

sterreihe bilden im Gegensatz zu Vierzehnheiligen an ihren Durchdringungslinien einen breiten, abgetreppten Rahmen, so daß ein doppelschaliger Gewölbeindruck erreicht wird. Sämtliche Kuppeln durchdringen sich nicht nach geometrischer Regel, sondern sind mittels sphärisch geführter Gewölbeschnitte zur Raumvereinheitlichung analog zu Banz geöffnet.

Am Anfang des reinen Zentralbaus steht die 1685—89 von Georg Dientzenhofer erbaute „Kappel“ bei Waldsassen, deren Einwölbung über dem symbolhaften Grundriß (Kernraum: eine Triangel) durch Halbkuppeln erfolgt, die an ein sphärisches Dreieck anschließen. Die Weiterentwicklung dieser Wölb-Ideen läßt sich vornehmlich theoretisch im sog. Dientzenhofer-Sammelband und im Skizzenbuch des Jos. Walch (beide im Bayer. Nat. Museum), sowie in den neun „Konzepten“ für die Wallfahrtskirche Burgwindheim bei Bamberg (Univ.-Bibliothek Würzburg, Delin. I, 2) verfolgen.

Spiegelgewölbe, Muldengewölbe und ellipsoide Segmentgewölbe überspannen die Treppenhäuser und großen Säle der Neumannschen Schlösser bzw. seiner Residenzprojekte. Segmenttonnen finden bei Brückenbauten Anwendung (z. B. Seesbrücke zu Bamberg von 1751; Slg. Eckert 349).

#### *Diskussion zum Vortrag Reuther*

Herr *Boll* weist auf die Bedeutung des ausgebreiteten Materials für die Neumann-Forschung hin und geht auf Windheim sowie die Sala Terrena in Pommersfelden ein. Auch Herr *Franz* schließt sich den Ausführungen des Vortragenden im Hinblick auf die Gewölbeformen an. Herr *Esser* vertritt die Auffassung, daß die Gewölbeausführungen in Vierzehnheiligen mit flachen Scheitellinien durch Küchel doch auf eine Idee Neumanns zurückzuführen seien, was von Herrn *Reuther* abgelehnt wird.

#### VORTRÄGE AM 31. JULI 1954

*Alfred Neumeyer (Mills College):*

*Die aus dem Bilde blickende Figur*

Aus der vorliegenden Literatur (Buschor, Kaschnitz, Schweitzer, Pinder, Beenken, Frey) geht hervor, daß der aus dem Bild den Beschauer anblickenden Figur eine ganz eigentümliche Stellung sowohl im Bildgefüge als auch in der Bildfunktion gegenüber dem Betrachter zukommt, deren historische Entwicklung geklärt und deren Aufgabenbereich methodisch geordnet werden sollen.

Die frühesten Darstellungen ausdrücklich dem Beschauer zugewendeter Gestalten finden sich im Bereich einer Kunst mit psychologischem Realitäts- und illusionistischem Wirklichkeitsanspruch. Plinius als Schriftquelle, pompejanische Malerei als Anschauung vermitteln uns zum ersten Male den direkten Bezug auf den Beschauer. Das bekannte Phänomen der Fixierung der Pupille in der spätantiken Kunst spiegelt sowohl das allmähliche Verschwinden eines mit dem Kunstwerk zusammen konzipierten Außenraumes wider, wie es auch Veränderungen im geistigen Habitus anzeigt.

Die Funktion eines räumlich und geistig „gerichteten“ Blickes kann im Mittelalter durch drei Motivationen bestimmt werden. Das Bewußtsein von „oben“ und „unten“

bleibt als räumliche wie als dogmatisch-religiöse Kategorie bestehen und verlangt nach zeigenden und aufwärtsblickenden Gestalten. Ihr verknüpft ist die dogmatische Zeige- und Lehrfigur, die den Betrachter anspricht, ohne ihn räumlich oder individuell zu definieren. *Revelatio* und *presentatio* erscheinen als Antriebe zur Gestaltung des einheitlichen, kausal geordneten Raumes und zur Verankerung der Beziehung zwischen Objekt und Betrachter in einer zeitverknüpften Wahrnehmung. Vom italienischen Nischengrab mit Vorhang haltenden Engeln bis zu van der Goes' Montfort-Altar, in dem Propheten den Vorhang beiseite ziehen, wird dem Beschauer das Geheimnis enthüllt. Endlich wird das zu Beginn des 14. Jahrhunderts sich aus einem größeren erzählenden Zusammenhang lösende *Gnadenbild* zum heilspendenden Kultobjekt, das durch Blick und Geste sich dem Verehrenden ausdrücklich zuwendet.

Die dogmatische Lehrfigur, *revelatio* und *presentatio* stimulieren nun ihrerseits den Prozeß räumlicher Vereinheitlichung, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits zu Vorstufen des Illusionismus führt. In diesem Sinne müssen die verschiedenen Darstellungen sich über eine Brüstung lehrender Figuren verstanden werden, die erstmals auf einer Werkzeichnung für das Baptisterium von Siena um 1360 konzipiert wurden. und in den Figuren Karls IV. und seiner Gemahlin in der Kirche zu Mühlhausen (1360—90) ihre Verwirklichung fanden.

In dem Augenblick, in dem die Parallelperspektive den einheitlichen „Systemraum“ (Panofsky) erschafft, wird auch dem Betrachter ein fester Platz zugewiesen, und ein Wechselspiel der Beziehungen kann innerhalb der Sehpyramide aufgenommen werden. Von Masaccios Trinitätsfresko führt ein Weg steigenden Illusionismus' zu Veroneses Fresken in der Villa Maser, um schließlich im Hochbarock zu einem Austausch der Wirklichkeiten zu gelangen, wie ihn Bernini in seinem „due teatri“ beschreibt.

