

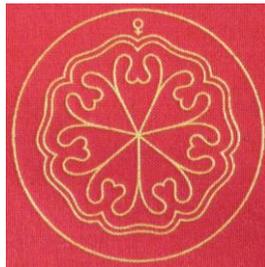
RUDOLF STEINER

Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse

Dreizehn Lichtbildervorträge, gehalten in Dornach zwischen dem 8. Oktober 1916
und dem 29. Oktober 1917 mit über 700 Bildwiedergaben

TEXTBAND mit Bilder

I, II & III



1981

RUDOLF STEINER VERLAG DORNACH/SCHWEIZ

Nach vom Vortragenden nicht durchgesehenen Nachschriften herausgegeben von der Rudolf
Steiner-Nachlaßverwaltung

Die Herausgabe dieser Ausgabe besorgte Ruth Moering

Die 1. Auflage, herausgegeben von C.S. Picht,
erschien in 10 Einzelmappen, Dornach
I 1938, II 1954, III / IV 1940, V 1953, VI 1956, VII 1956,
VIII 1958, IX 1939, X / XI / XII 1939, XIII 1957

2., neu bearbeitete Auflage
(erste Ausgabe in 2 Bänden in dieser Zusammenstellung) Gesamtausgabe Dornach 1981

3., neu bearbeitete Privat Auflage, 2013
(pdf.Bestand)

Bibliographie-Nr. 292 Siegelzeichnung auf dem Einband nach einem Entwurf von Rudolf Steiner
Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz © 1981 by Rudolf Steiner-
Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

Printed in Switzerland by Schüler AG, Biel Bindearbeit: Schumacher AG, Bern/Schmitten
ISBN 3-7274-2920-8 Reihe ISBN 3-7274-2921-6 Textband ISBN 3-7274-2922-4 Bildband

Zu den Veröffentlichungen aus dem Vortragswerk von Rudolf Steiner

Die Grundlage der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft bilden die von Rudolf Steiner (1861-1925) geschriebenen und veröffentlichten Werke. Daneben hielt er in den Jahren 1900 bis 1924 zahlreiche Vorträge und Kurse, sowohl öffentlich wie auch für die Mitglieder der Theosophischen, später Anthroposophischen Gesellschaft. Er selbst wollte ursprünglich, daß seine durchwegs frei gehaltenen Vorträge nicht schriftlich festgehalten würden, da sie als «mündliche, nicht zum Druck bestimmte Mitteilungen» gedacht waren. Nachdem aber zunehmend unvollständige und fehlerhafte Hörenachschriften angefertigt und verbreitet wurden, sah er sich veranlaßt, das Nachschreiben zu regeln. Mit dieser Aufgabe betraute er Marie Steiner-von Sivers. Ihr oblag die Bestimmung der Stenographierenden, die Verwaltung der Nachschriften und die für die Herausgabe notwendige Durchsicht der Texte. Da Rudolf Steiner aus Zeitmangel nur in ganz wenigen Fällen die Nachschriften selbst korrigieren konnte, muß gegenüber allen Vortragsveröffentlichungen sein Vorbehalt berücksichtigt werden: «Es wird eben nur hingenommen werden müssen, daß in den von mir nicht nachgesehenen Vorlagen sich Fehlerhaftes findet.»

Über das Verhältnis der Mitgliedervorträge, welche zunächst nur als interne Manuskriptdrucke zugänglich waren, zu seinen öffentlichen Schriften äußert sich Rudolf Steiner in seiner Selbstbiographie «Mein Lebensgang» (35. Kapitel). Das dort Gesagte gilt gleichermaßen auch für die Kurse zu einzelnen Fachgebieten, welche sich an einen begrenzten, mit den Grundlagen der Geisteswissenschaft vertrauten Teilnehmerkreis richteten.

Nach dem Tode von Marie Steiner (1867-1948) wurde gemäß ihren Richtlinien mit der Herausgabe einer Rudolf Steiner Gesamtausgabe begonnen. Der vorliegende Band bildet einen Bestandteil dieser Gesamtausgabe. Soweit erforderlich, finden sich nähere Angaben zu den Textunterlagen am Beginn der Hinweise.

INHALT

Vorwort des Herausgebers

ERSTER VORTRAG, Dornach, 8. Oktober 1916

Die Wandlung des menschlichen Bewußtseins in der Kunst der sich allmählich herausbildenden italienischen Renaissance im Übergang des vierten nachatlantischen Zeitraums zum fünften: *Cimabue, Giotto und andere Italienische Meister*

Bis zum 2. Jahrtausend des Christentums handelt es sich darum, Phantasiekräfte aufzurufen, die fähig sind, Überirdisches sinnlich anschaulich zu machen. Die in Griechenland entwickelte Gestalt des Erlösers. Das von orientalischer Phantasie befruchtete Künftertum nach Italien verpflanzt. Die Kunst Cimabues: Anschauungen über eine überirdische Welt aus dem Visionären heraus. Mit Giotto neue künstlerische Weltauffassung; innerer Seelenzusammenhang mit Franz von Assisi, der seelisch das materielle Fühlen einleitet. Grundcharakter der fünften nachatlantischen Zeit: Leben innerhalb der irdisch-materiellen Wirklichkeit. Giotto: Mitfühlen mit dem Werden des Natürlichen auf der Erde, darin enthalten ein platonisches Element. Danach tritt etwas Theologisch-Aristotelisches in das Fühlen, Hang zum Systematisieren, zum Allegorischen; dreistufige Komposition: «Das Kirchenregiment» (Giotto-Schule). Raffaels «Disputa». Doppelte Strömung: Das individualisierende realistische Element emanzipiert sich von dem spirituellen Element. Masaccio, Ghirlandajo: Geistiges naturalistisch dargestellt; Fra Angelico, Botticelli: Seelisches naturalistisch dargestellt; Allegorie: Camposanto, Traini; Komposition: Perugino u. a. Zusammenfließen aller Elemente in der Eroberung des Menschlichen durch die großen Renaissance-Meister. Lionardo: Das Abendmahl. Raffael: Die heilige Cäcilie.

ZWEITER VORTRAG, Dornach, 1. November 1916

Die drei großen Renaissance-Meister: *Lionardo - Michelangelo - Raffael* Die drei Großen der Renaissance bilden im künstlerischen Sinne einen Ausgangspunkt der neuen Zeit und zugleich eine Zusammenfassung der vorangehenden. Im Gegensatz zu den Künstlern der heutigen Zeit fließt ihr Schaffen aus dem gesamten geistigen Leben ihrer Epoche heraus. Lionardo lebt seiner Empfindung nach noch in der alten Zeit, strebt aber im Gegensatz zum Naturerfühlen des Franziskus zum Naturverständnis, zur Anwendung der Naturkräfte weit über seine Zeit hinaus. Michelangelo steht voll im politischen Leben seiner Zeit; er trägt Florenz nach Rom hinüber, erlebt dann später in Florenz den Umschwung, der den kommerziellen Charakter an die Stelle des sakramentalen setzt. Das «Jüngste Gericht» in der Sixtinischen Kapelle als Protest dagegen. Raffael bringt mit seiner aus Urbino stammenden zarten Anschauung von Natur und Mensch etwas Christlich-Künstlerisches in die Zeitenentwicklung. Das gemeinsame Wirken der Päpste und Fürsten mit den Künstlern als Ausdruck der notwendigen Tragik der menschlichen Geschichte, die sich in Einseitigkeiten ausleben muß.

DRITTER VORTRAG, Dornach, 8. November 1916

Grundlagen zum Verständnis des mitteleuropäisch-nordischen Kunstimpulses. Gegensatz und Zusammenhang der mitteleuropäisch-nordischen und der südlichen Kunst:

Deutsche Plastik und Malerei bis zu Dürer und Holbein. Raffael Im Gegensatz zum südlichen Phantasie-Impuls, der im Auffassen der ruhigen Form, im Kompositionellen wurzelt, geht der nördliche Phantasie-Impuls auf die Begebenheit aus, auf die Bewegung als Äußerung des

menschlichen Willens als das Zeichen der menschlichen Seele. Die Miniaturen der Maßbücher sind der naturgemäße Übergang vom Zeichen, dem Wort, zum Bildhaften. Die aus dem Willensimpuls heraus wirkende Phantasie breitet sich vom Norden aus in den südlichen Anschauungsimpuls, Beispiel: Lionardos Abendmahl. Im Westen durchdringen sich ein lebenspraktischer Impuls vom Norden, von den Normannen her kommend, mit einem südlichen, spanischen und südfranzösischen mystischen Element. Die Gotik entsteht aus dem Zusammenwachsen des mystischen mit dem verstandesmäßigen Element. In Mitteleuropa revoltiert das Willenselement gegen das Romanische und auch gegen die Gotik zugunsten des individuellen seelischen Ausdrucks. Gegensatz der Farbe im Süden und in Mitteleuropa. Das magische Element des Hell-Dunkel, aus dem sich ein Zusammenhang des Menschen mit dem naturalistischen, elementarischen Wesen ergibt. Dürer als einzigartige Gestalt in dieser mitteleuropäischen Entwicklung. Ausgangspunkt des Zusammenwachsens des romanischen mit dem mittelalterlichen Impuls in der Plastik von Naumburg, Straßburg usw. und in der Malerei der Kölner Meister, Stephan Lochners bis Grünewald. Dürer als eminent mittelalterlicher Künstler. Aus Licht und Finsternis geborene Kompositionen. Holbein dagegen ein Realist des Äußerlichen.

Alphabetisches Künstler- und Sachwortverzeichnis mit den Vorträgen

VORWORT DES HERAUSGEBERS

In seiner Autobiographie «Mein Lebensgang» schildert Rudolf Steiner, wie er während einiger Reisen für die anthroposophische Arbeit die Möglichkeit hatte, große Werke der europäischen Kunst im Original kennen zu lernen, und schließt: «Was sich mir aus der geistigen Anschauung als das Gesetz der Menschheitsentwicklung ergeben hatte: es tritt, sich deutlich offenbarend, in dem Werden der Kunst der Seele entgegen». Von diesem Werden spricht er in den Kriegsjahren 1916/1917 zu den Menschen, die aus verschiedensten, zum Teil gegeneinander Krieg führenden Nationen kommend, miteinander am Bau des ersten Goetheanum künstlerisch-handwerklich oder sonst helfend tätig waren. Russische Künstler, vor allem Assja Turgenieff, haben diese Zeit in ihren Erinnerungen besonders lebendig beschrieben. Der Duktus der Vorträge ist durch diese Situation mitbestimmt. Es wurden viele Lichtbilder gezeigt, Rudolf Steiner sprach aber nur gelegentlich zu den einzelnen Bildern; er stellte die großen Gesichtspunkte am Anfang dar, um dann die Teilnehmer mit ihren ja sehr unterschiedlichen Vorkenntnissen zu ruhigem, verständnisvollem Anschauen hinzuführen.

Herman Grimms noch ganz von Goetheschem Geist erfüllte Ansichten über Literatur und bildende Kunst, die Rudolf Steiner während seiner Studentenzzeit aus dessen Schriften und später in Gesprächen während der gemeinsamen Tätigkeit am Goethe-Archiv in Weimar kennenlernte, hatten ihn, wie aus dem vierzehnten Kapitel des «Lebensgangs» hervorgeht, vielfältig angeregt. Aber darüber und über die von Dr. Trapesnikoff, der die Vorträge mit Lichtbildern vorbereitete, beabsichtigte Einführung in die Kunstgeschichte geht Rudolf Steiner weit hinaus.

Der Anlage nach erscheinen die auf dem Gebiet der Kunst gezogenen Entwicklungslinien so fundamental wie die in seinem Werk «Die Rätsel der Philosophie» entwickelte Geschichte des abendländischen Denkens. Nur wird hier der Ausgang unmittelbar von dem Wendepunkt des vierten in das fünfte nachatlantische Zeitalter genommen und die zunehmende Differenzierung in der Bewußtseinsseelenzeit bleibt unberücksichtigt, denn die Vorträge wurden, wohl aus äußeren Gründen, nicht weitergeführt. Trotzdem wird die neue, nun aus spirituellem Wissen heraus erwachsende künstlerische Zielsetzung, der die Errichtung des Goetheanum in erster Linie dienen wollte, deutlich. Sie erscheint als eigentliches Anliegen der Kunstvorträge: nicht Kunstgeschichte als Zeugnis der Vergangenheit, sondern als Vorbereitung der Gegenwarts- und Zukunfts-impulse.

In diesem Sinne ist die vorliegende Herausgabe der Vorträge im Rahmen der Rudolf Steiner Gesamtausgabe unternommen worden. C.S. Picht hatte bereits Mitte der zwanziger Jahre begonnen, die Vorlagen für die weit über siebenhundert Lichtbilder zusammenzubekommen, was ihm im Verlauf eines Jahrzehnts auch vollständig gelang, und dann die Vorträge nach Text und Abbildungen getrennt, in Einzelheften herausgebracht. Diese erste Ausgabe hat das Erscheinen der Lichtbildervorträge im Rahmen der Gesamtausgabe in der vorliegenden Form erst möglich gemacht, und wir möchten unsere Dankbarkeit gegenüber dieser Arbeit von C. S. Picht hier herzlich zum Ausdruck bringen.

Die umfangreichen Zitate aus anderen Vorträgen Rudolf Steiners, welche den früheren

Ausgaben beigegeben waren, fallen hier fort; es wird meistens nur auf die Stelle im gedruckten Werk hingewiesen. Auch die sehr zahlreichen und zum Teil ausführlichen kunstwissenschaftlichen Anmerkungen mit Quellenzitate konnten nur in geringem Umfang übernommen werden und sind teilweise durch kürzere Hinweise ersetzt worden. C.S. Picht hatte damit die Vorträge, wohl auch um ihren praktischen Gebrauch zu erleichtern, kunstwissenschaftlich ergänzt, aber die vorliegende Ausgabe mußte den Akzent ganz auf die Ausführungen Rudolf Steiners, deren Richtung oben angedeutet wurde, legen. So wurde von C. S. Picht dankbar das übernommen, was unmittelbar an Angaben, Daten usw. erforderlich schien. Im einzelnen sind die Veränderungen in der Vorbemerkung zu den Abbildungsverzeichnissen und Hinweisen aufgeführt.

Im Wortlaut der Vorträge haben sich durch den neu vorgenommenen Vergleich mit den stenographischen Nachschriften manche Veränderungen ergeben, die sich zum Teil auch daraus erklären, daß C.S. Picht den Text für die Drucklegung gelegentlich stilistisch überarbeitet hatte. Das Zeigen der Lichtbilder einerseits, mehr noch die von Rudolf Steiner wiederholt betonte Schwierigkeit, zu dem sich selbst aussprechenden Bild in Worten etwas hinzuzufügen, um damit weite Zusammenhänge knapp zu umreißen, lassen die Sprache jetzt an manchen Stellen komplizierter erscheinen. Das mag aber vielleicht einem tieferen Verständnis seiner Ausführungen dienen.

R.M.

|

*Die Wandlung des menschlichen Bewußtseins in der Kunst der
sich allmählich herausbildenden italienischen Renaissance im
Übergang des vierten nach atlantischen Zeitraums zum fünften:*

CIMABUE GIOTTO UND ANDERE ITALIENISCHE MEISTER

Dornach, 8. Oktober 1916

Wir werden eine Reihe von Reproduktionen, von Lichtbildern einer Kunstperiode vorführen, zu deren Betrachtung der menschliche Sinn wohl immer wiederum zurückkehren wird, weil wir gerade in der Entwicklung dieser Zeit menschliche Verhältnisse sich in bezug auf das Künstlerische ausleben sehen, die zu den tiefeinschneidendsten gehören, die wir im äußeren Verlauf der menschlichen Geschichte betrachten können, wenn wir diese menschliche Geschichte als ein Abbild innerer geistiger Impulse betrachten.

Sie sehen zuerst einige Bilder von *Cimabue*. Unter dem Namen Cimabue gehen - gingen vielmehr - eine Anzahl von Bildern, eine große Anzahl, muß man vermuten, Kirchenmalereien, welche einer von der unsrigen, von unserer heutigen gänzlich entfernten Weltanschauung, Weltauffassung entstammen. Cimabue, beziehungsweise diejenigen, die im Sinne jener Malerei-Richtung arbeiteten, die unter dem Namen Cimabue genannt wird - Cimabue also malte in der Zeit etwa, in der *Dante* geboren ist. Was in bezug auf die Kunstentwicklung vor dieser Zeit liegt, ist für die äußere geschichtliche Anschauung in ziemliches Dunkel gehüllt. Es tritt in dem, was erhalten ist, die Leistung Cimabues so auf, kann man sagen, daß man von hier aus zunächst geschichtlich keinen Vorgänger im Abendlande sieht. Aber an dem, was wir heute weiter vorführen werden, können Sie, werden Sie auch sehen, daß sie in der europäischen Kunstentwicklung keine Nachfolge gefunden hat, diese Cimabuesche Richtung.

Wenn wir uns in das hinein fühlen wollen, was uns bei Cimabue entgegentritt, so werden wir vielmehr gewiesen auf Einflüsse, die vom Orient herüberkommen, und ich will gewissermaßen eine lange Geschichte kurz charakterisieren. Selbstverständlich fließen bei einer solchen kurzen Charakteristik alle Ungenauigkeiten mit ein, die eben mit einer kurzen Charakteristik verknüpft sind. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Zeit, in der das Christentum entstanden ist, und die folgenden Jahrhunderte bis zum Ablauf des ersten Jahrtausends, zum Anfange des zweiten Jahrtausends, in dessen Anfang ja eben Cimabue gemalt hat, daß diese Zeit des allmählichen Einlebens des Christentums auf allen Gebieten menschlicher Betätigung ein Hinlenken der menschlichen Geistesfähigkeiten, man möchte sagen, ins Überirdische, ins Geistig-Kosmische war. Und aller Sinn der Menschen war zunächst darauf gerichtet, eine Anschauung darüber zu gewinnen: Wie brachen höhere geistige Mächte in das Erdenleben herein? Was kam aus Sphären, die außerhalb des Erdenlebens liegen, in das Erdenleben herein? Wollte man bildhaft ausdrücken, was da in den Menschenseelen lebt, wollte man es in die Kunst hineinführen, dann konnte es sich zunächst gar nicht darum handeln, irgendwie die Natur unmittelbar nachzubilden, getreu der Natur zu malen oder sich sonstwie künstlerisch zu betätigen; es handelte sich

vielmehr darum, die Kräfte in der Menschenseele aufzurufen, auch die Phantasiekräfte, die fähig sind, gewissermaßen das Überirdische sinnlich anschaulich zu machen. Und diese Phantasiekräfte standen ja der abendländischen Menschheit nicht so zu Gebote, daß wirklich Gestaltetes hätte herauskommen können. In Vorträgen, die ich hier gehalten habe, wurde dargestellt, daß die Römer ein «phantasieloses» Volk waren. Und in die Phantasielosigkeit der Römer hinein hat sich ja zunächst von Osten her das Christentum ausgebreitet. Es kam aber herüber, befruchtet neben all dem, womit es sonst vom Orient aus befruchtet war, auch durch das Phantasieleben des Orients, so daß man mehr innere geistige Anschauungen verknüpft hat mit dem, was man als christliche Vorstellungen hatte.

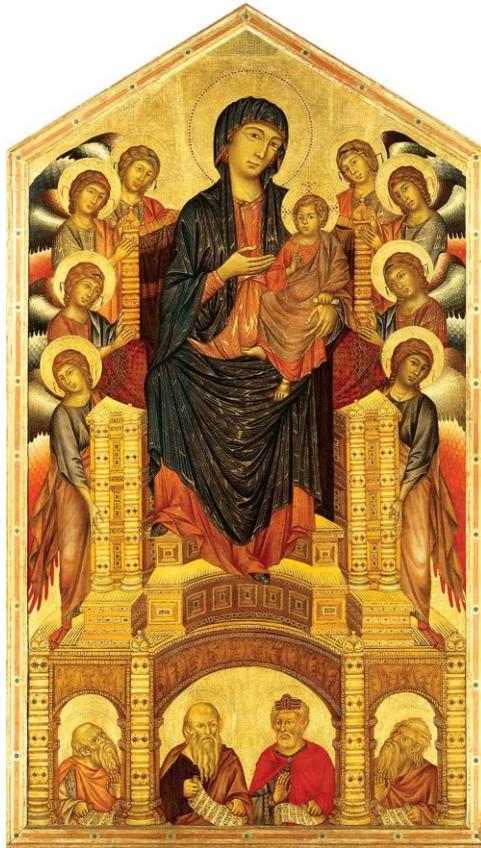
In Griechenland drüben bildete sich eine Anschauung aus, wie man die Gestalten darzustellen habe, welche im Zusammenhange mit dem Mysterium von Golgatha und seinen Wirkungen stehen. Und am besten sieht man wohl an der Gestaltung, an der Entwicklung der Gestaltung, die die Person des Erlösers selbst betrifft, und von Gestalten wie der Madonna und der damit im Zusammenhange stehenden überirdischen Engelwelten, der ins Überirdische entrückten Apostelgestalten, Heiligengestalten und so weiter, man sieht an alledem am besten, wie beim Einleben des Christentums ins Abendland, man möchte sagen, von römischer Phantasielosigkeit erfaßt worden ist, was sehr phantasievoll herübergekommen ist vom Osten. Wir wissen ja, daß in den ersten Zeiten der christlichen Darstellung die Erlösergestalt selbst, die Gestalt des Christus Jesus und andere Gestalten, die damit verknüpft sind, noch durchdrungen waren von der griechischen Phantasie. Wir haben Bildwerke, die den Erlöser selber geradezu apollohaft darstellen. Wir haben ein Wissen davon, wie sich in den ersten Jahrhunderten der christlichen Entwicklung dann ein merkwürdiger Streit entwickelte, ob man den Erlöser häßlich darstellen sollte, so, daß durch die häßlichen Züge das innere Seelenleben, das Gewaltige, das sich da für die Menschheit abgespielt hat, zum Ausdruck kommt? Dieser Erlösertypus und ähnliche Typen anderer Gestalten, die mit dem Mysterium von Golgatha zusammenhängen, haben sich mehr innerhalb des europäischen Ostens und innerhalb Griechenlands entwickelt. Dagegen war man im Westen, in Italien mehr der Ansicht, daß die Erlösergestalt und alles, was damit zusammenhing, schön dargestellt werden sollte. Diese Diskussion reicht aber in eine Zeit hinein, merkwürdigerweise, in welcher man im Abendland unter dem Einfluß des Römertums schon die Fähigkeit verloren hatte, die Schönheit darzustellen, die man unter dem unmittelbaren Einfluß des Griechentums darstellen konnte, als Griechenland äußerlich überwunden war, aber eigentlich auch das Römertum geistig vom Griechentum erobert worden war, was aber verfiel unter dem phantasielosen Römertum. Die Fähigkeit, Schönheit zu gestalten, ging in den folgenden Jahrhunderten verloren.

Und so kam es denn, daß aus dem Osten traditionell das herübergekommen ist, was man ja durch die Phantasie geschaffen hatte, um die neuen Weltimpulse auszudrücken, die durch das Mysterium von Golgatha befruchtet worden waren. Und so verpflanzte sich dann das von orientalischer Phantasie befruchtete Künstlertum künstlerisch herein nach Italien. So müssen wir die Sache ansehen. Und was bis in die Zeiten, in denen Dante geboren worden ist, diese Impulse geworden sind, das sehen wir dann, nachdem alles Frühere mehr oder weniger untergegangen ist, nicht mehr da ist, in einer Enderscheinung, die aber schon beeinflusst ist nun vom Abendlande: in den Schöpfungen, die unter dem Namen des Cimabue gehen. Cimabues

Malereien sind Wandmalereien und als solche eigentlich zu verstehen. Es sind Malereien, welche uns die Gestalten, die sie darstellen, so zeigen, daß wir sie ganz unnaturalistisch sehen, mit mehr, ich möchte sagen: gefühlsmäßig gedachten Konturen und auf großen Flächen, über große Flächen ausgebreitet, flächenhaft gedacht und die Fläche durchdacht mit sehr sprechender Malerei, die aber heute nicht mehr eigentlich zu schauen ist; auch da, wo man Cimabue sehen kann, ist sie nicht mehr zu schauen, denn die Bildwerke des Cimabue sind zum größten Teil später aufgemalt. Das ganz Lebendige in der Farbengebung und das flächenhaft Gedachte in der Farbengebung ist wohl überhaupt nicht mehr zu sehen. Daher verlieren gerade die Bilder von Cimabue am allerwenigsten, wenn man sie als Lichtbilder darstellt. Man kann den vollständigen Charakter auch erkennen, dieser eigentümlichen, in mehr, wie gesagt gefühlsmäßig gedachten Konturen dargestellten Figuren, die etwas Kolossalisches haben, wenigstens als Kolossalisches gedacht sind, als kolossale Wirkungen gedacht sind, und welche mehr so gedacht sind, daß man sagen kann: sie schauen in die Erdenwelt herein aus anderen Welten, denn daß sie aus der Erdenwelt selber entsprungen sind. So sind die Madonnenbilder; so sind, hereinschauend in das Erdenleben, die Darstellungen des Heilandes selbst, der Heiligen, der Engel und dergleichen. Wir müssen uns durchaus klarmachen, daß das, was da gemalt ist, in einer Phantasie wurzelt, die im Hintergrunde noch ein visionäres Leben hatte - ein visionäres Leben, das fähig war einzusehen, daß die Impulse des Christentums aus einer der Erde fremden Welt gekommen sind, und daß man diese der Erde fremde Welt nicht naturalistisch darstellen will.

Nun werden ein paar Bilder von *Cimabue* vorgeführt werden. Die Bilder von Cimabue sind ja in Wirklichkeit zu sehen zum Teil in der Unteren Kirche in Assisi, zum Teil sind sie in Paris zu sehen, in Florenz auch. Wir haben nur ein paar, die wir vorführen können:





Sie sehen überall, wie zum Beispiel das menschliche Auge so gezeichnet ist, daß man sieht: es ist nicht abgezeichnet, sondern es ist aus einem fühlenden Nachempfinden der Kräfte heraus charakterisiert, von denen man glaubte, daß sie an der organischen Einprägung des Auges beteiligt sind. Die innere Tätigkeit des Auges ist es, die nachgeföhlt wird und aus der heraus diese Dinge geformt sind; es ist, man möchte sagen: plastisch gedacht und auf die Fläche hin im Geiste projiziert. Dabei liegt immer - man sieht es diesen Bildern noch an -der Begriff, der im orientalischen Leben viel mehr vorhanden ist als im Abendlande, der anzutreffen war in der nächstfolgenden Zeit, der Begriff des durch Mächtigkeit, durch Reichtum aus einer fernen Welt Hereinwirkenden vor. Wenn man diese Bilder mit ihrem Goldgrunde auf sich wirken ließ in der damaligen Zeit, so hatte man vor allen Dingen das Gefühl, daß ein Mächtiges, ein die Menschen Überwältigendes aus einer fernen Welt hereinwirkt; - daß, was sich da auf der Erde an Menschengewühl abspielt, eigentlich nur da ist, um beschienen zu werden von den Impulsen, die von außerirdischer Realität ausgingen, die man sich in dieser Weise verwirklichte.



also das gleiche Bild wie 2, aber vor der Übermalung.



Ein weiteres Bild der Madonna :

4 Giovanni Cimabue Madonna, Teil: Die Madonna

Das ist das, was wir von Cimabue haben.



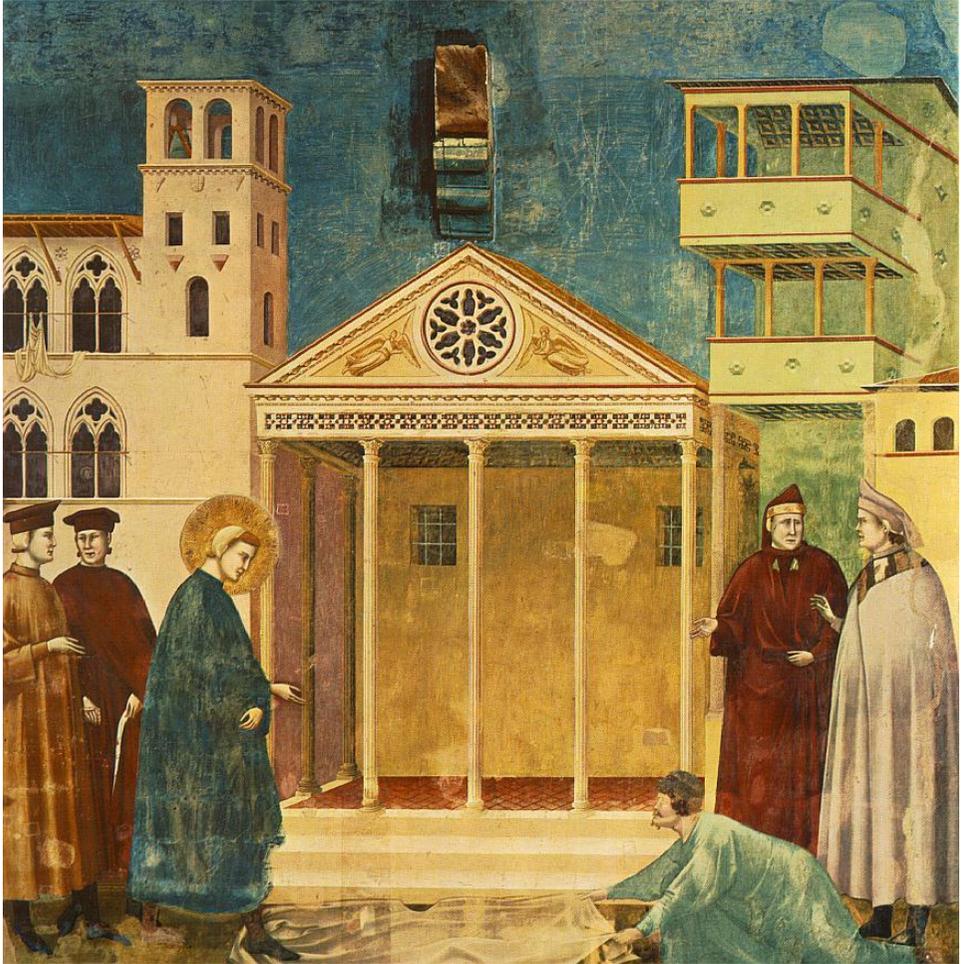
Und noch ein Bild der Madonna:

5 Duccio di Buoninsegna Madonna Rucellai (Florenz, S Maria Novella)



Jetzt gehen wir über zu der Betrachtung eines Künstlers, der im Verlaufe der äußeren Geschichtsbetrachtung gewissermaßen der Fortsetzer von Cimabue ist:

9 Giotto Huldigung für den Heiligen Franz (Assisi, S.Francesco-Florenz)



Es besteht ja auch die Legende, daß Cimabue den Giotto gefunden habe als einen Hirtenknaben; wie der Hirtenknabe, was er an Tieren und sonstigen Naturgeschöpfen gesehen hat, auf dem Felde mit primitiven Mitteln auf Steine aufgezeichnet hat, und daß Cimabue ein so bedeutendes Talent in Giotto entdeckt hat, daß er ihn dem Vater weggenommen und zum Maler ausgebildet hat. - Solche Legenden sind wahrer als die äußere historische Wahrheit. Sie zeigen, daß allerdings derjenige, der nun in der Kunstentwicklung als einer der Bedeutendsten auf Cimabue folgt: Giotto, daß der angeregt war in bezug auf sein inneres künstlerisches Seelenleben selbstverständlich von der ganzen Welt, in die er hineingestellt war durch das, was

geschaffen wurde von denjenigen, die zusammengefaßt werden unter dem Namen Cimabue. Aber wenn wir uns auch vorstellen müssen, daß gewissermaßen die ganze überirdische Welt überall von den Wänden her auf Giotto wirkte - das alles ist ja heute nicht mehr vorhanden aus Gründen, die wir nachher besprechen wollen -, wenn wir uns auch vorstellen, daß diese ganze Welt, diese das Überirdische abbildende Welt auf Giotto wirkte, so dürfen wir doch niemals aus den Augen verlieren, daß mit Giotto eine ganz neue künstlerische Weltauffassung in das Abendland eintrat, und daß Giotto diejenige Persönlichkeit auf künstlerischem Gebiete genannt werden muß, welche im eminentesten Sinne auf dem Kunstgebiete zeigt das Heraufkommen der neuen fünften nachatlantischen Zeit. Man könnte sagen: Die vierte nachatlantische Zeit geht malerisch mit Cimabue unter, die fünfte geht mit Giotto auf. Ich lasse außer acht, ob das, was man durch eine allerdings sehr gut begründete Tradition dem Giotto zuschreibt, alles von Giotto selbst gemalt ist; darauf kommt es nicht an. Allerdings, es vereinigt sich unter dem Namen Giotto vieles, was nur in dem gleichen Geiste gemalt ist, in dem Giotto selber gemalt hat. Ich werde mich also in dem Folgenden darauf nicht einlassen, sondern was der Tradition nach Giotto's Werk ist, eben auch Giotto zuschreiben.

