

Turner et ses peintres. Hg. von David Solkin und Guillaume Faroult [anlässlich der Ausstellung in den Galeries nationales, Grand Palais, Paris vom 22. Februar bis 24. Mai 2010]; Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2010; 288 Seiten, zahlr. farbige Abb.; ISBN 978-2-7118-5703-6; € 39,00

„Er hatte [...] nicht nur vor, den Claude [Lorrain] zu imitieren, sondern, wohl fühlend, daß alles Imitieren ein Schlepptragen des Meisters sei, ihn zu übertreffen. [...] was sich [...] späterhin zu einer Turnerschen Eigentümlichkeit ausbildete.“¹ Mit diesen Zeilen umschreibt Theodor Fontane 1857, nur sechs Jahre nach dem Tode Turners, eines der Grundprinzipien im künstlerischen Schaffen des Malers, das bis heute Generationen von Betrachtern, Künstlern und Kritikern beschäftigt und im Frühjahr dieses Jahres im Mittelpunkt der Ausstellung *Turner et ses peintres* stand. Turner ist im Grand Palais kein Unbekannter. Bereits 1983/1984 widmeten die Galeries nationales ihm eine Werkschau, 2004 folgte die Ausstellung *Turner Whistler Monet* (Toronto, Paris, London), in der die Frage aufgeworfen wurde, ob Turners Kunst als eines der Referenzsysteme für nachfolgende Künstler gelten kann. Mit dem aktuellen Gemeinschaftsprojekt der Tate Britain, der Galeries nationales und des Museo Nacional del Prado 2009/2010 geht der Blick zurück auf die Inspirationsquellen Turners, seinen Dialog mit den alten Meistern und zeitgenössischen Künstlern.

Kopie, Imitation, Hommage, Pasticcio, Interpretation, Korrektur, Übersetzung, Modifikation, Transformation oder Unabhängigkeitserklärung und Neuschöpfung? Turners Auseinandersetzung mit den alten Meistern und seinen Zeitgenossen nimmt viele Facetten an, erfährt im Laufe seines Lebens zahlreiche Veränderungen oder Akzentverschiebungen und lässt sich keinesfalls auf bloße Vorgänger-Nachfolger-Beziehungen reduzieren. Vielmehr stehen wir vor einem komplexen Netzwerk von Beziehungen und Interaktionen. Die Ausstellung *Turner et ses peintres* und der vorliegende Katalog legen dieses Beziehungsgeflecht offen und verdeutlichen, woher Turner seine künstlerischen Impulse bekam, wie sich die Rezeption medial gestaltete, was Turner vom jeweiligen Maler konkret aufnahm und wie er es verarbeitete bzw. Neues daraus schöpfte. Die im Thema der Ausstellung implizite Vielfalt spiegelt sich auch im Katalog wider. Dieser eröffnet beständig neue Perspektiven und arbeitet gleichzeitig auf mehreren Ebenen: Neben der konkreten Gegenüberstellung der Werke Turners mit denen anderer Künstler werden seine Arbeitsweisen und persönlichen Ambitionen erläutert und zudem in den größeren Kontext der Kunst und des Kunstlebens am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jh. gestellt.

Im Vorwort des Kataloges (S.9–11) weisen die Direktoren der an der Ausstellung beteiligten Institutionen (Tate Britain, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Museo Nacional del Prado) auf die zu bearbeitenden Fragestellungen und Ziele hin. Dabei ist die Veranschaulichung des Werdeganges Turners schließlich nur

1 THEODOR FONTANE: Zwanzig Turnersche Landschaften im Marlborough-House. In: *Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe*, Nr. 3, 15.1.1857, S. 25–27 (unter dem Pseudonym „Noel“ veröffentlicht). Zitiert nach: THEODOR FONTANE: *Sämtliche Werke. Aufsätze Kritiken Erinnerungen*. Bd. 1: Aufsätze und Aufzeichnungen; München 1969, S.142f.

