

Werken hat er sich im Namen der Vernunft von dem im Veneto herrschenden Traditionalismus zu befreien gewußt und einen zeitgemäßen und sympathischen persönlichen Stil gefunden.

Erik Forssman

IAN FLEMING-WILLIAMS & LESLIE PARRIS: *The Discovery of Constable*. Hamish Hamilton Ltd., London 1984. 276 Seiten Text, 155 Schwarzweißillustrationen, 2 Farbproduktionen.

Das ungewöhnliche und faszinierende Buch weist die beiden Autoren als hervorragende Kunsthistoriker und Constable-Kenner aus. Seit vielen Jahren mit dem Werk des großen englischen Landschaftsmalers vertraut, war ihnen die Aufgabe erteilt worden, für die von der Tate Gallery in London im Jahre 1976 veranstaltete Ausstellung zur 200. Wiederkehr von Constables Geburtstag den Katalog zu schreiben. Dabei sahen sie sich zahlreichen ungelösten Problemen hinsichtlich Kenntnis und Zuschreibung gegenüber. Im Katalog diskutierten sie einige dieser Probleme und konnten wenig später den Anteil Lionels, des jüngsten Sohnes von Constable, aus dem allgemeinen Durcheinander herauslösen. Zugleich kamen sie zu einem besseren Verständnis der Gründe, die zur Verwirrung um die Authentizität und Chronologie von Constables Werken geführt und die Entdeckung des Künstlers verhindert oder verlangsamt hatten. Aber noch immer bedurfte es der Klärung vieler wichtiger Fragen. Das vorliegende Buch schildert nicht nur jene langsame Entdeckung Constables im Laufe der vergangenen 150 Jahre, sondern bildet auch eine wichtige historische Standortbestimmung sowie eine kritische Basis, auf der die weitere Constable-Forschung aufbauen wird.

Während das Buch gute Reproduktionen der Zeichnungen enthält, verlieren sich bei den Gemäldewiedergaben die tonalen Differenzierungen oft in einem bedeutungslosen Grauwert. Die zwei farbigen Reproduktionen genügen leider nicht, um sich ein gutes Gesamtbild vom Oeuvre und den Unterschieden zwischen Original und Kopie bzw. Variante zu machen.

Der erste Teil des Buches beschäftigt sich als geschichtlicher Abriss mit der Rezeption von Constables Werk in der Zeit von 1837 bis 1937. Bei der außerordentlichen Fülle an gebotenen Material schien es sinnvoll, hier einige Hauptlinien des wichtigen Buches, das einen Markstein in der Geschichte der Rezeption Constables und der wissenschaftlichen Kennerschaft überhaupt darstellt, nachzuzeichnen.

Constables Kunst, im Gegensatz zu der seines Rivalen Turner, war seinen Zeitgenossen in einem nur begrenzten Umfang bekannt. Jährlich beschickte er die Ausstellungen der Royal Academy und der British Institution mit Bildern, die auf den Publikumsgeschmack und auf potentielle Käufer hin abgestimmt waren. Seine Ölskizzen dagegen, die er im Freien ausführte, seine großformatigen Gemäldeskizzen, seine vorbereitenden Zeichnungen und Aquarelle blieben bis auf einen kleinen Kreis von Freunden und Mäzenen unbekannt. Einzig in den 1820er Jahren wurde seine

Kunst zeitweilig höher eingeschätzt, so in Paris anlässlich seiner Ausstellung im Salon von 1824, als er von den französischen Romantikern entdeckt und von Kunsthändlern, wie John Arrowsmith und Claude Schroth, umworben wurde. Die von David Lucas geschaffenen 22 Mezzotinten nach Gemälden von Constable, 1830 und 1833 unter dem Titel *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery* erschienen und mit einer Einleitung von Constable versehen, sollten seine Kunst popularisieren und seine von Publikum und Kollegen häufig mißverständene Landschaftsauffassung erklären und rechtfertigen. Der erhoffte Erfolg blieb aus; der Großteil davon blieb unverkauft. Als Constable 1837 starb, war man sich über Ausmaß und Bedeutung seiner künstlerischen Leistung im unklaren. Der größte Teil seines Lebenswerkes gelangte in den Besitz seiner Kinder, so daß der größte Teil des Oeuvre Öffentlichkeit und Forschung über ein halbes Jahrhundert lang verborgen blieb. Die Art und Weise, wie die Erben über das Vermächtnis ihres Vaters bzw. ihres Großvaters wachten und zu verschiedenen, der äußeren Lage nicht immer angemessenen Zeitpunkten Werte veräußerten oder der Nation stifteten, liest sich oft wie ein Auszug aus einem Detektivroman.