In was lebt sich denn die neuere Menschheit überhaupt hinein in der Zeit, in der ja auch Dante und Giotto persönlich zusammenstoßen? - Es lebt sich die neuere Menschheit in das hinein, was ich ja immer schildere als den Grundcharakter der fünften nachatlantischen Periode: in das Leben innerhalb der irdisch-materiellen Wirklichkeit. Das muß man nicht als eine abfällige Kritik des Materialismus auffassen, sondern man muß sich eben klar sein, daß sich die Menschheit einmal einleben mußte in die irdische Wirklichkeit, einmal Abschied nehmen mußte gewissermaßen von dem Hinaufschauen in ein Überirdisches, das noch seinen Abglanz malerisch zeigt bei Cimabue.

Wenn wir uns fragen: Wer war denn eigentlich der erste so richtige Materialist, der dem Materialismus den allerersten Anstoß gegeben hat, dann bekommen wir, wenn wir die Geschichte von einem etwas höheren Gesichtspunkte aus betrachten, eine Antwort, die ganz gewiß dem heutigen Menschen selbstverständlich paradox klingen wird, aber die vom Standpunkt einer tieferen Auffassung der Menschheitsgeschichte voll berechtigt ist; wir bekommen die Antwort, daß der erste, der seelisch das materielle Fühlen einleitete, der Heilige Franz von Assisi ist. Es ist allerdings paradox, Franziskus, den Heiligen von Assisi, zu charakterisieren als den ersten großen Materialisten. Aber so ist es doch. Man kann sagen: die letzten Anschauungen, die die Entwicklung der Menschheit noch unter dem Gesichtspunkt des Überirdischen betrachteten, die traten uns in Dantes «Göttlicher Komödie» entgegen, so daß wir auch Dantes «Göttliche Komödie» anzusehen haben als den Abschluß von Anschauungen, die mehr hingerichtet waren auf das Außerirdische. Dagegen tritt der Blick für das Irdische, das Mitfühlen mit dem Irdischen, bei dem ja schon vor Dante tätigen *Franziskus von Assisi* hervor. Das Seelische tritt immer etwas früher auf als der Ausdruck im Künstlerischen. Wir sehen daher auch, wie dasselbe, wovon die künstlerische Phantasie des *Giotto* -Giotto lebte um 1266 bis 1337 - in einer späteren Zeit ergriffen ist, wie dasselbe der Tendenz, dem Impulse nach seelisch lebt in einem früheren Zeitpunkt in Franz von Assisi. Wir sehen in Franz von Assisi einen Menschen vor uns, welcher ganz und gar aus der äußeren Welt herauskam, aus jener Gestalt der äußeren Welt, die das Römertum unter den mannigfaltigsten Einflüssen allmählich

angenommen hat. Franz von Assisi ist zunächst ganz auf das Äußerliche gerichtet, hat seine Freude an äußerem Glanz und Reichtum, hat seine Freude an all dem, was das Leben angenehm macht, was auch das persönliche Wohlgefühl erhöht, wird dann aber durch seine persönlichen Erlebnisse in seinem Seelenleben geradezu umgekehrt; eine physische Krankheit ist es zunächst, die ihn von dem Aufgehen in dem äußeren Leben ganz und gar auf das Innere richtet. Und wir sehen dann Franz von Assisi, einen Menschen, der in seiner Jugend ganz und gar auf das äußerliche Wohlleben gerichtet ist, auf äußeren Glanz sogar, auf äußeren Anstand - wir sehen ihn umkehren zu einem rein auf das innere Seelenleben gerichteten Empfinden. Aber so merkwürdig gestaltet sich das aus, daß Franz von Assisi der erste ist unter den großen Gestalten, die nun den Blick ganz abkehren von allem, was aus dem alten visionärphantasievollen Leben heraus stammt. Er richtet den Blick vielmehr auf dasjenige, was unmittelbar auf der Erde wandelt, zunächst auf den Menschen. Dasjenige sucht Franz von Assisi im Menschen zu erfahren, was in der Menschenseele, im ganzen Menschen zu erleben ist, wenn man den Menschen nur auf sich selbst gestellt ansieht. Umgeben ist Franz von Assisi von Weltbegebenheiten, die sich, ich möchte sagen, auch so auf der Erde entwickelt haben, daß über das einzelne Leben des Menschen hinweggegangen wurde, wie die Phantasie, die sich in früherer Kunst auslebte, hereinschauen ließ überirdische Wesenheiten in das menschliche Fühlen. Franz ist ja in seiner Jugend umgeben, und auch später, von dem welthistorischen Streite der Guel-fen und Ghibellinen. Da wird, möchte man sagen, in großen Sphären um Impulse gekämpft, die über das, was der einzelne Mensch fühlt, was der einzelne Mensch erlebt, hinweggehen, welche die Menschen nur als große, herdenmäßige Masse auffassen. Und mitten in dieses Leben hinein machen nun Franz von Assisi und seine Genossen, die immer zahlreicher und zahlreicher werden, geltend das Recht der einzelnen menschlichen Individualität mit all dem, was im Inneren des Menschen an Zusammenhängen erlebt werden kann, gefühlsmäßig, erlebensmäßig eben, mit tieferen, jede einzelne Menschenseele durchseelenden, durchzuckenden, durchstrahlenden Mächten. Der Blick wird abgelenkt von dem sie umspannenden Kosmisch-Geistigen und wird gelenkt auf das einzelne Menschlich-Individuelle: Mitleid, Mitgefühl, Mitfühlen, Mitleben mit jeder einzelnen Menschenseele, Interesse haben für das, was jeder einzelne Mensch erlebt; absehen von Stand und Reichtum, die sozusagen als Glanz durchwoben haben, was man von der orientalischen Phantasie aus gestalten wollte auf dem Gebiete der Kunst, die man hereinstrahlen ließ aus dem Überirdischen ins Irdische - absehen von dem allem und hinblicken auf die Leiden und Freuden, die der arme Mensch auf der Erde erlebt! Jeder einzelne Mensch wird nun zur Hauptsache, jeder einzelne Mensch zu einer eigenen Welt; und so will man leben, daß jeder einzelne Mensch zu einer Welt wird. Das Ewige, das Unendliche, das Unsterbliche soll in der Menschenbrust selber aufgehen. Es soll nicht mehr als gleichsam die umspannende Sphäre über der Erde schweben.

Cimabues Bilder sind so, als ob sie aus den Wolken gesehen wären, als ob die Gestalten aus den Wolken hereinkämen in die Erde. Und so hatte man sich auch die geistige Welt gedacht, hatte man gefühlt; und heute hat man keine Vorstellung mehr davon, wie intensiv man mit diesem Überirdischen lebte. Daher macht man sich auch in der Regel keine besondere Vorstellung darüber, welche eine Änderung im Empfinden es war, als nun dieser Franz von Assisi das Leben des Westens verinnerlicht geltend machte. Und in seiner Seele, die also mitleben

wollte mit dem, was der arme Mensch war, in der Seele, die den Menschen empfinden wollte gerade in seiner Armut, wenn er durch nichts beschwert war, aber auch durch nichts ihm ein Wert verliehen wurde als durch das, was er nur als Mensch war, dieser Franz von Assisi, der den Menschen so empfinden wollte, der den Christus aber auch so empfinden wollte, wie der Christus ist nur für diese armen Menschen, dieser Franz von Assisi entwickelt mitten aus dem Christentum heraus, aus diesem also gefühlten Christentum heraus ein wunderbares Natur-Fühlen. Alles wird für ihn zu Brüdern und Schwestern auf der Erde. Und nun entwickelt sich ein liebevolles Eingehen nicht nur auf das Menschenherz, nicht nur auf den einzelnen Menschen, sondern auf alle Geschöpfe der Natur. Und in dieser Beziehung ist Franz von Assisi wirklich Realist, Naturalist. Die Vögel sind seine Brüder und Schwestern; die Sterne, die Sonne, der Mond sind seine Geschwister; das Würmlein, das über die Erde kriecht, ist sein Geschwister. Alles betrachtet er mit liebevollem Anteil. Wenn er auf dem Wege geht, greift er das Würmlein auf und beseitigt es, damit es nicht zertreten werden soll. Die Lerche bewundert er, betrachtet sie als seine Schwester. Eine unendliche Innerlichkeit, ein Gedankenleben, das gar nicht denkbar ist in der früheren Zeit, macht Franz von Assisi geltend. Und darin hat man viel mehr das Charakteristikum dieses Franz von Assisi zu sehen, als in dem, was oftmals äußerlich von seinem Leben geschrieben wird.

So zieht, man möchte sagen: verinnerlicht, der Blick auf das Irdische ein, und so lebt er sich in die Menschheit ein, und so bemächtigt er sich allmählich auch des künstlerischen Empfindens. Dante stellt noch gewissermaßen wie ein Letztes das Menschenleben unter dem Bilde überirdischer Mächte in seinem großen Gedichte hin. Giotto, sein Zeitgenosse und wohl auch sein Freund, stellt malerisch bereits das unmittelbare Interesse an dem, was auf der Erde webt und lebt, hin. Und so sehen wir hereinziehen mit Giottos Bildern die Nachbildung des Individuell-Natürlichen, die Nachbildung des Individuell-Menschlichen. Und kein Zufall ist es, daß die Malerei, die auf den Namen Giotto getauft ist, in der Oberen Kirche zu Assisi, daß diese sich gerade mit dem Leben des Franz von Assisi beschäftigt, denn ein tiefer innerer Seelenzusammenhang ist zwischen Giotto und Franz von Assisi. Franz von Assisi, das religiöse Genie, das aus dem inbrünstigen Seelenleben heraus das Mitfühlen mit dem Werden des Natürlichen auf der Erde geltend macht, und Giotto, der zunächst nachahmt, wie Franz von Assisi gefühlt hat, wie Franz von Assisi sich in die Geistigkeit, in das Seelische der Welt hineinstellt.

Und so sehen wir denn, daß von den starren Linien und von dem flächenhaft Gedachten des Cimabue die Strömung herüberführt zu Giotto, so daß wir Nachbildung des Natürlichen, Individuellen, Angeschautes und Wirklichkeit, immer mehr und mehr im Räume drinnen Stehendes, nicht aus der Fläche heraus Sprechendes bei Giotto sehen.

Wir werden nun die Bilder Giottos zunächst auf unser Auge wirken lassen, der Reihe nach. Es wird sich zeigen, wie da das Verständnis für die individuelle Menschengestalt hereinkommt. Und gerade bei Giotto tritt dieses Verständnis um so mehr hervor, als er, wie Sie sehen werden, gerade Bilder aus der Heiligenlegende gibt, und sich in diesen Bildern zeigt, wie er versucht, im äußeren Ausdruck das Innerlichste, das Seelischste wiederzugeben.

Giotto di Bondone

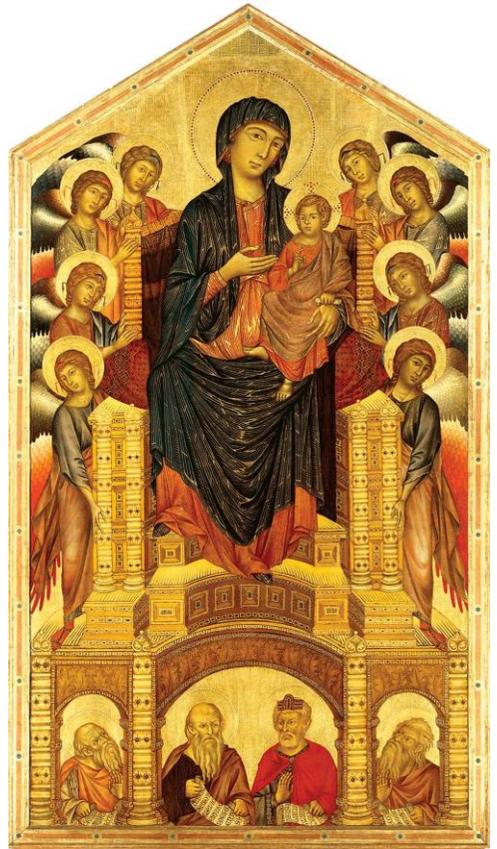
8 Madonna mit Engeln



(Florenz-Uffizien)

Giovanni Cimabue

8a Madonna mit Engeln und Propheten



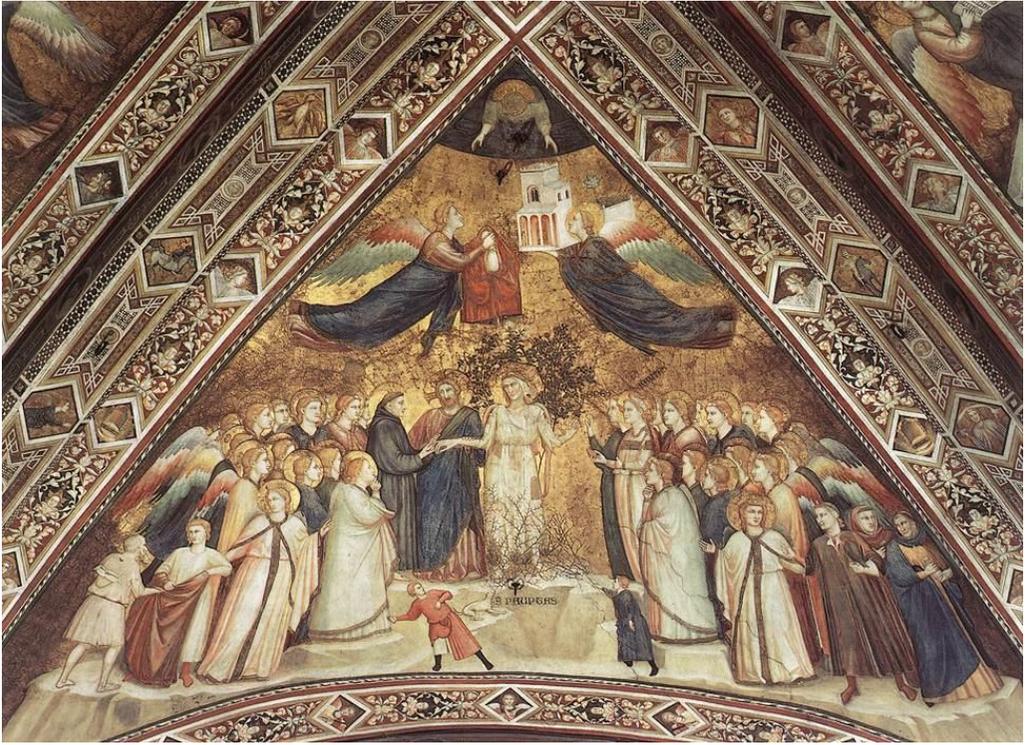
(Florenz-Uffizien)

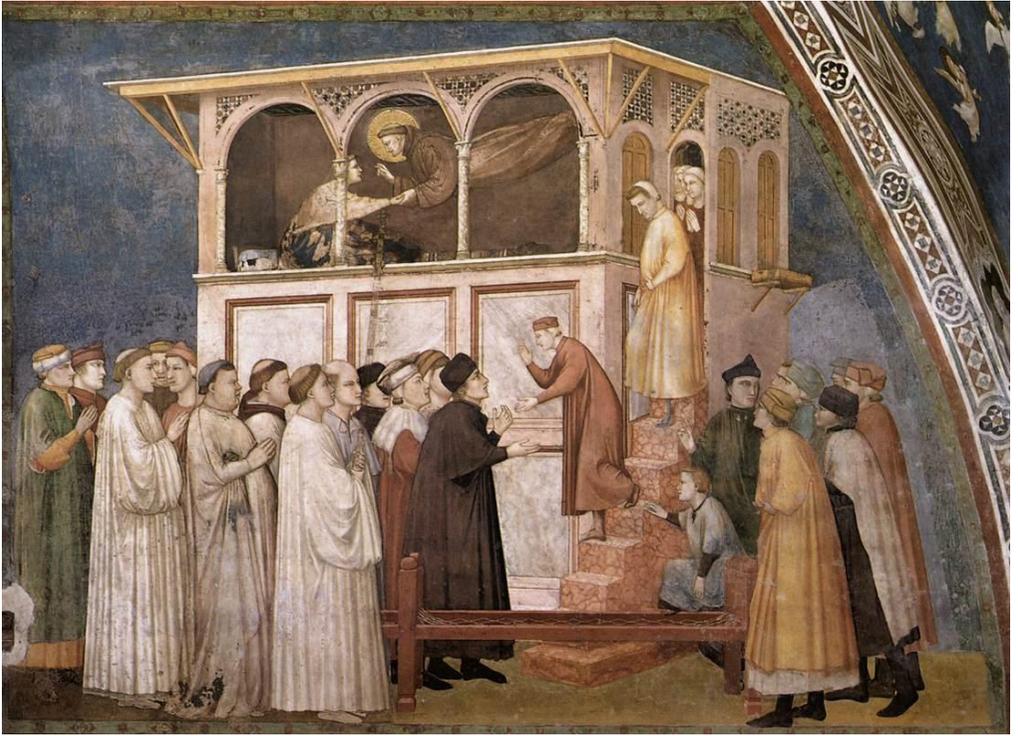
Jetzt werden wir also der Reihe nach die Bilder des Giotto haben; diese Bilder werden gewöhnlich als die frühesten angesehen. Sie sehen die Tradition der früheren Zeit zwar noch darinnen, aber Sie sehen überall schon das Menschliche einziehen, so wie er es gekannt hat, in der Weise, wie ich es eben besprochen habe:

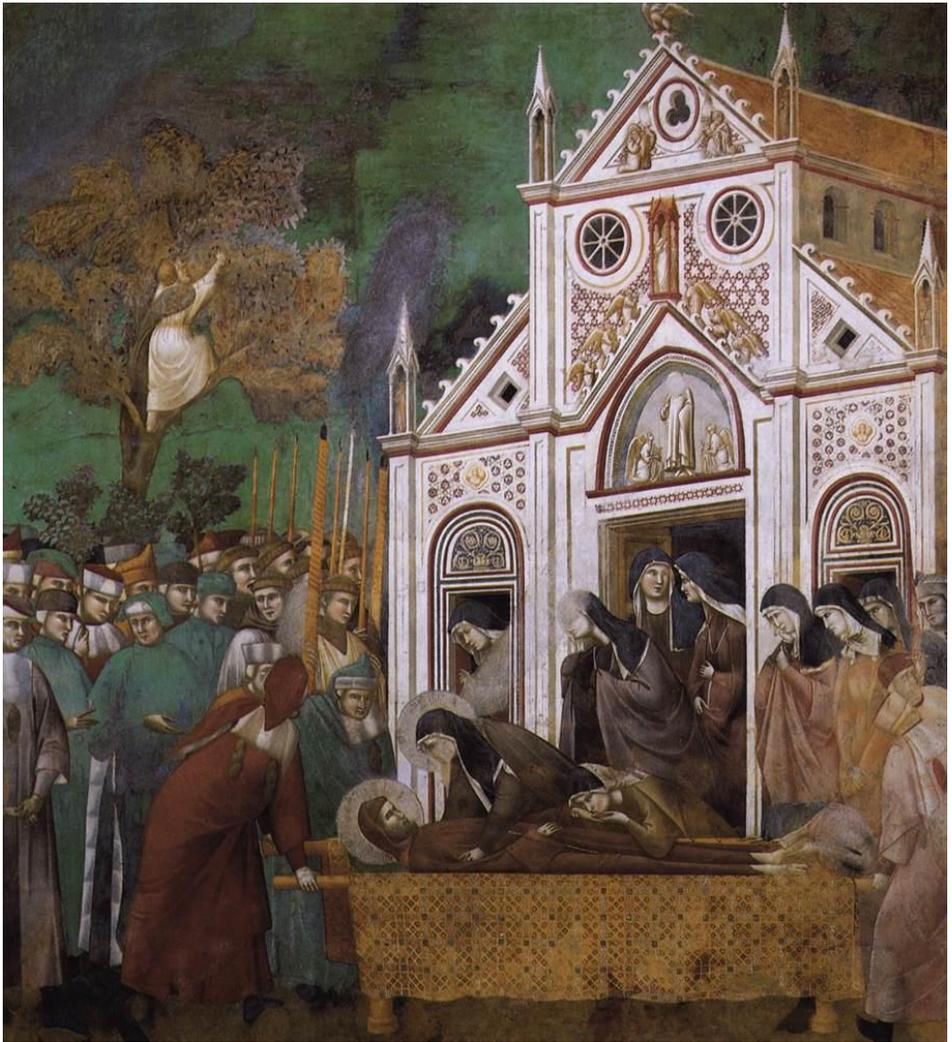












So wird also allmählich das ganze Leben des Franz von Assisi von Giotto gemalt; und überall ist, ich möchte sagen, bei Giotto künstlerisch ein ähnliches Fühlen wie bei Franz von Assisi selber; wenn man auch das Visionäre in diesen Bildern nimmt, überall sieht man, daß es sich darum handelt, dieses Visionäre mehr von innen heraus zu malen, so daß man das Sprechen der menschlichen Gefühle mehr sieht als bei Cimabue, wo es sich immer gehandelt hat um das Hereinschauen aus überirdischen Sphären. Und nirgends sieht man mehr etwas bloß Traditionelles in den Gesichtern, sondern man sieht: derjenige, der das gemalt hat, hat sich die Gesichter bereits wirklich angeschaut.



Sehen wir uns diese zwei letzten Bilder an. Wir werden unmittelbar erinnert durch die Innigkeit, die darinnen ist, an die schöne Tatsache, die ja aus dem Leben des Franz von Assisi bekannt ist, daß er, lange arbeitend, sein Lied auf die Natur geformt hat. In dem Liede auf die Natur, dem großen schönen Hymnus, spricht Franz von Assisi überall von seinen «Geschwistern» von der Schwester Sonne, von dem Monde, von den übrigen Planeten, von den Erdenwesen; alles, was er in liebevoller realistischer Hingabe, seelisch realistischer Hingabe mit der Natur gefühlt hat, ist in wunderbarer Weise in diesen Hymnus zusammengenommen. Dieses unmittelbare Verbundensein mit der Erdennatur und dem, was in der Erdennatur lebt, das drückt sich besonders in einer Tatsache sehr schön aus: darinnen, daß die letzte Strophe erst in den allerletzten Lebenstagen des Franz von Assisi entstanden ist, und diese letzte Strophe ist gerichtet an den «Bruder Tod». Man sieht, Franz von Assisi konnte den Bruder Tod erst besingen in dem Augenblicke, als er selber auf dem Totenbette lag, in dem Augenblicke, da er seinen Brüdern die Aufforderung erteilte, sie sollen von den Freuden des Todes in seiner Umgebung singen, wo er sich fühlte aufgehend in die Welt, in die er aufgenommen werden sollte. Wie Franz von Assisi alles das, was ihn verband mit der Welt, unmittelbar nur aus dem realistischen Erdenleben heraus, aus dem gegenwärtigen Erleben heraus wiedergeben konnte und wiedergeben wollte, empfinden wollte, das zeigt sich in der Tatsache so schön, daß er, währenddem er alles übrige früher besang, den Tod erst besang, als er selber dem Tode nahe war. Das Letzte, was er diktiert hat, ist diese letzte Strophe dieses großen Lebenshymnus auf den Bruder Tod, wie der auf sich selbst gestellte Mensch sich Christus mit dem menschlichen Leben verbunden denkt. Ich glaube, man kann es nicht schöner sehen - zugleich verknüpft eben mit der durch Franz von Assisi schon hereinstrahlenden Anschauung des menschlichen Lebens, die ganz anders geworden war, als es in früheren Zeiten war - als aus einem solchen Bilde heraus, in dem man, ich möchte sagen, unmittelbar sieht, wie Giotto in derselben Auffassungs-Aura lebt wie Franz von Assisi selber.

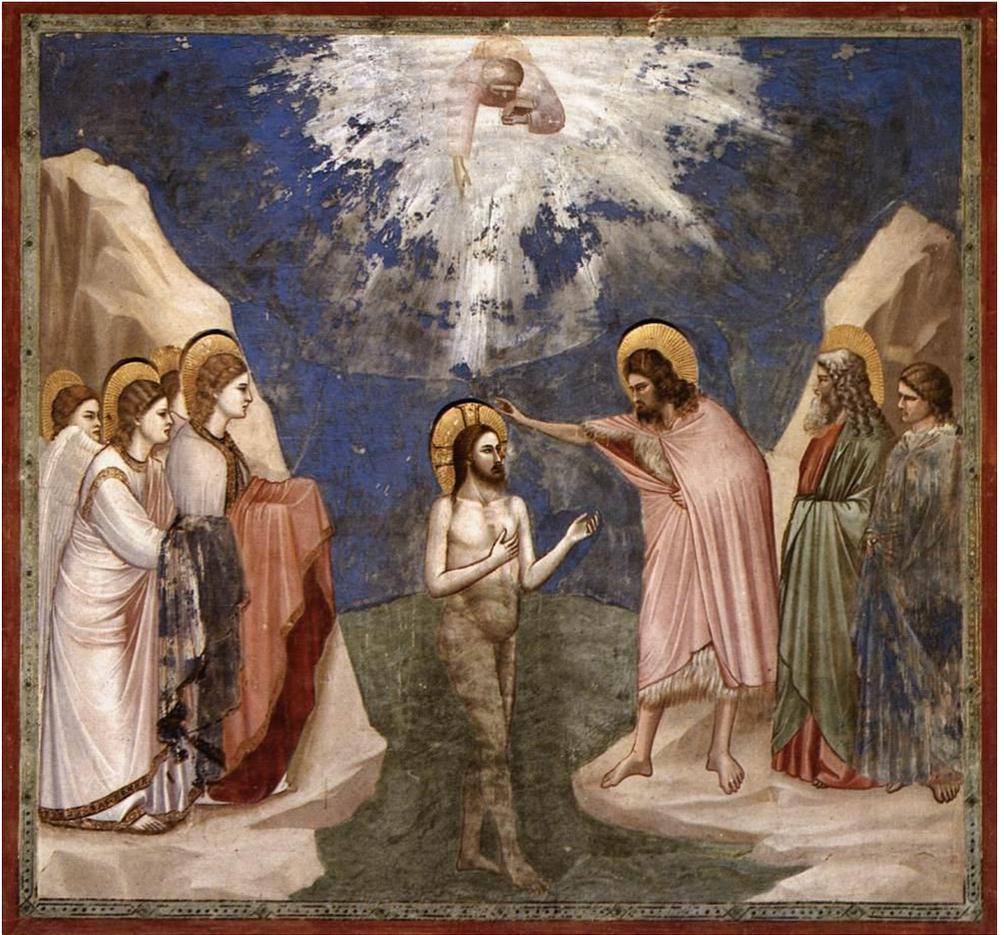


Das habe ich eingefügt als ein späteres Bild, damit Sie sehen, wie Giotto in seiner späteren Zeit mächtige Fortschritte gemacht hat. Sie sehen in dieser späteren Zeit das Menschliche noch mehr als einzelnes menschliches Individuelles aufgefaßt. In der Zeit, der die Bilder, die wir bisher gesehen haben, entnommen sind, sieht man, wie er, ich möchte sagen, getragen ist von dem Impuls, der auch in Franz von Assisi lebte. Jetzt sehen wir Giotto mehr zu sich kommen, aus sich selber sprechen in einem solchen Bilde, das einer späteren Lebensperiode angehört. Wir kehren dann nachher wieder zurück zu Bildern, die sich anschließen an die Darstellungen des Franz von Assisi.



eben auch aus seiner späteren Zeit. Der Realismus ist bei ihm schon viel mehr durchgedrungen in dieser späteren Zeit.





Auch aus seiner späteren Zeit:

23 Giotto di Bondone Die Gerechtigkeit (Padua, Arena-Kapelle)





An solchen Bildern sieht man, wie es damals nahelag, sich in Allegorien auszusprechen. Die Lebensverhältnisse ändern sich eben durchaus im Laufe der Jahrhunderte; und der große Umschwung, der eingetreten ist dadurch, daß das in Bildern lebende, das in Bildern vor sich gehende Leben der damaligen Zeit, heute ein mehr in Vorstellungen, die durch Bücher mitgeteilt werden können, vor sich Gehendes ist - dieser Umschwung ist auch ein sehr großer, viel mehr, als man das heute eigentlich würdigt. Und das Bedürfnis, sich allegorisch auszudrücken, war der damaligen Zeit besonders eigen. Und daß zugleich so schön verknüpft ist in diesen Bildern Realismus der Darstellung mit dem Bedürfnis, die Darstellung doch wie zu etwas zu machen, durch das man liest in der Welt, das ist besonders interessant.

22 Giotto di Bondone Der Heilige Franz überreicht dem Papst die Ordensregeln
(Florenz, C,Croce)

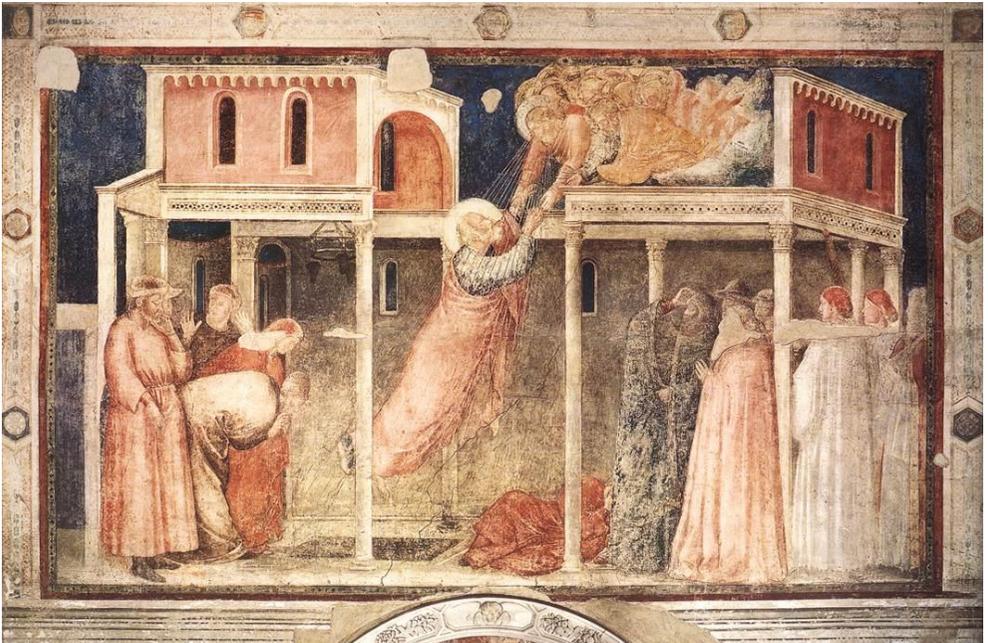


Hier kommen wir wieder auf eine der Darstellungen zurück, die sich, wie man sagt, auf die frühere Kunst des Giotto bezieht, die eben ganz seinem immer weitergehenden Einleben in die Fühlenswelt des Franz von Assisi entnommen ist.



22 Giotto Papst Innozenz III. bestätigt dem Hl. Franz die Ordensregeln (Florenz S. Croce)

25 Giotto die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten (Florenz, S.Croce)



26 Giotto Johannes der Evangelist auf Patmos (Florenz, S.Croce)

Sehr schön kommt da zur Anschauung, wie der Künstler darstellen will das innere Leben des Johannes, der aus seinem Gemüte erfaßt seinen Zusammenhang mit der geistigen Welt. Johannes also schreibend, oder wenigstens konzipierend die Apokalypse.

















