

einen Vergleich von drei weit voneinander liegenden Kirchen im Périgord, in der Ile-de-France und in Burgund (S. 26 ff.). Ein bestimmter Zusammenhang dieser Passagekirchen mit denen im Berry ist nicht gegeben. Der Verf. kann, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, bisher 90 Passagekirchen in Frankreich nachweisen. Außerdem gibt es im Angoulême eine Sondergruppe von Passagekirchen, wo bei allen vier Vierungspfeilern Passagen vorhanden sind (S. 42 ff.).

Konerding untersucht dann solche Kirchen, die durch Umbauten zu Passagekirchen geworden sind, oder andere, bei denen der Langhaussaal später dreischiffig verändert worden ist. Schließlich bringt er einige Großbauten mit dem Passagemotiv in Westfrankreich, voran den frühromanischen Bau der Kathedrale von Angers, wobei auch interessante baugeschichtliche Probleme erörtert werden. Die Passagen neben den freistehenden westlichen Pfeilern der Turm-Vierung waren bis zum völligen Neubau des Querhauses ab 1209 erhalten geblieben. Das Langhaus bildet ein mächtiger Saal von 16 Meter Breite und fast 40 Meter Länge. Ähnlich großartig muß der Bau I von Beaulieu-les-Loches gewesen sein mit seinem 42,40 Meter langen und 14,06 Meter breiten Langhaus (S. 74 ff.). Die Saalkirche war im hohen Mittelalter der bevorzugte Bautypus in Westfrankreich, wie auch das Zahlenverhältnis von 650 bis 700 Saalkirchen, meist mit eingestelltem Querhausturm, zu nur 150 mehrschiffigen Kirchen ergibt. Der Verf. kommt zu dem Schluß, daß die ungewölbte Saalkirche die Voraussetzung sei für die „Passagekirche“. Die Frage nach den weiter zurückliegenden Vorbildern konnte in dieser Arbeit nicht geklärt werden, ob nicht doch ältere, merowingische Bauten eine solche Tradition begründeten, wie der Verf. auch auf Seite 3, Anm. 10 andeutete. Vielleicht könnte man dann auch einen älteren Zusammenhang mit angelsächsischen Kirchen aus der Zeit vor der normannischen Eroberung anführen, die einen ähnlichen Abschluß des Chorraumes nach dem saalartigen Langhaus zu besitzen.

Die Frage nach der liturgischen Notwendigkeit der Passagen bleibt offen; sie wird so schnell nicht zu beantworten sein. Das Buch von Volker Konerding ist ein aufschlußreicher Beitrag zur Kenntnis der romanischen Baukunst Frankreichs, insbesondere der begrifflichen Bestimmung eines eigenständigen Bautypus, der „Passagekirchen“. Ein Bautenkatalog der Kirchen des Berry, Verzeichnisse und 111 Abbildungen runden das interessante Buch ab.

Eberhard Zahn

**S. Gohr, Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert.** Zum Bildtyp des Hommage. Dissertationen zur Kunstgeschichte 1, Köln—Wien 1975. VIII und 265 Seiten. 34,— DM.

Siegfried Gohr behandelt in seinem kunstphilosophischen Buch einen Teilaspekt des 19. Jahrhunderts, das „Hommage“ an den Künstler, das Huldigungsbild. Gerade im 19. Jahrhundert hat der Kult der Künstlerpersönlichkeit einen Grad an Geltung, Bewertung und auch Verehrung erreicht, den es früher zwar

ähnlich — man denke an den Künstler der italienischen Renaissance oder an die Wertschätzung, die Dürer schon zu Lebzeiten genoß —, aber nicht in dieser spezifischen Art des Huldigungsbildes gegeben hat: einmal die Ehrung eines Künstlers in einem Bildnis, in einem Gemälde (Delacroix), zum anderen, daß ein Stilleben des zu ehrenden Künstlers (Cézanne) im Mittelpunkt steht. Der Verf. baut also seine wissensreiche Arbeit auf die subtile Untersuchung zweier bedeutender Werke der Malerei auf, auf Henri Fantin-Latours „Hommage à Delacroix“ (1864) und auf das „Hommage à Cézanne“ von Maurice Denis (1898/1900). Formalikonographisch gehören beide Werke zum „Bild im Bilde“, das eine lange zurückliegende Tradition hat.

Der Verf. geht dieser Tradition nach und beginnt mit den allgemeinen Wurzeln des Huldigungsbildes: bereits die Antike kennt die Verbildlichung der Tugenden. Zu den allegorischen Figuren der Künste kommen die hervorragenden Vertreter der einzelnen Wissenschaften hinzu. Das Trierer Monnus-Mosaik (wohl Anfang 3. Jahrhundert) zeigt eine Huldigung an Homer im Mittelpunkt mit der Muse Calliope und dem „Ingenium“ und die weiteren acht Muses mit den betreffenden „Erfindern“ dieser Künste; dazu kommen noch die berühmtesten Dichter des Altertums. In solchen antiken Darstellungen ist im Grunde genommen das vorweggenommen, was später in Florenz bei der Huldigung an Thomas von Aquin in Sta. Maria Novella (1365) und in weiteren ähnlichen Darstellungen gebracht wird (S. 10).