„The Cornfield“ (1826) war das erste Gemälde, das die National Gallery durch Schenkung der Freunde des Künstlers im Jahre 1837 erwarb. Leslie versprach sich von der Schenkung einen günstigen Einfluß auf die geplante Auktion des Ateliernachlasses im Jahre 1838, auf der bedeutende große Gemälde, großformatige Ölskizzen und anderes versteigert wurde, was die Öffentlichkeit auf neue Aspekte in Constables Schaffen aufmerksam machte. Obwohl der Auktion kein finanzieller Erfolg beschieden war, gelangten immerhin genügend Werke auf den Kunstmarkt, welche die Zahl der bislang verfügbaren Werke verdoppelten.

Als die Söhne Alfred und Lionel Constable sich auf ihre eigene künstlerische Karriere vorbereiteten, arbeitete C. R. Leslie an der Biographie seines verstorbenen Freundes, die 1843 unter dem Titel *Memoirs of the Life of John Constable, Esq. R. A. Composed Chiefly of his Letters* erschien und mit jenen bereits erwähnten 22 Originaldrucken von Lucas' *English Landscape* illustriert war. Für lange Zeit war Leslies Biographie das einzige Buch über Constable. „Leslie has just completed his life of Constable“, schrieb Richard Redgrave, „and the world will know Constable only through Leslie's agreeable life of him. There he appears all amiability and goodness, and one cannot recognise the bland, yet intense, sarcasms which cut you to the bone“. Die Biographie half sicherlich mehr dem Maler als seinen Gemälden. Obwohl Leslie wie kein zweiter mit dem Gesamtwerk seines Freundes vertraut war, wollte er ein unvorbereitetes Publikum nicht mit einem ‚neuen‘ Constable konfrontieren.

Lucas' Nachstiche in *English Landscape* und in seiner *New Series* (1846, mit Einführung Leslies) sollten zwar gegen Fälschungen schützen, erwiesen sich aber als praktische Hilfestellung für Fälscher, als in den 1840er Jahren eine wachsende Nachfrage nach echten Constables zu verzeichnen war. In den 1850er und 1860er Jahren waren Constables Bilder häufiger auf Ausstellungen zu sehen. Trotz des wachsenden Interesses an Constables Landschaftskunst waren auch gegenläufige

Meinungen zu hören. John Ruskins Ansichten wirkten hemmend bei der Entdeckung Constables. Bereits in der zweiten Auflage seines ersten Bandes der *Modern Painters* (1844) attackierte er Constables Naturdarstellung, um jenen gegen seinen Helden Turner auszuspielen. In seinem *Hand-Book for Young Painters* (1855) wies Leslie jene Vorwürfe als ungerechtfertigt zurück. Hatte Ruskin jemals einen echten Constable gesehen? Ruskin konterte polemisch, indem er 1859 behauptete, daß Constable ein bloßer „second or third-rate painter“ wäre, „nothing more than an industrious and innocent amateur blundering his way to a superficial expression of one or two popular aspects of common nature“. Dazu die Autoren p. 51 mit Recht: „It is difficult not to feel that Ruskin formed an unfavourable idea of Constable from a hasty look at the LIFE, especially its plates, and then closed his mind to the subject“.