Wir werden jetzt, unmittelbar nach dieser «Madonna» von Giotto, einschalten ein Bild, das wir schon gesehen haben, eine «Madonna» von Cimabue noch einmal, damit Sie vergleichen können gerade an diesen beiden Bildern, welcher kolossaler Unterschied in dieser ganzen Behandlung der Figur ist. Vergleichen Sie, wie hier (3) trotzdem die Tradition noch wirkt, in dem Blick, in dem Auge, in dem Munde, in der Auffassung des Jesuskindes - vergleichen Sie den Realismus, der in diesem Bilde liegt, wo wir durchaus nachgebildete Menschen sehen, die von der Erde hinausschauen in die Welt -, vergleichen Sie das mit dem Bilde von Cimabue:

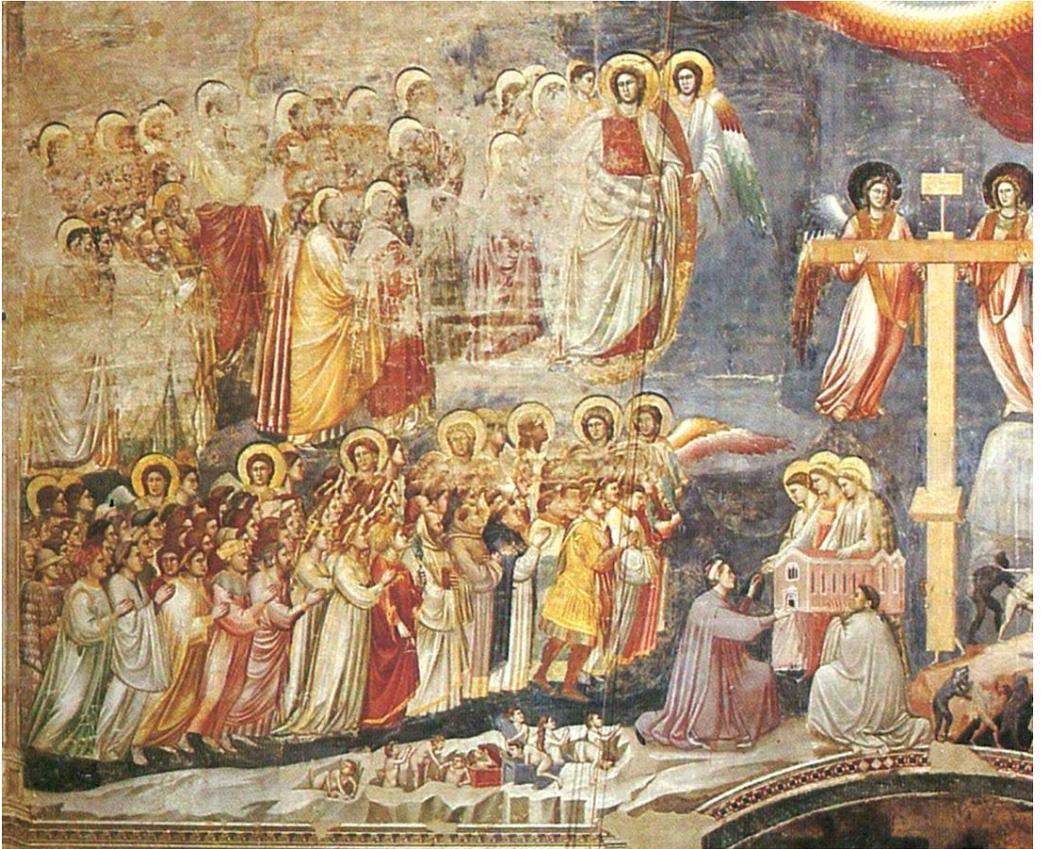
8a G.Cimabue Madonna
Engeln



8 Giotto di Bondone Madonna mit Engeln



wo wir etwas vor uns haben, in dem eine ins Traditionelle übersetzte ursprüngliche, visionäre Anschauung liegt, wo also eigentlich aus überirdischen Welten hereingeschaut wird in unsere Welt. Soviel auch in der Komposition erinnert an das Bild des Giotto, Sie sehen in der ganzen Linienführung den gewaltigen Unterschied, der da vorhanden ist.



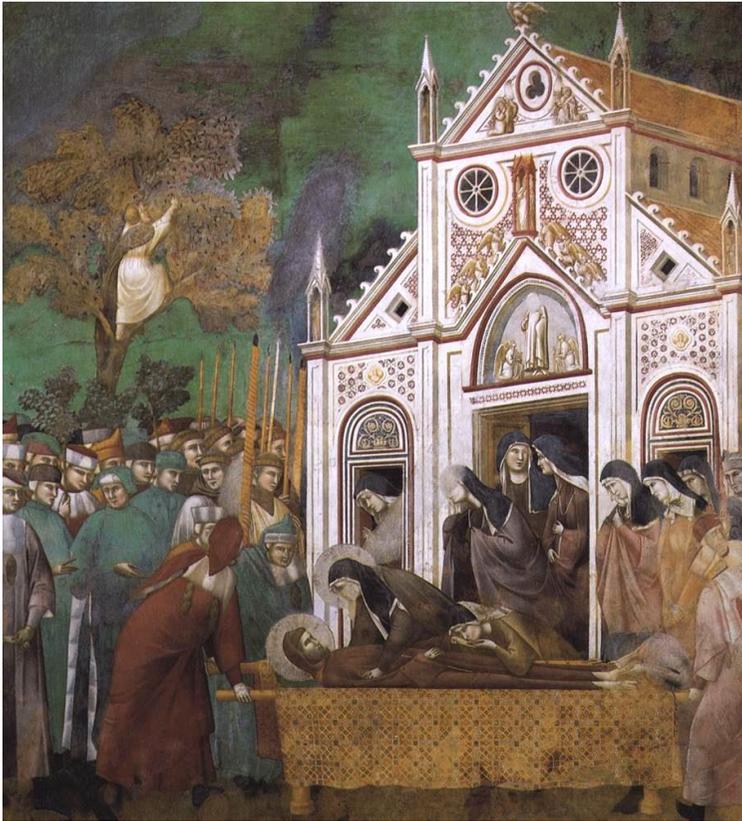
38 Giotto Der Zorn. (Padua, Arena-Kapelle)
also wiederum eines der allegorischen Bilder.



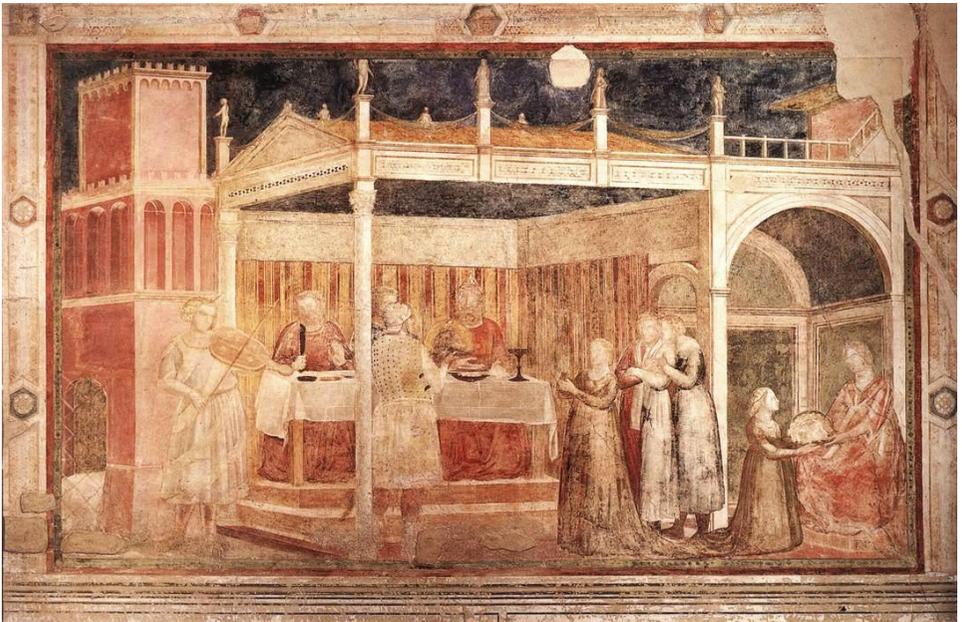
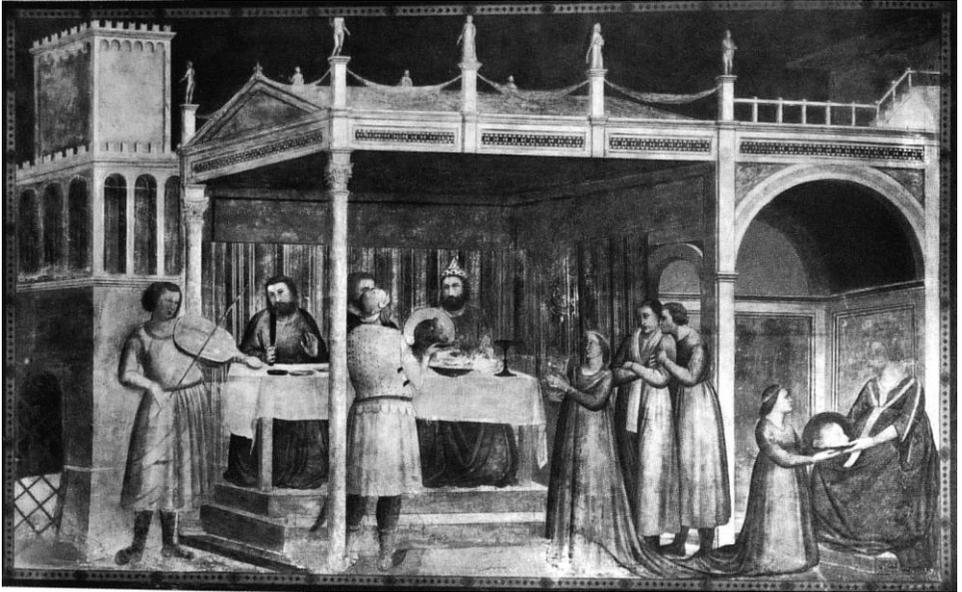


Dieses Bild ist aus der Arenakapelle in Padua, wo Giotto noch einmal zurückgekommen ist auf die frühere Legende. Es ist sehr interessant, dieses Bild zu vergleichen mit der «Beweinung», die wir früher gesehen haben. Das ältere Bild gehört einer frühen, dieses einer sehr späten Periode in Giottos Schaffen an. Wir wollen nun das ältere noch einmal betrachten, damit Sie den Fortschritt sehen:

15 Giotto die Beweinung des Heiligen Franz durch die Nonnen (Assisi, S. Francesco)



Daran sieht man also, wie er ganz dasselbe Motiv in kompositorischer Beziehung früher und wie er es viel später aufgefaßt hat. Es ist ja gewissermaßen, rein künstlerisch angesehen, dasselbe Bild noch einmal gemalt, aber sehr interessant, wie viel freier, und wie viel mehr Fähigkeit, auf die einzelnen individuellen Dinge einzugehen, er im späteren Bilde erlangt hat.



42 Giotto die Erscheinung des Hl. Franz in Arles (Florenz, S.Croce)



47 Giotto die Namengebung für Johannes den Täufer (Florenz, S.Croce)





Hier und im folgenden Bilde haben wir nun das, was man gewöhnlich «Schule Giotto» nennt.



Hier sehen Sie bereits jenes kompositorische Element auftreten, welches dann später in der Malerei die ungeheuer große Rolle spielt, wo eintritt ein ganz neues Innenleben, möchte man sagen. Man kann den Unterschied nun in der folgenden Weise bezeichnen: Wenn wir zurückgehen würden auf die Entwicklung des Christentums bis zu Dante-Giotto herauf, so würden wir finden, daß das Christentum, so wie es gefühlt, wie es empfunden wird, Platonismus in sich hat, wobei ich nicht daran denke, Sie etwa verführen zu wollen zu glauben, daß es platonische Philosophie in sich hat, sondern Platonismus, das heißt ein Fühlen und ein Anschauen der Welt, wie es sich auch in der platonischen Philosophie ausgeprägt hat, wo in die überirdische Sphäre gesehen wird, aber nicht in dieses Sehen das hineingebracht wird, was vom menschlichen Verstande ausgeht. In der Zeit, die dann auf Giotto folgte, tritt immer mehr und mehr in das Fühlen etwas Theologisch-Aristotelisches - wiederum sage ich nicht etwa: die Philosophie des Aristoteles, sondern etwas Theologisch-Aristotelisches, wo man versucht, in

Übersichten, in einer Art Systematik die Welt zu sehen, wie Sie sie hier auf dem Bilde aufsteigen sehen: von einer Welt unten zu einer mittleren Welt, zu einer höchsten Welt. Das ganze Leben wird gewissermaßen aristotelisch durchsystematisiert. Und so dachte sich die spätere Kirche das menschliche Leben in die ganze Weltordnung hineingestellt. Die Zeiten waren also vorüber, aus denen noch Cimabue herausleuchtete, wo man gewissermaßen aus dem Visionären heraus Anschauungen hatte über eine überirdische Welt. Es stellten sich dann hinein die Zeiten des rein menschlichen Fühlens. Nun will man das rein menschliche Fühlen wiederum, und jetzt mehr systematisch, ich möchte sagen: mehr verstandesmäßig hinaufführen zu dem höheren Leben, anknüpfen an das höhere Leben. Da tritt dann an die Stelle des aus dem Zentrum heraus schaffenden Früheren das kompositionelle Element. Und so sehen Sie diese Dreistufigkeit, wie man im System hinaufsteigt in höhere Welten von der Welt, die man so unten fühlt und erlebt. Wenn Sie sich das ansehen bei den Nachfahren des Giotto, so werden Sie unmittelbar im Vorgefühle das haben, was dann auftritt in der späteren Komposition. Denn wer könnte verkennen, daß derselbe Geist, der im Kompositorischen hier (46) drinnen waltet, uns zum Beispiel auch wiederum in ausgebildeterer, vollkommenerer Gestalt entgegentritt in dem Bilde, das unter dem Namen «Die Disputa» von Raffael bekannt ist!

In dem «Kirchenregiment» aus der Schule des Giotto sehen Sie nun wiederum, wie Vorgänge, geistige Zusammenhänge des irdischen Lebens durch das Zusammensein von Menschen dargestellt werden - derselbe Gedanke tritt bei dem oftmals «Die Schule von Athen» genannten Bilde von Raffael später zutage, ich meine rein künstlerisch -: Menschen werden zusammengestellt, um auszudrücken Zusammenhänge, die im irdischen Leben geltend sind.



45 Schule Giotto Das Kirchenregiment, Teil: Gruppe links unten

Wenn Sie dieses Bild: (Teil: Gruppe links unten) ansehen, so bitte ich Sie, besonders zu beachten, daß auf diesem Bilde der Grundgedanke in einer einzigartigen Weise zum Ausdruck kommt: hinten der mächtige Kirchenbau; dann in dem Bilde zum Ausdruck kommend die Macht, die ausgeht von den kirchlichen Würdenträgern und die sich hinergießt über die Welt des Volkes. Überall, wenn Sie den Ausdruck in den Gesichtern gerade bei diesen Bildern ins Auge fassen, werden Sie finden, daß das Künstlerische in den Dienst dieser großen Idee des über die Erde hinstrahlenden Kirchenregiments gestellt ist.





Jedes einzelne Gesicht hier kann man studieren, und man wird finden, daß sich in ihm wunderbar, wie von einem Zentrum heraus ausstrahlend, zeigt, wie der Mensch Anteil nimmt an diesem Impuls, der vom Kirchenregiment aus durch alle Erdenseelen gehen soll. Die Physiognomien sind so, daß man sieht: es hat das Ganze ein Künstler gemacht, der durchdrungen war von diesem Gedanken des Kirchenregiments, und der verstand, das, was das Kirchenregiment hineinbringt in die Antlitze, in diesen Antlitzen zum Ausdruck zu bringen. Wir sehen also das Kirchenregiment wiederum ausstrahlen von den Antlitzen. - Ich bitte, sich dieses ganz besonders anzusehen, weil wir später Bilder sehen werden, bei denen ganz und gar nicht dasselbe zum Ausdruck kommt, obwohl das kompositionelle Können, das aus einem solchen Gedanken heraus kommt und das so schön hier zum Ausdruck gekommen ist in der Anordnung und in dem Zusammenklang der Anordnung mit dem Ausdrucke, weil das später in etwas ganz anderes übergeht. Diejenigen, die sich später in dieselbe Kompositionsrichtung hineinfinden, die behalten den Grundimpuls der Komposition bei; aber es tritt, wie Sie sehen werden, ein ganz anderes Element auf.

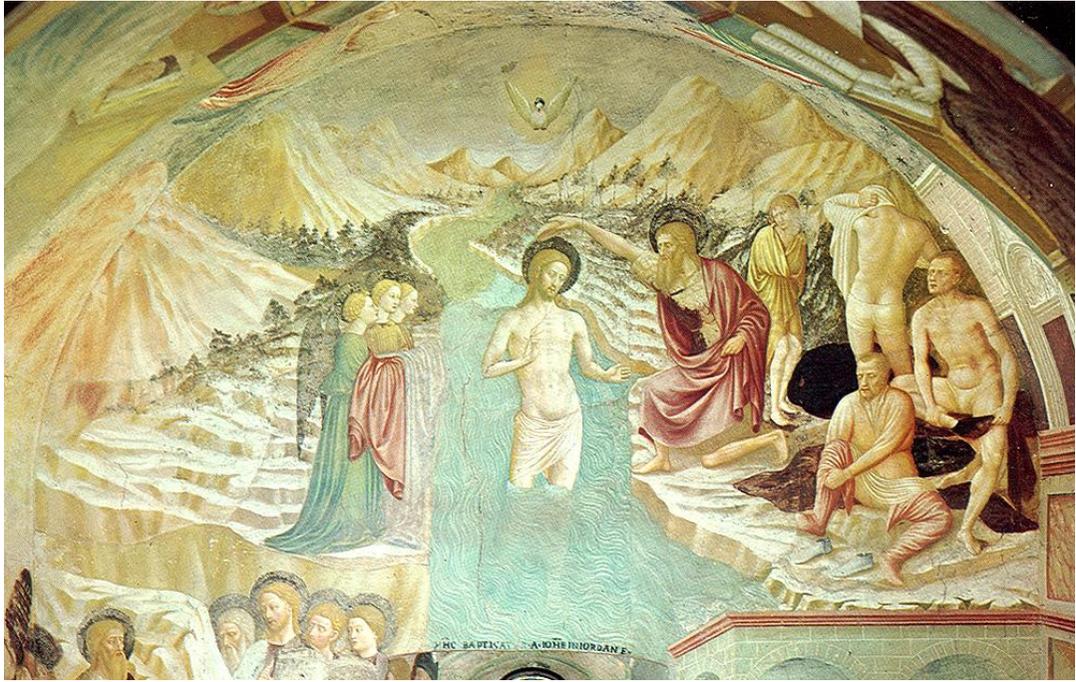
Sie sehen unten (45, 46) Hunde, nicht wahr, das sind die berühmten «Domini canes», die «Hunde des Herrn». Man nannte die Dominikaner im Zusammenhange mit ihrer Tätigkeit die «Hunde des Herrn». Fra Angelico bildete auch auf vielen Bildern die «Hunde des Herrn» ab.



49 Masolino Gastmahl des Herodes aus dem Baptisterium zu Castiglione d'Olona.



Nun also kommen wir in der Entwicklung um ein Stück weiter. Wir können nun sagen: diese folgende Entwicklung ist eigentlich ausgegangen von dem Impuls, aufgebaut auf der Strömung, von welcher Giotto der große Anfänger ist. Nun geht davon eine doppelte Strömung aus. Wir sehen immer mehr und mehr sich emanzipieren, könnte man sagen, das realistische Element in der einen Strömung von dem spirituellen Element. Bei Giotto spielt überall, und auch bei den beiden Bildern, die wir zuletzt gesehen haben, spielt überall das Spirituelle hinein; denn dieser Impuls, der da als Kirchenregiment durch die Welt geht, ist ja auch spirituell gedacht, und die einzelne, in die Komposition hineingestellte Figur ist durchaus so gefaßt, daß man sagen kann: es lebte Giotto, so wie Franz von Assisi selber lebte, in einer spirituellen Welt, die nur durch die menschliche Seele realistisch auf das Irdische gerichtet war, so lebte auch Giotto und lebten seine Schüler, obwohl sie mit liebevoller Art die Dinge dieser Welt realistisch auffaßten, im Spirituellen drinnen und konnten das Spirituelle vereinigen mit der Auffassung des einzelnen Individuellen. Hier sehen wir nun, indem wir herüberkommen ins 14., 15. Jahrhundert, allmählich sich emanzipieren die Sehnsucht, nachzubilden das Individuell-Natürliche, und nicht mehr das Ganze so stark im Auge zu haben und daraus die einzelnen Figuren zu holen, was bei allen bisherigen Bildern der Fall ist, auch bei den Bildern, die Giotto und seine Schüler aus der biblischen Geschichte entnommen haben. Wir sehen, daß die einzelne Figur sich von diesem Grundimpuls löst, der gewissermaßen wie ein Zauberhauch über das ganze Bild gegangen ist, wir sehen alle Menschen immer einzeln dastehen, wenn sie auch zusammenkomponiert sind. Und so sehen wir zum Beispiel auch hier das prächtige Gebäude, und dann, wie der Künstler zweifellos schon bemüht ist, seine Figuren nicht in einen Grundgedanken hineinzustellen, in einen künstlerischen Grundgedanken, sondern die einzelnen Figuren als individuelle Menschen zu malen, als einzelne Individualitäten auszugestalten; wir sehen immer mehr und mehr Individualitäten auftreten, die einfach zusammengestellt werden; wenn auch gewiß die Komposition etwas Großes hat, sehen wir doch, wie sich das einzelne Individuelle naturalistisch emanzipiert von dem das ganze Bild durchstrahlenden Denken.



Also selbst bei einem solchen biblischen Bilde können Sie das vom Grundgedanken Emanzipierte des Ausdrucks in den einzelnen Figuren durchaus sehen. Hier kommt es viel mehr als bei den früheren Bildern darauf an, den Christus so zu gestalten, daß das Menschlich-Individuelle durch ihn zum Ausdrucke kommt, und ebenso bei den anderen Figuren, viel mehr als bei dem, was wir früher gesehen haben:

21 Giotto Taufe Christi (Padua, Arena-Kapelle)



51 Filippino Lippi Vision des Heiligen Bernhard (Florenz, Badia)



Hier können Sie durchaus schon die Empfindung für das das ganze Bild überstrahlende Ganze verlieren. Dagegen sehen Sie gerade hier bei Filippino Lippi in wunderbarer Weise die Physiognomien ausgedrückt, sowohl der Mittelfigur selber - das Visionäre - als sogar bei den Nebenfiguren, wie überall das Menschliche in den Vordergrund tritt. Wir sehen eine Strömung ausgehen von der aus, auf der wir aufgebaut haben, die durchaus ins Realistische sich hineinarbeitet und sogar solche Dinge zu so wunderbarer innerer Vollendung bringt, wie den Bernhard selber, der da diese Vision empfängt.

53 Masaccio der Zinsgroschen (Florenz, S.Maria del Carmine)



Hier sehen Sie sehr interessant das menschliche Fühlen fortschreiten. Wenn Sie diesen Masaccio ansehen, so werden Sie, ich möchte sagen, Interesse haben können für jeden einzelnen Kopf, der sich da in den Jüngern des Christus herumgruppiert um den Christus selber. Und sehen Sie, wie der Christus nun bereits individualisiert ist. Denken Sie an den gewaltigen Fortschritt in der Charakterisierung, der da zwischen den Bildern, die wir früher gesehen haben und einem solchen liegt. Sehen Sie aber auch zugleich, wie das Fühlen, das jetzt übergegangen ist von dem früheren Fühlen, das ganz aufging in dem christlichen Weltbegriff, wie das Fühlen übergegangen ist zu dem römischen, zu dem neu aufgekommenen römischen Machtbegriffe. Fühlen Sie, wie in dieser Komposition in den Gestalten, in dem Ausdruck der einzelnen Gestalten, der individuellen Gestalten, der römische Machtbegriff zum Ausdruck kommt. Früher sahen Sie das Kirchenregiment als ein Spirituelles über das Bild ausgegossen:



jetzt sehen Sie in diesem (53) zum größten Teil vorzüglich individualisierte Gestalten, Menschen, die Macht haben wollen und die sich zur Macht zusammenschließen, während Sie früher etwas Spirituelles sahen, das durch die Gesichter gleichsam wie ein Blitz strahlte. Das Einzelne war zu begreifen aus dem Ganzen. Hier können wir das ganze Leben zusammenfassen nur aus dem, was an Vollendung, man möchte sagen: an innerer Machtentfaltung im einzelnen Menschen liegt. Trotz der Größe dieser Komposition sehen wir, wie die Gestalten sich um den Mächtigen, den allerdings durch seine Geistigkeit mächtigen Christus herumgruppieren, wie aber in diesen Menschen selber zum Ausdruck gekommen ist: wir sind zwar in einem Reich, das nicht von dieser Welt ist, das aber diese Welt beherrscht - durch die Menschen, nicht durch die Geistigkeit, ja sich durch diese Menschen ausdrückt. So sehen wir, wie sich das Menschliche, das Realistische immer mehr und mehr emanzipiert, und wie man immer fähiger wird, das Individuelle darzustellen. Es wird zum Beispiel die Heiligenlegende nicht um ihrerwillen dargestellt; sondern die Heiligenlegende lebt fort, man benützt sie, um - an diese bekannten Geschichten als an eine Grundlage anknüpfend - den Menschen darzustellen.

54 Masaccio Die Vertreibung von Adam und Eva (Florenz, S. Maria del Carmine)

Hier sehen Sie schon völlig den Blick gewissermaßen gerichtet nicht auf die große biblische Erzählung, sondern den Blick gerichtet darauf: wie sehen Menschen aus, die das erlebt haben, was Adam und Eva erlebt haben? - Und das ist allerdings künstlerisch in einer großartigen Weise beantwortet - für die damalige Zeit, selbstverständlich. (Florenz, S. Maria del Carmine)



Fresko vor und nach der Restaurierung. Die Feigenblätter wurden drei Jahrhunderten hinzugefügt, nachdem die ursprüngliche Fresko gemalt wurde, wahrscheinlich auf Wunsch von Cosimo III de 'Medici in dem späten 17. Jahrhundert, die Nacktheit als "ekelhaft" sah. Während der Restaurierung in den 1980er Jahren wurden die Feigenblätter zusammen mit Jahrhunderten der Dreck entfernt um das Fresko in seinen ursprünglichen Zustand wiederherzustellen.

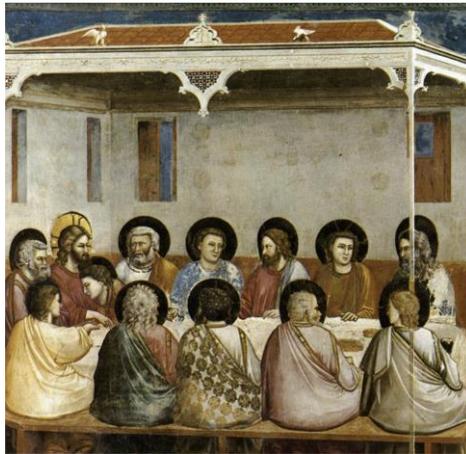
58 Domenico Ghirlandajo Francesco Sassetti und Sohn (London, Sammlung Benson)

Ich brauche kaum dazu zu sagen, daß wir jetzt bereits bei Ghirlandajo in einer Zeit sind, in welcher die Fähigkeit, den Menschen als Menschen darzustellen, wie er durch das Rein-Menschliche lebt, auf eine hohe Stufe heraufgestiegen ist.





Wir nähern uns der Zeit, wo das Abendmahl nicht mehr allein dargestellt wird, wie Sie es auf einem früheren Bilde:



34 Giotto Das Abendmahl

sehen konnten, damit der Blick des Menschen, der auf dieses Abendmahl fällt, in sich rege macht, was durch dieses Abendmahl geschehen ist, sondern die Geschichte vom Abendmahl wird genommen, um das Menschliche darzustellen. Man kann bereits beginnen, wenn das auch hier noch nicht ausgedrückt ist wie bei den späteren Abendmahlsbildern, die Physiognomien der einzelnen Jünger zu studieren, wie das Menschliche wirkt unter dem Eindrucke, der in der Seele ausgelöst wird. Eine vollständige Umänderung des ganzen künstlerischen Gedankens kann man gerade an solchen Bildern sehen.

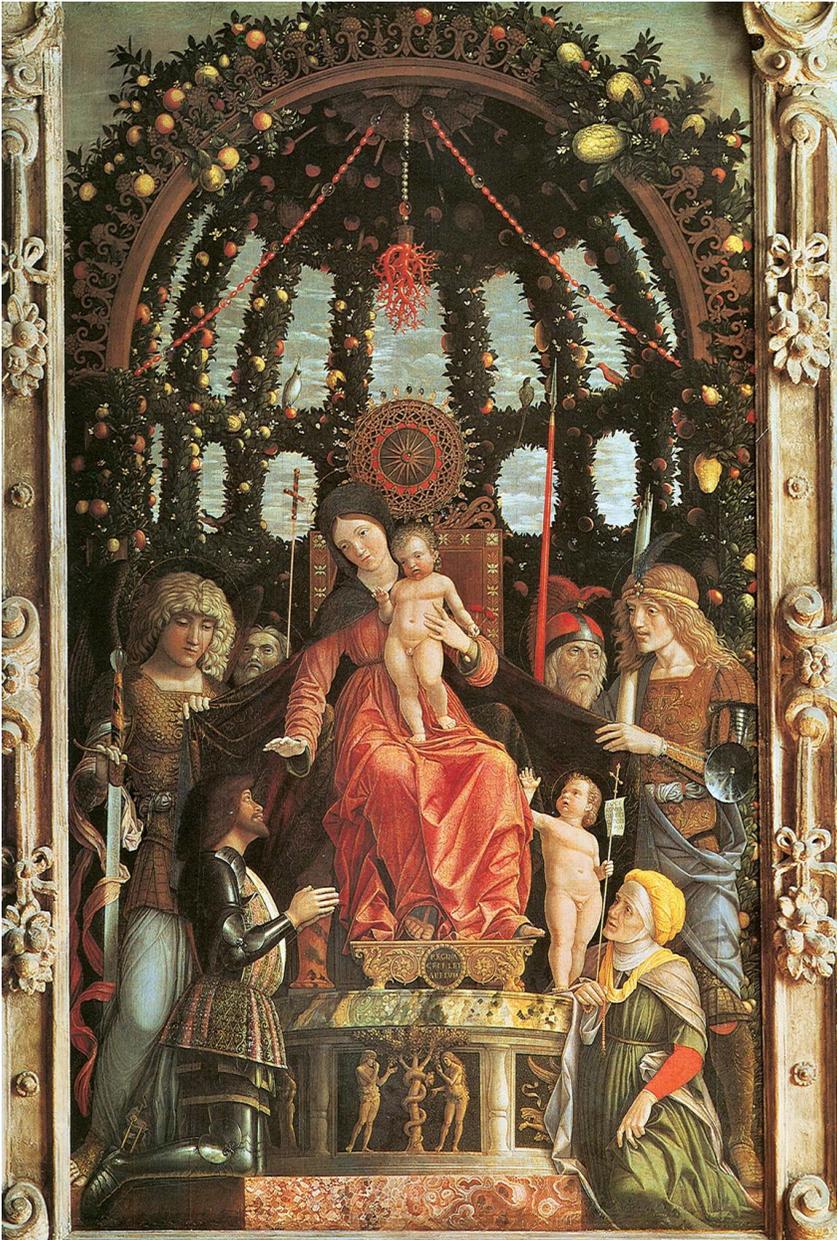
48 Luca Signorelli Die Predigt des Antichrist (Orvieto, Dom)

Auch über dieses Bild wäre genau dasselbe zu sagen, wie über die eben gesehenen.



59 Andrea Mantegna Madonna della Vittoria (Paris, Louvre)

Das Problem der Madonna wird also jetzt zu dem, wovon man sagen kann, daß es sich dem Künstler viel mehr handelt um die Darstellung des Weiblichen in der Madonna als um die Darstellung der heiligen Tatsache. Die Heiligenlegende lebt fort und wird, weil sie etwas Bekanntes ist, benützt, um realistisch-künstlerische Fragen zu lösen und das Menschliche individuell herauszugestalten.





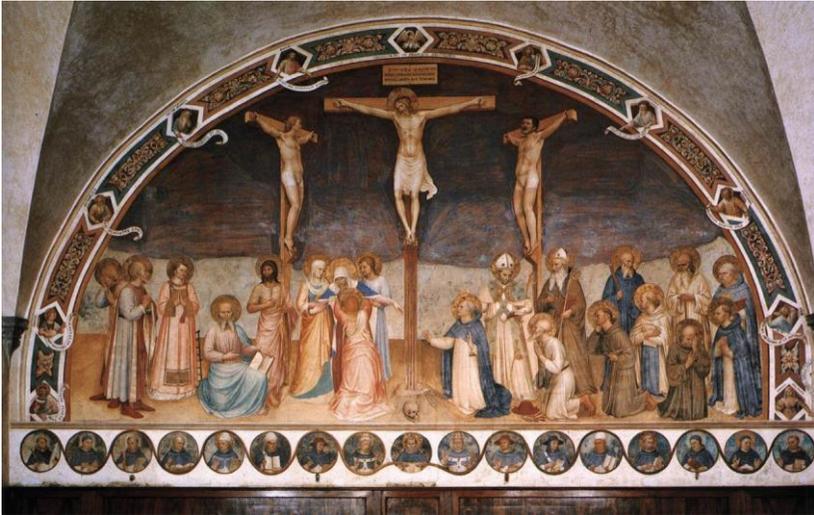
61 Andrea Mantegna Der Parnaß (Paris, Louvre)

Nun wird bei diesen Künstlern, das könnte gerade an diesem Bilde anschaulich gemacht werden, wirklich das Menschliche schon so stark realistisch, daß man nicht mehr eine solche Notwendigkeit fühlt, daß gerade die Heiligenlegende genommen wird. Bei den Giotto-Bildern kann man sich kaum vorstellen, daß etwas Unchristliches hineinspielt. Dagegen als die christliche Legende die Gestalt angenommen hatte, daß sie gleichsam nur die Gelegenheit war, das Menschliche darzustellen, da beginnt die Fähigkeit, dieses Menschliche nun selbst von der christlichen Legende zu emanzipieren. Und wir sehen schon das Hineinwachsen in das sich vom Christentum emanzipierende Renaissancemäßige.

