr noch aber in den späten, quadratischen Gemälden mit „zentripetaler“ (101) Komposition wie „Shade and Darkness“, „Light and Colour“ (BJ 404 und 405, beide R. A. 1843), „The Angel standing in the Sun“ (BJ 425, R. A. 1846) und anderen. Davies zeigt Berührungspunkte solcher optischer Überlegungen mit Gedanken John Ruskins auf und setzt beides zu den Vignetten in Beziehung, die Turner seit den späten 1820er Jahren als Buchillustrationen schuf: Es handelt sich hier um einen der interessantesten Aspekte von Turners bildnerischer Erweiterung gängiger Raumbegriffe.

Kommentare zu Turners Behandlung von Körper- und besonders von Schlagschatten, die nicht nur für sein Kolorit, sondern gerade auch innerhalb seiner linearperspektivischen Konstruktionen eine wichtige Rolle spielten, fehlen bei Davies fast ganz (zu Turners Interesse an Schlagschatten generell vgl. J. Ruskin, *Modern Painters* IV, Teil 5, Kap. 5, § 11: CW 6, S. 94f.; zur Perspektive der Schattenführung in „The Decline of the Carthaginian Empire“ und „Petworth Park“ (Abb. 8a und b), U. Seibold, *Zum Verständnis des Lichts in der Malerei J. M. W. Turners*, Dissertationsdruck, Heidelberg 1987, 115ff.). Einen weiteren – und recht problematischen – Aspekt von Turners Raumdarstellung, den Davies nur streift, bilden die Maßstabssprünge zwischen Figuren und Architektur in „Rome, from the Vatican“ (vgl. dazu 89), zwischen dem Eisenbahnzug und dessen Umgebung in „Rain, Steam, and Speed“ (BJ 409, R. A. 1844) und zwischen den Figuren untereinander in „Pilate washing his Hands“ (BJ 332, R. A. 1830; die beiden letztgenannten Gemälde bleiben in seinem Katalog dabei unberücksichtigt). Nicht nur die vielen Abweichungen von strikten geometrischen Regeln, sondern auch solche in Turners Werk vereinzelt auftauchenden Bruchstellen relativieren Davies' Einschätzung, Turners Bildraum sei im Dreidimensionalen „almost always ... completely coherent« (63). Interesse gewinnen derartige Maßstabssprünge zusätzlich deshalb, weil sie ähnlich etwa auch bei John Constable in des-



sen spätem Meisterwerk „Salisbury Cathedral from the Meadows“ (R. A. 1831; National Gallery, London/Leihgabe Lady Ashton) begegnen.

In jeder Gesamtwertung von Turners Bildräumen bleibt jedoch auch bei Berücksichtigung der eben geschilderten Abweichungen von der traditionellen Linearperspektive mit Davies festzuhalten, daß diese die Komposition der meisten Werke immer noch sehr nachhaltig prägt. Man möchte lediglich die Einschätzung, daß sie die Bilder trotzdem „nicht dominiere“ (64), mit Blick auf Gemälde wie „The Decline of the Carthaginian Empire“, „Petworth Park“ (Abb. 8a und b), „Rain, Steam, and Speed“ und andere etwas einschränken (Davies gewichtet das zweitgenannte Bild u. a. deshalb anders, weil er den Betrachterstandpunkt – 94 – zu weit links annimmt). Zweifelsohne ist aber dort zuzustimmen, wo darauf hingewiesen wird, Turner habe mittels linearperspektivischer Verfahren Gleichgewicht und Stabilität zeitgenössischer Historienbilder evozieren wollen – nicht zuletzt, um der Gattung der Landschaftsmalerei einen bedeutenderen Rang in der akademischen Hierarchie zu erkämpfen (67ff.).

Über der mühseligen Arbeit an den Manuskripten sowie einer Reihe theoretischer Abstrusitäten und wortreicher Rhapsodien zu Stil und Werkgenese in der Turnerliteratur hat sich Davies Schwung, Humor und gesunden Menschenverstand bewahrt. Manch strengeschulter Philologe wird dabei zwar hinter der vom Autor selber eingangs erläuterten editorischen Behandlung der Manuskriptzitate – nicht eigens offengelegter, jedoch energischer Regularisierung von Turners Interpunktion, Korrektur der Orthographie, Verbesserung grammatikalischer Fehler, Auslassung aller von Turner selbst vorgenommenen Streichungen, Verzicht auf Markierung von Turners Zusätzen und Einfügungen – nonchalanten Leichtsinn vermuten, besonders wenn er in diesem Zusammenhang liest: „However, all words given in quotations do occur in the original manuscripts“ (13). Daß Eingriffe in dem von Davies vorgenommenen Maße aber im gegebenen Rahmen die einzig vernünftige Möglichkeit darstellen, Turners Gedanken der Leserschaft überhaupt verständlich zu machen, mag folgendes gänzlich ungeglättete Originalzitat verdeutlichen (Turner befaßt sich hier mit dem Problem allseitiger Lichtreflexion): „According to the Newtonian system reflection is the incidental ray, that does not enter a plane surface but returns ... and makes a curve phisically. ... That the first ray is imediatly reflected back to the same line is [oder: as] the strongest [durchgestrichen: Original] reflected ray, issuing from the plane being supposed Parallel to the incidental ray, the next is the refracting one. equal to the angle of incidence, upon the plane, and as long as the incidental ray can make an angle upon [durchgestrichen: the] a plane, that plane; is capable of illuminating another plane; which the better [?] inclination, makes with it; and not equal to the angle of the incidental ray; and that likewise it has the power to refract those rays in the same angle transversely [?] [durchgestrichen: to those] as they are transmitted by the first plane“ usw. (V. Vorlesung; British Museum Add. MS 46151 H, fols. 3, 4; Fettgedrucktes im Manuskript rot). Mit Recht bemerkt also Davies, die entschlossene Art seines editorischen Vorgehens sei „necessary to avoid drawing undue attention to Turner’s style at the expense of his



