

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

Erdboden verschwunden ist, die Schlösser des Herzogtums Nassau-Saarbrücken aus dem 16. und beginnenden 17. Jahrhundert: Saarbrücken, Homburg, Philippsborn bei Saarbrücken, Neunkirchen und Ottweiler. Die geschichtliche Tragik dieses Grenzlandes offenbart sich allein in dem Verlust dieser bedeutenden Baudenkmäler, die sogar zu den fortschrittlichsten ihrer Zeit gehörten. (Es gehört weiterhin zu dieser Tragik, daß auch sämtliche späteren, ebenso bedeutenden Bauten, das weitläufige pfälzische Schloß Karlsberg bei Homburg und alle Nassau-Saarbrücker Schlösser des 18. Jahrhunderts, darunter Stengels Meisterwerk, das Saarbrücker Stadtschloß, von den Franzosen seit 1793 vernichtet worden sind!) Die Verf. gliedert ihr Buch in bewundernswerter Strenge und Klarheit, wodurch dem Leser das Verständnis sehr erleichtert wird; sie wiederholt an passenden Stellen Erarbeitetes und Bekanntes in sinnvoller Weise, so daß auch dadurch das Gedächtnis belebt wird angesichts einer Materie, die nur „erschlossen“ und nicht mehr gesehen oder erlebt werden kann.

Glücklicherweise besitzt das Hessische Hauptstaatsarchiv Wiesbaden ein im Auftrag des Grafen Ludwig (1502—1526) von Henrich Höer um 1617 angefertigtes Konvolut von Zeichnungen auf 35 Blättern unter der Bezeichnung „Abrisse derer Nassauischen Residentz Schlösser“. Diese damals nicht veröffentlichten Zeichnungen müssen für die späteren Publikationen (Merian und Meisner-Kieser) als Vorbilder gedient haben. „Ohne diese Grundlage der Höerschen Zeichnungen wären die nassauischen Schlösser einer genauen Kenntnis nicht zugänglich“, schreibt die Verfasserin. Die Zeichnungen bringen Grundrisse, Horizontalschnitte der einzelnen Stockwerke und Gesamtansichten in einer erstaunlichen Treue und Zuverlässigkeit. Graf Ludwig stellte außerdem einen „Registrator“ für ein Archiv ein, Johann Andreae, aus dessen Feder ebenfalls noch ein wichtiges Schriftstück über das Schloß Saarbrücken erhalten ist. Er hat ab 1602 ältere Bauzustände des Schlosses beschrieben, fügte einen Grundriß bei und notierte auf, was abgebrochen und was neu gebaut worden ist.

Barbara Purbs-Hensel beschreibt die Baugeschichte der Schlösser und beginnt mit dem Saarbrücker Schloß, das die späteste Renaissanceanlage ist und auf Grund gegebener Umstände nicht modernste oder fortschrittlichste im Sinne der Zeit (Anfang 17. Jahrhundert). Der Baumeister, der die älteren Teile mit den neuen zusammengefaßt und dem Schloß seine einheitliche Gestalt gegeben hatte, war Heinrich Kempfer von Weich (Vic-sur-Seille).

Es folgt die Behandlung des Schlosses und der Festung Homburg, das erst 1755 an Pfalz Zweibrücken kam, der einzigen echten Verteidigungsanlage der Nassau-Saarbrücker Grafen. Die Verf. charakterisiert die Renaissancefestung als einen „additiven Gruppenbau ohne eine einheitliche Planung“ und sie betont deren burgähnliche Wirkung. Schloß und Festung wurden nach 1697 völlig vernichtet. Das Jagdschloß Philippsborn, erbaut von dem berühmten Baumeister Christman Stromeyer, gehörte mit seiner regelmäßigen Anlage zu den großartigsten Bauten der Zeit (70er Jahre des 16. Jahrhunderts). Das Schloß ist eine Vierflügelanlage mit pavillonartigen Ecktürmen. Es verwirklicht fortschrittliche Gedanken: durchlaufende Korridore in den Wohntrakten, gerade

verlaufende Treppen statt der altdeutschen Wendelstiegen in den Hofecken. Es hängt in der Grunddisposition mit französischen Schlössern zusammen (Chambord, Entwürfe Ducerceaus, u. a., siehe S. 102 f.); sogar die Modifizierung der bastionsartigen Ecktürme („orillons“) kann man bei einem Bau Ducerceaus nachweisen, beim Schloß Verneuil. Von diesem prachtvoll ausgestatteten Schloß mit seinem großen Festsaal im zweiten Stock, der die ganze Tiefe des Flügels einnahm, sind nach den Revolutionszerstörungen nur noch geringe Reste im heutigen Forsthaus Neuhaus erhalten.

Ebenso bedeutend und modern war das 1752 abgebrochene Schloß Neunkirchen (das nach 1752 errichtete Jagdschloß Stengels wurde 1793 von den Revolutionstruppen vernichtet). In der Grunddisposition entspricht es ebenfalls der regelmäßigen Vierflügelanlage um einen Innenhof mit vier runden Ecktürmen; im Aufriß aber folgt es den neuesten französischen Schloßbauten mit einem niedrigen Eingangstrakt — auch die Ecktürme sind auf dieser Seite niedriger — und einem höheren rückwärtigen Bauteil mit den Wohn- und Festräumen. Der niedrige vordere Teil hat einen Altan, betretbar von den Wohn- und Festräumen aus. Genau über dem Eingangstor sitzt auf dem Altan, völlig frei, ein kleines „Lusthaus“ über kreuzförmigem Grundriß. Das Ganze nimmt in nuce den barocken Typus eines Schlosses mit dem „Cour d'honneur“ und mit dem vorderen Verbindungsflügel als eingeschossige „communs“ vorweg. Vorbildlich müssen für den Baumeister Strohmeyer (Kempter löst ihn 1583 ab) die Schlösser von Chambord und Anet gewesen sein (S. 110 f.).