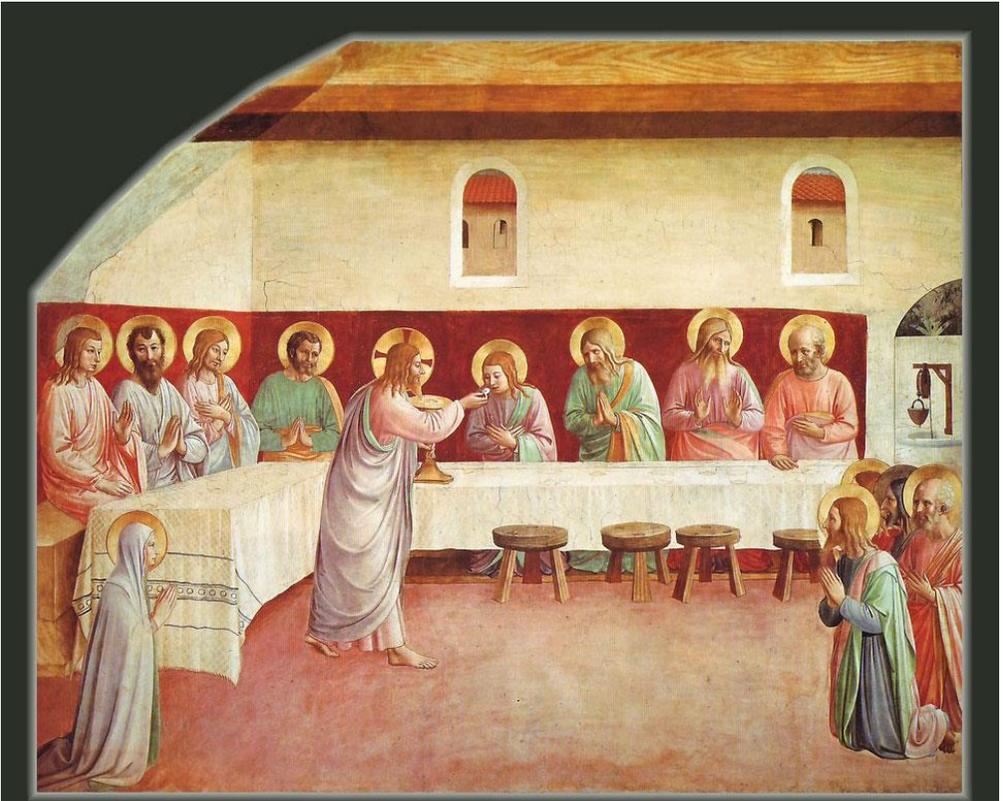




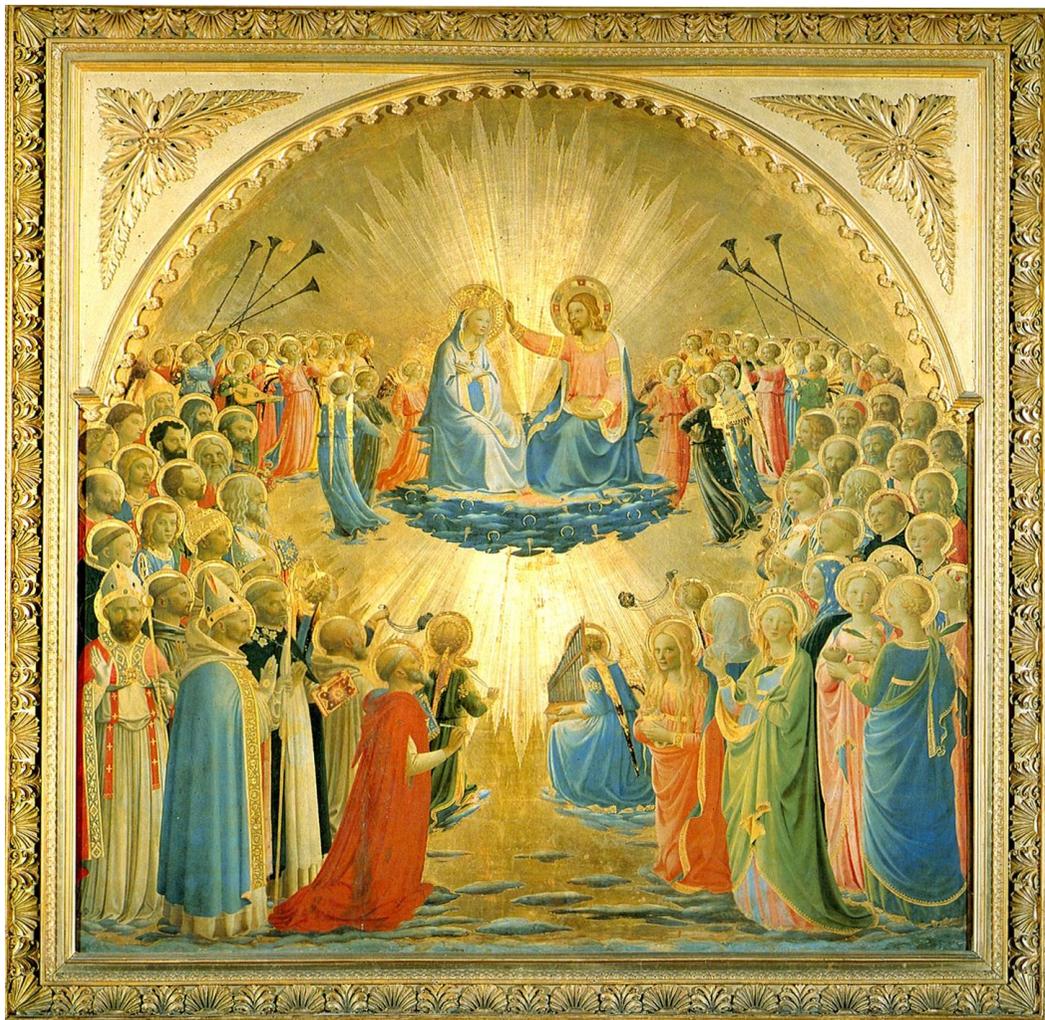
Nun kommen wir also, nachdem wir nun mit einigen Bildern gewissermaßen durchwandert haben die realistische Richtung, die das individuelle Auffassen des Menschlichen, das Sich-Emanzipieren des Irdisch-rein-Mensch-lichen von der übersinnlichen Sphäre mehr geistig darstellt, kommen wir zu einer anderen Strömung, die einen großen Vertreter in Fra Angelico hat. Wir sehen bei ihm eine, ich möchte sagen, seelischere Strömung. Während das, was wir bisher sich entwickeln sahen, mehr vom Geiste ergriffen ist, sehen wir bei Fra Angelico das Gemüt, das Seelische den Versuch machen, in den Menschen einzudringen. Und es ist interessant zu sehen, wie dieser Künstler in seinen so wunderbaren liebenswürdigen Bildern von einer ganz anderen Seite her in derselben Weise dem Auffassen des Individuellen sich zu nähern versucht -durchaus viel seelischer. Das liegt auch in der eigentümlichen, hier ja nicht wiederzugebenden Farbgebung des Fra Angelico - alles eben mehr aus der Seele herausgeföhlt bei ihm, während aus dem das Naturgemäße nachschaffenden Geiste bei der anderen, bei der realistischen Strömung zum Ausdruck gekommen ist, was da als Emanzipation auftritt.



Es zieht gewissermaßen auf dem Umweg der Seele das Seelische des Christentums durch Fra Angelico jetzt ein. Und das ist das Interessante gerade an der Erscheinung des Fra Angelico. Wir sehen, daß früher ein Übersinnlich-Geistiges die Entwicklung des Christentums durchzogen hat und auch die Kunst ergriffen hat; wir sehen dann, wie der Mensch hingewiesen wird auf die Natur, darauf hingewiesen wird auf dem Umwege durch das Seelische, und wie dieselben Impulse, die nur als religiöser Enthusiasmus in Franziskus von Assisi lebten, wie die sich auslebten zuerst in Giotto, wie aber das Schauen immer mehr und mehr nach dem äußeren Naturalismus getrieben wird, und wie gewissermaßen das Innenleben gegenüber dem Realismus jetzt in das Seelische sich rettet, das wiederum mehr auf ein Verwischen der Individualität hinarbeitet, aber um so mehr darauf hinarbeitet, sich auch äußerlich als Seelisches zum Ausdruck zu bringen; denn Seelisches waltet und strahlt aus allen Einzelheiten bei Fra Angelico. Es flüchtet sich das Seelische des Christentums in diese Bilder des Fra Angelico hinein, die ja überall so verbreitet sind - sich am schönsten allerdings im Dominikanerkloster San Marco in Florenz finden. Wir sehen, daß der Geist, der da waltet beim Anschauen des Übersinnlichen, daß dieser Geist sich ausgoß in das Anschauen des Natürlichen. Die Seele flüchtete sich in diese Kunstrichtung hinein, die versuchte, weniger dem Ausdruck aufgeprägte Physiognomie, dem Ausdruck aufgeprägten Geist zu erfassen als das Seelische, das durch den Ausdruck herauswirkt.

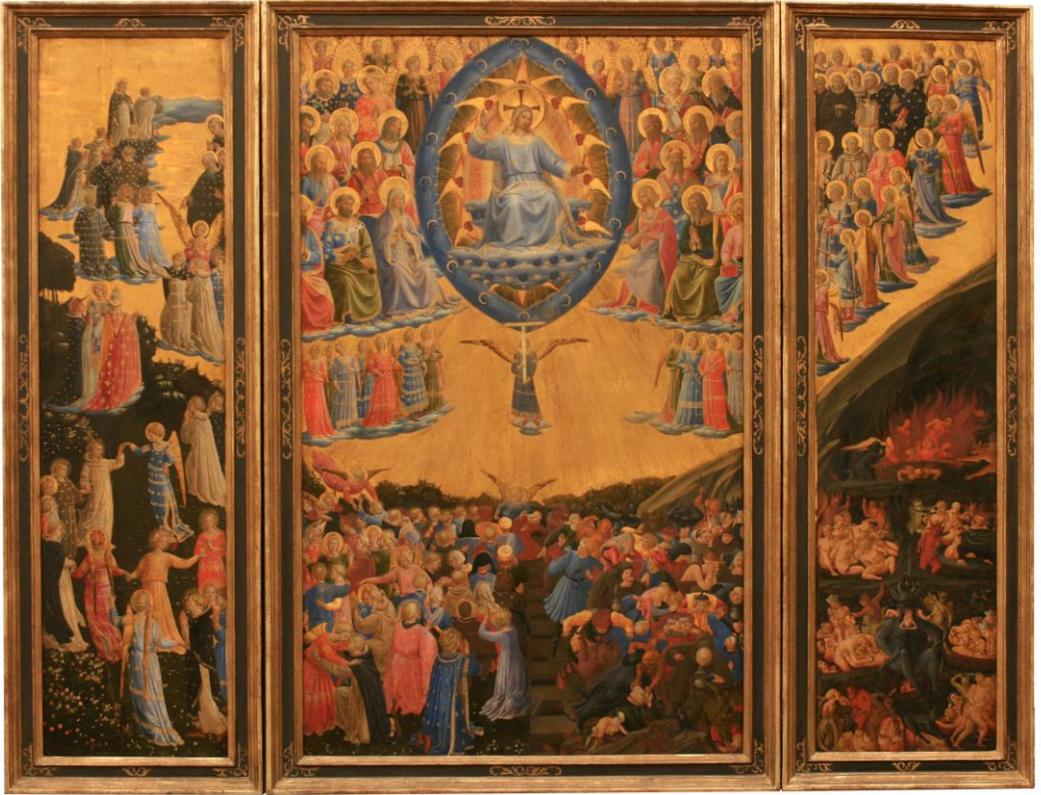


Wenn Sie sich erinnern an das frühere «Abendmahl», das wir gesehen haben: 57 Ghirlandajo Abendmahl wo es wirklich auf die Beantwortung der Frage ankam: wie wirkt die Natur geistig - wie prägt die Natur von außen den Menschen das auf, was sie erleben bei einem bestimmten Ereignis? -, sehen Sie, wie hier die Gestalten alle auf *ein* Empfinden hin konzentriert sind, und wie sich aber dennoch dieses eine Seelisch-Individuelle in den einzelnen Gestalten auslebt. Hier lebt Seele auf seelische Art. In dem früheren Bilde (55) lebte Geist, auf naturalistische Weise zum Ausdruck kommend. Bis auf die Linienführung können Sie es hier (66) sehen; sehen Sie nur die wunderbare, sanfte Linienführung und vergleichen Sie sie mit der Linienführung bei dem früheren «Abendmahl»!



Welcher Zauberhauch von Seelenhaftigkeit ist über dieses Bild ausgegossen!







Nun ist es interessant, daß, ich möchte sagen, auf ganz andere künstlerische Vorwürfe übergeht derselbe Impuls, den man bei Fra Angelico findet, bei Botticelli. Botticelli ist in gewisser Beziehung auch durchaus ein Maler des Seelischen; aber er emanzipiert wiederum im Seelischen nach dem Naturalistischen hin das Menschliche von dem religiösen Gesamt-Seelenempfinden, das sich bei Fra Angelico auslebt.

Vergleichen Sie einen solchen Kopf mit dem von Ghirlandajo, den wir früher gesehen haben:

58 Ghirlandajo Bildnis Francesco Sassetti und Sohn



so werden Sie sehen, wie dort das Geistige zum Ausdruck kommt auf naturalistische Weise - wie hier (70) ungeheuer viel Seelisches bis auf die Linienführung da ist.







Wir haben also jetzt eine Reihe von Botticellis angereicht an Fra Angelico, um damit den Fortschritt im Malen des Seelischen auf uns wirken zu lassen im Gegensatz zu dem Geist, den wir bei Masaccio, bei Ghirlandajo gefunden haben. Das sind die beiden Richtungen, die sich angeschlossen haben an die Impulse, die von Giotto ausgegangen sind, die dann über Ghiberti und Donatello auf anderem Gebiete eben herübergekommen sind zu diesen Malern.

Und nun kommen wir in dem Fortschreiten der Entwicklung aus diesen Voraussetzungen heraus zu den großen Malern der Renaissance, von denen wir noch einige Bilder auf uns wirken lassen. Wenn wir solch ein Bild wie dieses hier (73) vor uns haben, so sehen wir, wie, ich möchte sagen, in dieser Zeit vom 14. ins 15. Jahrhundert herüber, dann ins 16. Jahrhundert, in einer ganz außerordentlich intensiven Art geschritten worden ist von der Darstellung des Geistig-Angeschauten, des als Ganzes geistig Angeschauten, zu dem Menschlichen. Wir sehen bei solchen Malern wie Ghirlandajo (54, 57) das Geistige in die Natur einbezogen, zu einer hohen Stufe gebracht im Ausdruck, im Ausdrücken; wir sehen hier (73) das Seelische bis in die Linienführung hinein in einer anderen Strömung zum Ausdruck kommen. Wir sehen gewissermaßen, wie im Verlaufe der Zeit die Erkenntnis der menschlichen Gestalt, des menschlichen Ausdruckes von den Menschen erobert wird, wie vom Himmel aus die Erde in dieser Zeit erobert wird. Wir sehen dann, wie immer mehr und mehr, ich möchte sagen: in den Hintergrund tritt jene Vertiefung, die durch das christliche Prinzip eingetreten ist, und wie der Mensch nun in einer tieferen Weise als solcher verstanden werden sollte, indem man das Himmlische wie einen Weg betrachtete um fortzuschreiten, um das menschliche Innere, wie es sich ausdrückt, wie es sich durchprägt im menschlichen Äußeren und in dem, was sich an das menschliche Äußere im menschlichen Zusammenleben anschließt, um das zum Ausdruck zu bringen. Die Eroberung des Menschlichen auf den verschiedensten Wegen - das ist es doch eigentlich, was uns hier so wunderbar entgegentritt.

Die Vereinigung von alledem sehen wir dann bei den großen Künstlern, bei *Lionardo*, bei Michelangelo, bei Raffael. Wir werden nun einige Bilder von Lionardo auf uns wirken lassen, um zu sehen, wie bei ihm eine Vereinigung, eine Synthesis dieser verschiedenen Versuche, die uns auf den anderen Bildern entgegengetreten, vorhanden ist. Ein Zusammenwirken des Geistigen mit dem Seelischen tritt in hohem Grade nun bei Lionardo ein bis in die Linienführung, in die Komposition und in den Ausdruck.

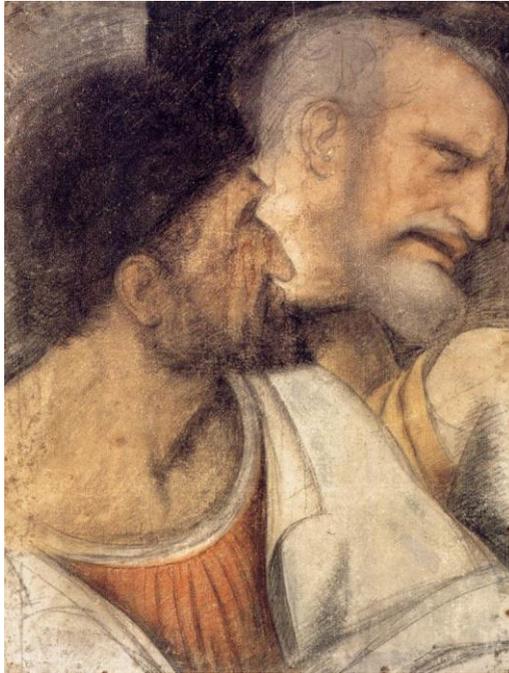


Als erstes Bild eine Skizze, Zeichnung von Lionardo, aus der Sie sehen können, wie er bemüht war, nun ganz realistisch den Menschen zu studieren, aber in einer Zeit, in der auf den Künstler gewirkt hat alles dasjenige, was sich die früheren Zeiten erobert haben. Das ist gerade das Charakteristische bei Lionardo, daß er gewissermaßen in radikaler Art auf die Ausdrucksfähigkeit des Menschen geht. Davon ist das ein charakteristisches Bild, wie er den ganzen Menschen zu erfassen sucht und herauszugestalten versucht, herauszubringen versucht in der Zeichnung. Er sucht sich zur höchsten Ausdrucksfähigkeit zu steigern, indem er die Stimmungen des Menschen festhält, studiert. Das alles ist nur möglich geworden als Blüte einer Kunstpoche, der die Dinge vorausgegangen sind, die wir betrachtet haben, sowohl die geistige, wie die seelische Durchdringung des Menschen.

95 Leonardo da Vinci Madonna Lita (Leningrad, Eremitage)

Lionardos „Madonna Litta“ in der Eremitage. Und Sie sehen, wie gesagt, alles da vereingt, was früher auf getrennten Wegen gesucht worden ist.

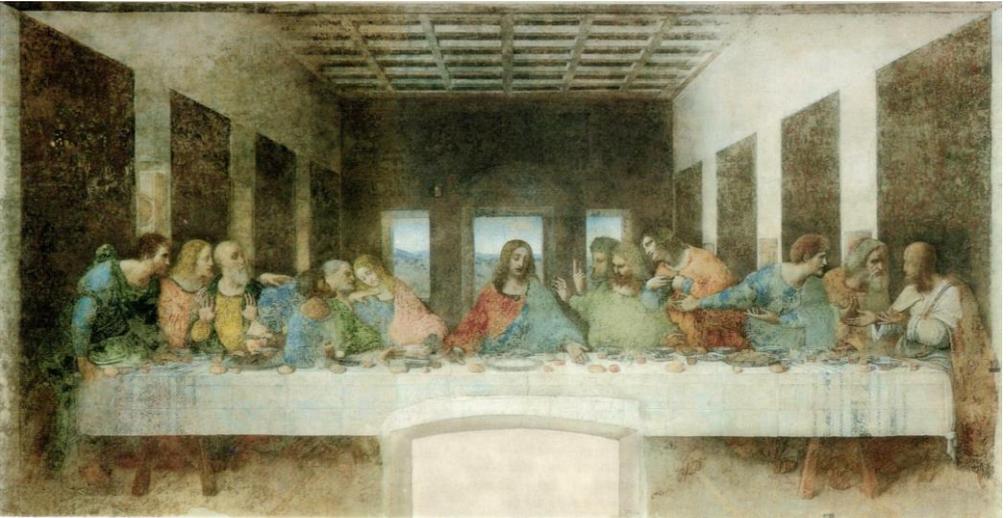




Das sind also Apostelköpfe von dem berühmten Bilde in Mailand, von dem Abendmahl, das ja heute kaum mehr zu sehen ist, von dem nur noch Farbflecken vorhanden sind und das zeigt, wie gerade in dieser großen Zeit der Kunstentwicklung die Heiligenlegende eben nur die Grundlage geboten hat zur Ausgestaltung menschlicher Charaktere. Gerade Lionardo sehen wir ja in seinem «Abendmahl».

99 Lionardo Abendmahl (Mailand, S.Maria delle Grazie)

die einzelnen menschlichen Charaktere studieren; und wir sehen ihn lange, lange gerade an diesem wunderbaren Bilde arbeiten, weil er die menschlichen Charaktere im einzelnen studieren wollte. Wir wissen ja, daß er seine Auftraggeber, die geistlichen Würdenträger, vielfach enttäuschte, weil er zum Beispiel den Judas nach langem Arbeiten nicht fertigbrachte; und als ihn der Abt, der geistliche Würdenträger, dann ganz besonders drängte, das Bild fertigzumachen, da sagte er, er habe das Bild bisher nicht fertigmachen können, weil ihm das Modell zum Judas fehle; aber da er den Abt, der ihn da drängte, so anschauete, so könne der ja zum Judas sitzen — er würde ein vorzügliches Modell abgeben können.



Kopien nach dem „Abendmahl“ von Lionardo da Vinci:

Weitere Apostelköpfe: (Kartons)

101 Johannes



102 Thomas und Jakobus d. Ä.



103 Philippus



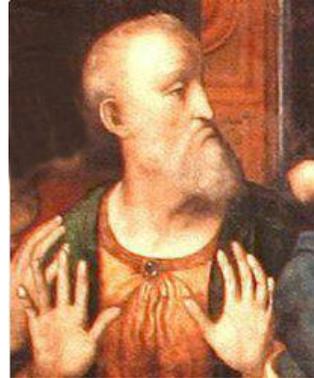
104 Bartholomäus



105 Jakobus d. J.



106 Andreas



107 Matthäus



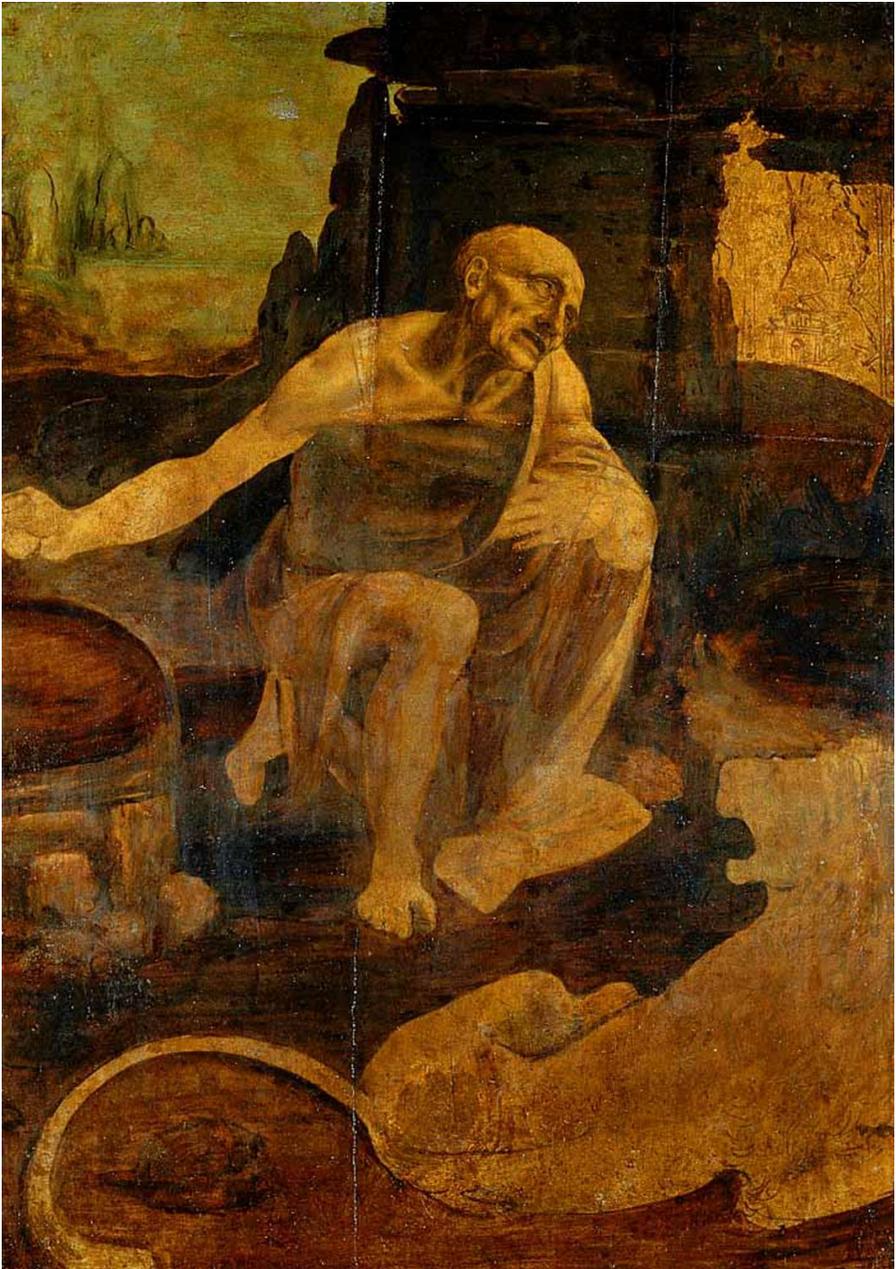
104-105-106 (orig)



86 Leonardo da Vinci Selbstbildnis (Turin)

Ein „Selbstbildnis“ - als solches wird es wenigstens angesehen.

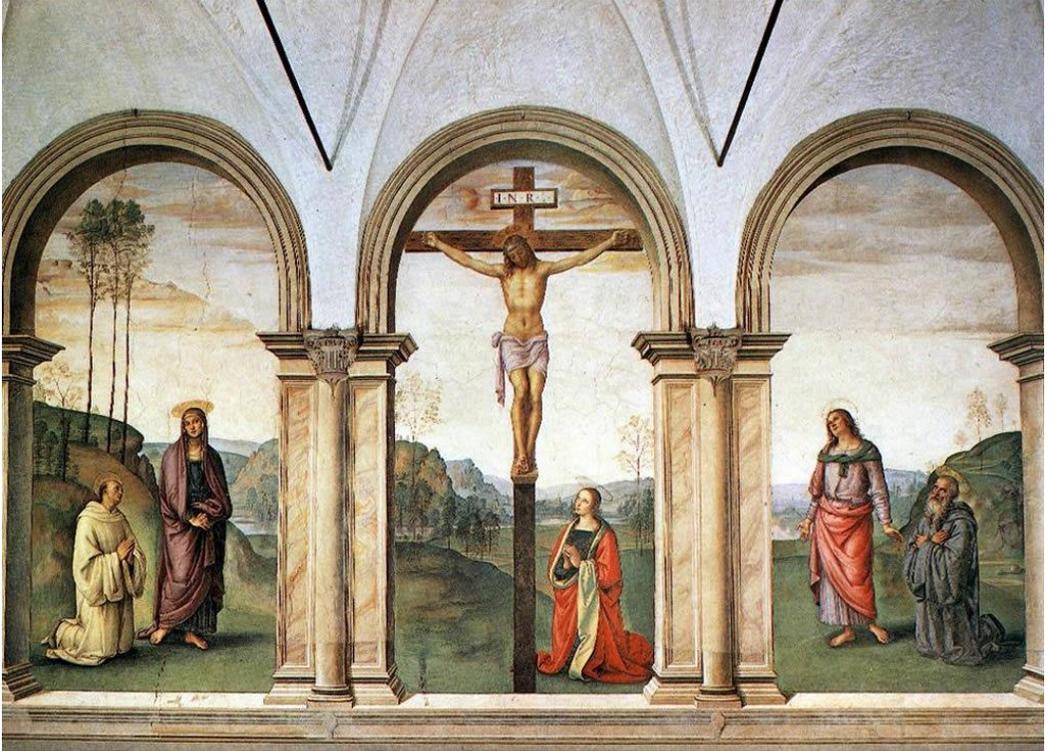






74 Pietro Perugino Die Kreuzigung (Florenz, S.Maria Maddalena de' Pazzi)

Nun kommen wir in dieser klassischen Zeit selber weiter. Dieses Bild von Perugino, dem Lehrer Raffaels, bitte ich Sie, daraufhin zu betrachten, wie nun wirklich die Raffaelische Kunst herauswächst aus Vorgängern. Gerade bei Perugino haben wir zu sehen, wiederum, ich möchte sagen, ein neues Element auftreten: tiefe Religiosität, die sich nun in das Kompositionelle hereinzubringen versucht, und die sich verbindet mit einer gewissen architektonisch wirkenden Phantasie, worauf ja dann vielfach die Größe Raffaels gerade beruht.



75 Pietro Perugino Lo Sposalizio (Caen, Museum)

Wenn Sie sich die beiden Bilder ansehen, so sehen Sie das eine förmlich aus dem anderen herauswachsen, und Sie sehen, wie Raffael zu seiner Größe kommt von seinem Lehrer ausgehend; Sie sehen, wie Raffael dadurch, daß er aufnimmt die reifste Frucht der verschiedenen Strömungen, die wir kennengelernt haben, Geist und Seele in seine Bilder hineinbringt und das vereinigt mit jenem Kompositionselemente, das ihm aus seiner speziellen Schule gekommen ist.



75a Raffael Lo Sposalizio – die Vermählung der Maria (Mailand, Brera)





Sie erinnern sich, daß wir früher auch eine «Vision des Heiligen Bernhard» gesehen haben:

51 Filippino Lippi Vision des Heiligen Bernhard



Bedenken Sie den großen Unterschied, wie hier (78) das Kompositionelle so ungemein in den Vordergrund tritt, während wir früher (50) den Versuch gesehen haben, den Geist wirksam zu haben in dem, was auf das Bild gebracht wird, was im Bilde gegeben wird. Hier (78) sehen wir, wie das Kompositionelle zum Ausdruck gemacht wird desjenigen, was als Vorwurf dem Bilde zwar zugrunde gelegt wird, aber nicht eigentlich das ganze Bild durchdringen kann. Perugino ist nicht in der Lage, das Kompositionelle so zu vertiefen, daß Seele wirklich herauskommt; aber wir sehen, wie das Kompositionelle in dieser Strömung besonders hereinkommt.



Also von dieser Seite her, durch die Raffael beeinflusst war, sehen wir das kompositionelle Element hereindringen. Bei Raffael werden Sie ja finden, daß dieses kompositionelle Element eine große Rolle spielt. Wir können nicht bei den früheren Kompositionen, die wir gesehen haben, in dieser Weise von dem kompositionellen Elemente sprechen wie hier. Das Kompositionelle war früher da als eine Folge eines Ganzen; man empfand mehr das Ganze als einen Organismus. Der Mensch ist auch komponiert; aber man kann nicht sagen, obwohl er komponiert ist aus Kopf, Armen, Beinen und so weiter, daß das eine Komposition ist, sondern beim Menschen ist alles aus einem Mittelpunkt heraus; und die Komposition beim Menschen aus Armen und Beinen, Kopf und Rumpf, die empfindet man als selbstverständliches Ganzes. Hier in diesem Bilde empfindet man es nicht als selbstverständliches Ganzes, sondern Sie empfinden eben das Komponierte. Die frühere Komposition finden Sie viel mehr ausgeflossen aus einer Einheit. Hier sehen Sie das Ganze zusammengestellt, so daß es wirklich komponiert ist.