Mittel zum Zweck, geht es doch primär um die Frage, ob künstlerische Erneuerung durch Fortführung von Traditionen oder/und durch den bewussten Bruch mit ihnen hervorgerufen wird. Turners neue und absolut moderne Auffassung zur Landschaftsmalerei ist aus der Kenntnis und dem kritischen Umgang mit der Vergangenheit entstanden. Es ist folglich kein Paradoxum, sondern ein berechtigter Dualismus, dass sein augenscheinlicher Konservatismus mit einem permanenten Streben nach künstlerischer Erneuerung einhergeht. Die Erörterung dieser Frage soll außerdem die starke Verbindung der britischen Malerei zu der des übrigen Westeuropas aufzeigen und somit Turners Platz in der Kunstgeschichte neu bewerten.

Mit Ausnahme von Guillaume Faroult, Konservator für Malerei am Louvre, dem die wissenschaftliche Leitung der französischen Ausgabe des Kataloges oblag, sind an dem Katalog ausschließlich Autoren aus dem anglophonen Gebiet beteiligt gewesen. Die Pariser Ausstellung übernahm von der Ausstellung in der Tate Britain im Herbst/Winter 2009/2010, deren englischsprachiger Katalog unter der Leitung von David Solkin 2009 entstand, den Grundstock, integrierte aber zusätzlich noch Werke aus dem Louvre und fügte einen in London nicht vorhandenen Ausstellungsteil zu Turner und den neoklassizistischen französischen Malern hinzu. Damit wurden die Anregungen, die Turner bei seinen Parisaufenthalten und bei seiner Beschäftigung mit der zeitgenössischen französischen Malerei erhielt, stärker in Szene gesetzt und die Ausstellung im Grand Palais erfuhr somit eine Anpassung an das französische Publikum. Die französische Ausgabe des Kataloges erscheint daher im Vergleich zur englischen mit mehreren Veränderungen und Erweiterungen, die leider in den aus dem Englischen übersetzten Ausgangstext nicht immer gut integriert wurden.

Der Katalog *Turner et ses peintres* umfasst insgesamt sechs Aufsätze (S. 17–105), die die Beschäftigung Turners mit den alten Meistern und die wechselseitige Beeinflussung von zeitgenössischen Künstlern wissenschaftlich vertiefend untersuchen. Ihnen folgen sieben Katalogbeiträge (S. 109–265). Sie entsprechen thematisch den einzelnen Ausstellungsbereichen im Grand Palais und umfassen jeweils eine allgemeine Einführung sowie die exemplarische Gegenüberstellung von Werken Turners mit denen anderer Maler in Wort und Bild. Im Anhang des Kataloges befinden sich eine Liste von Werken, die im Nachlass Turners 1854 gefunden wurden und anderen Künstlern zugeschrieben werden können (S. 268) sowie eine Liste vom Verkauf von 30 Bildern aus der Sammlung Turners 1874 bei Christie's – Bilder, die wiederum anderen Künstlern zugeschrieben werden (S. 268). Die zwei Listen vermitteln einen guten Eindruck über Turners Art andere Künstler zu rezipieren, doch wird im Text auf beide Dokumente zu wenig Bezug genommen, so dass sie wie ein isoliertes Anhängsel wirken. Ferner sind am Schluss des Kataloges eine Bibliographie ausgewählter Werke (S. 269f.), eine Auflistung der in der Pariser Ausstellung gezeigten Werke (S. 271–277) und ein Index (S. 278–285) zu finden.