Schließlich folgt als letztes Schloß das um 1575 von Graf Albrecht auf Resten der älteren Wasserburg erbaute Vierflügelchloß Ottweiler, das einen der ersten Arkadenhöfe des deutschen Schloßbaues gehabt hatte. Auch bei diesem Schloß werden wir durch die Zeichnungen Höers genau informiert. Die Anlage ist nicht regelmäßig, denn der Küchen- und Kapellenbau und ein Turm springen aus der sonst quadratischen Anlage hervor. Das Großartigste muß der Innenhof gewesen sein: er hatte auf drei Seiten in allen vier Geschossen Arkaden, auf der vierten Seite einen inneren Korridor, also eine fast gleiche Anlage wie das Porcia-Schloß in Spittal an der Drau (1537 ff.; die Angabe auf S. 94, die Spittaler Arkaden seien „nur eingeschossig“, muß ein Irrtum der Verf. sein). Auffallend sind die von Höer genau überlieferten „Wilden Männer“, die Tragefiguren der Erdgeschoßarkaden (als reliefartige Pfeilervorlagen), die die Verf. ebenfalls von französischen Vorbildern ableitet (S. 134 f.). Dieses kleine Schloß mit seinem sicherlich sehr intimen Arkadenhof (16,8:12,3 m) wurde bereits um 1753 von Wilhelm Heinrich von Saarbrücken abgebrochen.

Die Verf. analysiert anschließend die einzelnen Bauteile und Baukörper der Schlösser, die Grund- und Aufrisse, würdigt die für damalige Zeiten unerhört neuartige, moderne, ja praktische Raumanordnung und stellt in einem weiteren Kapitel (S. 93 ff.) die fünf Schlösser in den Gesamtzusammenhang mit der Architektur des 16. Jahrhunderts. Die einzelnen Abschnitte sind prägnant, diszipliniert knapp und dadurch leicht verständlich. Für all das und für die Wesensbestimmung der Probleme des Schloßbaues im 16. Jahrhundert insgesamt verdient die Verf. hohes Lob. Die Erforschung der Geschichte und Kunstgeschichte der engeren Heimat, hier des Saarlandes, seinerzeit angeregt

von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, ist mit dieser Arbeit einen großen Schritt weitergekommen. Sie bringt uns ins Bewußtsein, daß früher dieser Landstrich, der heute fast kunstarm zu nennen ist und meist mit Industrie und Bergwerken, mit Kohle und Eisen identifiziert wird, bedeutende Bauwerke besessen hatte, die zum Großartigsten der Zeit gehörten.

Ein Anhang, ausgezeichnete Kataloge, voran der aller erreichbarer Abbildungen der zerstörten Schlösser, ein Register und ein Tafelteil beschließen diese lehrreiche Arbeit.

Eberhard Zahn

J. U. Fechner, *Erfahrene und erfundene Landschaft*. Aurelio de' Giorgio Bertolas Deutschlandbild und die Begründung der Rheinromantik. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften Band 52, Westdeutscher Verlag, Opladen 1974, 360 Seiten und 5 Abb. Leinen 95,— DM.

Der Verfasser J.-Ulrich Fechner meint einleitend, daß die Literaturgeschichte meist nur auf nationale literarische Quellen zurückgreift und dabei vergißt, daß auch fremdsprachige Literatur für eine Vorstellung maßgebend sein kann: im Falle der „Rheinromantik“ Bertolas Buch seiner Rhein- und Deutschlandreise. Der Beitrag beleuchtet nicht nur die deutsche Geisteshaltung im beginnenden romantischen Zeitalter, sondern auch die europäische: die allgemeine Begeisterung für die Landschaft des Rheins, speziell des Mittelrheins, Strömungen, die bereits bei zahlreichen Malern sichtbaren Ausdruck fanden.

Fechner betritt mit der „Wiederentdeckung“ des Buches des italienischen Abbate Aurelio de' Giorgio Bertola (1753—1798) ein überraschendes Neuland, überraschend deshalb, weil die eigentliche Rheinromantik, noch frei von patriotischen, weinseligen oder auch nostalgischen Stimmungen, von diesem, bereits 1796 in deutscher Sprache erschienenen Buch „Viaggio sul Reno fatto nel settembre del 1787“ ausgeht.

Fechner bringt nach einer kurzen Übersicht über die politische Situation des damaligen Italiens zwischen den beiden großen Einflußsphären, dem Hause Habsburg und Bourbon, die wichtigsten Abschnitte des Lebens von Bertola, der mit 16 Jahren Geistlicher wird, dann die Enge des Ordenslebens flieht und in Ungarn zum Militärdienst geht; bald kehrt er aber nach einer Krankheit in Wien zum Orden zurück. Es wird ihm verziehen, und er erhält ein Lehramt und debütiert mit seinen „Notti Clementine“ 1774 als Schriftsteller. Er übernimmt dann einen Lehrauftrag an der Universität Neapel und wuchs dort dank der freigeistigen Atmosphäre zu jenem bedeutenden Publizisten heran, der schon damals viel zum Verständnis der deutschen Kultur und Literatur im Süden beigetragen hat. Bertola hatte in Neapel am Habsburger Hof mit der deutsch-österreichischen Oberschicht ein gutes Verhältnis, das ihm auch alle gesellschaftlichen Beziehungen ermöglichte. Nach 1783 kam er wieder nach Wien und schließlich an die Universität Pavia, der damals lebendigsten Hochschule des aufgeklärten Absolutismus. 1787 unternahm er die für ihn