Wir sehen also von dem 13., 14., 15. Jahrhundert ausgehend eine Strömung, die durch den Geist die Natur erobern will, die zu einer höheren Stufe des Realismus führt. Wir sehen dann eine Strömung, die von der Seele aus die Natur erobern will. Und dann sehen wir dazu kommen von Ostitalien herüber, von Mittel- und Ostitalien, in denen Raffael seine Heimat hat und Raffaels Vorgänger, das kompositionelle Element, das aus dem Einzelnen ins Ganze arbeitet, währenddem doch alle früheren Strömungen noch einen Nachklang hatten des Arbeitens vom Ganzen ins Einzelne, was Sie besonders stark sehen konnten auch bei einer Komposition wie dieser, wo dargestellt wurde das Ausströmen des geistlichen Kirchenregiments in die Welt:

44 Andrea Buonaiuti (Schule Giotto) Das Kirchenregiment



wo alles aus einer Einheit heraus ist, wo nichts aus den Einzelheiten zusammengebaut ist wie hier (77).

220 Raffael Papst Julius II. (Florenz, Uffizien)

Nun sehen wir, wie sich das geistige Element in Raffael, in Raffaels Seele hineinfindet, die Errungenschaft des geistigen Elementes, wie es zum Naturalismus wird.





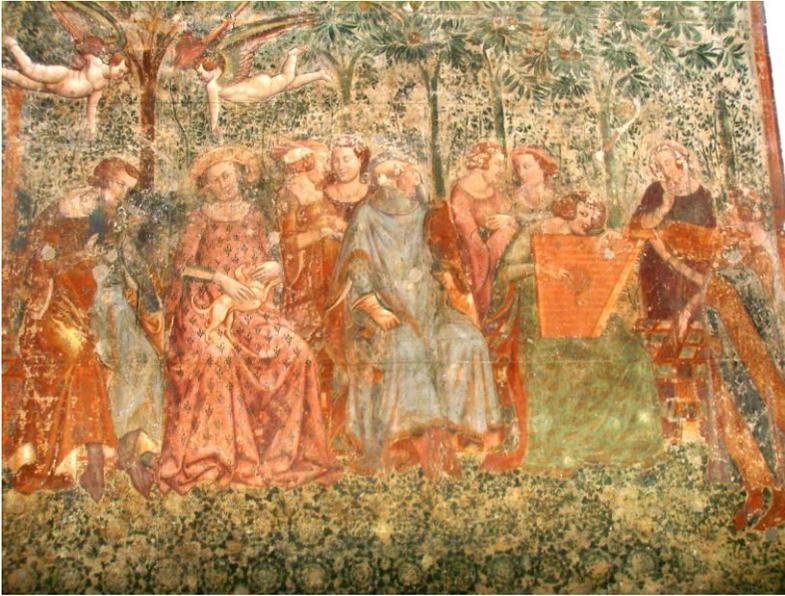
80 Francesco Traini Der Triumph des Todes (Pisa, Camposanto)

Das Bild ist hier eingefügt aus dem Grunde, damit Sie sehen, wie das allegorische Element nachgewirkt hat. Ich habe früher aufmerksam gemacht darauf, wie bei Giotto das allegorische Element eingreift. Dieses allegorische Element wirkt auch weiter mit; und das ist nun das, was mehr oder weniger zurückbleibt von der früheren, mehr geistig-spirituellen Auffassung. Es bleibt etwas zurück, was abstrakte Allegorie ist, insbesondere in den in vieler Beziehung grandiosen Bildern des Camposanto von Pisa sich findet. Es gehört der früheren Zeit an; aber ich wollte dieses allegorische Element zeigen als etwas, was noch nachwirkt, auch später. So daß also in dem Empfinden der Menschen lebt: Geistiges, geistig naturalisiert, seelisch naturalisiert; Nicht-mehr-Erfassen-können des Ganzen, sondern Kompositionelles; und das Allegorische wirkt noch nach.



Eine weitere Allegorie aus diesem Bild vom Camposanto:

84 Fröhliche Gesellschaft



81 Der Jagdzug - aus dem gleichen Bild





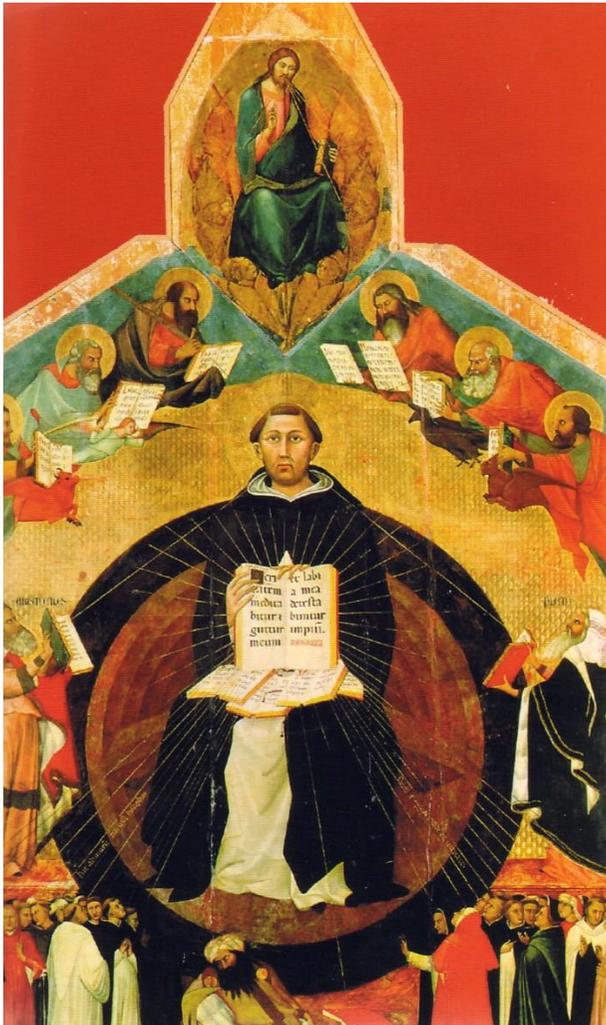
82 Die Bettlergruppe des gleichen



83 Ein fliegender Dämon des gleichen.



Nun sehen Sie hier, wie eine Nachwirkung des Allegorischen zunächst in diesem Bilde liegt; denn dargestellt werden sollte die Wirkung der scholastischen Lehre; die Wirkung der scholastischen Lehre auf der einen Seite herunter auf die Erde bis zur Überwindung des Irrglaubens, auf der anderen Seite hinauf bis in die himmlischen Regionen, wo dasjenige, was auf Erden lebt, einstrahlt bis zu den heiligen Vorgängen. Wir sehen also dasjenige, was auf Erden wirkt, wirksam gedacht ist, was gewissermaßen in der geistigen Erdensubstanz drinnen wirksam war, das sehen wir durch eine Allegorie, die aber nun der Wirklichkeit selber entnommen ist, ausgedrückt. Wir sehen in diesem Bilde also dieses Ihnen zuletzt genannte allegorische Element zum Ausgangspunkt genommen, aber nicht, um allein Allegorie auszudrücken, sondern nur auf eine allegorische Weise etwas, was man als absolut so, wie es dargestellt wird, real wirksam dachte.



Nun haben wir also versucht zu zeigen, wie die verschiedenen Strömungen - ich wiederhole sie noch einmal: den Geist, der in den Naturalismus hineingestremt hat; das Seelische, das in seiner Ausdrucksfähigkeit auch immer realistischer und realistischer geworden ist, indem man immer mehr fähig wurde, das Seelische zum Ausdruck zu bringen im äußeren Ausdruck; das Kompositionelle, das gewissermaßen Einzelheiten zusammenstellt, um in der Zusammenstellung geistig zu wirken; und das Allegorische - wie diese sich als Einzelimpulse geltend machen. Und auf diese Weise baute sich auf dasjenige, was dann eigentlich in den großen Schöpfungen von Michelangelo und von Raffael und deren Nachfolgern zum Ausdruck gekommen ist. Wir sehen durchaus ein Geistiges auf verschiedenen Wegen durch den Menschen gehen und sich das Natürliche erobern wollen. Wir sehen, wie der Geist zuerst bestrebt ist, das am Menschen zu erobern, was durch den Menschegeist im Menschen Ausdruck wird, wie dadurch wirklich geistige Anschauung immer mehr und mehr in die Auffassung der Natur hineinkommt. Wir sehen dann, wie bei solchen Künstlern wie Fra Angelico, Botticelli, wie Seele hineinkommt; wir sehen dann, wie versucht wird in der Zeit, als man nicht mehr aus der Vision heraus die Komposition als etwas Selbstverständliches gegeben hat, aus der Zusammenstellung der einzelnen Kompositionsversuche, durch die der Geist wieder wirken soll, zu schaffen, was ja Raffael zu solcher Höhe gebracht hat. Wir sehen, wie der Wunsch, das Weltengeschehen sprechen zu lassen, zur Allegorie geführt hat; wie die Allegorie wiederum im Grunde in den Realismus hineinführt, wie Sie an diesem Bilde hier sehen können (79), was ja dann auch - ich bitte Sie, nur an solche Kompositionen zu denken wie die Komposition der «Heiligen Cäcilie» in Bologna - bei Raffael wiederum zur selbstverständlichen Geistigkeit geworden ist:

196 Raffael die Heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek)



Bei dem Bilde des Traini (79) sehen wir noch den Versuch gemacht, eine Hauptfigur hinzustellen so, daß sich das Allegorische aufdrängt, und im Aufdrängen des Allegorischen versucht wird, das Seelenleben des Menschen im Zusammenhang mit der ganzen Welt darzustellen. Bei der «Heiligen Cäcilie» von Raffael (196) sehen wir dann, wie auch eine Hauptgestalt in der Mitte steht, wie aber alles bereits so weit gebracht ist, daß das Allegorische dort vollständig überwunden ist, daß das Allegorische ausgelöscht ist, und die Leute sogar sich heute streiten können, was durch die Heilige Cäcilie zum Ausdruck gekommen sein soll, trotzdem sie bloß im Kalender nachzulesen brauchten, um festzustellen, wie dieses Bild in Anlehnung an den Cäcilientag gemacht worden ist; dann würde man finden, wie in der Heiligenlegende alles das darinnen liegt, was Raffael in diesem wunderbaren Bilde geschaffen hat, aber wie er so stark das Gestaltete der Natur, die Fähigkeit der Natur, das Seelische und Geistige auszudrücken, erreicht hatte, daß man gar nicht mehr merkt, was eigentlich als Allegorie dahinter steckt. Und das ist das Große an dieser Zeit, die beherrscht worden ist durch Michelangelo und durch Raffael, daß die früheren Strömungen, denen man ansieht, aus welchen Impulsen sie stammen, daß diese Strömungen vollständig überwunden sind, und daß wirklich ein reines unbefangenes - für jene Zeit reines unbefangenes Anschauen und Wiedergeben der uns umgebenden Wirklichkeit nach natürlichem materiellem Gehalt, nach Seele und Geist, erreicht worden ist.

Man sieht in dem, was diese auf den heute studierten Vorgängen beruhende Zeit hervorgebracht hat, man sieht es an diesen Bildern, an diesen Schöpfungen gerade, daß solchen Leistungen Entwicklungen vorangehen müssen, die erst dazu führen, vom Geiste ausgehend, den Geist auch in der Außenwelt zu erkennen. Man muß erst den Geist suchen, dann findet man den Geist in der Außenwelt; man muß erst die Seele erleben, dann findet man die Seele in der Außenwelt; man muß erst Seele und Geist zusammen erleben können als solche, dann findet man sie auch in der äußeren Natur.

Deshalb sehen wir, wie nachwirkte das Geistige, das noch bei Cimabue gewirkt hat, in Giotto - wie Giotto es hinausträgt in die Natur, um die Form der Natur dadurch zu begreifen. Wir sehen, wie dann wiederum das, was von Giotto weiterstrahlte an Geistigem, von den Nachfolgern noch mehr verwendet wird, um den Geist der Natur zu verstehen. Wir sehen, wie das, was durch Franz von Assisi hereingekommen ist an Seelischem, an Erfassen des Seelischen im Menschen, durch die christliche Frömmigkeit künstlerisch zum Ausdruck kommt auf einer gewissen Höhe bei Fra Angelico - wie das wiederum hinausstrahlt und das Wesentliche ergreift bei Botticelli. Wir sehen, wie, ich möchte sagen: aus einer Erinnerung heraus versucht wird, das Einzelne zum Ganzen, aus dem Ganzen heraus - sich aus dem Ganzen, das einem aber abhanden gekommen ist, das Einzelne zum Ganzen zusammenzustellen, damit im Ganzen wieder der Geist wirkt, den man auf dem Wege in unmittelbarem Anschauen verloren hat - um ihn in seiner Arbeit beim Erfassen der Natur verwenden zu können. Man sieht, wie der Ausdruck, wie die Allegorie gesucht worden ist, wie aber dieses Suchen dazu geführt hat, mit Überwindung der Allegorie in der Natur selbst den Ausdruck zu finden, den die bloße Anschauung, die unbefangene Anschauung der Außenwelt dem gibt, der sie eben zuerst gesucht hat. Die Natur ist allegorisch; aber sie läßt die Allegorie nirgends unmittelbar aufdringlich erkennen. Der Mensch muß vielfach das, was in der Natur zu lesen ist, lernen, indem er erst in gewisser

Beziehung ungeschickt lesen lernt. Bei solch einem Künstler, wie dem, den wir im Bilde des Traini (79) vor uns haben, haben wir noch ein ungeschicktes Lesen der Natur. Bei Raffaels «Heiliger Cäcilie» (196) haben wir bereits ein solches Lesen vor uns, daß nichts mehr von Allegorie darinnen ist, von dem Strohemnen, das die Allegorie überhaupt hat, die noch nicht zu der vollen Höhe der Kunst gekommen ist.

So ist, denke ich, durch diesen Vortrag uns möglich gewesen, eine Anschauung darüber zu gewinnen, wie allmählich die große Kunstepoche der italienischen Renaissance sich herausgebildet hat. Immer wieder, meine ich, wird der Blick der Menschen gerade auf diese Zeiten und auf diese Kunstentwicklung fallen, weil sie uns so tief hineinblicken läßt, diese Zeit, in das Wirken und Leben von Frömmigkeit, von Weisheit, von Liebe in der menschlichen Seele mit künstlerischer Phantasie und mit dem Streben, durch die künstlerische Phantasie unbefangen die Natur nachzuschaffen. In der bloßen Nachahmung der Natur liegt es nicht, sondern es liegt in der Fähigkeit des Menschen, mit dem, was er in der Seele selber gefunden hat, dasjenige in der Natur wiederzufinden, was in der Natur schon ist als dem innersten Erleben der menschlichen Seele Verwandtes. Das, denke ich, konnte durch die heutigen Darstellungen, wenn auch nur in episodischer und mangelhafter Weise, zum Ausdrucke gebracht werden.



Detail: 196 Die Heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek)

Die drei großen Renaissance-Meister:

LIONARDO MICHELANGELO RAFFAEL

Dornach, 1. November 1916

Wir haben vor einiger Zeit hier die Kunst jener Zeit vorgeführt, welche dann eingelaufen ist in die der großen Renaissance-Meister; Betrachtungen, die wir damals angestellt haben, liefen darauf hinaus, die Verbindungen zu zeigen, die in der künstlerischen Empfindungswelt zu dem geführt haben, was dann durch Lionardo, durch Michelangelo, durch Raffael in einer großartigen Weise zusammengefaßt worden ist. Mit diesen drei großen Meistern der Renaissance finden wir allerdings im künstlerischen Sinne einen Ausgangspunkt der neuen Zeit in der Morgenröte der fünften nachatlantischen Epoche, wie sie sich künstlerisch angekündigt hat. Sie fallen ja durchaus gerade in den Anfang dieser fünften nachatlantischen Epoche: 1452 ist Lionardo geboren, 1475 Michelangelo und 1483 Raffael; Lionardo stirbt 1519, Raffael 1520, Michelangelo 1564. Damit stehen wir am Ausgangspunkt. Aber zugleich ist in diesen Künstlern etwas enthalten von dem, was durchaus wie ein Abschluß, wie eine Zusammenfassung zu betrachten ist der Geistesströmung der vorhergehenden Zeit, wie sich diese vorhergehenden Zeiten in das Künstlerische hinein ergossen haben. Für das, was da in Betracht kommt, hat man allerdings in unserer heutigen Zeit nicht ein ganz unmittelbares Verständnis. Denn in unserer heutigen Zeit ist die Kunst gewissermaßen zu stark herausgetrieben oder wenigstens - es braucht damit keine Kritik verbunden zu sein - ist sie herausgetrieben aus dem gemeinsamen Geistesleben; und oftmals findet man sogar, daß es wie ein Mangel empfunden wird, wenn der kulturhistorische Betrachter die Kunst wiederum hineinstellen will in das gesamte Geistesleben. Denn man vermeint, daß damit zu sehr von dem eigentlich Künstlerischen, von dem Ästhetischen Abstand genommen wird und auf das Inhaltliche, auf das stoffliche Moment ein zu großer Wert gelegt wird. Das muß aber gar nicht gemeint sein. Dieser Unterschied hat schon mehr eigentlich erst für unsere Zeit eine so große Bedeutung; er hat eine so unmittelbare Bedeutung nicht für frühere Zeiten, in denen überhaupt für den Menschensinn das künstlerische Verständnis mehr ausgebildet war. Wir müssen da gedenken, wie stark an der Ausrottung des eigentlich künstlerischen Verständnisses gearbeitet worden ist durch all die Scheußlichkeiten, welche in den letzten Zeiten als Darstellungen, bildhafte Darstellungen vor den Menschensinn hingetreten sind. Man muß nicht verkennen, wie verloren worden ist das Verständnis für das «Wie» dadurch, daß es in einem gewissen Sinne für Europa gleichgültig geworden ist, das «Was» in einem beliebigen «Wie» zu empfinden. Und so ist das künstlerische Verständnis überhaupt in weitesten Kreisen recht stark verlorengegangen.

Wenn für solche ältere Zeiten, wie diejenige es auch ist, mit der wir heute wieder zu tun haben, davon gesprochen werden muß, daß Künstler wie Raffael, Michelangelo, Lionardo durchaus nicht einseitig Künstler sind, sondern das gesamte geistige Leben in ihrer Seele tragen und aus dem geistigen Leben, aus dem geistigen Leben ihrer Zeit heraus schaffen, so ist damit nicht gemeint,

daß sie die Stoffe entnommen haben aus diesem geistigen Leben heraus, sondern es floß in das spezifisch Künstlerische ihres Schaffens, durchaus in Form und Farbgebung, floß hinein das Spezifische dessen, was man für die damalige Zeit eine Weltanschauung nennen kann. Für die gegenwärtige Zeit ist eine Weltanschauung eine Summe von Ideen, die, wenn man sie bildhauert oder malt, selbstverständlich durchaus verkörpert werden können in Formen, Farben und dergleichen, die für eine künstlerische Auffassung die größte Barbarei zeigen. In dieser Beziehung müssen ja immer wiederum gerade innerhalb unserer anthroposophischen Entwicklung Ermahnungen gewissermaßen gegeben werden; denn es ist nicht überall in unseren Kreisen verbreitet das Gefühl des eigentlich Künstlerischen. Ich erinnere mich mit Schauern noch, wie im Anfang in unserer theosophischen Bewegung ein Mann einmal gekommen ist nach Berlin und hat Reproduktionen eines Bildes gebracht, das er gemalt hat: Der Buddha unter dem Bodhibaum. Nun ja, da saß eine verkrümmelte Gestalt unter einem Baume zwar, aber der Mann verstand von der Kunst so viel - verzeihen Sie den trivialen Ausdruck, aber er kann da gebraucht werden -, wie der Ochs vom Sonntag, wenn er die ganze Woche Gras gefressen hat, der dachte, wenn man irgend etwas, was ein Motiv ist, eben hinmacht, so stellt das was dar. Es stellte auch das dar, nämlich derjenige, der sich die ganze Szene denkt - Buddha unter dem Bodhibaum -, der kann das ja sehen. Aber warum das eigentlich gemacht werden soll, wenn es so auftritt, dafür gibt es gar keine Gründe.

Aber etwas anderes ist es, wenn man bei Lionardo, bei Michelangelo, bei Raffael davon spricht, daß sie die ganze Empfindungsart in ihrer Seele trugen, die in der damaligen Zeit die italienische Kultur durchsetzte. Denn bei ihnen lebte sich in die künstlerische Art der Darstellung diese Kultur hinein, und man versteht diese Künstler nicht ganz, wenn man sie ohne Empfindung für diese Kultur betrachtet. Man glaubt heute ja ganz merkwürdige Dinge. Man glaubt zum Beispiel, daß jemand eine gotische Kirche auch bauen kann, wenn er gar keine Ahnung von einem Meßopfer hat. Das kann er natürlich nicht in Wirklichkeit. Man glaubt, daß einer die Dreieinigkeit malen kann, der kein Empfinden hat für das, was in der Dreieinigkeit leben soll. Das drängt die Kunst heute ab. Aber auf der anderen Seite versteht man auch nicht das spezifisch Künstlerische, wenn man meint, daß man sich einfach mit dem Empfinden und ästhetischen Anschauen, die man heute in der Kunst hat, kritisierend hermachen kann über Raffael oder Michelangelo oder Lionardo, denn ihr ganzes Fühlen und Empfinden ist ein anderes als das, was bis heute geworden ist. Es war bei ihnen eben naturgemäß - ich kann ja heute nicht weitere Ausführungen machen, und um das zu sagen, was eigentlich gesagt werden sollte, brauchte ich viele Stunden -, es war bei ihnen naturgemäß, daß sie eben in der ganzen Empfindungsart ihrer Zeit drinnen lebten, und man versteht ihr Schaffen nicht, wenn man den Charakter nicht versteht, den das Christentum zur Zeit ihres Aufblühens angenommen hat. Denken Sie doch nur einmal, daß dieses Christentum in Italien am Ende des 15. Jahrhunderts, am Anfang des 16. Jahrhunderts selbst unter den Päpsten solche gesehen hat, von denen man wahrhaftig nicht sagen kann, daß sie auch nur den allerprimitivsten Ansprüchen an das, was man, wenn man noch gar nicht einmal Pietist ist, Moral nennt, genügten. Und das ganze Heer der Geistlichen war selbstverständlich ebenso beschaffen. Daß ein spezifisch moralischer Impuls in dem, was man christlich nennt, leben soll, das war verhältnismäßig abhanden gekommen in der damaligen Zeit. Dagegen lebte gerade durch dieses Abhandenkommen dessen, was später in pietistischen, in moralisierenden Strömungen wieder

aufgetaucht ist, und durch das Aufkommen dessen, was auch nicht identisch ist mit dem, was ich neulich von Franz von Assisi erzählt habe - in dem lebt ein anderes Fühlen gegenüber dem Christentum, als dasjenige war, was die Menschen erfüllt hat, die im Gefolge, sagen wir, eines Papstes Alexanders VI., eines Julius II., eines Leo X. waren. Wenn man aber auf das blickt, was christliche Überlieferung ist, was Ideen und Anschauungen sind, die sich anknüpfen an das Mysterium von Golgatha, so waren diese Anschauungen, diese Ideen - wobei ich unter Ideen nun auch Imaginationen verstehe — durchaus in den Seelen vorhanden in einer Stärke, von der man sich heute gar keine Vorstellung mehr macht. Die Seelen lebten in diesen Vorstellungen, die sich anknüpften an das Mysterium von Golgatha, wie in ihrer Welt. Und sie sahen auch die Natur in diese Welt hineingestellt. Man muß sich nur klarmachen: für die damalige Zeit war auch für die Aller-gebildetsten dieser Erde, von der die westliche Hälfte ja noch nicht bekannt war oder wenigstens erst bekannt wurde, aber mit der man noch nicht rechnete, der Mittelpunkt der Welt. Unter die Oberfläche der Erde hinuntergehend, fand man ein unterirdisches Reich - nur ein wenig hinaufgehend ein überirdisches Reich. Man möchte sagen: für die damalige Zeit war es so, als ob man nur hätte den Arm des Menschen zu erheben brauchen, so hätte man mit der Hand die Füße der überirdischen Wesen anfassen können; es ragte der Himmel durchaus in das irdische Element herein. Und im Sinne eines solchen Anschauens, eines Zusammenklanges zwischen dem über- und unterirdischen Geistigen mit der den Menschen umfassenden Sinneswelt, im Sinne einer solchen Anschauung war auch die Naturschauung gehalten.

Aus dieser Zeit heraus strebten nun gerade die drei großen Meister der Renaissance. Und derjenige, welcher, ich möchte sagen, wie im Keime in sich enthält schon alles das, was seit jener Zeit aufgetreten ist und auch noch erst auftreten wird, das war Lionardo.

LIONARDO

trug an einer Seele, welche durchaus ebenso gerichtet war hin nach den Empfindungen der früheren Zeit wie nach den Empfindungen einer späteren Zeit. Lionardo hatte in seiner Seele durchaus ein geistiges Janusgesicht. Er steckt durch seine Erziehung, durch seine Lebensgewohnheiten, durch das, was er gesehen hat, mit seinen Empfindungen in der alten Zeit drinnen, aber er hat einen mächtigen Drang nach jener Weltanschauung, die erst die neuere Zeit heraufbringt, noch nicht so sehr nach der Breite der Weltanschauung als nach der Tiefe dieser Weltanschauung. Sie wissen ja aus den verschiedenen Andeutungen, die ich in meinen Vorträgen gemacht habe, daß die Griechen und eigentlich auch der spätere vierte nachatlantische Zeitraum das Leben ganz anders, aus ganz anderen Quellen her kannten als die spätere Zeit. Die menschliche Figur kannte der Plastiker dieses Zeitraums von innen heraus aus einer Wahrnehmung noch der Kräfte, die in ihm selbst waren als Kräfte, die wir heute als Ätherleib ansprechen, und er schuf viel mehr aus diesem Erfühlen dieser Gestalt heraus, aus dem ja vollends der griechische Künstler arbeitete. Diese Fähigkeit hörte auf, und die äußeren Fähigkeiten mußten auftreten, aus dem äußeren Anschauen die Dinge wieder zu nehmen. So daß man gedrängt wurde, die Natur zu erfühlen und zu verstehen. Und ich habe Ihnen gezeigt, wie einer der ersten, die aus einem tiefen Empfinden heraus die Natur zu erfühlen suchten, gerade Franz von Assisi war. Der erste, der nun zu diesem Naturerfühlen Naturverständnis im umfassenden Sinne suchte, war Lionardo. Er versuchte, weil es ihm nicht mehr so gegeben war wie den früheren

Menschen, dasjenige, was im Menschen selbst als Kräfte wirkt, von innen heraus zu verfolgen, er versuchte es durch die Anschauung von außen her kennen zu lernen, versuchte durch äußere Anschauung das kennenzulernen, was man durch inneres, Erfühlen nicht mehr kennenlernen konnte. Natur-Verstehen im Gegensatz zum Natur-Erfühlen zeichnete Lionardo aus gegenüber Franz von Assisi. Damit ist aber auch die ganze Geistesverfassung des Lionardo bedingt, die ganz auf das Verstehen ausgeht. Und was erzählt wird - man braucht es nicht wörtlich zu nehmen, denn die Quellen sprechen ja eigentlich mehr oder weniger nur Legenden aus, aber dennoch beruhen diese auf Wirklichkeit -, daß Lionardo besondere Anstrengungen gemacht hat, um an charakteristischen Menschengesichtern durch Anschauung das Wirken des menschlichen Kraftorganismus zu seinem inneren Erlebnis zu machen, daran ist durchaus etwas Wahres. Daß er nachgelaufen ist besonders charakteristischen Gestalten oftmals tagelang, um gewissermaßen den Menschen zu durchschauen, wie sein Wesen in die Form hineinwirkt, daran ist etwas Wahres. Auch daß er Bauern eingeladen hat, denen er das, was sie sehr gerne gegessen haben, aufgetischt hat, denen er Geschichten erzählt hat, daß sie in alle möglichen Situationen des Lachens und der Gesichtsverrenkungen gekommen sind, so daß er sie dann studieren konnte, das beruht durchaus auf Wahrheit. Daß er, als er ein Medusenantlitz malen wollte, sich alle möglichen häßlichen Krötentiere und ähnliches Zeug in das Atelier getragen hat, um die charakteristischen Tiergesichter zu studieren, das gehört zu dem legendenhaft Erzählten, weist aber darauf hin, wie Lionardo suchen mußte, um das geheimnisvolle Schaffen der Natur in ihren Kräften zu erlauschen. Denn Lionardo war wirklich ein Mensch, der Naturverständnis suchte.

Er bemühte sich ja auch, die Naturkräfte, wie sie hereinwirken können in das Menschenleben, im weiteren Sinne aufzufassen. Er war nicht bloß im engsten Sinne Künstler, sondern bei ihm wurde der Künstler aus dem ganzen Menschen heraus, und der ganze Mensch stand drinnen in der sich umwendenden Zeit. Er wollte zum Beispiel in Florenz die Kirche San Giovanni, die durch die allmähliche Erhöhung des Pflasters zu tief in den Boden hineingeraten war, die wollte er heben, eine Aufgabe, die heute leicht auszuführen wäre, die dazumal für aussichtslos gehalten worden ist, als Ganzes wollte er sie heben. Heute würde es sich bei einer solchen Aufgabe, wie mit Recht von *Herman Grimm* bemerkt worden ist, nur um die Berechnung der Kosten handeln; dazumal war das eine geniale Idee, denn kein Mensch hielt das für möglich außer Lionardo. Der dachte daran, Apparate aufzubauen, durch die der Mensch durch die Luft fliegen kann, und große Sumpfbereiche zu entwässern; er war Ingenieur, Mechaniker, er war Musiker, er war im geistigen Umgang ein gebildeter Mensch und ein Wissenschaftler der damaligen Zeit; konstruierte Apparate, die für die damalige Zeit so unerhört waren, daß niemand außer Lionardo etwas damit anzufangen wußte.

Also aus einem breiten Weltverständnis heraus wirkte dasjenige, was bei ihm in die Hand hinein sich fortsetzte. Von Lionardo kann man wirklich sagen, daß er die sich umwälzenden Kräfte seiner ganzen Zeit in sich trug. Er trug seine Zeit in sich, wie sie sich dazumal in den Umwälzungen in Italien zum Ausdruck brachte. Und man möchte sagen, sein ganzes Leben, das künstlerische Leben Lionardos eingeschlossen, ist ein Abdruck dieses seines Grundcharakters. Er ist eigentlich im Grunde genommen, trotzdem er herausgewachsen ist aus den italienischen Verhältnissen, nicht dort zu Hause. Er ist zwar Florentiner, aber er verbringt nur seine Jugendzeit in Florenz, geht von Florenz fort nach Mailand, weil er von dem Herzog *Lodovico Sforza* berufen

wird, ja, als eine Art Hofbelustiger, durchaus nicht als der große Künstler, wie man heute vielleicht denken könnte, als welcher Lionardo uns heute gilt. Lionardo hatte sich aus einem Pferdeschädel ein Musikinstrument angefertigt, entwickelte darauf Töne und konnte mit großem Humor gerade dadurch das herzoglich-mailändische Haus belustigen wie auch durch mancherlei andere Dinge. Man braucht nicht zu sagen, daß er etwas vorstellen sollte wie eine Art Hofnarr; aber eben als Hofbelustiger, den Hof zu amüsieren, war er eigentlich berufen worden. Und was er dort in Mailand dann außerdem noch geleistet hat, wovon wir später sprechen werden, das hat er im Grunde genommen aus dem innersten Drange seines Wesens heraus geleistet. Aber er war nicht, um diese Leistungen zu vollbringen, in erster Linie an den Hof der Sforza gezogen worden. Trotzdem er sich dort eingelebt hat in Mailand, malt er später, als er nach Florenz zurückkehrt, wiederum an einem Schlachtenbilde, welches verherrlichen soll einen Sieg über Mailand! - Und dann sehen wir ihn sein Leben beenden am französischen Hofe.

Lionardo ist eigentlich ganz darauf aus, nur auf das zu sehen und nur das zu fühlen, was ihn in seiner Zeit am Menschen interessiert. Die politischen Ereignisse, die dazumal so kompliziert sind, die gehen mehr oder weniger an ihm vorbei. Er hebt überall die oberste Schicht des Menschlichen davon ab; er macht sogar in vieler Beziehung den Eindruck einer Natur wie ein Abenteurer, aber eben wie ein Abenteurer, der mit ungeheurer Genialität ausgestattet ist. Er trägt also seine ganze Zeit in sich, und aus dem Fühlen seiner ganzen Zeit heraus entsteht das, was er schafft, das wir dann nicht chronologisch vorführen wollen, sondern in einer Ordnung, die frei ist, aus dem Grunde, weil es gerade bei Lionardo mehr darauf ankommt zu sehen, wie er aus einem Wurf heraus schafft. Deshalb kommt es weniger auf das Chronologische an.