David Solkin, von dem der Impuls zur Ausstellung *Turner and the Masters* ausging, widmet sich in dem Aufsatz *Turner et les maîtres: glaner pour exceller* (S. 17–31) der Beziehung Turners zu den alten Meistern – eine Beziehung, die sich komplex gestaltete, dauerhaft im Leben Turners präsent war und von ihm auch stark in der Öffent-

lichkeit propagiert wurde. Solkin verweist einerseits auf Aspekte in Turners persönlichem Leben, die sein Verhältnis zu den alten Meistern prägten, beispielsweise der Einfluss der Royal Academy oder seine wirtschaftlichen Ambitionen, andererseits skizziert der Autor die Grundlinien des politischen, künstlerischen und geistesgeschichtlichen Kontextes. Dazu gehören die problematischen Verbindungen Englands zum Kontinent während der Kriege von 1792 bis 1815, die Entwicklungen auf dem Londoner Kunstmarkt um die Jahrhundertwende sowie die Konfrontation zweier Grundströmungen sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst: Auf der einen Seite positionierten sich die Anhänger der getreuen Nachahmung, auf der anderen die der kreativen Schöpfung. Solkin umschreibt eine Situation, in der letztlich das kulturelle Erbe von vielen Künstlern als schwer und sogar lähmend für die eigene Produktion empfunden wurde. Turner beschreitet darin seinen eigenen Weg, indem er Neues schafft, dabei die italienische Tradition eines imaginären Idealismus und den Naturalismus der nordischen Malerei vereint, sich explizit auf die alten Meister bezieht und seine Inspirationsquellen dabei nie verbirgt, sondern sie im Gegenteil sogar öffentlich zur Schau stellt. Dies macht ihn einerseits angreifbar für die zeitgenössische Kritik, andererseits gewinnt er eine herausgehobene Stellung unter den Künstlern, wie es später nur einigen wenigen wie Manet, Matisse, Picasso und Bacon gelang.

Im Anschluss an den Aufsatz von Solkin, der Überblickscharakter hat und somit eine hervorragende Einstimmung auf die nachfolgenden Arbeiten darstellt, folgen fünf Aufsätze zu einzelnen Aspekten in den Beziehungen Turners zu anderen Künstlern. Philippa Simpson umreißt in *S'exposer au passé. L'école britannique et les maîtres anciens au temps de Turner* (S. 33–43) die Entwicklung des Kunstmarktes und des Kunstbetriebes in England zum Ende des 18. und zum Beginn des 19. Jh. Dabei geht sie auf die Entwicklung der Kunstankäufe, der öffentlichen Sammlungen, der Institutionen (Royal Academy und British Institution) und auf Veränderungen im Publikumsgeschmack ein und erläutert die direkten Kontakte, die britische Künstler auf ihren Reisen in Richtung Kontinent zur dortigen Kunstszene knüpfen konnten. Besonders lobenswert am Aufsatz von Simpson ist, dass die Autorin den Kontext der künstlerischen Entwicklung in Großbritannien und deren Öffnung gegenüber den Einflüssen des übrigen Westeuropa stets mit dem Leben und Wirken Turners verknüpft, so dass sich Turners Situation dem Leser sehr anschaulich präsentiert.

In *Allusions volées. Turner, copiste, collectionneur et «croqueur» de tableaux de maîtres anciens* (S. 45–61) beschäftigt sich Ian Warrell mit der Arbeitsweise Turners und den Veränderungen, die sein Arbeitsstil in seiner künstlerischen Laufbahn erfährt. Die Rezeption von Bildern aus der direkten Anschauung von Originalwerken in Sammlungen wird bei Turner oft durch das Studium von Kupferstichen ergänzt. Zeugnis dieser Rezeption legen die zahlreichen Skizzenbücher mit Zeichnungen und schriftlichen Kommentaren des Künstlers ab. Warrell unterstreicht, dass Turner grundsätzlich in seiner gleichzeitigen Vorliebe für die venezianische und die holländische/flämische Malerei kein isolierter Fall unter seinen Zeitgenossen war, dass sich bei ihm aber, bedingt durch das Studium der alten Meister, Grenzen zwischen den Genres der Historien- und der Landschaftsmalerei verwischen und seine Art der Rezeption

sowie seine Arbeitsweise eine einzigartige Kombination liefern. Dies ließ Turner im direkten Vergleich zu den alten Meistern in den Augen der zeitgenössischen Kritik nicht immer als Gewinner hervorgehen.

