

Mitarbeitern. Nicht berücksichtigt ist die »Kreuzigung«, die der Meister 1842 als Altarbild für S. Matthäus in München entworfen hat und die Friedrich Giessmann und Gustav Jäger ausgeführt haben. Es wäre auch die frühe unvollendet gebliebene und verschollene Komposition der drei Frauen am Grabe Christi zu nennen gewesen. Eine Reproduktion in Raczynskis »Geschichte der neueren deutschen Kunst« (Bd. 2, S. 312) lehrt, daß Schnorr das Thema »Jakob und Rahel« um 1820 in zwei ganz verschiedenen Kompositionen, nicht nur in einer (Kat. Nr. 11) behandelt hat. Eine sorgfältigere Durchsicht der Zeitschriften und Zeitungen des 19. Jahrhunderts hätte wohl noch manche Erkenntnis zutage gefördert. Nur Schorns »Kunstblatt« ist ausgewertet.

Der eigentliche Katalog als dritter Teil bietet die üblichen Daten samt Literaturangaben sowie die Aufstellung der zugehörigen Zeichnungen) ebenfalls mit Nennung der Literatur. Teichmanns Arbeit, ein unverzichtbares Instrument für weiterführende Forschung, beantwortet Fragen und wirft neue auf, die nur im Rahmen der erwarteten großen Monographie geklärt werden können.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Thomas Maier, Bernd Müllerschön: Die Schwäbische Malerei um 1900. Die Stuttgarter Kunstschule / Akademie, Professoren und Maler. Geschichte – Geschichten – Lebensbilder, Stuttgart: Edition Thombe 2000; 270 S., 135 Farb- u. zahlr. SW-Abb.; ISBN 3-935252-00-5; € 64,-

Die Literatur über regionale Zentren der deutschen Malerei erhält mit vorliegendem Buch eine weitere Ergänzung. Gewidmet ist die Publikation dabei einer bisher eher stiefmütterlich behandelten Gegend. Hierin liegt ein Verdienst der Autoren, die unter Berücksichtigung verschiedenen Quellenmaterials und früherer Veröffentlichungen ihr Thema aufbereiteten.

Das Buch versteht sich weder als eine umfassende Abhandlung zur Geschichte der Stuttgarter Kunstschule bzw. Akademie noch als Gesamtdarstellung der schwäbischen Malerei um 1900. Dennoch wird versucht, beiden Komplexen gerecht zu werden und darüber hinaus mit mehreren, aus Tagebüchern, Briefen oder der zeitgenössischen Tagespresse zusammengetragenen Schilderungen und Geschichten die vorgestellten Künstlerinnen und Künstler als Menschen nahezubringen. Wenn dabei verschiedentlich das heimatgeschichtliche Kolorit recht stark ausfiel, deutet dies die Zielgruppe an, für die das Buch wohl in erster Linie gedacht ist.

Den Kapiteln zu einzelnen Malern wurde ein Überblick zur Geschichte der Kunstschule (ab 1901 Akademie) von der Hohen Karlsschule 1761 über die allmähliche Etablierung als Zeichen- und Malschule in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die akademische Institution bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorangestellt (S. 5–43). Einige überlange Zitate aus zeitgenössischen Schilderungen verleihen hierbei zwar Anschaulichkeit, jedoch fällt desto deutlicher die Kürze der Ausführungen

zu den weniger umfangreich abgehandelten Perioden auf. Die Statutenänderung von 1885 wird leider nur erwähnt und nicht eingehender hinsichtlich möglicher Auswirkungen auf die malerische Ausbildung betrachtet.

In chronologischer Folge nach dem Berufungsjahr werden anschließend 19 zwischen 1845 und 1905 berufene Professoren der Kunstschule in Artikeln unterschiedlicher Länge und mit zahlreichen, häufig farbigen Gemäldewiedergaben vorgestellt (S. 45–133). Die Sprache erinnert hierbei mitunter an die gefällige Diktion der frühen Thieme-Becker-Einträge.