Eine ganz andere Natur, obwohl er das Renaissancemäßige mit Lionardo gemein hat, ist

MICHELANGELO

Wenn man von Lionardo sagen kann, daß er die ganze damalige Zeit in seinem Busen trägt und wiederum mit seiner Zeit deshalb oftmals in Disharmonie kommt und unverstanden bleibt, weil er sie in all ihren Tiefen und mit den Kräften, die erst im Laufe von späteren Jahrhunderten herauskommen sollten, schon verwendete, so kann man von Michelangelo sagen: er trug in sich wirklich das damalige Florenz. Allerdings - was war Florenz? Florenz war wirklich in gewissem Sinne ein Konzentrat der damaligen Weltordnung. Und dieses Florenz, das trug er in sich. Er trug es so in sich, daß man sagen kann: er steht nicht so wie Lionardo den politischen Verhältnissen fern, sondern dasjenige, was sich politisch damals so kompliziert abspielt - und die ganze Weltordnung spielte damals in das Politische herein -, was sich da abspielt in der aufgehenden Phase seiner Epoche, wirkt immer wieder und wieder in seine Seele hinein. Und wenn Michelangelo wiederholt nach Rom geht, so trägt er sein Florenz nach Rom und malt und bildet ein florentinisches Empfinden in die Römerschaft hinein. Lionardo trägt ein Weltempfinden in die Dinge hinein, die er geschaffen hat. Michelangelo trägt florentinisches Empfinden in sein künstlerisches Schaffen hinein. Er trägt sogar florentinisches Empfinden hinüber nach Rom; er erobert gewissermaßen geistig als Künstler Rom, indem er Florenz in Rom wiederum aufleben läßt. Michelangelo erlebt dasjenige mit, was sich aus den politischen Verhältnissen heraus in der Zeit seines Lebens in Florenz abspielt. Das kann man auch in der Aufeinanderfolge seiner Lebensperioden sehen.

Er erlebt zuerst, als seine Laufbahn beginnt, könnte man sagen, als ganz junger Mann den großen *Medici*. Er wird der Liebling des großen Medici, durch den er erhoben wird zu all dem, was man dazumal in Florenz in sein Geistesleben aufnehmen konnte. Dasjenige, was von antiker Kunst und von antiker Kunst in Florenz dazumal zu studieren war, studierte Michelangelo unter dem Protektorate des Mediceers. Und er schuf seine ersten Sachen unter dem Protektorate des Mediceers. Und er hatte lieb diesen seinen Protektor; er wuchs in seiner eigenen Seele mit der Seelenart dieses mediceischen Protektors zusammen. Dann mußte er es erleben, daß die Söhne dieses seines Protektors ganz anders gartet waren. Er, der allerdings aus einer ehrgeizigen Gemütsanlage heraus, aber aus dieser heraus Freiheit gebend, ein Großes für Florenz geleistet hat, er starb ja 1492, und die Söhne erwiesen sich als mehr oder weniger gewöhnliche Tyrannen. Diesen Umschwung mußte Michelangelo in verhältnismäßig früher Jugend erleben. Er mußte es erleben, daß, während im Beginne seiner Laufbahn aus dem mediceischen Kaufmannsgeiste heraus der Kunst freien Lauf gelassen worden war, jetzt der Kaufmannsgeist sich als politischer Geist aufspielte und nach Tyrannei strebte. Und er erlebte es, daß in Florenz im kleinen zunächst sich das zeigte, was später die ganze Welt ergriff. Das war ein furchtbares Erlebnis für ihn, aber ein Erlebnis, welches auch mit der ganzen Umwendung der neueren Zeit zusammenhing.

Da geht er zum ersten Male nach Rom. Und man kann sagen: in Rom vertraut er dasjenige, was er selber als die Größe dieses Florenz erlebt hat. Und man kann sehen, wie die Formgebung des Michelangelo mit diesem Umschwung in den Empfindungen zusammenhängt. Bis in die Linien herein merkt man, was in seinem Gemüt dieser politische Umschwung in Florenz bewirkt hat. Und wer für solche Sachen Empfindung hat, der merkt es an der im Vatikan befindlichen «Pietà» (127), daß sie herrührt im Grunde genommen von dem trauernden Michelangelo, von dem um seine Vaterstadt trauernden Michelangelo.

Und als dann für Florenz wieder bessere Zeiten beginnen und er zurückgeht, da steht er wiederum unter dem Eindrucke des Gehobenseins, aber des Gehobenseins eben aus dem Grunde, weil in Florenz wiederum die Freiheit eingezogen war. Und da gießt er diese umgestaltete Empfindung hinein in die unbeschreiblich große Charakterfigur seines «David», den er hinstellt (129). In diesem David lebt nicht der biblische David, so wie er traditionell war; in diesem David lebt der Protest des freien Florenz gegen das andringende Großstaatentum, und das Kolossale der Statue da hängt mit dieser Empfindungsart zusammen.

Und als er dann berufen wird von dem Papste *Julius*, die Sixtinische Kapelle auszumalen, da trägt er erst im rechten Sinne sein Florenz nach Rom hinüber. Was trägt er da nach Rom hinüber? - Da trägt er nach Rom hinüber eine ganze Weltauffassung, eine Weltauffassung, von der man ebensogut sagen kann, sie zeige die neue Zeit, wie man sagen kann: in dem, was Michelangelo in Rom schafft in der Sixtinischen Kapelle im Weltenwerden und im Werden der biblischen Geschichte (127-133), geht unter eine alte Weltanschauung. Eine ganze Welt trägt Michelangelo nach Rom hinüber. Er trägt das hinüber, was in Rom damals nicht entstehen konnte, was seelisch nicht in Rom entstehen konnte, was nur in Florenz entstehen konnte: die Anschauung dieses Weltzusammenhanges vom Urbeginne an bis herein in das Historische im Zusammenhang mit all den prophetischen und Sibyllen-Gaben der Menschen - Sie finden in früheren Vorträgen von mir gerade über diese Dinge Ausführungen -, diese Zusammenhänge mußten in Florenz empfunden

werden. Denn was damals Michelangelo empfunden hat und durchaus empfunden hat aus dem, was in Florenz zu seiner Höhe gekommen war, das kann man heute, ohne sich geisteswissenschaftlich in frühere Zeiten zu versetzen, nicht mehr nachempfinden; daher steht in den gebräuchlichen Kunstgeschichten über diese Dinge so viel Unsinn - man kann das nicht mehr nachempfinden; denn so, wie Michelangelo schuf, so kann man nur schaffen, wenn man an diese Dinge wirklich glaubt, wenn man in diesen Dingen drinnen steht. Es ist gut reden, zu sagen: Man malt das Weltenwerden. - Mancher Künstler der heutigen Zeit wird sich das auch zutrauen. Wer Empfindung hat, der wird damit doch nicht einverstanden sein können, aus dem einfachen Grunde, weil keiner das Weltenwerden malen kann, der nicht so drinnen steht mit seinem ganzen Seelenleben wie Michelangelo drinnen stehen konnte.

Und als er dann wieder nach Florenz geht, geht er im Grunde genommen nach Florenz zurück, getrieben schon von derjenigen Strömung, die, ich möchte sagen, den kommerziellen Charakter an die Stelle des sakramentalen Charakters setzt. Er soll zwar dann bedeutsame Werke schaffen und schafft sie auch in der Mediceer-Kapelle (153-161). Aber das Ganze hat im Hintergrunde etwas, was Michelangelo eigentlich der ganzen Unternehmung gegenüber zu pessimistischen Empfindungen trieb. Es handelte sich um die Verherrlichung der Mediceer, und auf die kam es zunächst an, die ja mittlerweile mächtig geworden waren, weniger in Florenz in der damaligen Zeit als im übrigen Italien.

Und als er dann wiederum zurückgetrieben wird nach Rom durch die Verhältnisse, die herbeigeführt worden waren durch *Malatesta Baglionis* Verrat, durch das Wiedereindringen der Malatestas, das Ende der Freiheit in Florenz, da malt er, man möchte sagen, wie aus dem Protest eines Florentiners, unmittelbar als Maler, ins «Jüngste Gericht» hinein den großen Menschheitsprotest der menschlichen Individualität gegenüber alledem, was dieser menschlichen Individualität widerstrebt (162-166). Das gibt dem «Jüngsten Gericht» seine menschliche Größe, jene menschliche Größe, die es ganz gewiß unmittelbar ausgeatmet hat, wie es aus der Hand Michelangelos hervorgegangen ist. Jetzt ist es ja zum Teil vollständig verdorben.

Aber nun erlebt er wiederum dasjenige, was tief, tief in alle Empfindungsimpulse seiner Seele hineinschwirrt. Was alles hatte er schon erlebt an Ereignissen, die für die Entwicklung seines Weltanschauungsbildes von Bedeutung waren! - Wichtige Dinge habe ich Ihnen angegeben, die heute abstrakt aufgenommen werden, die aber durchaus ganz tiefe Seelenimpulse in der Seele des Michelangelo waren. Dazu muß man hinzufügen, daß er ja miterlebt hat den Umschwung, der in Florenz eingetreten ist durch das Auftreten des *Savonarola*. Damit tritt der Protest auf im Kirchenleben gegen dasjenige, was die damalige Zeit in bezug auf das Christentum überhaupt charakterisierte. Ein so freies Künstlertum, wie es sich in Lionardo geltend gemacht hat und in vielen anderen seiner Art, das konnte sich nur entwickeln, indem herausgehoben wurden aus dem moralischen Element die Vorstellungen des Christentums, wie sie sich an das Mysterium von Golgatha angereicht hatten: die Vorstellungen über die Trinität, über das Abendmahl, über den Zusammenhang des Irdischen mit dem Übersinnlichen und so weiter. Diese Vorstellungen hatten, herausgehoben aus dem moralischen Element, einen imaginativen Charakter, einen freien imaginativen Charakter bekommen, mit dem man wie mit einem Weltlichen arbeitete, nur daß die heiligen Gestalten darinnen waren. Man hatte es objektiv gemacht, losgelöst vom Moralischen.

Dadurch gerade gleitet das vom moralischen Vorstellen losgelöste christliche Vorstellen zum rein Künstlerischen hinüber. Es gleitet hinüber ganz wie selbstverständlich; aber es gehört zu der Art, wie es hinübergelitten ist, gewissermaßen dieses Abstreifen des Moralischen dazu. Savonarola ist der große Protest gegen dieses Abstreifen des Moralischen. Savonarola tritt auf, der Protest der Moral gegen die moralfreie - ich sage nicht: morallose, aber moralfreie - Kunst. Und man muß schon das Wollen des Savonarola studieren, wenn man auch verstehen will, was von ihm ausgehend und von dem, was er bewirkte, ausgehend in Michelangelo ist.

Dann aber erlebte er ein Weiteres. Dieser Michelangelo, der niemals in seinem innersten Gemüte anders als in der Tat christlich dachte, nicht bloß christlich fühlte, sondern sich auch die Weltordnung im christlichen Sinne bildhaft vorstellte, er war hineingestellt in die Zeit, in der, ich möchte sagen, die christlichen Vorstellungen objektiv geworden waren und dadurch so leicht hinübergleiten konnten in das Gebiet der Kunst. Da war er hineingestellt, damit erlebte er den nördlichen Protest der Reformation, der verhältnismäßig schnell sich auch über Italien verbreitete. Und er erlebte dann den ganzen Umschwung, der sich von seiten des Katholizismus vollzog als Gegenreformation gegen die Reformation. Er erlebte, wie im Rom der damaligen Zeit die vielleicht moralisch nicht hoch stehenden, aber freien Geister lebten, welche durchaus damit einverstanden waren, dem Katholizismus eine neue Gestalt zu geben, die durchaus nicht so weit gehen wollten wie Savonarola, aber die dem Katholizismus eine solche Gestalt geben wollten, daß er, ohne die Gestalt anzunehmen, die dann in der Reformation hervorgetreten ist, dennoch kontinuierlich sich fortentwickeln konnte. Da brach die Reformation herein als, ich möchte sagen: eine andere Auflage des Savonarola-Protestes. Da bekam man es in Rom mit der Angst zu tun, und man nahm Abschied von all demjenigen, was durchpulst hat das frühere Leben. Solche Ideen, wie sie sich zum Beispiel konzentrierten in der *Vittoria Colonna*, waren es, auf die auch Michelangelo große Hoffnungen setzte: ein Versittlichen desjenigen, was künstlerisch eine Höhe erreicht hatte, und mit diesem versittlichten Katholizismus die Welt langsam neu zu durchsetzen. Die römischen Machthaber, die katholischen Machthaber stießen jetzt in diese durchaus freieren katholischen Ideen hinein das jesuitische Prinzip, und *Paul IV.* wurde Papst. Damit erlebte Michelangelo etwas für ihn ganz gewiß Furchtbares; denn er sah im Keime entstehen den Bruch mit dem, was er noch als Christentum kannte. Das jesuitische Christentum nahm seinen Anfang.

Und so ging es in seinen Lebensabend hinein. - Ich sagte, Florenz habe er nach Rom getragen.

Anders war es wiederum bei

RAFFAEL

Raffael trug eigentlich Urbino nach Rom, das östliche Mittelitalien, über das ein merkwürdiger Zauberhauch ausgegossen ist, den man vernimmt, wenn man die kleineren Künstler dieses Gebietes, aus denen Raffael sich herausentwickelt hat, ins Auge faßt. In ihren Schöpfungen mit den lieblichen Antlitzern, mit den charakteristischen Fußstellungen, mit der ganzen Haltung liegt etwas, von dem ich sagen möchte: da ist künstlerisch in einer etwas späteren Zeit das geworden, was auf moralisierendem Gebiete, auf asketischem Gebiete bei Franz von Assisi früher aufgetreten ist; da geht das in das künstlerische Gestalten und Empfinden hinein. Da lebt der eigentümliche Zauberhauch des zarten Anschauens der Natur und des Menschen. Das ist Raffael wie eingeboren, und das prägt er im Grunde genommen dann während seines ganzen Lebens aus. Und diese Empfindung trägt er nach Rom; die fließt aus seinen Schöpfungen in unser Gemüt über, wenn wir uns versetzen in die Art und Weise, wie diese Schöpfungen waren, die ja auch als Bildwerke zum großen Teil doch vielfach verdorben sind. Und was da Raffael in seiner Seele trägt, das ist gerade dadurch, daß es sich, ich möchte sagen, in der Urbinoschen Einsamkeit entwickelt hat, etwas, was auch einsam dasteht in der damaligen Zeit und was sich gerade von Raffael aus verbreitet hat in die Menschheitskultur hinein. Es ist so, daß Raffael mit diesem Elemente wie auf den Wogen der Zeit getragen wird und überall, von den Wogen der Zeit getragen, dieses Element geltend macht, dieses echt künstlerische Ausgestalten der christlichen Empfindungen als künstlerische Empfindungen. Das ist überall über die Werke Raffaels ausgegossen.

So, möchte ich sagen, steht Lionardo im großen Weltgeschehen drinnen, wie einen überall stechend mit seinem scharfen Weltverstehen; Michelangelo steht im politischen Verstehen der damaligen Zeit darinnen und macht das zum ausgesprochenen Empfindungsimpulse; Raffael bleibt von alledem ziemlich unberührt, wird von den Wogen der Zeit getragen und trägt ein fast unaussprechbares christliches Künstlerisches in die Zeiten-Entwicklung hinein. Das ist es, was diese drei großen Meister der Renaissance zugleich unterscheidet und zugleich vereint; denn sie stellen drei Momente dar im Renaissance-Empfinden, wie es uns historisch erscheinen kann.

Und jetzt lassen wir zunächst **LIONARDOS KUNSTWERKE**

bildhaft auf uns wirken. Wir werden sehen, wie diese Kunst sich zeigt. Deshalb wollen wir als erste Bilder dann zeichnerische Schöpfungen von Lionardo zeigen, zeigen, wie er in der ganzen Art und Weise zeichnerisch aus diesem Naturverstehen heraus schafft, das ich zu charakterisieren versuchte. Dann wollen wir - nicht ganz historisch - seine porträtartigen Bilder zeigen und dann erst übergehen zu seiner Hauptschöpfung, zu dem «Abendmahl», um dann zu dem zurückzukehren, was ihn wiederum in seinem Ausgangspunkt zeigt. Wir werden Ihnen zuerst ein bekanntes Selbstporträt des Lionardo zeigen:



Das ist zunächst eines von den Selbstporträts Lionardos.

Das andere ist das bekanntere:

86 Selbstbildnis, Röteln, (Turin, Königliche Bibliothek)



Dann haben wir aus der Werdezeit des Lionardo ein Bild:

92 Verrocchio/Lionardo Die Taufe Christi welches eigentlich zeigt, wie Lionardo sich entwickelt hat aus der Schule des Verrocchio heraus. Die kleinen Figuren, die Sie sehen, sind ja sicher Verrocchio-Figuren, während es als Tradition gilt, daß zum Beispiel die Landschaft in der feinen Ausführung um diese Figur hier [Christus], von Lionardo gemalt worden ist. Und es gilt als Tradition, daß nur der eine Engel von ihm in der Schule Verrocchios gemalt worden ist, und daß Verrocchio, als er gesehen hat, was Lionardo auf seinen Bildern malen konnte, den Pinsel niedergelegt hat und selber nicht mehr malen wollte. (Florenz, Uffizien)



Nun haben wir eine Zeichnung von Karikaturen:

88 Leonardo da Vinci Karikaturen, Feder (Windsor, Königliche Bibliothek)

Hier sehen Sie die Art und Weise, wie Leonardo gezeichnet hat, wie er versuchte, das Charakteristische bis zur Karikatur so weit herauszuholen aus der Anschauung, die er eben in solcher Weise gewonnen hat, wie ich es zu charakterisieren versuchte.

Man soll nicht glauben, daß Leonardo ganz allein dasteht mit solchen Dingen. Dergleichen war schon in der damaligen Zeit durchaus auch von anderen gemacht worden; nur steht Leonardo mit seiner besonderen Genialität da. Aber dieses Suchen des Charakteristischen gegenüber dem, was man früher in der Kunst verklärt hat und was sich in früherer Zeit aus einer höheren Anschauung ergeben hat und dann traditionell geworden ist, dieses Suchen nach dem unmittelbar Charakteristischen, wie es sich der Anschauung ergibt, und das Herausheben desjenigen, was sich aus der Anschauung als besonders signifikant für das Individuelle der Wesen geltend macht, das war schon ein Suchen der damaligen Zeit.



Nun ein Charakterkopf:

90 Brustbild eines Kriegers, Silberstift und Kreide (London, Britisches Museum)

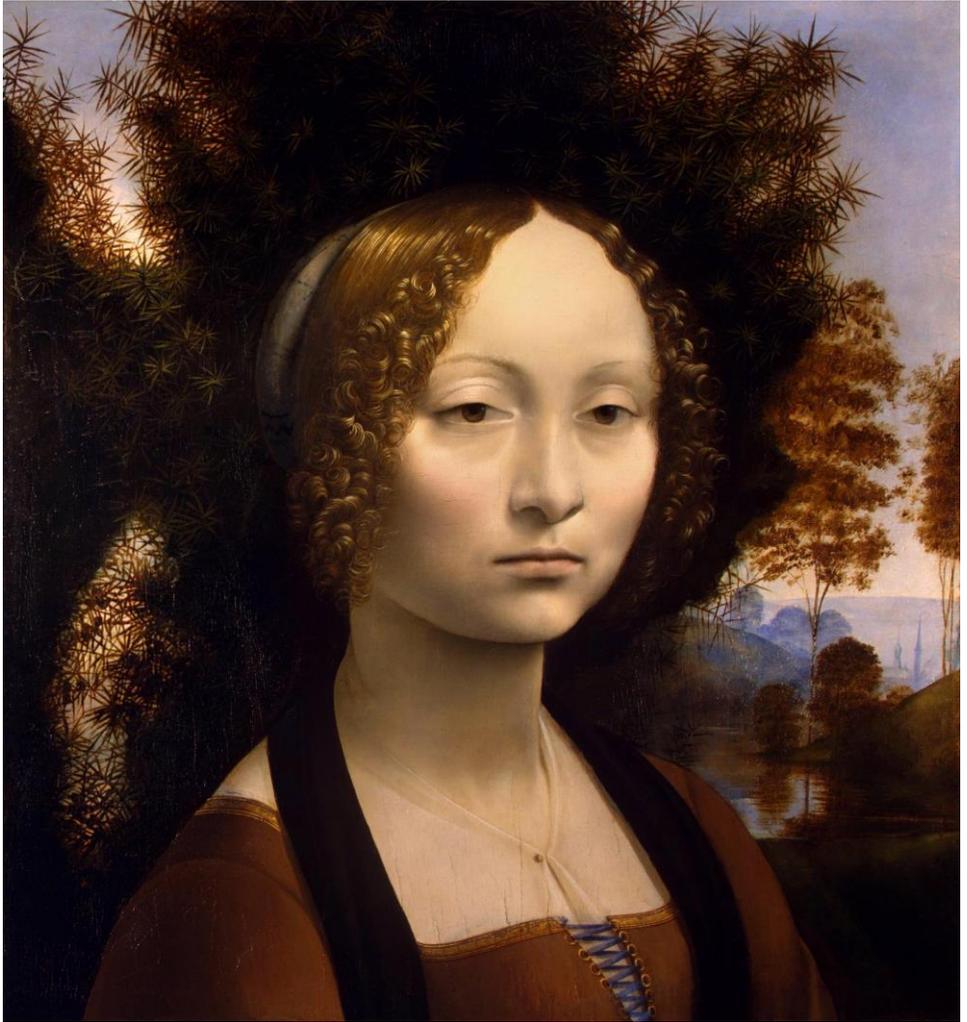


91 und eine Zeichnung zu einer Landschaft: Regenlandschaft, Rötel
(Windsor, Königliche Bibliothek)



93 Leonardo da Vinci Frauenbildnis (Wien, Galerie Lichtenstein)

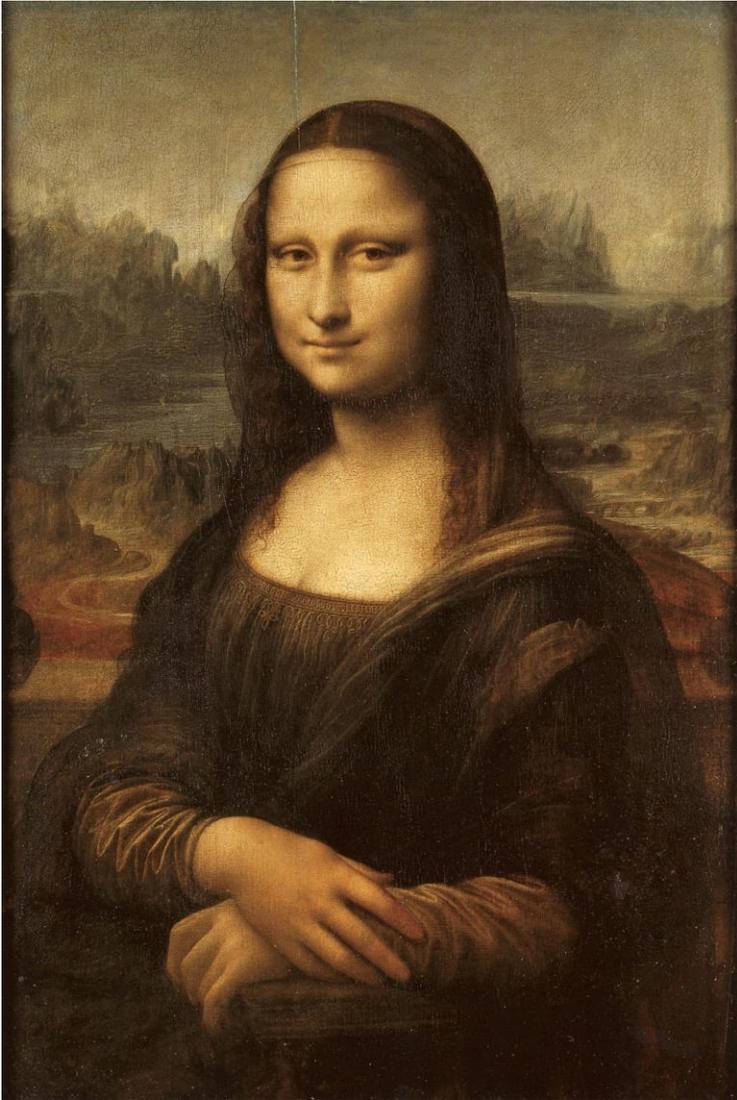
Dieses Bild (93) und das folgende (94) sind die beiden Bilder, die nicht als Leonardo-Arbeiten verbürgt sind, die aber Lionardos Charakter tragen und daher nicht ganz ohne Zusammenhang mit ihm in der Zeit stehen:



94 Lionardo-Schüler Die sogenannte «Belle Ferronière» (Paris, Louvre)

Nun hier das berühmte Bild, an dem Sie die andere Seite des Lionardo sehen, eben jene Seite, wo er, ich möchte sagen, durchaus den entgegengesetzten Pol sucht zu dem Ihnen vorhin durch Zeichnungen Veranschaulichten, in welchem er versucht, das Charakteristische zu gestalten, wo er versucht, das Individuelle in der Einzelheit herauszugestalten.





Man glaubt ja gewöhnlich nicht, daß ein Künstler, der so etwas schafft wie die «Mona Lisa», auch das andere braucht, das bis ins Karikaturmäßige geht. Ich habe das aber versucht anzudeuten, als ich öfters gesprochen habe von dem Naturgemäßen, durch das unser Freund Christian Morgenstern von seinen erhabenen Schöpfungen zu denen getrieben worden ist, die wir ja auch kennen, als das zuweilen Karikaturhafte. Das ist durchaus dieser Zusammenhang in der Künstlerseele, der notwendig ist, wenn es sich um ein so Gerundetes, Abgeklärtes handelt: die Kräfte zu suchen zu der Schöpfung eines solchen Abgeklärten durch das Ausgestalten des Charakteristischen bis zum Karikaturmäßigen.

Wir bringen jetzt weitere Bilder - nicht eben ganz historisch angeordnet -, welche aber Leonardo zeigen in dem Charakter eines nach Rundung, eben nach dieser erwähnten Ausgestaltung suchenden Künstlers:

95 Leonardo da Vinci Madonna Litta (Leningrad, Eremitage)



120 Leonardo da Vinci* Dionysos – Bacchus, stark übermalt (Paris, Louvre)

Hier ist die Dionysos-Figur, der Dionysos-Gott. Sie finden darüber einige Andeutungen in verschiedenen Vorträgen, die früher von mir gehalten worden sind.



*Das Gemälde basiert nachweislich auf Entwürfen und Skizzen Leonardo da Vincis. Es wird jedoch vermutet, dass es von einem unbekanntem Schüler aus der Werkstatt Leonardos ausgeführt wurde und zwischen den Jahren 1683 und 1693, wurde es verändert und übermalt um Bacchus darzustellen



Dann eine Madonna mit Jesusknaben in der Grotte:

98 Die Madonna in der Felsengrotte (Paris, Louvre)



Nun kommen wir zu dem allerdings früher entstandenen «Abendmahl».

99 Lionardo da Vinci Das Abendmahl

das in Mailand in langer Zeit [1495-98] im Kloster Santa Maria delle Grazie gearbeitet worden ist. Wir haben ja öfters davon gesprochen. Wir wissen, daß es sich dabei darum handelt, daß ein wesentlicher Fortschritt in der ganzen künstlerischen Ausgestaltung bei diesem «Abendmahl» gegenüber früheren Abendmahl-Darstellungen - Ghirlandajo (55) und andere - zu verzeichnen ist. Wenn Sie das ganze Leben in dem Bild beobachten, so werden Sie eben finden, daß trotz allem Kompositionellen das Charakteristische der Figuren so stark hervortritt, daß man darin gerade das völlig Neue - ich habe das schon neulich hervorgehoben - bei Lionardo zu sehen hat. Das Abgestimmtsein, das charakteristische Abgestimmtsein auf die Komposition ist allerdings in diesem Bilde bis aufs Wunderbarste getrieben. Die vier Gruppen der Jünger geben überall zugleich eine abgeschlossene Dreiheit, und jede dieser Dreitheiten stellt sich wiederum in das Ganze in wunderbarer Weise hinein, Farbe und Lichtentwicklung einfach in der wunderbarsten Weise! - Und wie dieses auch in der Farbengebung hineinspielt in der Komposition, darauf habe ich einmal aufmerksam gemacht. Das ist etwas, wodurch man geradezu in das Ganze, in das Geheimnisvolle des Schaffens Lionardos hineinsieht, wenn man versucht, die Farben des ganzen Bildes zusammen zu empfinden, und man sie durchaus so empfindet, daß sie über das ganze Bild so verteilt sind, daß sie einander durchaus ergänzen - ich möchte nicht sagen: als Komplementärfarben, aber in ähnlicher Weise wie Komplementärfarben, so daß man eigentlich dann, wenn man das Ganze zusammensieht, ein reines Licht hat, die Farben reines Licht sind. -



Das liegt auch in der Farbgebung dieses Bildes:

109 Leonardo da Vinci Das Abendmahl. Fresco-Kopie eines unbekanntem Meisters, Ponte Capriasca bei Lugano, Parrocchia.



Apostelköpfe:

112 Judas, Petrus, Johannes



113 Bartholomäus, Jakobus d. J., Andreas



114 Thomas, Jakobus d. Ältere, Philippus



115 Matthäus, Thaddäus, Simon



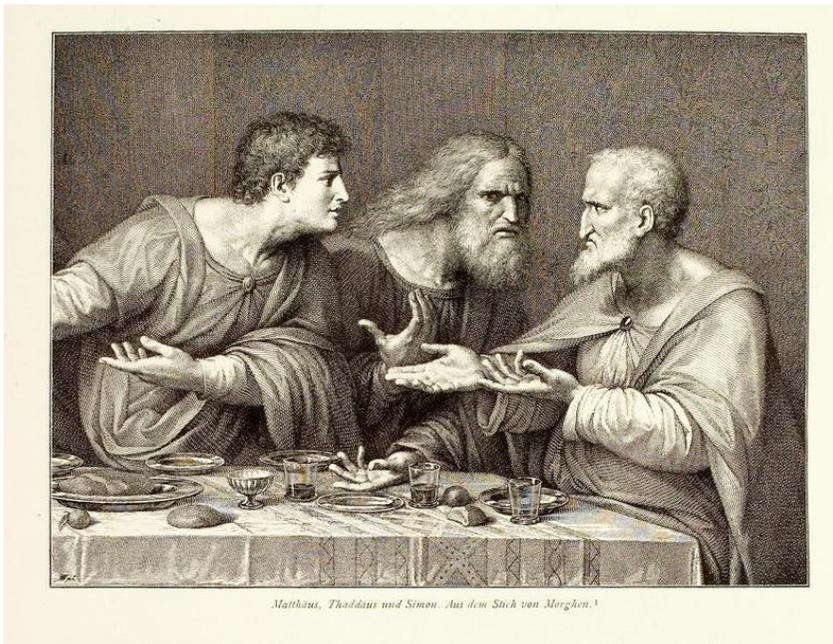
Hier ein Christus-Kopf, der, wie geglaubt wird, ein früherer Versuch ist:

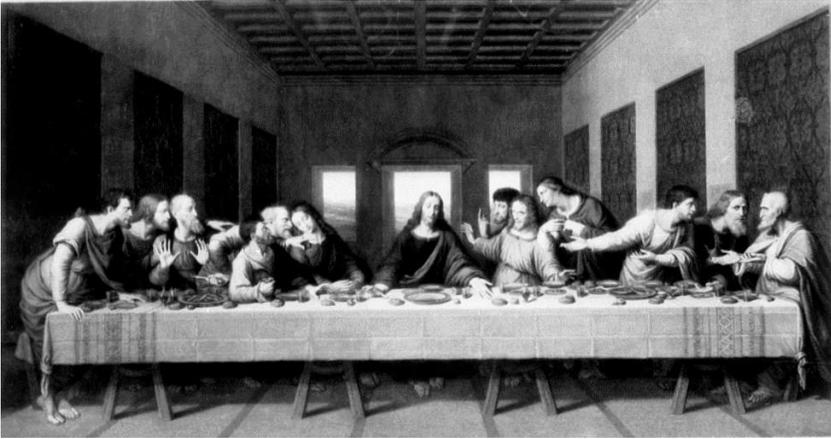
108 Lionardo da Vinci (?) Christus-Kopf



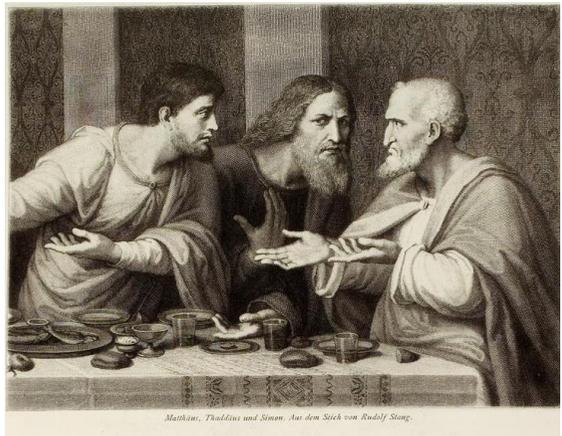


Das ist nun der Morghensche Stich des «Abendmahls» [vollendet 1800], aus dem man noch eine genauere Vorstellung der Komposition bekommen kann als aus dem jetzigen Zustand des Bildes in Mailand, das ja eigentlich vollständig ruiniert ist. Sie kennen ja die Schicksale des Bildes, die auch bei uns öfter erzählt worden sind.