Die englischen Präraffaeliten fanden wenig Gutes an Constables künstlerischer Sehweise. Als dagegen der Maler und spätere Kunstkritiker P. G. Hamerton durch Leslies Vermittlung Constables Nachlaß sah, entdeckte er 1866 etwas grundsätzlich anderes als die von Ruskin gepredigte lineare Schönheit: „Constable did not see lines, but spaces, and in the spaces he did not see simple gradations, but an immense variety of differently coloured sparkles and spots“ (p. 52). Die französische Wertschätzung des englischen Malers bestärkte Hamerton und die Redgraves (*A Century of Painters of the English School*, 1866) in ihren Ansichten, im Spätstil die größte Affinität mit modernen Strömungen zu sehen und die großformatigen Ölskizzen den fertiggemalten Bildern vorzuziehen. Erinnerungen an die denkwürdige Pariser Ausstellung von 1824 wurden in den 1850er Jahren in Frankreich neu belebt, als die Landschaftsmaler von Barbizon allgemeine Anerkennung fanden und Delacroix Constable „le père“ der modernen französischen Landschaft nannte (1854). Auch die deutschen Künstler und Kritiker bleiben von Constables Kunst nicht unberührt. Als Tschudi (*Jahrb. der kgl. Kunstslgn.* 26, 1905, pp. 232—233) Menzel vor seinem Bilde „Die Berlin-Potsdamer Bahn“ (1847) nach Constable fragte, erinnerte sich dieser, Ende der 1830er Jahre im Hôtel de Russie in Berlin Bilder des Engländers gesehen zu haben. G. J. Kern (*Kunst für Alle* 31, 1915, pp. 96—98) konnte ein literarisches Zeugnis für die genannte Ausstellung aus dem Jahre 1839 ausfindig machen, in dem ein unbekannter Verfasser zwei „Ansichten des Schlosses Hampstead-Heath“ ausführlich beschrieb. Der Pariser Kunsthändler Claude Schroth hatte im Mai 1824 drei Bilder bei Constable bestellt, darunter zwei „Ansichten von Hampstead“ (Constable Katalog, 1976, Nr. 239); anlässlich seines Bankrotts 1839/40 scheinen die Bilder nach England zurückgeschickt worden zu sein. Ist es möglich, daß diese Bilder zuvor noch in Berlin gezeigt wurden? Menzels Ölskizzen der 1840er Jahre scheinen von Constables Sehweise und Technik nicht ganz unberührt zu sein.

Zwischen 1867 und 1877 waren etwa 70 Werke, meist Ölbilder, versteigert worden; dazu kommen Privatverkäufe. Die überwiegend kleinen Naturskizzen in Öl, die Constables Söhne Charles und Lionel jetzt verkauften, fanden ein aufnahmebe-reites Publikum. Seit 1871 konnte man in den Winterausstellungen der Royal Aca-

demy regelmäßig Constables Werke sehen; 1877/78 wurden erstmals Aquarelle und Zeichnungen präsentiert, die einen neuen Einblick in Constables Oeuvre erlaubten. Gleichzeitig bemühte sich Charles um die Aufdeckung der auf Auktionen und Ausstellungen immer häufiger auftauchenden Fälschungen. Nach seinem Tode 1879 und dem seiner Geschwister, also spätestens 1899, verließen mehr als 500 Ölbilder bzw. -skizzen und 1000 Zeichnungen und Aquarelle die Nachkommen. Charles' Witwe Anna versteigerte eine Sammlung von 50 Ölbildern und 81 Zeichnungen bzw. Aquarelle, nachdem sie als Leihgabe in London und Edinburgh ausgestellt worden war, 1887 bei Christie's in London. Nach dem Tode von Minna (1885) und Lionel (1887) wurde der restliche Familienbesitz in Isabels Hand vereinigt, und es ist ihr zu verdanken, daß die wichtigsten Ölbilder, Ölskizzen, Zeichnungen, Aquarelle und Skizzenbücher in die öffentlichen Sammlungen der National Gallery, des South Kensington Museum (jetzt Victoria & Albert Museum), des British Museum und der Royal Academy gelangten. Isabels Schenkungen veränderten plötzlich und auf dramatische Weise Quantität und Qualität der in öffentlichen Sammlungen zugänglichen Arbeiten ihres Vaters. Jetzt wurden die kleinen Ölskizzen als spezifisch ‚französisch‘ empfunden; Hamerton betonte im *Portfolio* 1890 Constables Stellung als „the father of genuine nature-study amongst French landscape painters“. Spezifische Vergleiche zwischen jenen Naturskizzen und impressionistischen Bildern wurden aber erst nach 1900 gezogen.