Mit der in der Forschung schon oft angesprochenen Frage nach dem Verhältnis von Turner zu Claude Lorrain², die 2002/2003 auch Gegenstand einer von Ian Warrell kuratierten Ausstellung in Nancy³ war, setzt sich Kathleen Nicholson in *Turner, le Lorrain et l'essence du paysage* (S. 63–75) auseinander. Sie erläutert die stilistischen Eigenheiten Lorrains und anschließend, anhand einzelner Werketappen, wie Turner über mehr als 50 Jahre hinweg einen künstlerischen Dialog mit diesem Maler führt. Turner übersetzt Lorrain in die eigene künstlerische Sprache und erreicht nunmehr das beiden Künstlern gemeinsame Ziel, dass die Landschaftsmalerei ebenso wie die Historienmalerei Gefühl und Intellekt gleichermaßen anspricht, mit seinen eigenen Mitteln. Es geht ihm um das „Bewusstsein für die Natur, die Kunst und unsere Begegnung mit dem Wesen von beiden.“ (S. 74)

Der Betrachtung von Nicholson zur Tradition der klassischen Landschaftsmalerei bei Turner folgt der ähnlich strukturierte Aufsatz von Sarah Monks zu *Turner le Hollandais* (S. 77–91). Die Autorin verdeutlicht den zunächst problematischen Stellenwert der holländischen Malerei im 18. Jh. in England und den Prozess des Umdenkens um die Jahrhundertwende. Die Hauptetappen von Turners Auseinandersetzung mit den holländischen Malern, z. B. Van de Velde, Cuypp, Rembrandt und Ruysdael, werden anhand von konkreten Werken vom Früh- bis zum Spätwerk nachgezeichnet.

Den Schlusspunkt in der Reihe der Aufsätze bildet der Beitrag von Guillaume Faroult: *«En pierre estime [...]» Turner et le paysage français contemporain en 1802* (S. 93–105). Faroult lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein bisher in der Forschung kaum beachtetes Problem, die Konfrontation Turners mit den Werken der zeitgenössischen französischen Maler während seines Parisaufenthalts 1802. Normalerweise, und dies bestätigen die ersten Beiträge in diesem Katalog, werden im Zusammenhang mit Turners erster Parisreise nur seine Skizzen und Aufzeichnungen zu den im Louvre gesehenen alten Meistern gewürdigt. Dass Turner jedoch gleichzeitig auf eine sehr vitale Kunstszene in Paris stieß, nachweislich Kontakte zu Künstlern wie Moitte, Chaudet, David und Guérin pflegte und die von Valenciennes und anderen Theoretikern angestoßenen Diskussionen um die Landschaftsmalerei sowie die Bemühungen um eine verstärkte Poussin-Rezeption vor Ort miterlebte, muss laut Faroult einen nachweisbaren Einfluss auf sein Schaffen gehabt haben. Andernfalls wäre es nur schwer zu begründen, dass Turner zwischen 1803 und 1815 seine wohl klassischsten Landschaften malte und explizite Rückbezüge auf Poussin suchte. Der Hauptbeweis für die Auseinandersetzung mit der französischen Kunstszene läge aber mit Sicherheit in der bewussten Abgrenzung Turners zu den klassizistischen Landschaftsma-

2 JOHN GAGE: J.M.W. Turner. A Wonderful Range of Mind; New Haven, London 1987, S. 97–123. – KATHLEEN NICHOLSON: Turner's Classical Landscapes. Myth and Meaning; Oxford 1990. – MICHAEL KITSON: Turner and Claude. In: The seeing eye: critical writings on art; London 2008, S. 86–107.