Christus aus dem Abendmahlsstich von Rudolf Stang.



Matthäus, Thaddeus und Simon. Aus dem Stiche von Rudolf Stang.

Das ist nun ein in neuerer Zeit gemachter Stich, der Stangsche, der versucht, durch eingehendes Studium der Einzelheiten eine Vorstellung von dem Bilde zu geben; der vielfach bewundert wird, der aber vielleicht doch für denjenigen, der das Bild gerade künstlerisch liebt, allerdings eine schöne selbständige künstlerische Leistung auf diesem Gebiet ist, aber der doch zu sehr ablenkt dasjenige, was in dem Bilde ist, auf etwas Fein-Zeichnerisches.



117 Leonardo da Vinci, Schule? Die Verkündigung (Florenz, Uffizien)



119 Mittelgruppe der «Anghiarischlacht», Kupferstich von Gerard Edelinck nach der Kreidekopie von Peter Paul Rubens



Da haben wir nun ein Stückchen aus dem, was Lionardo malen wollte als sein «Schlachtenbild», das ich vorhin erwähnt habe.

Wenn Sie sich Lionardo noch einmal vergegenwärtigen, so werden Sie sehen, daß er etwas in sich hat, was gerade dann wirkt, wenn man nicht die ohnedies nicht sehr feststehende chronologische Ordnung nimmt, sondern gruppenweise die Dinge so auf sich wirken läßt, wie wir es jetzt gemacht haben. Da sieht man, daß in Lionardo durchaus verschiedene Strömungen leben. Die eine Strömung, die besonders herauskommt beim «Abendmahl», die, ich möchte sagen, auf das Charakteristisch-Kompositorische hingeht, sie steht für sich da -, und sie steht neben derjenigen Strömung, die nicht auf dieses Kompositorische geht, die zu jeder Zeit auch hätte herauskommen können, nur daß gerade zufällig nicht Bilder dieser Art aus jeder Zeit vorhanden sind, die also in den Bildern des Louvre zum Ausdruck gekommen ist, welche wir vor dem «Abendmahl» (96) gezeigt haben (88-95). In denen kommt etwas zum Ausdruck, das durchaus in nichts erinnert an dieses Kompositorische des «Abendmahls», sondern das auf Abrundung geht und nur mehr oder weniger charakteristisch sein will.

Nun kommen wir zu

MICHELANGELO

Zunächst sein Selbstporträt:

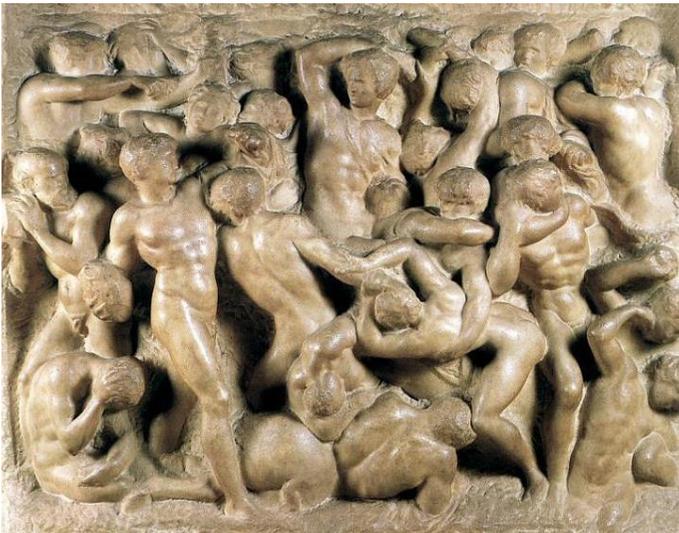
122 Selbstbildnis ?

Ev. Jacopo del Conte

(Florenz, Uffizien)



123 Michelangelo Der Kampf der Kentauren und Lapithen (Marmorrelief, Florenz Casa Buonarroti)





Das ist noch der unselbständige Michelangelo, der eigentlich noch Schüler ist, der in Florenz arbeitet unter dem Einflüsse des Donatello'schülers Bertoldo und so weiter.



125 Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer (Tondo Pitti)

Marmorrelief (Florenz, National-Museum)

Und nun denken wir an den Michelangelo, der unter den Einflüssen, die ich geschildert habe, zum ersten Male nach Rom hinübergeht:



126 Madonna mit dem Kinde Marmorstatue (Brügge, Notre Dame)

Betrachten Sie dieses Bild und gleich dann das darauffolgende





127 Pietà, Marmorgruppe (Rom, S. Pietro)

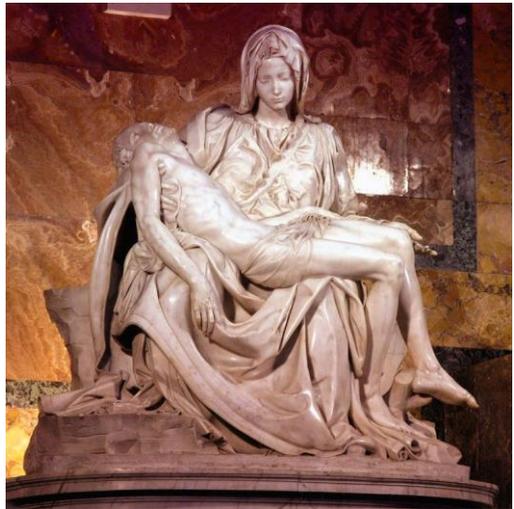
und vergleichen Sie die Stimmung der beiden Bilder. Sehen Sie sich dieses Bild an. Das ist durchaus unter dieser Stimmung des Nach-Rom-Kommens entstanden, und ein mehr oder weniger tragischer großartiger Pessimismus liegt über dem Ganzen. Vielleicht schalten wir dann noch einmal zurück:

126 Madonna mit dem Kinde

und Sie werden sehen: diese beiden Schöpfungen sind im künstlerischen Charakter sehr ähnlich und gehören durchaus derselben Empfindungsnuance bei Michelangelo an. Gehen wir noch einmal zurück zur «Pietà»:

127 Pietà. Rom, S. Pietro

die jetzt in St. Peter in Rom steht; wenn man dort hineingeht, findet man sie gleich rechts. Bei diesem Bildwerk wurde vielfach gesagt von Menschen, die ja das Novellistische mehr als das Künstlerische empfinden, daß die Madonna noch so jung ist in der Lage, in der sie hier ist. Diese jugendliche Darstellung hängt zusammen mit einem Glauben, der durchaus in der damaligen Zeit natürlich war und von dem auch Michelangelos Seele durchdrungen war: daß die Madonna wegen ihrer Jungfräulichkeit überhaupt nicht alte Züge angenommen hat.



129 David, Marmorstatue (Florenz, Akademie)

Hier haben Sie also das vorhin Besprochene. Die Figur wirkt vorzüglich durch ihre Kolossalität, die nicht etwas Äußerliches ist, sondern die in das ganze Künstlerische hineingeheimnißt ist.





Nun kommen wir zur Sixtinischen Kapelle:

131 Die Sixtinische Kapelle (Rom, Vatikan)

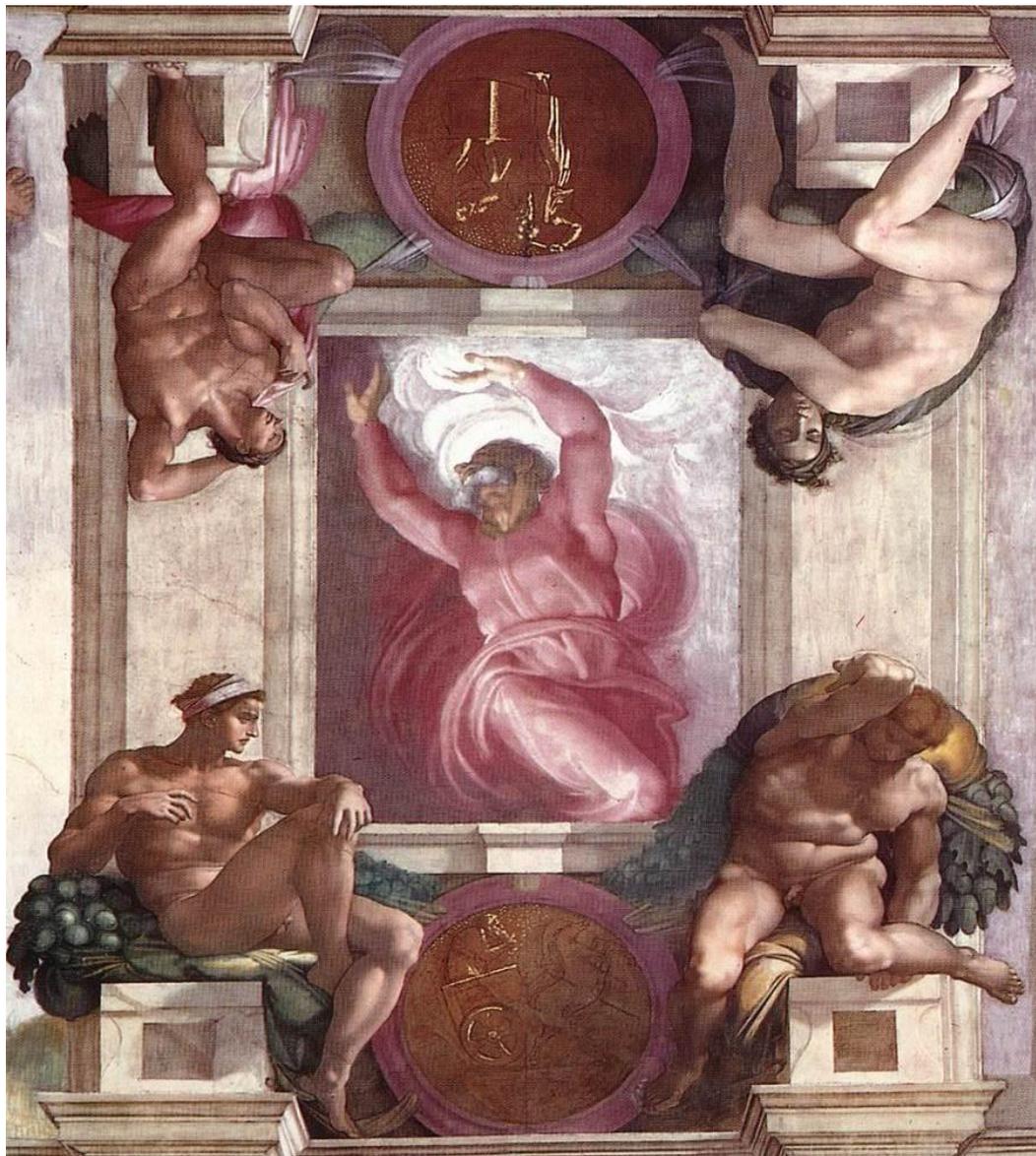
mit dem «Jüngsten Gericht» von Michelangelo und dessen Deckengemälden.

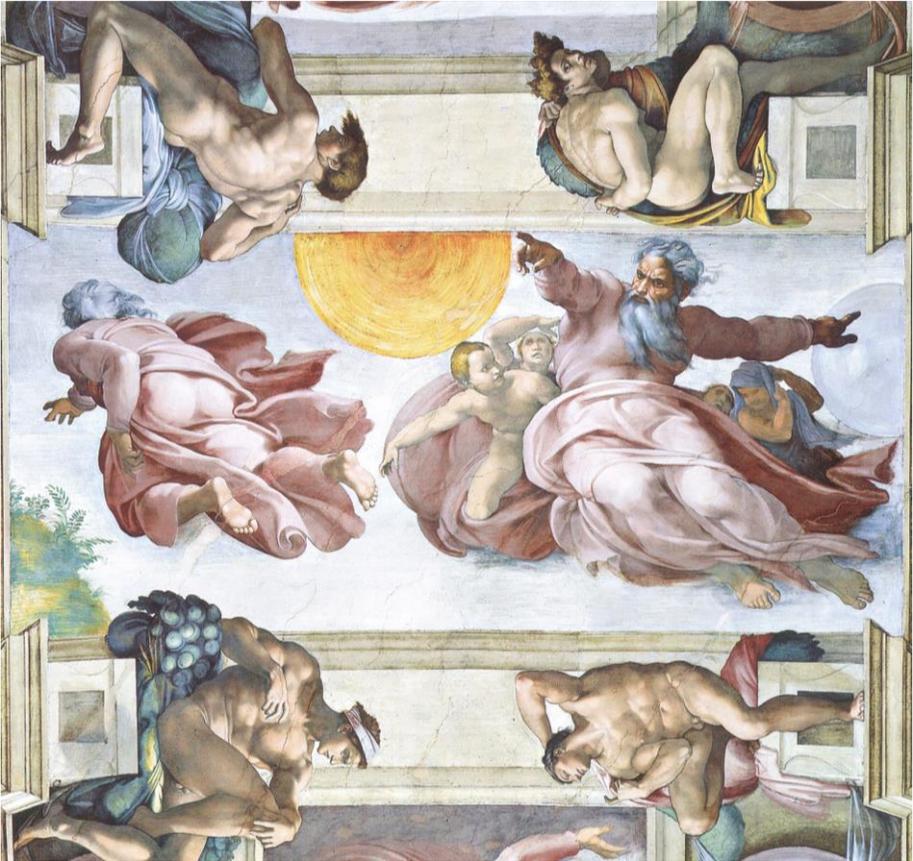


Wir bringen zunächst einzelne Teile der Deckenmalereien:

132 Die Trennung des Lichtes von der Finsternis (Rom, Vatikan)

Die Weltenschöpfung, das erste Stadium, könnte man sagen: die Erschaffung des Lichtes aus der Nacht heraus.





Hier sehen wir, wie in der Tradition noch gelebt hat in bezug auf die Weltenschöpfung, daß Jehova geschaffen hat gewissermaßen als der Nachfolger eines früheren Schöpfers, der von ihm überwunden wird und der abzieht. Das Zusammenklingen der neuen Weltenschöpfung mit der durch die neuere Weltenschöpfung überwundenen alten Weltenschöpfung zeigt sich hier auf diesem Bilde. Und deshalb kann man auch sagen: solche Vorstellungen, wie sie in diesem Bilde ausgedrückt sind, sind durchaus verklungen, sind nicht mehr da.

134 Die Erschaffung der Tierwelt (Rom, Vatikan)

Das ist also die Erschaffung desjenigen, was der Menschheit vorangegangen ist.

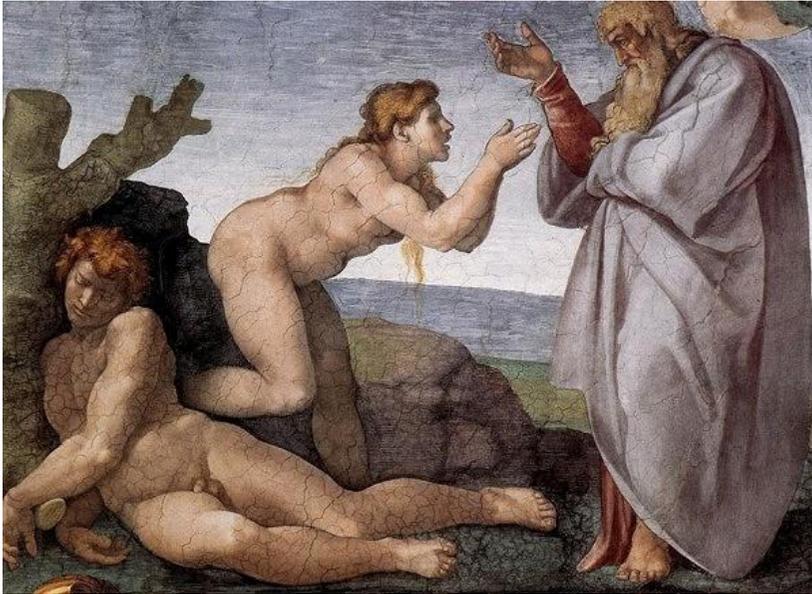


135 Die Erschaffung des Adam (Rom, Vatikan)



Hier finden wir die Erschaffung des Mannes - und daraufhin die Erschaffung der Eva:

136 Die Erschaffung der Eva (Rom, Vatikan)



137 Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies (Rom, Vatikan)



Wir kommen also hier immer mehr und mehr herein aus dem Welterschöpferischen in das Historische, in die Entwicklung des Menschengeschlechtes, in den Sündenfall.

Nun kommen wir zu den Sibyllen, über die ich ja in einem Vortrag einmal gesprochen habe und die das eine übersinnliche Element in dem Menschenwerden darstellen, im Gegensatz zu dem prophetischen Elemente, das dann wiederum in einer Reihe von Propheten auftreten wird. Also das eine, das Element der Sibyllen:



Sie finden in dem Leipziger Vortrags-Zyklus ausführlicher darüber gesprochen, wie es sich zum Prophetischen verhält. Daß aber Michelangelo diese Dinge überhaupt in seinen Bilder-Zyklus einbezogen hat, das beweist, wie er das Erdenleben an das übersinnliche Element, an das Spirituelle angeschlossen hat. Nun sehen Sie, wie die Sibyllen der Reihe nach folgen, wie in jede wirklich individuelles Leben hineingegossen ist, wie jede einen ganz bestimmten visionären Charakter zum Ausdruck bringt bis in alle Einzelheiten hinein:

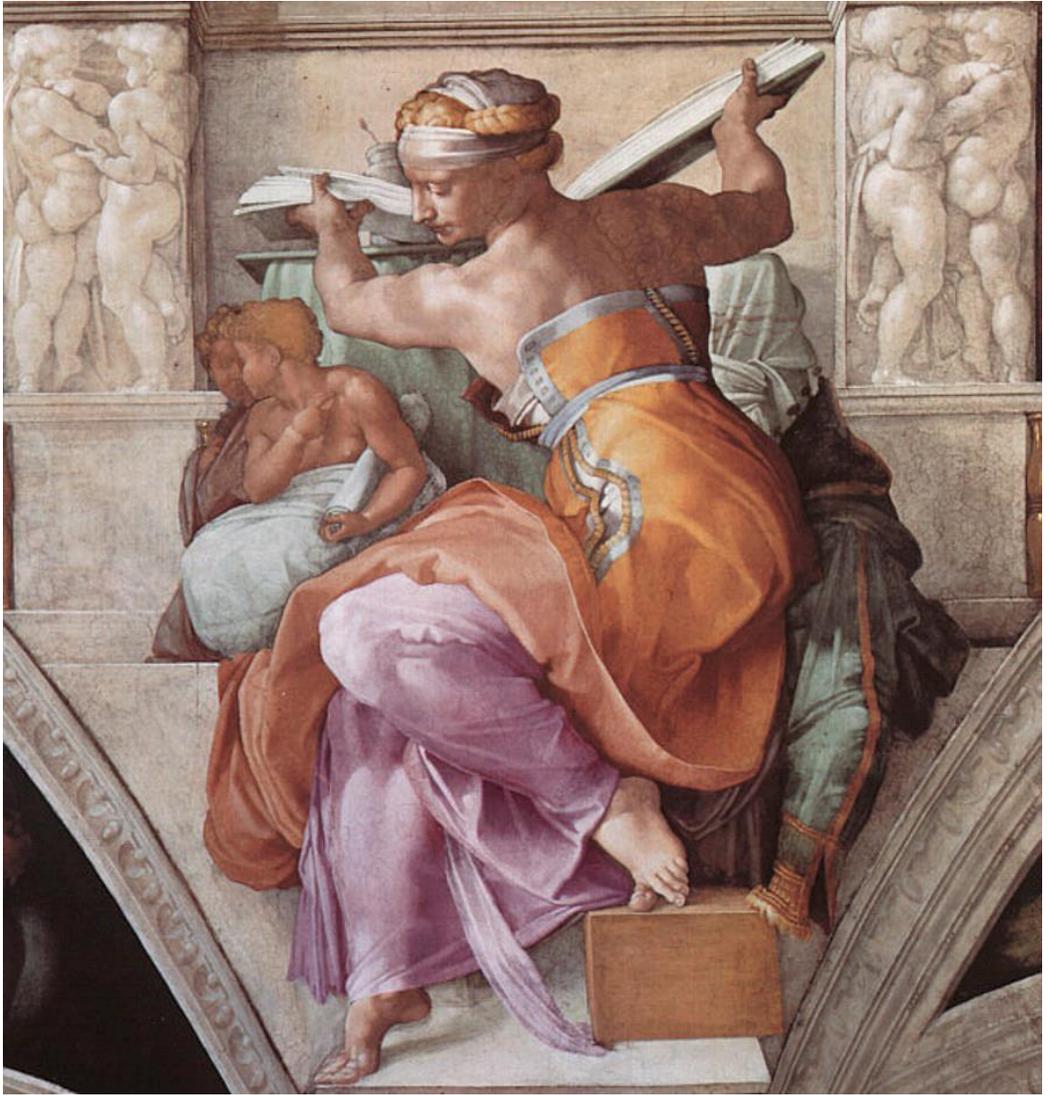




141 Kopf der Delphischen Sibylle (Rom, Vatikan)

Betrachten Sie die Handhaltung - das ist nicht zufällig! - Und wenn Sie sie ganz sehen: mit dem Blick, der ganz aus dem Elementaren kommt, dann werden Sie manches ahnen können - man kann es nicht aussprechen, weil es dadurch zu abstrakt wird, was aber künstlerisch in der Sache liegt.





Nun kommen wir zu den Propheten:

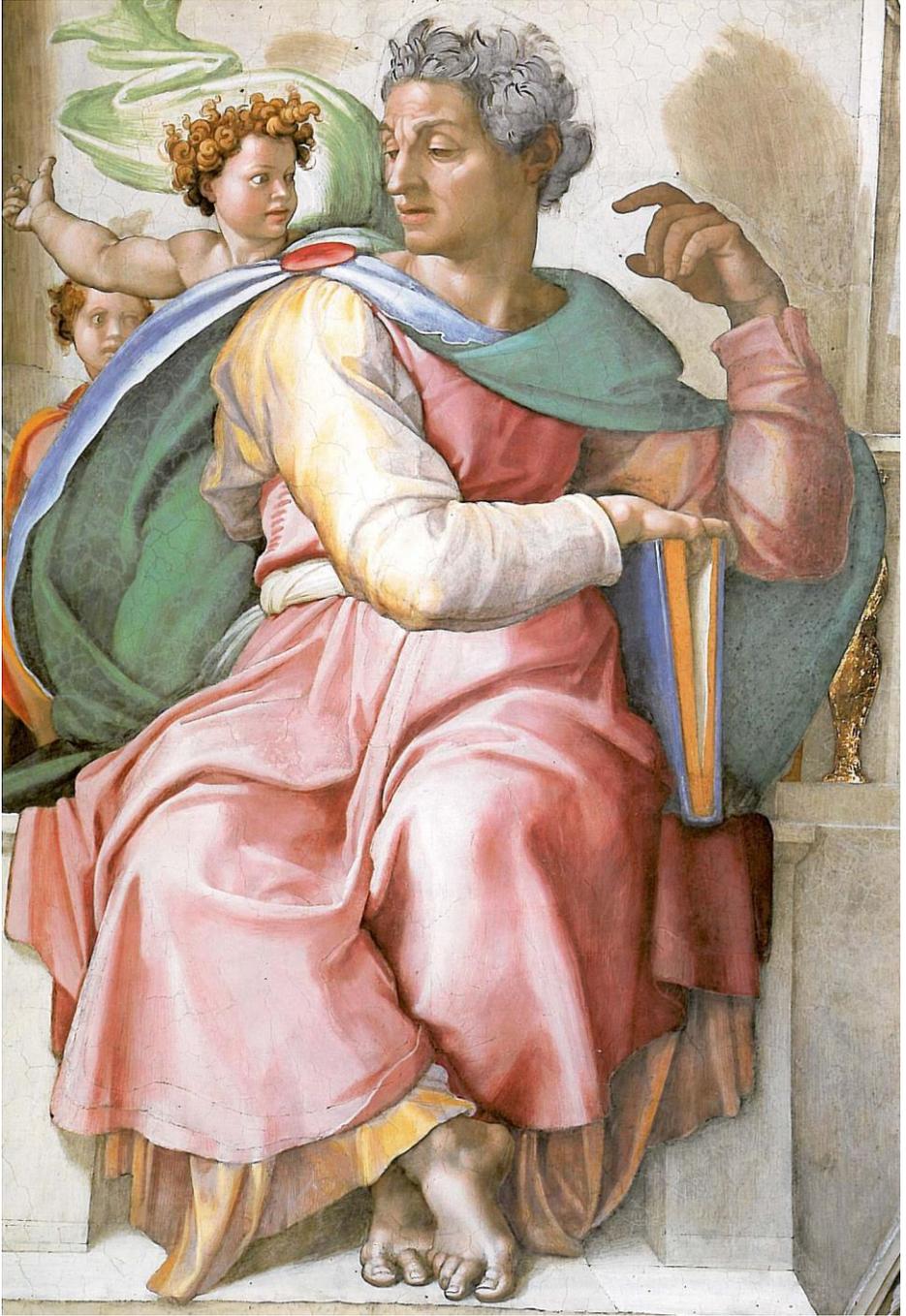
143 Der Prophet Zacharias (Rom,Vatikan)

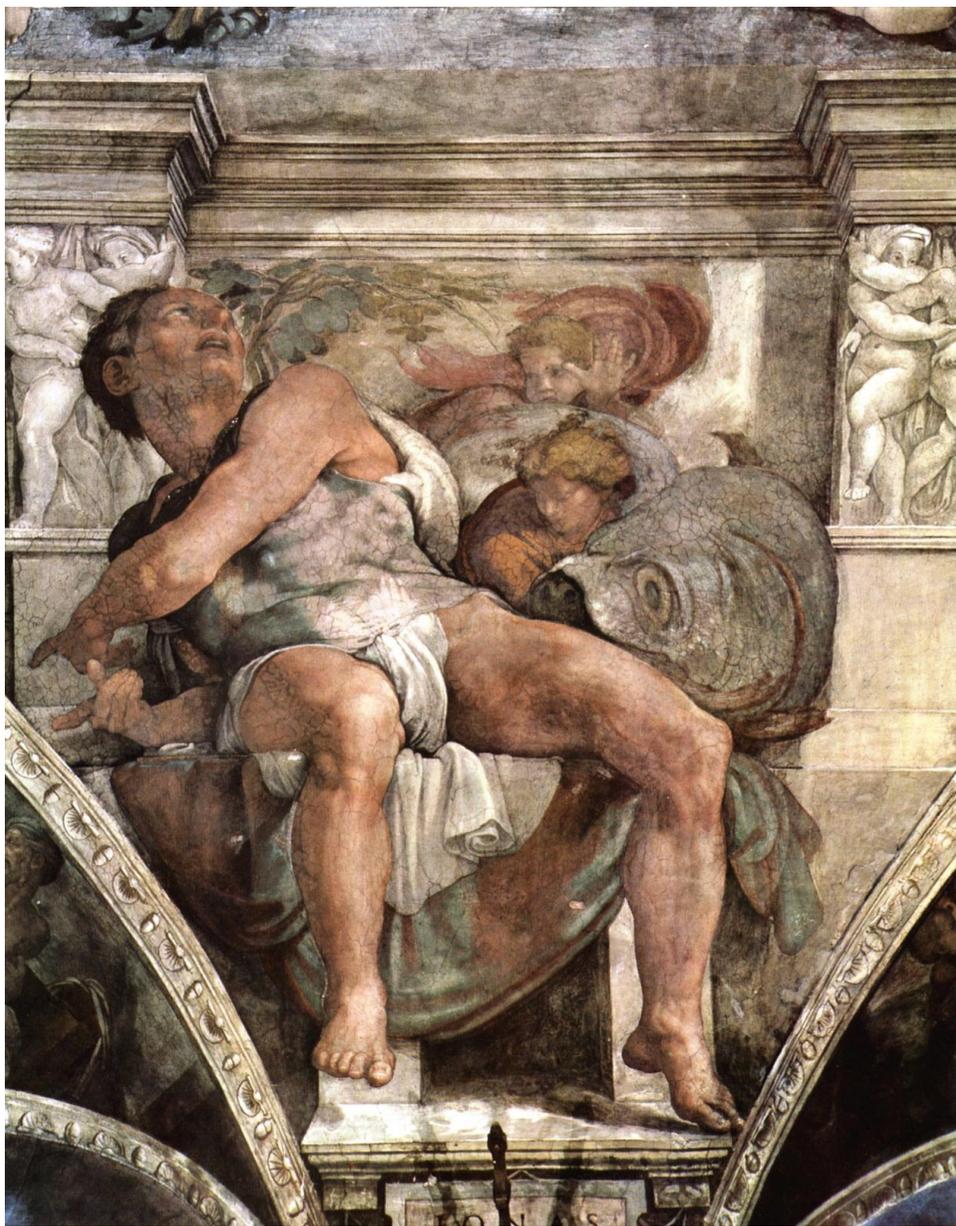








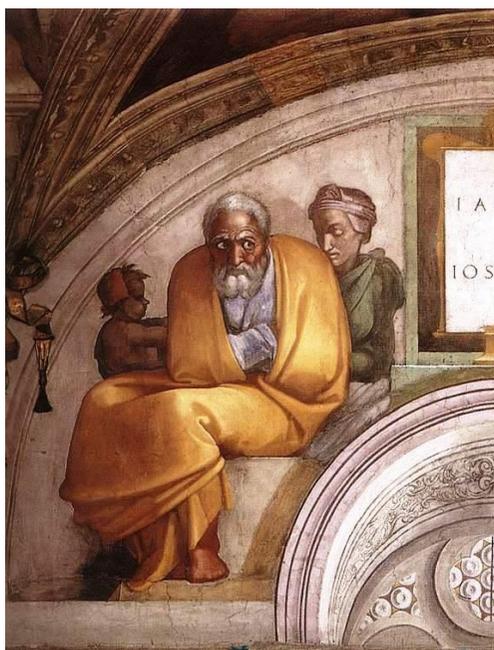






Das sind alles Proben, nicht wahr, des Alten Testaments:

150 Die Jakob-Gruppe (Rom, Vatikan)



151 Die Jesse-Gruppe (Rom, Vatikan)



152 Die Salomon-Gruppe (Rom, Vatikan)

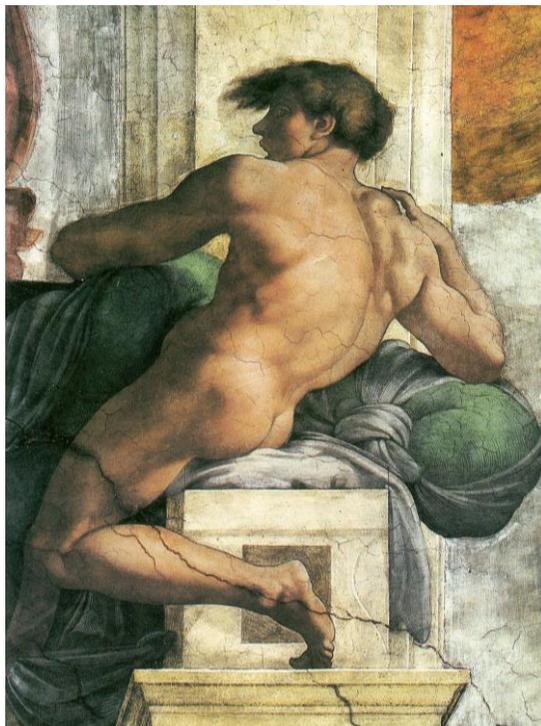


Endlich einige von den Jünglingsgestalten oberhalb der Sibyllen und Propheten:

153 Jüngling, rechts oberhalb der Persischen Sibylle



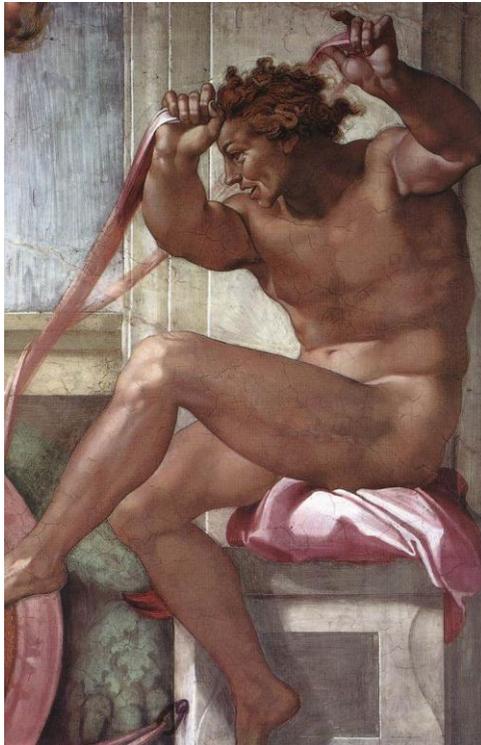
154 Jüngling, links oberhalb der Persischen Sibylle



155 Jüngling, rechts oberhalb des Propheten Daniel (Rom, Vatikan)



156 Jüngling, links oberhalb des Propheten Daniel (Rom, Vatikan)



Nun kommen wir wohl zu dem weiteren florentinischen Aufenthalte Michelangelos, also zu den Mediceern, zu der Mediceischen Kapelle, an der er im Auftrage der Mediceer-Päpste arbeiten sollte, um nun unter solchen Verhältnissen zu arbeiten, wie ich es geschildert habe. Gesprochen habe ich über diese Mediceer-Gräber in einem Vortrage, der ja wohl auch gedruckt ist.