Ein Teil des noch recht ansehnlichen Restbestands von Isabels Sammlung wurde 1889 in der Grosvenor Gallery gezeigt und 1891/92 bei Christie's versteigert. Wichtige Bilder aus anderen Privatsammlungen kamen ebenfalls in den 1890er Jahren zur Auktion; viele gelangten in amerikanischen Privatbesitz.

Constables Enkel, die Kinder von Charles Golding, brachten weitere Werke auf den Markt; ihren Höhepunkt erreichten diese Verkäufe 1899, als Hugh und Clifford zahlreiche Bilder und Zeichnungen Leggatts verkauften, welche die Arbeiten zunächst in einer erstmals Constable ausschließlich gewidmeten Ausstellung der Öffentlichkeit vorführten. Man war von der Verschiedenartigkeit des Constableschen Oeuvre beeindruckt und überrascht, die erst viel später durch die Tatsache erklärt werden konnte, daß neben Bildern Lionels auch solche anderer Hände unter dem Namen von John Constable ausgestellt waren. Allein der Umstand, daß diese Arbeiten aus dem Familienbesitz stammten, war vielen schon ein ausreichender Beweis für deren Authentizität. Wie weit waren sich die Enkel Hugh, Clifford, Ella und deren jüngere Brüder der wahren Situation bewußt? Die Autoren geben eine vorsichtige Antwort. Bekanntlich wußte Isabel zwischen den Arbeiten ihres Vaters und ihres Bruders Lionel zu unterscheiden; Hugh bestätigte, daß er Lionels Arbeiten von denen John Constables unterscheiden konnte und sie teilweise, unter Druck des Kunsthändlers Cahn, als Werke seines Großvaters authentizierte. Auch bekannte Hugh später in seinen „Rambling 'Tales of Grandpapa'“ (aus den frühen 1930er Jahren), daß seine Frau Kopien nach John, Alfred und Lionel gefertigt hätte, aber „the wonderful critics don't know or else something else“ (p. 101); er unterließ es, die „wunderbaren Kritiker“ eines besseren zu belehren. Man gewinnt

hier unweigerlich den Eindruck, daß aus bloßer Gewinnsucht Constables Vermächtnis von der eigenen Familie veruntreut wurde. Lionels Werk blieb bis in die späten 1970er Jahre unerkannt, solange es als Arbeit von John Constable ausgegeben wurde.

Um 1900 begann die wissenschaftliche Aufarbeitung des Oeuvre. Charles Holmes' 1901 erschienenes kleines Buch machte den Auftakt zum umfangreicheren *Constable and his Influence on Landscape Painting* (1902), dem Standardwerk für mehr als ein halbes Jahrhundert. „Constable was the first to prove that a landscape might be a good picture, and also be really like nature“, war eines von Holmes' Schlußfolgerungen. Anhand wenig gesicherter oder datierter Frühwerke war es äußerst schwierig, sich ein Bild von der frühen Entwicklung des Künstlers zu machen, was noch durch unerkannte Arbeiten Lionels erschwert wurde. Holmes war an den „six-foot“-Skizzen nicht sonderlich interessiert, ebensowenig an den Spätwerken. Für ihn gehörte „The Leaping Horse“ (1825) zu den feinsten Leistungen der 1820er Jahre, Ausdruck der „happy mean between force and shapeliness“ (p. 109). Weitere Publikationen, so von Lord Windsor, *John Constable R. A.* (1903, mit neuem dokumentarischen Material), oder von Arthur Chamberlain *John Constable* (1903), folgten, und populärwissenschaftliche Bücher trugen dazu bei, Constables Land zur touristischen Attraktion und zum sentimentalsten Erlebnis werden zu lassen.

