

nische Konzept der *imitatio* und *aemulatio* weitaus origineller ist als seine Kritiker wahrhaben möchten. Denn beim genauen Hinsehen erweisen sich die Nazarenergemälde ja gerade nicht als reine Kopien der Meister aus kunsthistorischer Vergangenheit, sondern thematisieren durch Abstraktion und Verfremdung ihrer Vorbilder selbst den historischen Bruch, der sie vom Spätmittelalter trennt. Die nazarenischen Bilder zeigen, wenn man so will, mit einem bemerkenswerten Mangel an romantischer Ironie lediglich eine Möglichkeit der Rückkehr in die goldene Zeit: „In other words, Nazarene painting necessarily creates in the viewer the recognition of a tension between the possibility of reviving an earlier era through its pictorial tradition and the impossibility of gaining access to that period. The Nazarenes themselves did not need to resolve this problem, for they did not sense a contradiction: by accessing the origins of their painting, in Raphael and others, the Nazarenes took themselves out of the present at the same time as they strove towards their original nature or divine essence in the present. [...] This is not to say that the Nazarenes believed that a return to a medieval golden age would be possible; the lack of irony, however, suggests that the noblest course of action in this fallen world is to make the attempt“ (S. 109).

Allein die Tatsache, daß kaum eine moderne Studie über die Nazarener und Friedrich Overbeck zu finden ist, die sich dem gemüthlichen Fluß wertfreier historischer Beweisführung hingäbe, ohne Partei für oder gegen den Gegenstand zu ergreifen, läßt vermuten, daß noch immer ein Rest subversiven Potentials in dieser Kunst steckt. Mitchell B. Frank hat den Nachweis erbracht, daß die Topik der unfruchtbaren Debatte um eine echte Moderne selbst ihren Ursprung in der zeitgenössischen Kunstkritik und im aufgeregten kunsthistorischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts besitzt. So paradox es klingen mag, die exakte Sachforschung, die an verschiedenen Punkten ihre Stollen in die unüberschaubaren und oft nur cursorisch berührten Quellenberge treibt<sup>6</sup>, ist momentan der eigentliche Segen für die Befreiung eines wichtigen Kapitels der Kunst- und Geisteshistorie aus einer korrumpierten Überlieferungs- und Deutungsgeschichte.

MICHAEL THIMANN  
Berlin

<sup>6</sup> Hier sei vor allem verwiesen auf die Cornelius-Monographie von FRANK BÜTTNER: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde.; Wiesbaden 1980 und 1999.

**Michael Teichmann: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde.** Monographie und Werkverzeichnis (*Europäische Hochschulschriften* Reihe 28: *Kunstgeschichte*, Bd. 387); Frankfurt a. Main u. a.: Lang 2001; 342 S., 137 Abb., davon 29 farbig; ISBN 3-631-37300-9; € 50,10

Der so fruchtbare Zeichner Julius Schnorr von Carolsfeld hat in den sechs Jahrzehnten seines Schaffens nur etwa 36 Ölgemälde geschaffen, die sich sehr unterschiedlich auf die einzelnen Schaffensphasen verteilen. In der Wiener und der römischen Zeit

bis 1826 entstanden die qualitativsten Gemälde, und auch in der frühen Münchner Zeit bis 1830 malte Schnorr noch Bilder von höchster Vollendung. Zwischen 1843 und 1865 ist kein einziges Ölgemälde nachgewiesen. Die Arbeit an den Fresken der Residenz nahm seine ganze Kraft in Anspruch und zwang ihn zu einem Pathos, das seinem Wesen fremd war. Die stille Frömmigkeit, die den frühen Arbeiten einen großen Teil ihres Reizes verliehen hat, war hier nicht am Platze. In der späten Dresdner Zeit folgten noch vier mehr oder weniger architekturgebundene monumentale Bilder, die nicht recht erfreuen können, während Schnorr in dieser Zeit als Zeichner immer noch Bewunderung weckt.

Im Zentrum seines Schaffens als Maler stehen die Freskenzyklen, die Ariost-Szenen im Casino Massimo und die Wandbilder in der Münchner Residenz mit Darstellungen aus dem Nibelungenlied sowie aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolf von Habsburgs.

Die Arbeit von Teichmann, eine Münchner Dissertation, befaßt sich also mit einem Nebengebiet, das gleichwohl für die Zeit vor den Ariost-Fresken ein wichtiges ist und ein helles Licht auf Schnorrs Künstlertum wirft, das immer noch nicht in einer umfassenden, modernen Ansprüchen genügenden Monographie gewürdigt ist.

Einen Überblick über das gesamte Schaffen des Künstlers hat 1994 anlässlich des 200. Geburtstages eine in Leipzig und Bremen gezeigte Ausstellung geboten, an der Teichmann bereits mitgearbeitet hat. Gleichzeitig hat eine Mainzer Ausstellung, die auch nach München ging, das reizvolle Gebiet der Zeichnungen behandelt. Dem folgte 2000/2001 die Präsentation der reichen Bestände italienischer Landschaftszeichnungen aus dem Dresdner Kupferstich-Kabinett in München und Dresden. Zu allen drei Ausstellungen erschienen gediegene Kataloge. Zusammen mit der Arbeit von Teichmann liegen also gewichtige neue Vorstudien für eine Gesamtdarstellung vor.

Die Untersuchung gliedert sich in drei Hauptteile, von denen der erste die Biographie unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Entwicklung und Schnorrs Anschauung von Wesen und Zweck der Kunst behandelt. Teichmann vermag es, die vom Maler geäußerten Überzeugungen in den Werken selbst nachzuweisen. Die menschliche Figur steht im Zentrum. Sie wird als Gefäß göttlichen Geistes begriffen. So gerät die Schönheit der Körper im Bild zu einem Ausdruck der Frömmigkeit, die sich freilich bei den profanen Themen verflüchtigt. Der in langsamem Reifeprozess gewonnenen Dichte in Gedankengehalt und Komposition entspricht eine Vollkommenheit in der technischen Durchführung. Das erklärt die geringe Zahl der Gemälde, von denen manche unvollendet geblieben sind.

Im zweiten Teil werden die einzelnen Werke in einer nicht ganz streng chronologischen Reihenfolge besprochen. Vorarbeiten werden herangezogen, um die Genese der endgültigen Lösungen vor Augen zu führen. Einer der Vorzüge von Teichmanns Arbeit besteht im gut begründeten Absondern von drei zweifelhaften und elf definitiv abzuschreibenden Gemälden. Besonders hart trifft es die Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt, wo von vier Gemälden nur noch eines als zweifelsfreies Werk von Schnorr anerkannt wird. In sechs Fällen gelingt die Zuschreibung an andere Künstler. Dabei stellt sich generell die Frage nach dem Verhältnis Schnorrs zu seinen

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