content“. Es sei an dieser Stelle angemerkt, daß noch fast keiner der bisherigen Bearbeiter gegen die anarchische Form von Turners Schriften gänzlich immun geblieben ist, so daß eine Reihe von Zitierfehlern sowie einzelne Flüchtigkeitsversehen bei Abbildungsverweisen und topographischen Angaben in Davies' Text den Leser nicht allzusehr irritieren sollten. Der Katalog ist eine ebenso beherrzte wie hilfreiche Einführung in das überaus schwierige Material. Er wird bis zum Erscheinen von Davies' Dissertation ein unentbehrliches Arbeitsinstrument nicht nur für Turnerforscher, sondern auch für jeden an der Raumgestaltung in der Kunst des 19. Jahrhunderts Interessierten bleiben.

Abschließend sei ein kulturpolitisches Kuriosum angesprochen. Die Tate Gallery ist dazu zu beglückwünschen, eine Ausstellung gewagt zu haben, deren Thema vielen anderen Museen zu spröde für eine öffentliche Präsentation erschienen wäre. Die Ausstellung wird jedoch die vorerst letzte Möglichkeit geboten haben, wichtige Teile der Vorlesungsmaterialien in Ruhe betrachten zu können. Der bis 1992 großzügig zugängliche Study Room der Clore Gallery, welche mit dem gesamten künstlerischen Nachlaß die weltgrößte Sammlung von Werken Turners bewahrt, bleibt derzeit (Stand Januar 1993) fast immer und für fast jedermann geschlossen. Nach Streichungen in Höhe von einer halben Million Pfund Sterling, die die für den Betrieb der Clore Gallery verantwortliche Tate Gallery unlängst hinnehmen mußte, kann der Study Room seit Mai 1992 nur noch mittwochs (in dringenden Ausnahmefällen und im Falle ausreichender Personalkapazitäten ggf. auch einmal an einem anderen Wochentag) zwischen 10.30 und 16.30 Uhr ausschließlich nach Voranmeldung benutzt werden (man wendet sich zwecks Terminabsprachen an den Study Room Registrar, Clore Gallery for the Turner Collection, The Tate Gallery, Millbank, London SW1P 4RG, Tel. 0[044]71-821-1313 ext. 356). Da sämtliche Werke auf Papier aus dem Turner Bequest – mehr als 19000 Zeichnungen und Aquarelle – damit kaum noch zugänglich sind, ist eine kontinuierliche Forschung an den originalen Materialien zur Zeit fast unmöglich. Dem britischen Kultusministerium, das in der Angelegenheit ein ausschließlich auf finanziellen Überlegungen beruhendes „system of arm's length funding“ (David Mellor) vertritt, bleibt damit vorzuhalten, daß es der Öffentlichkeit angemessene Möglichkeiten zur Besichtigung und Erforschung eines der wertvollsten Teile britischen Kulturerbes auf bislang unabsehbare Zeit verwehrt.

*Ursula Seibold-Bultmann*

#### Abkürzungen:

BJ mit nachfolgender Zahl = Katalognummer in M. Butlin und E. Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, New Haven und London <sup>2</sup>1984; CW mit nachfolgender Zahl = Bandzählung in E. T. Cook und Alexander Wedderburn (Hrsg.), *John Ruskin. The Works*, London und New York 1903-12; R. A. mit nachfolgender Zahl = Datum der ersten Ausstellung von Gemälden in der Royal Academy, London; TB mit nachfolgender römischer Zahl = Katalognummer in A. J. Finberg, *A Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest*, London 1909





Abb. 8a J. M. W. Turner, *Petworth Park: Tillington Church in the Distance*, um 1828. Öl/Lw., 64,5 x 145,5 cm. London, Clore Gallery (The Turner Collection, Tate Gallery London)



Abb. 8b J. M. W. Turner, *The Decline of the Carthaginian Empire*, R. A. 1817. Öl/Lw., 170 x 238,5 cm. London, Clore Gallery (ebd.)