Ausstellungen, wie die in der City of Leeds Art Gallery von 1913 (*Loan Exhibition of Works by and after John Constable R. A.*) illustrierten Probleme des Frühwerkes oder der Zuschreibung kleiner Bilder und Skizzen in Öl an John Constable; jene „modern“ erscheinenden Studien waren oft von der Hand Lionels oder Zeichnungen solche von George Frost nach Gainsborough. Die 1920er Jahre sahen einen Tiefstand in der Forschung. Erst die 1930er Jahre knüpften wieder an die große Tradition an. Andrew Shirleys *The Published Mezzotints of David Lucas after John Constable, R. A.* (1930) und Peter Leslies Ausgabe der *Letters of John Constable, R. A. to C. R. Leslie, R. A.* (1931) setzten die Forschung fort. Neue Aufmerksamkeit finden in den 30er Jahren Constables Wolkenstudien von 1822, Anatomiezeichnungen, Bildniskunst und zuletzt Fragen der Provenienz seiner Werke. Holmes (1921), Clive Bell (1927) und Roger Fry (1934) sahen in Constables in der Natur ausgeführten Landschaftsskizzen und in den großformatigen, vorbereitenden Skizzen zu seinen Ausstellungsbildern „the real Constable“ (p. 124), so daß es den heutigen Leser nicht überrascht, daß das 1930 wiederentdeckte und 1935 von der National Gallery von Percy Moore Turner erworbene „Hadleigh Castle“ (1828—29) als überzeugender Beweis von Constables Modernität und Stärke bewertet wurde. Später wurde durch das Wiederauftauchen des Ausstellungsbildes im amerikanischen Besitz die Version in der National Gallery als die großformatige Ölskizze erkannt. 1937 veranstalteten die Wildenstein's Galleries in London eine Ausstellung mit 136 Ölbildern und Zeichnungen John Constables, von denen aber nur wenige authentisch waren, wie sich später herausstellte. Meist handelte es sich um Arbeiten von George Frost, Lionel Constable, F. W. Watts, Thomas Church-

yard und anderen. Indem die Tate Gallery ihre Ausstellung (1937) fast nur auf Werke aus nationalen öffentlichen Sammlungen beschränkte, war das Problem fragwürdiger Zuschreibungen nicht dermaßen akut. Obwohl viele neue Informationen gesammelt werden konnten, war ein Großteil des Werkes weiterhin unbekannt geblieben. Von den sechs „six-foot“-Flußszenen waren nur „The Hay-Wain“ und „The Leaping Horse“ vertreten; viele der frühen Ausstellungsbilder blieben unerkannt; der schiere Umfang der von Isabel dem Victoria und Albert Museum gestifteten Ölskizzen hemmte ihre wissenschaftliche Bearbeitung; die zwei Skizzenbücher aus Isabels Sammlung (1813 und 1814) blieben unerwähnt, obwohl sie doch viele Bildideen zu späteren bedeutsamen Werken enthielten.

Doch seit 1837 hat die Constable-Forschung weitere wichtige Fortschritte geleistet: Graham Reynolds' chronologischer Katalog der Constable-Sammlung im Victoria und Albert Museum (1960) und R. B. Becketts sechsbändige Ausgabe der Constable-Korrespondenz (1962—68) sind hier zu erwähnen. Viele Fragen hinsichtlich Künstler und Werk bedürfen noch eingehender Untersuchungen. „Such fundamental questions as how and why he painted in the way he did have in any case hardly begun to be answered. Nor is a complete reconstruction of his oeuvre as yet within sight“ (p. 131). So ist von den etwa 100 Bildern, die Constable zwischen 1802 und 1837 in der Royal Academy ausgestellt hatte, bislang nur die Hälfte identifiziert worden. Keine der vor 1810 ausgestellten Landschaften ist bestimmt. Der von Reynolds und Charles Rhyne in Aussicht gestellte catalogue raisonné wird hier sicherlich manche Klarheit schaffen.

Fleming-Williams' und Parris' Verdienst ist es, mit vorliegendem Buch einen ausführlichen historischen Abriß der Entdeckung Constables zu geben, an der sie selbst so maßgebend beteiligt sind. Ein Beispiel bringt das 10. Kapitel: „A Case-History: Cottage in a Cornfield“. Die erst 1978 entdeckte erste Fassung (1817, Cardiff), die auf einer Zeichnung von 1815 basiert und motivisch das Laubwerk aus Martino Rotas Stich nach Tizians „Hl. Petrus Martyr“ verwertet, und die 1833 ausgestellte zweite Fassung (Victoria and Albert Museum) geben nach „philologischer“ Kleinarbeit Einblick in die Chronologie, vor allem aber in die Arbeitsweise und Entwicklung von Constables Stil.