3 Turner et le Lorrain (anlässlich der Ausstellung im Musée des Beaux-Arts Nancy, 17.12.2002–17.3.2003]. Hg. von IAN WARRELL; Paris 2002.

lern und in der Verschmelzung der Prinzipien Poussins und Lorrains, die Turner fortan praktizierte. Faroult spricht diesbezüglich von einer Konfrontation, die „très vite assimilée et surtout dépassée“ (S. 103) war. Neben der Eröffnung einer neuen Perspektive für die Turner-Forschung leistet der Aufsatz von Faroult noch etwas: Im Vergleich zu den vorangehenden Beiträgen vermittelt er eine wesentlich differenziertere Sichtweise auf die Einflüsse, die Poussin und Lorrain auf die Landschaftsdarstellungen Turners hatten.

Den zweiten Hauptteil des Kataloges nehmen die sieben Katalogbeiträge ein, die dem Leser ermöglichen, den Aufbau der Ausstellung nachzuvollziehen, die aber gleichermaßen ergänzende und weiterführende Informationen vermitteln. David Solkin skizziert in *Éducation et émulation* (S. 109–131) die Anfänge der künstlerischen Laufbahn Turners in Verbindung mit dem Studium alter Meister (Cozens, Ducros, Piranesi, Rembrandt, Lorrain, Poussin, Dughet, Wilson, Van de Velde) sowie der zwangsläufigen Gegenüberstellung des eigenen Schaffens mit dem der Zeitgenossen (Girtin, Louthembourg). Besonders deutlich arbeitet Solkin heraus, wie komplex sich die Inspirationswege bereits zu Beginn der Karriere Turners gestalteten. Zum Teil erstreckt sich das Beziehungsgeflecht von Inspiration, Modifikation und Neuschöpfung über mehrere Künstlergenerationen hinweg. Philippa Simpson und Martin Myrone beschreiben in *L'académie et le «grand style»* (S. 133–153) den Werdegang und die Aktivitäten Turners in der Royal Academy. Vor dem Hintergrund der Konfrontation der akademischen Tradition mit den Veränderungen in der Kunstszene Londons erläutern die Autoren die Ausbildung Turners, seine Ausstellungstätigkeit in der Akademie aber auch seine anti-akademische Haltung. Eingebettet werden diese Betrachtungen in den Kontext der Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei im 17. Jh., der britischen Landschaftsmalerei im 18. Jh. sowie beider Malschulen um die Wende vom 18. zum 19. Jh. Auffällig ist, dass nicht nur an dieser Stelle des Kataloges eine sehr vereinfachte Darstellung der Situation erfolgt, indem Lorrain, Poussin und Dughet auf eine künstlerische Strömung reduziert werden und die französische Landschaftsmalerei des 18. Jh. (Vernet, Robert, Louthembourg) regelrecht abgekoppelt wird, obwohl gerade sie für das Kontinuum zwischen der Generation der Klassizisten und der Neoklassizisten und damit auch der Generation Turners bildet. Unverständlich ist diese Haltung auch, da in der Forschung seit längerem bekannt ist, dass Turner Zugang zu Werken Vernets in der Sammlung des 3. Duke of Bridgewater hatte⁴ und sich im sogenannten Wilson-Skizzenbuch von 1797⁵ sowie im Skizzenbuch des Parisaufenthaltes 1802 Skizzen zu Werken Vernets befinden⁶. In dem sich anschließenden Beitrag von Guillaume Faroult *Le Salon de 1802: Turner et les paysagistes français néoclassiques, une autre voie* (S. 155–161), der in der englischen Version des Kataloges nicht vorhanden ist, nimmt der Autor den in seinem Aufsatz besprochenen Gedanken wieder auf und zeigt an konkreten Bildbeispielen von Taunay, Valenciennes und Bertin auf welche Art und Weise Turner auf die Konfron-