Neben der Funktion der aus dem Bilde blickenden Figur als einer illusionssteigernden Mittlergestalt fallen dieser noch weitere Aufgaben seit dem 15. Jahrhundert zu. Künstler und Stifter als Gegenpol des Betrachters gewinnen an Bedeutung. Im Herausblick geben sich die in der Gruppe noch halbanonym verborgenen Urheber des Werkes zu erkennen. Als Anfangspunkt dürften Rogiers Brüsseler Rathausbilder gelten. (Die Diskussion des Porträts muß hier als zu weitläufig übergangen werden.)

Schließlich wird seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts der Blick zum Träger des intendierten Stimmungsgehaltes, der dem Betrachter die Identifizierung mit dem Bilde erleichtern soll. Dies setzt voraus, daß das Bild nicht mehr Träger allgemein gültiger, objektiver Wahrheiten ist, sondern daß es der Gestaltung subjektiver Stimmungen dient, die im Beschauer eine ähnliche Gestimmtheit hervorzurufen wünscht. Mit Correggio und dem Manierismus wird die Schwellenfigur zu einem eigentümlichen, modernen Ausdrucksmittel, in dem die Grenzübergänge zum Betrachter sowohl akzentuiert wie auch verschliffen werden. Die Rampenfigur faßt gleichsam den Lebensgehalt der Bildbühne in sich zusammen und projiziert ihn nach außen.

Gegen eine solche Sensualisierung des Bildeffektes und Verschleifung der „ästhetischen Grenze“ tritt ein Gegenschlag im Zeitalter des Klassizismus ein. Die Kunst bedarf nicht mehr eines Bildes nach außen, da sie selbst ganz Anschauung geworden ist.

### *Diskussion zum Vortrag Neumeyer*

Herr *Middeldorf* erinnert an die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Fresken von S. Piero a Grado, worauf Herr *Neumeyer* auf ähnlich räumlich-illusionistische Formen bei Giotto verweist, die er auf den Einfluß der Malereien von S. Maria Antiqua zurückführen möchte. So ließen sich auch die Fresken von S. Piero a Grado erklären. Herr *Frey* führt noch ergänzend ein römisches Stadttor in Perugia mit herunterschauenden Götterfiguren an. Herr *Busse* geht auf das Problem der „Raumverschränkung“ ein, wie sie vor allem durch die Rückenfigur (Maria von Burgund) erzielt wird, und weist darauf hin, daß in der Plastik die Raumverschmelzung mit anderen Mitteln erreicht wird (Himmelfahrt Mariae in Rohr), wozu er noch weitere Beispiele aus dem Bild blickender Figuren aus dem 18. Jahrhundert anführt. Herr *Neumeyer* betont nochmals, daß erst der Klassizismus die Ablehnung dieser Bildformen bringe, und verweist für die Herkunft der zugleich in das Bild und aus ihm herausgewandten Figur auf Andrea del Sarto. Abschließend geht Herr *Hoeltje* noch auf die besondere Bedeutung des Blickes bei Giotto ein.

### *Heinrich Zimmermann (Berlin): Peter Spitzer*

Den Ausgangspunkt des Vortrages bildet das 1569 datierte Epitaph-Gemälde für Melchior Fendius mit der „Darbringung Christi“ in der Wittenberger Stadtkirche. Dieses war 1902 auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Erfurt zu sehen und von Friedländer Lucas Cranach d. J. zugeschrieben. Von Cranachs Stil verrät die Tafel nichts. Sie gibt auch nicht den Innenraum der Wittenberger Schloßkirche wieder, wie angenommen wurde, sondern zeigt deutlich Anklang an die Innsbrucker Hofkirche. Auch die vom Rücken gesehene kniende Maria erinnert an Wolf Huber und den Innsbrucker Künstlerkreis. Es ist gewiß erstaunlich, Anklängen an diesen Stil in einer Tafel von 1569 zu begegnen. Komposition, Verteilung der Figuren zeigen eher die Art eines Freskomalers als eines Malers von Staffeleibildern.

Mit diesem Gemälde geht das Epitaph-Bild für Sara Cracow, gleichfalls in der Stadtkirche in Wittenberg, zusammen. Das dritte Bild in dieser Kette ist das Gemälde mit der Auferweckung des Jünglings zu Naim, ein Gedächtnisbild für den Hamburger Studenten Franz Olderhorst, der 21jährig in Wittenberg 1565 starb. Es zeigt die älteste Ansicht der Stadt Hamburg, die für den 1572 datierten Stich von Braun und Hoogenberg als Vorlage gedient hat, während die Bauten im Vordergrund Motive des Schlosses, der Stadtkirche und des Rathauses von Wittenberg wiedergeben. Die Ansicht der Stadt Hamburg geht nun stilistisch aufs engste zusammen mit dem einzig gesicherten Werke von Peter Spitzer: dem fünfteiligen Prospekt der Stadt Braunschweig aus dem Jahre 1547. Das einzige Original dieses Werkes befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel und ist vom Künstler selbst aquarelliert. Die Farben erinnern an die Kölderer-Werkstatt in Innsbruck und nicht an die der Illustratoren in Nürnberg, wo der Holzstock nach allgemeiner Ansicht geschnitten wurde. Das letzte Werk Peter Spitzers sind die beiden Stifter-Tafeln der Schloßkapelle in Celle, 1570 entstanden.