Der zweite Teil des Buches ist detaillierten Studien namhafter Kollegen aus Constables früher Zeit, Nachfolgern und Fälschern gewidmet. Dabei unterscheiden die Autoren (1) frühe Bekannte, auf deren Stil Constable seine eigene Arbeitsweise in seinen frühen Zeichnungen basierte (J. T. Smith, Sir George Beaumont und R. R. Reinagle), (2) frühe Skizzierkollegen Constables, die sich gegenseitig beeinflussen (George Frost und John Dunthorne), und (3) schließlich Künstler und Amateure, die Constables Werke kopierten, imitierten oder in einer bestimmten Weise assimilierten (John Fisher, John Dunthorne, junior, F. W. Watts, W. G. Jennings, George Constable of Arundel, Thomas Churchyard und schließlich Lionel Constable).

Erst in den 1970er Jahren hat man begonnen, in *George Frost* eine selbständige Künstlerpersönlichkeit zu sehen, dessen Stil sich gegenüber Constable abhebt.

Schwierigkeiten der Zuschreibung sind auch hier ein unmittelbares Ergebnis der noch offenen Fragen nach Constables künstlerischer Ausbildung. *John Fishers* Kopien nach Constables Zeichnungen, dokumentarisch belegt (R. B. Becketts *Constable and the Fishers; the Record of a Friendship*, 1952; ferner 6. Band von *John Constable's Correspondence*, 1968), helfen verschollene Originale zu rekonstruieren. Erst 1980 sind zwei Originalzeichnungen Constables in einem Skizzenbuch Fishers entdeckt worden. *John Dunthorne, Junior*, arbeitete als Assistent in Constables Atelier (1824—29). Dokumente zeigen, daß er an der Herstellung von Bildern mitbeteiligt war. Bei mehr als einer Version eines Gegenstandes kann die Mitarbeit Dunthornes naheliegen; bestimmte Constable zugeschriebene Bilder mit Motiven aus Suffolk und dem Stourtal können von der Hand seines Assistenten stammen. Dunthornes "Salisbury Cathedral and Archdeacon Fisher's House from across the Avon" (Abb. 112) stellt z. B. eine unabhängige Arbeit dar, die des Meisters freie Ölskizze in der National Gallery, London, zu Ende komponiert. Beide Künstler haben Arbeiten voneinander kopiert. Kürzlich ist das Bild "Plants growing near a Wall" (Victoria and Albert Museum), bereits von Hozee als Constable bezweifelt (1979), von den Autoren John Dunthorne zugeschrieben worden. *F. W. Watts* hat aus Constables Werken Motive frei kopiert und in eigenen Arbeiten verwertet; schon zu Constables Lebzeiten waren ihre Werke verwechselt worden, besonders im Hinblick auf Naturstudien.

Als Constables Urenkel, *Col. J. H. Constable*, 1954 gemeinsam mit anderen Familienmitgliedern eine Ausstellung unter dem Titel *An Exhibition of the Works of the Constable Family — Five Generations* organisierte, war auch Lionel mit 39 Bildern, Skizzen und Zeichnungen vertreten. 1976 hatten dann die Autoren einige Arbeiten von Lionel im Rahmen der Constable-Ausstellung vorgeführt und 1978 ihren Aufsehen erregenden Artikel „Which Constable?“ *Burlington Magazine* CXX, 1978, pp. 566—79) veröffentlicht, in dem sie John Constables Autorschaft an einigen Bildern und Zeichnungen diskutierten und diese aufgrund technischer und stilistischer Eigentümlichkeiten Lionel zuschrieben. 1982 folgte ihre ausschließlich Lionel gewidmete Ausstellung von 58 Werken in der Tate Gallery, in unmittelbarer Nähe der ständig gezeigten Werke John Constables. Dabei erwies sich Lionel in seiner leichten Farbigkeit und seinem Pinselduktus als eine durchaus selbständige Künstlerpersönlichkeit, die sich auf ihre Art mit dem künstlerischen Vermächtnis auseinandersetzte.

Der Prozeß der Entdeckung Constables hält an.

Ulrich Finke