4 OLIVIER MESLAY: Turner. L'incendie de la peinture. Paris, 2004, S. 41.

5 ANDREW WILTON: J.M.W. Turner. Leben und Werk. München, 1979, S. 51ff.

6 MESLAY: Turner (wie Anm. 4), S. 86.

tation mit der zeitgenössischen französischen Malerei reagierte. Ähnlich wie Faroult nehmen auch David Solkin und Philippa Simpson in *Turner et le Nord* (S. 163–191) Rückgriff auf den Aufsatz zu Turner und der holländischen Malerei. Sie erweitern jedoch den Blickwinkel auf Maler wie Rubens und Teniers und beziehen auch zeitgenössische Interdependenzen wie zwischen Wilkie und Turner oder Callcott und Turner mit ein. Dadurch erschließen sich dem Leser auf bildliche Weise die Einflüsse von alten Meistern auf die Generation Turners ebenso wie die daraus resultierenden Wechselwirkungen der Zeitgenossen untereinander. Ian Warrell wendet sich im folgenden Beitrag *Les peintres en peinture: le culte de l'artiste* (S. 193–207) den Hommagen zu, die Turner in seinen Bildern anderen Malern explizit erwies, sei es z. B. durch die anekdotenhafte Integration der Malerfigur in das Bild oder indirekt durch Anspielungen in der Bildbetitelung. Während die Aufsätze des Kataloges und die bis jetzt angesprochenen Katalogbeiträge sich mit Ausnahme der Texte von Guillaume Faroult alle mit Turner und den alten Meistern beschäftigen und zeitgenössische Wechselwirkungen nur am Rande erwähnen, schließen die letzten beiden Beiträge von David Solkin und Ian Warrell nun auch diese Lücke. In *Rivalités contemporaines* (S. 209–235) berichtet Solkin von den Wettstreiten mit zeitgenössischen Malern, die Turner selbst herausgefordert hatte. Neben Namen wie Constable, die in der Forschung schon oft in Verbindung mit Turner behandelt wurden⁷, erwähnt der Autor auch weniger bekannte Wettstreite wie beispielsweise mit Louthembourg, Jones, Wilkie, Callcott, Stanfield und Stothard. Gegen Ende seines Lebens erkannte Turner zudem in seinen Jugendwerken einen Konkurrenten, den es neu zu interpretieren galt: Turner trat nun gegen Turner an und versuchte sich (nicht nur mittels seines Testaments, durch das seine Werke der National Gallery vermacht wurden und zwei seiner Werke in unmittelbare Nachbarschaft von zwei Werken Lorrains gehängt werden sollten) einen Platz unter den ganz Großen der britischen und europäischen Malschule zu verschaffen. Jan Warrells Beitrag *Turner et la postérité de la peinture* (S. 237–259) setzt in der Betrachtung des Spätwerks von Turner an: Turner, der sein Testament verfasste und umschrieb, der sich in der National Gallery verewigt sehen wollte, der in Wettstreit mit sich selbst stand und alte Themen neu bearbeitete, der sich bis zum Lebensende nie von den alten Meistern trennte, der in seiner Malweise jedoch immer radikalere Neuerungen hervorbrachte und dessen unvollendete Werke nun öffentlich ausgestellt wurden. Warrell geht sogar so weit zu behaupten, dass sich die positive Kritik im 19. Jh. (Huysmans, Goncourt) und die Sichtweise auf Turner als Vorläufer der abstrakten Malerei auf einem Missverständnis begründen: „Malentendu durable et fructueux pour la postérité de l'artiste.“ (S. 252)

Die Katalogbeiträge und die vorangehenden Aufsätze bieten insgesamt sowohl einen guten chronologischen Überblick über das Schaffen Turners von seinen frühen künstlerischen Aktivitäten bis hin zum Spätwerk als auch gleichermaßen einen thematischen Überblick über die Einflüsse, die er von alten Meistern aufnahm, sowie die

7 RONALD PAULSON: *Literary Landscape. Turner and Constable*; New Haven, London 1979. WERNER BUSCH: *Turner und Constable als künstlerische Antipoden*. In: *Logik der Bilder. Präsenz-Repräsentation-Erkenntnis*. Hg. von Richard Hoppe-Sailer et al.; Berlin 2005, S. 183–202.