Es folgt die Behandlung des Künstlergruppenbildnisses, ausgehend von dem Louvre-Bild mit Giotto, Donatello, Manetti, Ucello und Brunelleschi und das Bild der Gaddi-Familie, gemalt von Agnolo Gaddi. Man könnte vielleicht auch für den Barock die Gruppe mit „Europa“ auf Tiepolos Würzburger Treppenhausfresko anführen, wo wichtige Künstler des Residenzbaues zu einer „Gruppe“ vereinigt sind, voran, wie eine Huldigung an ihn, Balthasar Neumann; und darüber das Bildnis im Bilde, das von Genien gehaltene Portrait Greiffenclaus.

Für das 19. Jahrhundert ist der religiöse Aspekt der Kunst ein entscheidender Faktor im Sinne einer Erneuerung und Erziehung. Der Künstler soll Vermittler der Religion sein: „Die Religion triumphiert nicht über die Künste, sondern in den Künsten.“ Die Künstler werden die Apostel und Heiligen der ästhetischen Religion, wobei bei solchen Künstlerhuldigungen auf ältere ikonographische Kompositionen zurückgegriffen wird, z. B. bei Overbecks „Raffael und Dürer am Throne der Kunst“; es ist die alte „Sacra Conversazione“.

Die Interpretation des Bildes von Fantin-Latour „Hommage à Delacroix“ stellt der Verf. in den Rahmen des Geniekultes. Fantin-Latour hatte noch drei weitere Huldigungsbilder in diesem Zusammenhang gemalt, für Manet, Chabrier und Baudelaire. Das Bild für Delacroix ist ein Gruppenbildnis mit einem Bild in der Mitte, dem Portrait des Malers Delacroix. Der Verf. charakterisiert das Wesen dieses Bildes: kein einziger der „Bewunderer“ schaut auf das Bildnis Delacroix, so daß eine Spannung entsteht „zwischen dem Gruppenbild im Vordergrund und dem Bildnis im Hintergrund“. Es ist eine Diskrepanz „zwischen Anbetungsbild und Gruppenfoto“. Der Verf. zog bedeutsame Bei-

spiele des Gruppenfotos der Zeit heran (S. 42 f.). Im Anschluß an diese Erörterung fragt Gohr, ob Delacroix ein „Künstlergott“ sei, ob es vergleichbare Phänomene in früheren Zeiten gegeben habe. Er führt zum Verständnis des Bildes von Fantin-Latour die Gattung des Freundschaftsbildes an. Nach ausführlichen Erläuterungen von zahlreichen historischen Beispielen kommt er zu dem Schluß, daß das Bild „Hommage à Delacroix“ letztlich eine „realistisch-genrehafte Paraphrase des Krönungsbildes“ sei, und er stellt trotz allen Unterschieden eine bestimmte gemeinsame Struktur des Genieprinzips im 16. Jahrhundert (Michelangelo-Kult) und im 19. Jahrhundert fest (Textstellen bei Zucari und bei Baudelaire, S. 80 ff.).

Ein weiteres Kapitel handelt von dem theomorphen Künstlerportrait, d. h. von der Analogie „Künstler — Schöpfergott“, die bereits im 16. Jahrhundert vorgebildet, aber erst im späten 18. und im 19. Jahrhundert, sogar noch in unserem, voll ausgeprägt wird bis hin zum „leidenden Künstler“ in Analogie zum leidenden Christus (Ensor und Corinth). Das Kapitel V ist mit „Das Jenseits der Geister“ überschrieben und bringt eine Betrachtung der „Gemeinschaft aller großen Geister“ im Jenseits, im Elysium. Der „Walhalla-Gedanke“ Ludwigs I. gehört hierher, denn schon der Name „Walhalla“ umreißt den transzendenten Anspruch, das Elysium der Großen des Geistes und der Geschichte.

Die Betrachtung des „Hommage à Cézanne“ von Maurice Denis steht unter dem Titel „Die Kunstikone“ (S. 143 ff.). Das Bild ist eine Versammlung von Bewunderern Cézannes, die vor einem Stilleben des Malers stehen; das Ganze spielt sich in einer Kunsthandlung ab. Das Bild im Bilde ist der kompositionelle und inhaltliche Mittelpunkt der Huldigung. Gohr weist die Zusammenhänge dieses Bildschemas mit dem Atelierbild nach, vor allem mit Fantin-Latours Huldigung an Manet, dem „Atelier in Batignolles“; er meint, daß das Bild von Denis außerdem mit dem „Kunstgesprächsbild“ und der Ikonographie der „Tafelrunde“ in Verbindung stehe. Die Quintessenz dieses Gemäldes von Denis sei die Huldigung an ein Kunstwerk, „an die Ikone“ (S. 157).

Das manchmal nicht leicht zu lesende Buch schließt mit dem Kapitel „Stilimitation und Kunstzitat“, aus welchen der Rez. nur die beiden wichtigsten Phänomene herausgreifen will, das „Dürer-Nachahmen“ und das sogenannte „Rembrandtisieren“ (S. 188). Dank den genauen Anmerkungen und Literaturhinweisen wird das Buch von Siegfried Gohr ein wertvolles wissenschaftliches Instrument sein für jeden, der sich mit dem kunstgeschichtlichen Begriff „Künstlerhuldigung“ näher befassen will.

Eberhard Zahn

**Barbara Purbs-Hensel, Verschwundene Renaissance-Schlösser in Nassau-Saarbrücken.** Veröffentl. des Instituts für Landeskunde des Saarlandes Band 24, Saarbrücken 1975. IX und 223 Seiten mit 68 Figuren im Text und 106 Abb. auf Tafeln. Brosch. 48,— DM.

Es ist keine leichte Aufgabe gewesen, die sich die Verf. gestellt hat: eine Gruppe von Renaissance-Schlössern zu behandeln, die so gut wie völlig vom