Die folgenden 17 »Lebensbilder« in alphabetischer Folge sollen an wenig oder kaum bekannte schwäbische Künstler erinnern (S. 135–245). Auch hier fallen gravierende Unterschiede in der Länge der einzelnen Artikel auf, was sowohl der Quellenlage als auch persönlichen Vorlieben der Autoren geschuldet sein mag. Noch stärker als im vorangegangenen Kapitel wird die im Haupttitel des Buches formulierte zeitliche Eingrenzung überschritten, da auch Persönlichkeiten vorgestellt werden, deren Schaffen bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hineinreicht. Wenn auch nicht immer, so dürfte für die Auswahl der meisten Künstler des dritten Teils eine stilistische Zuordnung zum »Schwäbischen Impressionismus« ausschlaggebend gewesen sein, wobei die Autoren selbst auf die Schwierigkeit einer lokalen bzw. biographisch-künstlerischen Eingrenzung hinweisen und betonen, daß mit dem Terminus »Schwäbische Maler« zu dieser Zeit weder eine spezifische Malschule noch eine Künstlerkolonie gemeint seien (Vorbemerkung, S. 2). Die Künstlerauswahl macht deutlich, daß die Autoren eine Tätigkeit in Schwaben und insbesondere in Stuttgart als Kriterium für eine Einordnung in die schwäbische Malerei wählten. Folgerichtig bleiben Vertreter der in München tätigen »Schwaberkolonie« um Carl Ebert (1821–1885), Anton Braith (1836–1905) und Christian Mali (1832–1906) trotz anhaltenden Austauschs mit Malern der Neckarregion unberücksichtigt, sofern sie nicht – wie Albert Kappis (1836–1914) – zumindest zeitweilig wieder in Stuttgart tätig waren. Daß es auch ein Eingrenzungsproblem gerade in stilistischer Hinsicht gibt, macht die Bandbreite der im Buch vorgestellten künstlerischen Auffassungen deutlich. Insofern können die in der Vorbemerkung genannten Charakteristika für »Schwäbischen Impressionismus« allenfalls eine Diskussionsgrundlage bilden.

Das populärwissenschaftliche Buch verdeutlicht die ganze Vielfalt des malerischen und graphischen Schaffens in der Neckarmetropole vor und nach 1900, und gewiß können ihm auch Informationen zur weiteren Erforschung der deutschen Freilichtmalerei, zur Geschichte der Malerkolonien und der Stuttgarter Kunstschule entnommen werden. Der wissenschaftliche Ertrag hätte jedoch größer ausfallen können, wenn in Ergänzung zu den in Text und Bild vorgestellten Künstlern ein Verzeichnis der Lehrer und Schüler der Stuttgarter Kunstschule beigegeben worden wäre. Viele nicht erwähnte Künstler hätten so wenigstens in das Umfeld der schwäbischen Malerei eingeordnet werden können.

Das auf den ersten Blick ansprechende äußere Erscheinungsbild mit der reichen Bebilderung, einem in Anlehnung an die Hauptabschnitte des Buches gegliederten

Literaturverzeichnis und einem Namensregister wird durch einige unpassende sprachliche Wendungen sowie Schreib- und Gestaltungsfehler ein wenig getrübt.

ULF HÄDER

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg

Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne; München: C. H. Beck 2001; 347 S., 99 SW- und 49 Farbbabb.; ISBN 3-406-47218-4; € 39,90

Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.): Material in Kunst und Alltag (*Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen*, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 1); Berlin: Akademie Verlag 2002; 223 S., 78 SW-Abb., ISBN 3-05-003694-X; € 25,-

Monika Wagner hat vor Jahren ein verdienstvolles Unternehmen begonnen: Ihr kunsthistorischer Blick richtet sich fokussiert auf das „Material der Kunst“, auf den Stoff, aus dem Objekte und Werke vor allem der Kunst des 20. Jahrhunderts sind, auf das Vorkommen bestimmter Materialien, ihre Genese, ihre Verwandlungen, Kontextverschiebungen, formalen Potenziale und ihre Bedeutungsdimension. Die Erkenntnis, daß, besonders massiv nach 1945, ein „Ding- und Materialfetischismus“ um sich griff, für den die Kunstgeschichte noch keine „adäquaten Instrumente entwickelt“ habe, bildet den Ausgangspunkt dieses Forschungsprojektes (S. 10). „Im Unterschied zur Formanalyse“ sei, so Monika Wagners Feststellung, „die Materialanalyse ein Stiefkind der Disziplin geblieben“, gar von einer „Missachtung des Materials“ ist in der Einleitung zu dem Band „Das Material der Kunst“ die Rede, in dem die Autorin eine „andere Geschichte der Moderne“ zu entwerfen sucht (S. 11). Diese Behauptungen sind stark, der Anspruch geht weit.

In zwölf leicht verständlich geschriebenen, aber nach dem Prinzip des Rösselsprungs voranschreitenden Kapiteln und einem Ausblick umkreist die Autorin ihr Thema. Einleitend und zunächst offenbar eher von bildtheoretischen Diskursen beeinflusst als von Überlegungen zu Theorien etwa des Objekts, der Skulptur, des Performativen oder des Multimedialen, befaßt sie sich mit einem keineswegs aparten Material der Kunst, nämlich der Farbe, deren neue Verwendungsweisen im 20. Jahrhundert – als Substanz mit Körper – sie als „Indikator“ für „die Bedeutung, die das Material generell in den Bildkünsten der Moderne“ gewonnen habe (S. 55), betrachtet.

Natürlich wäre ein ganz anderer Auftakt denkbar, näherliegend, wenn nicht zwingend gewesen. Die Forderung nach neuen Materialien für die Kunst zu Beginn der modernen Avantgarde zielte gerade auf eine radikale Ablösung der konventionellen Mittel und Medien, nicht auf deren eher dezente Modifikation. Neuen Wirklichkeiten und technologischen Errungenschaften war nicht mit alten Medien und