Wechselwirkungen mit seinen Zeitgenossen. Damit verkörpern die Ausstellung *Turner et ses peintres* wie auch ihr Katalog in ausgezeichneter Art und Weise das, was in Frankreich mit „regards croisés“ umschrieben wird – ein Rundumblick, der die Querverbindungen stets im Auge behält. Es ist sehr lobenswert, dass die Autoren mit wenigen Ausnahmen nicht zu sehr um die Reduktion des Sachverhalts gerungen haben, sondern die Vielschichtigkeit der Thematik auch als solche abgebildet haben. Kleinere Schwächen offenbaren sich allerdings in der konkreten Umsetzung des komplexen Vorhabens. Zahlreiche Informationen werden an mehreren Stellen wiederholt, mitunter scheint in den Werkbesprechungen der Katalogbeiträge der rote Faden verloren zu gehen und die Anmerkungen zu den Katalogbeiträgen finden sich erst am Ende, während die der Aufsätze dem jeweiligen Beitrag unmittelbar folgen. Abgesehen von einigen (durch die Übersetzung bedingten?) typographischen Fehlern ist das Verhältnis von Text und Bild nicht immer kohärent: So wird beispielsweise beim Vergleich der Sintflutbilder von Turner und Poussin explizit darauf hingewiesen, dass Turners Bild das wesentlich größere ist (S. 142) – ein Fakt, der besonders für den Besucher in der Ausstellung markant zu spüren war. Der Katalog realisiert jedoch genau das Gegenteil und druckt Poussins Bild größer als Turners ab. Schade ist außerdem, dass die französische Adaption des Kataloges kein so geschlossenes textliches Bild wie die englische Version liefert. Die einzelnen hinzugefügten Beiträge, die von Guillaume Faroult stammen und sich in der Regel auf nur in Paris gezeigte Werke beziehen (z. B. S. 183), sind es wert besser in den Gesamttext integriert zu werden und nicht als lose Textsammlung neben den eigentlichen Beiträgen zu stehen. Insgesamt beeindruckt der Katalog aber sowohl durch seine Ausstattung als auch durch seinen inhaltlichen Reichtum.

Die Einzelfallstudien und ihre systematische Einbettung in übergreifende Fragestellungen erlauben dem Leser die wissenschaftliche Auseinandersetzung um das Verhältnis von Turner zu den alten Meistern und seine Interaktion mit den Zeitgenossen nachzuvollziehen. Der Katalog erreicht damit nicht nur seine eingangs beschriebenen Ziele, er knüpft auch an frühere Ausstellungen und Forschungsarbeiten an und führt mit seinem Wissensstand über sie hinaus. Dass er nicht den Endpunkt darstellen kann, wird dadurch deutlich, dass sich neue Fragen ergeben, u. a. die nach der Rezeption der französischen Landschaftsmalerei des 18. Jh. bei Turner und die nach der Verbindung Turners zur Literatur. Die Literaturgeschichte umschreibt im Falle Turners nicht nur einen wichtigen Kontext, so wie es David Solkin formuliert (S. 21). Sie stellt mit ihren Werken ebenso eine Reihe von Inspirationsquellen und Interaktionsfeldern für Turners Schaffen dar, die es zu entdecken lohnt.

Wünschenswert wäre außerdem eine stärkere Zusammenarbeit in der Forschung auf internationaler Ebene, in diesem konkreten Fall eine bessere Integration der französischen Autoren und ihrer Forschungsergebnisse. Die Beiträge von Guillaume Faroult, die wichtige und neue inhaltliche Perspektiven eröffnen und zudem den Katalog in Hinblick auf das französische Publikum anpassen, wirken leider im Zusammenspiel mit denen der anderen Autoren isoliert. Das Publikum der Galeries nationales im Grand Palais gilt weithin als ein anspruchsvolles, das nicht nur eine mit Anmerkungen versehene Übersetzung, sondern eine überarbeitete und in sich

kohärente Katalogversion mit größerer französischer Beteiligung verdient hätte. Die französischen Turner-Spezialisten, darunter u. a. Pierre Wat, aber erstaunlicherweise auch zwei Autoren des vorliegenden Kataloges (Guillaume Faroult und Ian Warrell) meldeten sich in zahlreichen französischen (Konkurrenz)veröffentlichungen anlässlich der Ausstellung zu Wort, so z. B. in den Sonderausgaben von *Connaissance des arts*, *BeauxArts*, *Dossier de l'Art*, *Télérama* und *Le Figaro*. Die Marketing-Maschinerie, die durch diese vom französischen Publikum generell sehr gern angenommenen Veröffentlichungen ins Rollen gebracht wird, droht den eigentlichen Ausstellungskatalog ins Abseits zu stoßen. Schade, denn er ist es wert gelesen zu werden.

DORIT KLUGE

Université Clermont-Ferrand

Peter Kropmanns: Lovis Corinth. Ein Künstlerleben; Ostfildern: Hatje Cantz 2008; 144 Seiten, 38 Abb.; ISBN 978-3-7757-2074-8; € 22,80

Michael F. Zimmermann: Lovis Corinth (C.H. Beck Wissen 2509); München: C. H. Beck 2008; 128 Seiten, 46 Abb.; ISBN 978-3-406-56935-7; € 7,90

Eher selten erscheinen zwei Monographien über einen Künstler gleichzeitig. Dies bietet die ideale Gelegenheit zu einem direkten Vergleich, denn die Autoren konnten ja nicht aufeinander reagieren. Im Jahr des 150. Geburtstags von Lovis Corinth, 2008, legten zwei Autoren Biographien des Künstlers vor, die bis dato nicht als Kenner seiner Kunst in Erscheinung getreten waren. Das Erstaunlich dabei ist, dass es zu diesem bedeutenden Maler lange Zeit gar keine Biographie gab und das obwohl unlängst Karin Hellwig ein Revival dieser Urform der Kunstgeschichtsschreibung konstatiert hatte.¹

Beide Bücher bieten ganz Unterschiedliches. Peter Kropmanns erzählt mit faszinierendem Detailwissen das Leben des Malers von seiner Herkunft aus Ostpreußen bis zu seinen letzten Tagen auf einer Reise in den Niederlanden. Es ist eine fast romanhafte „Éducation sentimentale“ im Sinne Gustave Flauberts, die Kropmanns gelingt, ein Bild der Person und ihrer Zeit, das durch selten publizierte Photographien an Eindringlichkeit gewinnt. Dass die Lebensgeschichte eine besonders authentische Färbung – mit gackernden Hühnern und „Schabbelbohnen“ im Garten – dadurch erhält, dass Kropmanns die Autobiographien des Künstlers großzügig paraphrasiert, mag einem populär angelegten Werk zugestanden werden. Die zahlreichen und geschickt eingeflochtenen Zitate aus den Briefen des Künstlers, die dessen Sohn Thomas bereits 1979 weitgehend publiziert hatte, steigern diesen Effekt, das Leben aus der Perspektive des Künstlers selbst erzählt zu bekommen. Da sich Kropmanns Jahr um Jahr voran arbeitet, wird der steinige Weg, den Corinth beschreiten musste, bis er berühmt war, gut nachvollziehbar. Corinth ging es – seinen eigenen Aussagen zufolge – vom Beginn seiner Karriere an um Berühmtheit im Sinne des heutigen Massen-

1 KARIN HELLWIG: Von der Vita zur Künstlerbiographie; Berlin: Akademie-Verlag 2005.