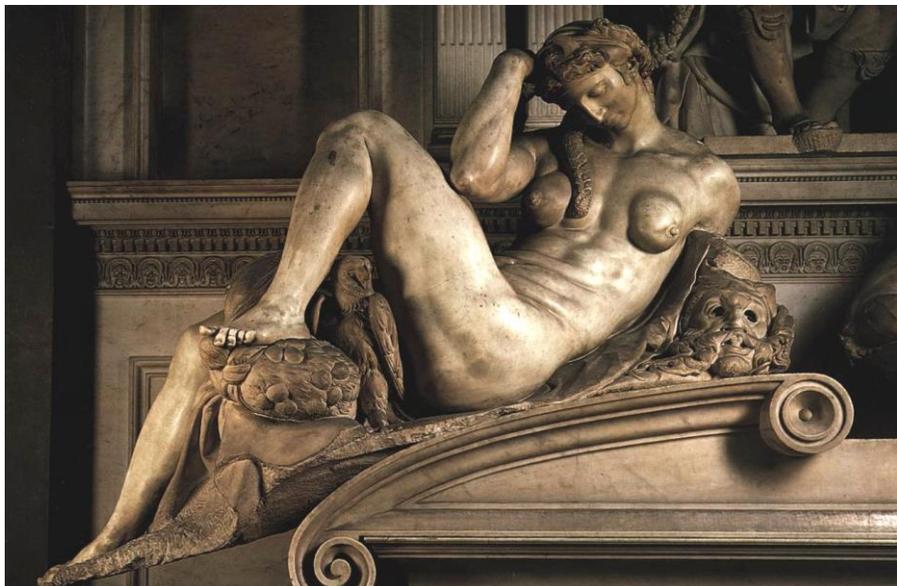
157 Das Grabmal des Lorenzo de' Medici *gewöhnlich des Giuliano genannt.*

(Mediceer Kapelle, Florenz, S.Lorenzo)

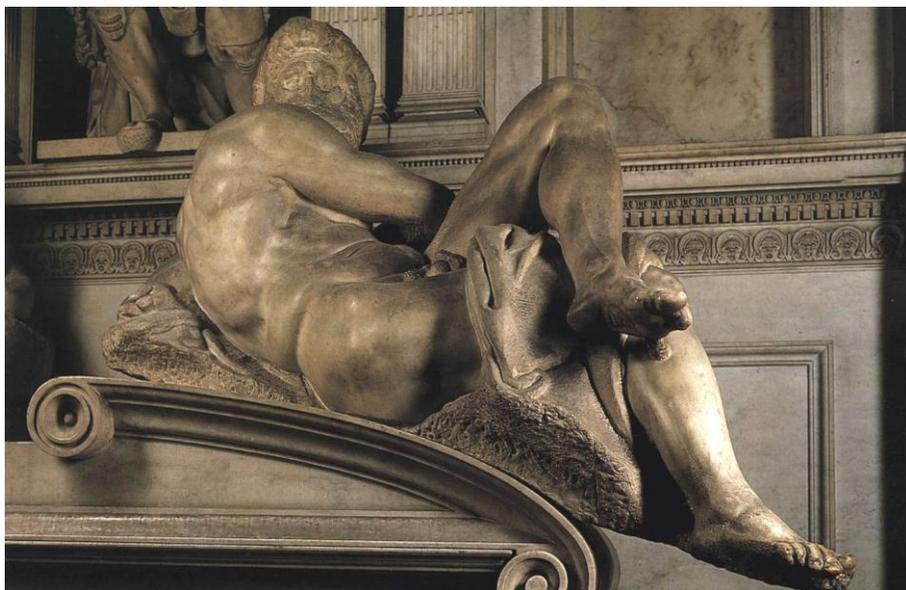


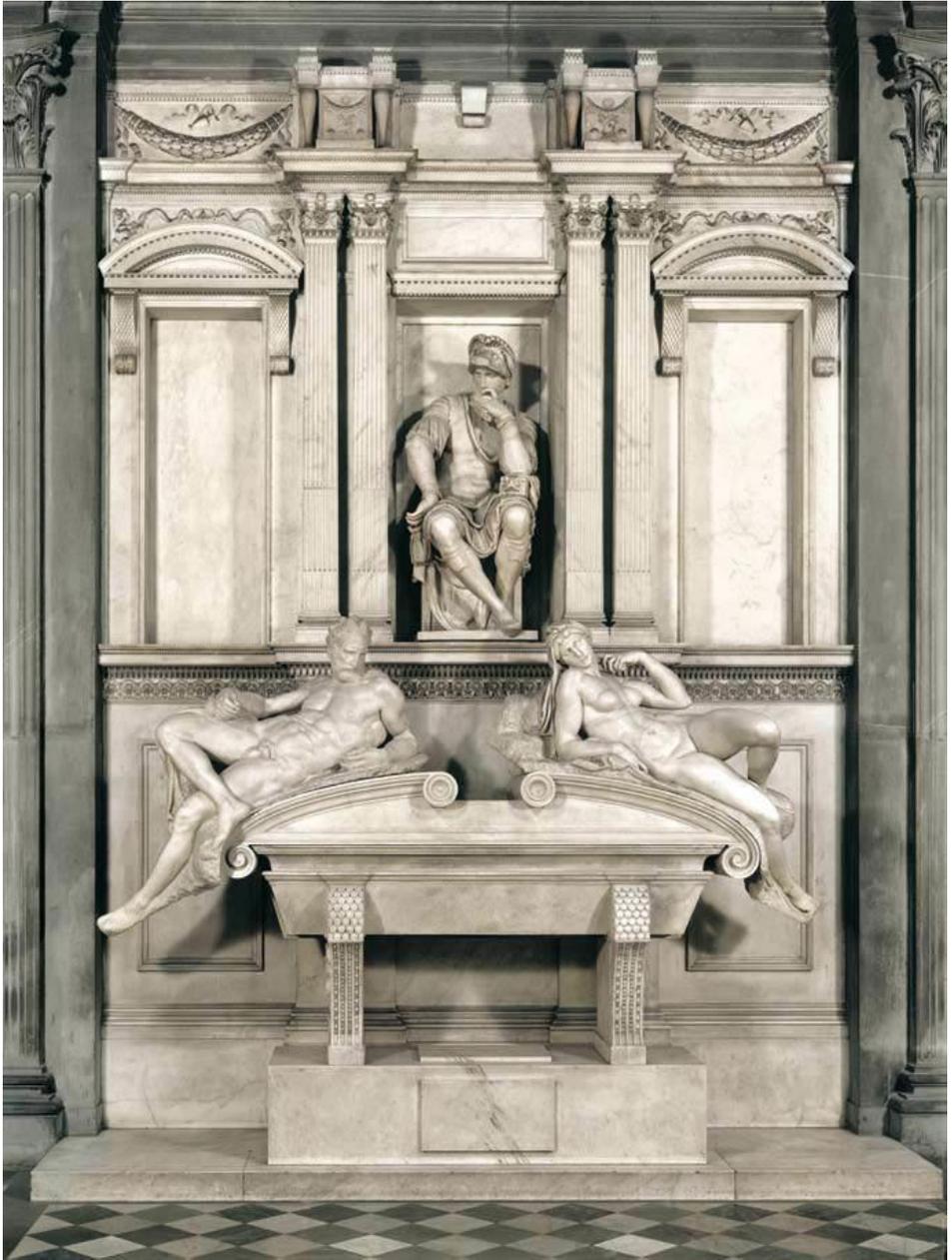


159 Michelangelo Grabmahl des Lorenzo de` Medici: Die Nacht
(Mediceer Kapelle, Florenz, S.Lorenzo)



160 Michelangelo Grabmahl des Lorenzo de` Medici: Der Tag
(Mediceer Kapelle, Florenz, S.Lorenzo)





Michelangelo , Mediceer Kapelle, Grabmahl des Giuliano de Medici (Florenz, S.Lorenzo)

162 Giuliano de' Medici



163 Michelangelo Grabmahl des Giulianode `Medici: Der Abend (Florenz, S.Lorenzo)



164 Michelangelo Grabmahl des Giulianode `Medici: Der Morgen (Florenz, S.Lorenzo)





Und nun müssen wir Michelangelo wieder begleiten neuerdings hinüber nach Rom, wo er nun wiederum im päpstlichen Auftrage «Das Jüngste Gericht» schafft, das Altarbild der Sixtinischen Kapelle:

167 Das Jüngste Gericht (Rom, Vatikan)

Es ist durchaus das Bedeutsame des Bildes in der Charakteristik der Weltbedeutung der Charaktere. Wenn man also alles dasjenige, was sozusagen für den Himmel bestimmt ist, und dasjenige, was für die Unterwelt bestimmt ist, für die Hölle - und Christus mitten drinnen als Weltenrichter, ins Auge faßt, so sieht man, wie Michelangelo durchaus die ganze großartig gedachte Weltenszene mit einem menschlichen Individualempfinden in Einklang bringen wollte. -



Nun folgen noch Details aus dem «Jüngsten Gericht»:

168 Michelangelo Sixtinische Kapelle: Christus-Gruppe (Rom, Vatikan)



Herman Grimm hat einmal den Christus-Kopf ganz in der Nähe gezeichnet, und dieser hat sich sehr ähnlich ergeben dem Apollo-Kopf von Belvedere:

169 Kopf des Christus Michelangelo Sixtinische Kapelle



170 Kopf des Apollo von Belvedere (Rom, Vatikan) Griechische Plastik



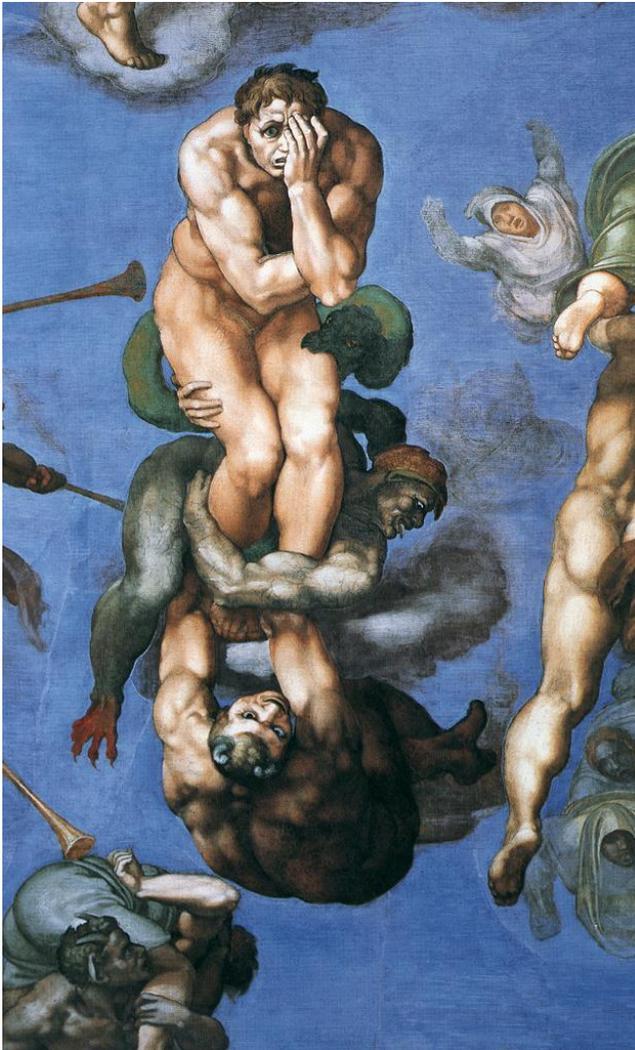
Noch ein Detail aus der rechten Ecke unten:

171 Charon mit dem Nachen (Sixtinische Kapelle – Das Jüngste Gericht)



und ein weiteres Detail, die Gruppe oberhalb des Nachens:

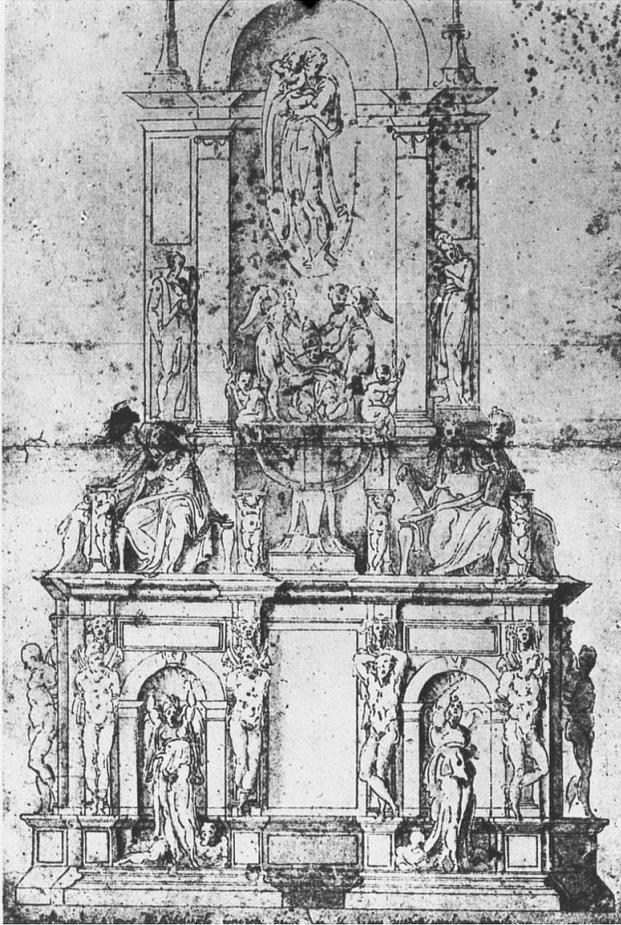
172 Gruppe von Verdammten (Sixtinische Kapelle – Rom, Vatikan)



Und jetzt kommt, obwohl es in der Zeit früher anzusetzen wäre, dasjenige, was Michelangelo gemacht hat zum Denkmal des Papstes Julius:

173 Entwurf zum Julius-Grab von 1513. Kopie von Jacopo Rocchetti nach der Zeichnung seines Lehrers Michelangelo

Es kommt erst hier aus dem Grunde, weil das Denkmal ja nicht in seiner ursprünglich geplanten glanzvolleren Form ausgeführt worden ist und Michelangelo noch daran gearbeitet, manches daran fertiggestellt hat in seiner letzten Zeit.



Bedeutsam ist eben, daß Papst Julius II., der durchaus ein wirklich groß angelegter Charakter war, seinem eigenen Streben dieses Denkmal setzen lassen wollte. Es sollte eine ganze Reihe von Figuren haben, vielleicht dreißig oder mehr. Es ist dann nicht so zur Ausführung gekommen, und es blieb also als bedeutsamste Gestalt, die damit zusammenhängt, diese ja berühmte «Moses»-Gestalt:



- und das, was nun folgt: die vielfach von mir besprochen worden ist,
175 Michelangelo Sterbender Sklave (Paris, Louvre)







ist von Michelangelo in der allerletzten Zeit seines Lebens fertiggearbeitet worden. Wenn Sie sich diese «Grablegung» anschauen - nun es ist schwer zu sagen, wie die Sache sich eigentlich vollständig verhält. Es ist ganz gewiß, daß diese Gruppe einer Idee entspricht, die Michelangelo durch sein ganzes Leben getragen hat. Ob nun eine Gruppe vorhanden war, die irgendwie verlorengegangen ist, in der er diese Szene als eines seiner ersten Werke bearbeitet hat, oder ob es vielleicht derselbe Block war, den er nur im hohen Alter weiter umgearbeitet hat, das ist schwer zu sagen. Aber wir zeigen es hier als das letzte Werk Michelangelos, weil es wirklich nicht nur das

ist, das er in hohem Alter vollendet hat, sondern weil es einer künstlerischen Idee entspricht, die er durch sein ganzes Leben getragen hat und die eigentlich, mehr als man glaubt, mit dem ganzen Grundempfinden Michelangelos zusammenhängt. Er hätte gewiß in jeder Phase seines Lebens diese Gruppe machen können; sie würde immer etwas anders ausgefallen sein, würde anders die Grundstimmung seiner Seele wiedergegeben haben. Aber das urchristliche Gemüt, das in Michelangelo lebt, das kommt gerade in dieser Gruppe zum Ausdruck - in dieser eigentümlichen Beziehung des Christus zur Mutter in der Grablegungsszene. Denn immer wieder und wiederum tritt in Michelangelos Seele die Idee des Mysteriums von Golgatha so auf, daß er besonders stark fühlt, daß mit dem Mysterium von Golgatha eine Tat überirdischer Liebe geschehen ist, in einer Intensität, wie sie immer als ein großes Ideal den Menschen vor Augen schweben soll, aber niemals auch im Entferntesten nur von ihnen erreicht werden kann, wie sie aber tragisch stimmen muß denjenigen, der die Weltereignisse ansieht.

Nun denken Sie sich: mit dieser Idee in der Seele sieht sich Michelangelo das Jesuitisch-Werden Roms an, mit dieser Idee in der Seele hat er eigentlich alle die Empfindungen durchgemacht, von denen ich gesprochen habe, hat immer, was er in der Welt gesehen hat, daran gemessen. Und da hat er nun schließlich recht viel in der Welt gesehen. - Denn denken Sie sich: während er an den ersten künstlerischen Dingen arbeitete, noch in Florenz, war in Rom Papst *Alexander VI. Borgia*. Dann wurde er ja berufen nach Rom, arbeitete die «Weltenschöpfung» im Auftrage Julius II. Wir sehen also in Rom abgelöst die Borgia-Wirtschaft von Papst Julius, dann von dem Mediceer *Leo X*. Man muß sich dabei klarmachen, daß der Papst Julius II., trotzdem er arbeitete mit all dem, was man nennen kann Gift, Mord, Verstellung und ähnliche gute Eigenschaften, es mit der christlichen Kunst durchaus in hohem Grade ernst meinte, ernst fühlte, daß der Papst Julius, der ablöste die politischen Borgia-Fürsten, eigentlich nach dem Papsttum strebte, um durch das geistige Leben das Papsttum groß zu machen, obwohl er ja natürlich durchaus Kriegermann war. Aber in seinem Innersten dachte er sich als Krieger doch nur im Dienste des geistigen Rom. Und bei Julius II. muß man durchaus ins Auge fassen, daß er ein Geistesmensch war, daß es ihm ernst war mit dem, was in seinem Impuls liegt, die Peterskirche wieder aufzurichten, ernst in alledem, was er für die Kunst tat, selbstlos ernst war es ihm damit. Es klingt ja sonderbar, wenn man dies sagt bei einem Menschen, der sich zur Durchführung seiner Pläne des Giftmordes und so weiter bediente; aber das gehörte zu der Sitte seiner Zeit in den Kreisen, mit denen er seine Pläne verwirklichte. Sein Höchstes war aber dasjenige, was er durch die großen Künstler der Welt in die Welt einführen wollte. Und da ist es schon für einen solchen Geist wie Michelangelo tief tragisch, zu empfinden, wie in der Welt niemals ein vollständig Gutes sich realisieren kann, sondern eben in Einseitigkeit sich realisieren muß. Und dann mußte er noch mitmachen den Übergang zu den kommerziellen Päpsten, wenn man so sagen darf, die aus dem Hause Medici waren, denen es mehr um Ehrgeiz zu tun war und die sich wirklich gründlich unterschieden von Julius II., selbst von den Borgia-Gesinnungen; sie sind jedenfalls nicht besser. Aber man muß überhaupt diese ganzen Erscheinungen aus der Zeit heraus beurteilen. Denn es ist natürlich heute ein leichtes, den Papst Alexander VI. und seinen Sohn Cesare Borgia oder Julius II. wie Scheußlichkeiten zu empfinden, weil über sie schon unabhängig geschrieben werden darf, während man manches Spätere eben mit einer solchen Freiheit noch nicht beschreiben könnte. Man muß zugleich aber wissen, daß die großen Dinge, die damals geschehen sind, kausal schon

zusammenhängen mit dem, was diese ganzen Päpste waren und was sicher nicht gewesen wäre, wenn Savonarola oder Luther auf dem päpstlichen Stuhle gesessen wären.

Nun kommen wir zu

RAFFAEL

177 Selbstbildnis (Florenz, Uffizien)



Und nun zeigen wir das, wovon ich schon einmal sprach. Wir wollen es uns noch einmal vor die Seele führen, das «Sposalizio»:

75 Pietro Perugino Die Vermählung der Maria („Lo Sposalizio“) – Caen, Museum



178 Raffael Die Vermählung der Maria (Mailand, Brera)

wo wir also das Motiv von Perugino haben und daneben die Vermählung der Maria von Raffael. Gerade an diesem Bilde können Sie sehen, wie Raffael herausgewachsen ist aus der Schule von Perugino, seinem Lehrer, und wie er den großen Fortschritt bedeutet. Sie sehen zu gleicher Zeit an dem Bilde von Perugino (75) alles dasjenige, was charakteristisch ist für diese Kunst, das Niveau, aus dem Raffael herausgewachsen ist, die eigentümlichen, wir würden heute sagen: gesund sentimental Gesichter, die eigentümlichen Fußstellungen, das alles, was hier nach einer Charakteristik sucht; aber dieses Charakteristische alles in eine gewisse Aura, wie ich sie vorhin zu charakterisieren versuchte, gekleidet, was dann bei Raffael, man möchte sagen, wie verklärt wieder auftritt und durchaus ins Kompositorische in anderer Form erhoben ist. Sie sehen aber auch die Komposition herauswachsen bei Perugino, nur, wenn Sie alles vergleichen, eben bei Raffael schärfer und zugleich auch sanfter, weniger hart gefaßt.

Nun folgt ein Christus mit den Wundmalen:

179 Raffael Der segnende Christus (Brescia, Galerie)



180 Raffael Der Traum des Ritters (London, National Gallery)

Das ganze Bild ist als Traumwelt aufzufassen. «Traum des Ritters» wird es gewöhnlich genannt.



Nun wollen wir eine Reihe von Madonnenbildern und Bildern aus der Heiligenlegende auf uns wirken lassen. Es sind diejenigen Bilder, die den Ruhm Raffaels zunächst in die Welt hinausstrugen; hauptsächlich die Madonnenbilder.

181 Raffael St. Georg mit der Lanze (Leningrad, Eremitage)



182 Raffael Die Madonna di Terranova / eine Madonna mit Jesusknaben
(Berlin, Kaiser Friedrich – Museum)



183 Raffael Die Madonna di Casa Tempi (München, Ältere Pinakothek)



184 Raffael Die Madonna im Grünen (Wien, Gemäldegalerie)





Überall sind in diesen Bildern die charakteristische alte Stellung und die charakteristische Haltung zu sehen, die Raffael sich durchaus noch aus seiner Heimat mitgebracht hat.

Die Madonna di Terranova

Die Madonna di Casa Tempi

Die Madonna im Grünen

Die Madonna mit dem Stieglitz









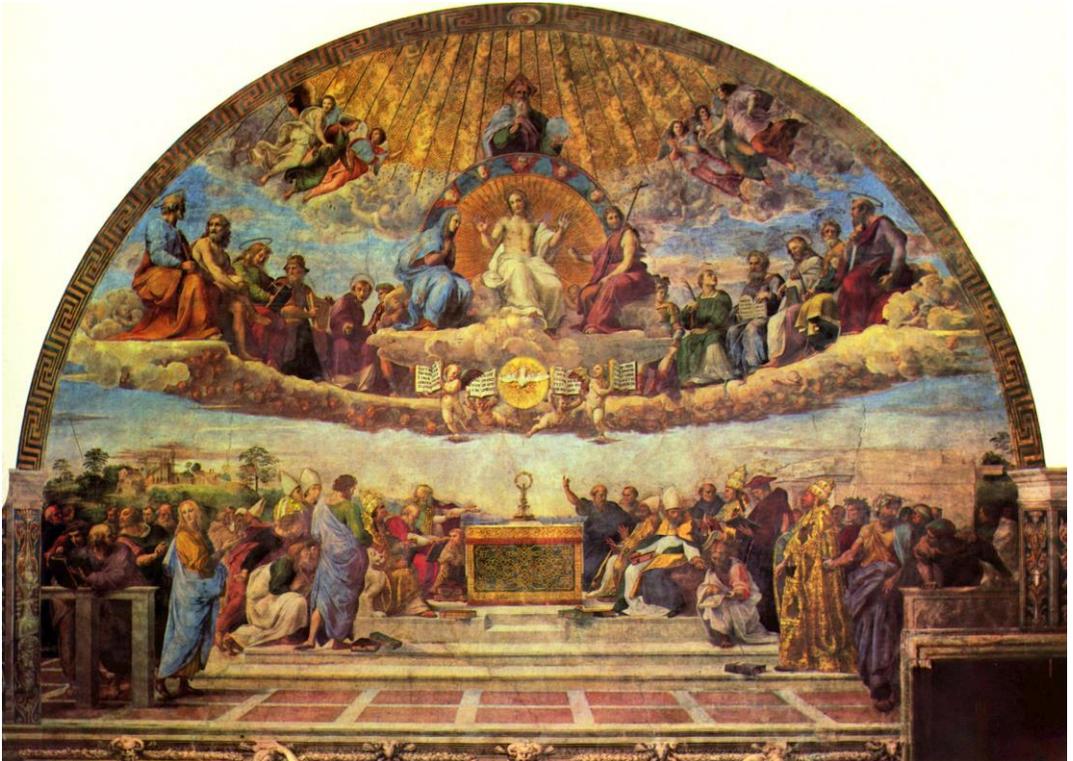


Jetzt haben wir also Madonnen gesehen, welche besonders stark noch Raffael in seiner Entwicklung zeigen.

Nun verfolgen wir ihn dann weiter in die Zeit, da er nach Rom geht. Es ist geschichtlich nicht bekannt, wann er nach Rom gegangen ist. Wahrscheinlich ist, daß er nicht in einem bestimmten Jahre einfach nach Rom gegangen ist - wie man gewöhnlich annimmt: 1508 -, sondern daß er öfters schon in Rom war, wieder zurückgegangen ist nach Florenz und dann von 1508 an dauernd in Rom geschaffen hat. Jetzt folgen wir ihm also hinüber nach Rom und kommen zu den Bildern, die er im Auftrage des Papstes Julius in Rom geschaffen hat:

197 Raffael Camera della Segnatura : «Disputa»

das Bild, das ja bekannt ist - auch bei uns ist davon gesprochen worden -, es ist ein Bild, zu dem viele Zeichnungen existieren, und das ja, wie es hier ist, im Auftrage des Papstes gemacht worden ist, des Papstes, der die Sehnsuchten hatte, von denen ich Ihnen vorhin gesprochen hatte, der Rom geistig groß machen wollte.



Aber festzuhalten ist, daß ja einiges aus dem Motive dieses Bildes schon sehr früh bei Raffael auftritt in einem Gemälde seiner Perugia-Zeit:

201 Raffael Die Dreifaltigkeit (Perugia, S. Severo)



welches gerade diese Idee, diese Szene darstellt, oder sagen wir besser: das Motiv dieser Szene darstellt - das zeigt ja, daß diese Idee eine dazumal lebendige war, lebendig so, daß sie sich besonders ausbilden konnte schon in diesem merkwürdigen östlichen Winkel, in dieser Landschaft Mittelitaliens.

Wir müssen uns das Motiv in der Zeit lebend vorstellen: die Menschen unten, Theologen im wesentlichen, Theologen, die zu gleicher Zeit wissen, daß alles dasjenige, was menschliche Vernunft findet, sich bezieht eben auf dasjenige, was *Thomas von Aquino* «*Praeambula fidei*» genannt hat, und durchdrungen werden muß von demjenigen, was aus den geistigen Welten als Inspiration herunterkommt; in das sich hineinmischt die Errungenschaft der großen christlichen, vorchristlichen Gestalten des menschlichen Werdens, durch das begriffen wird das Geheimnis der Trinität, das so vorzustellen ist, daß es, während unten gewissermaßen die Theologen disputieren, hereinbricht in ihre Disputation. Nun kann man sich direkt vorstellen, daß dieses Bild gemalt ist aus dem Willen heraus, alles Christliche von Grund aus mit dem Römischen zu verbinden, Rom neuerdings zum Mittelpunkte des Christentums zu machen durch Aufrichtung der Peterskirche, die ja verfallen war und von Julius II. wieder aufgerichtet werden sollte. Aber daß diese Ideen mit der Grundidee des Geheimnisses der Dreifaltigkeit sich dann zusammenfinden auch bei Raffael durch den Einfluß des Papstes, von Rom aus das Christentum neuerdings ganz besonders groß zu machen, das liegt auch, ich möchte sagen, der «Verbrämisierung» dieses Bildes zugrunde. Denn man möchte sagen: durch dieses Bild ist ausgesprochen - es sind ja sogar in den Architekturmotiven Dinge zu sehen, die dann in der Peterskirche wieder auftreten -, es ist durch dieses Bild gewissermaßen gesagt: das Geheimnis der Trinität soll von Rom aus neuerdings der Welt gelehrt werden, der Welt gebracht werden. Zeichnungen finden sich viele zu diesem Bilde, die zeigen, daß Raffael nach und nach diese Endkomposition erst zustande gebracht hat, die aber ebensogut zeigen, daß diese ganze Art, zu denken über die Inspiration, über die Idee der Dreifaltigkeit in ihm lange lebte, und daß jedenfalls die Sache nicht so war bei diesem Bilde, daß der Papst einfach sagte: Male mir dieses Bild! -, sondern daß der Papst sagte: Welche Idee lebte in dir lange Zeit? - und daß sie sozusagen zusammen zustande brachten, was auf die eine große Wand der Camera della Segnatura gemalt worden ist: «Die Schule von Athen»





Und nun dieses Bild, das ja bekannt ist, wie Sie wissen, unter dem Namen «Die Schule von Athen», weil man namentlich glaubt, daß die beiden Mittelfiguren Plato und Aristoteles sind. Das einzig richtige dabei ist, daß sie es ganz gewiß nicht sind. Und es soll hier durchaus nicht - ich habe ja über dieses Bild schon gesprochen - bestanden werden etwa auf anderen Ansichten, die darüber geäußert worden sind; aber Plato und Aristoteles sind die beiden Mittelfiguren ganz gewiß nicht. Gewiß, man wird erkennen allerlei alte Philosophengestalten.

Aber auf alles das kommt es nicht an bei diesem Bilde, sondern es kommt darauf an, daß im Gegensatz zu dem, was Inspiration ist, Raffael auch darstellen sollte, was der Mensch durch seine auf das Übersinnliche gerichtete Vernunft erhält - wie er sich da verhält, wenn er seine auf das Übersinnliche gerichtete Vernunft zur Untersuchung der Ursachen der Dinge anwendet. Und die verschiedenen Arten, wie sich der Mensch verhält, sind in den verschiedenen Figuren ausgedrückt. Raffael hat, wie er immer versuchte, dies oder jenes zu verwenden, gewiß so traditionelle alte Philosophenfiguren hineingenommen. Aber darauf kam es ihm nicht an; sondern darauf kommt es an, zu kontrastieren die übersinnliche Inspiration, also das Heruntersinken des Übersinnlichen als Inspiration in den Menschen, und das Erreichen der Erkenntnis der Ursachen der Dinge mit der auf das Übersinnliche gerichteten Vernunft. Die Mittelfiguren sind dann so aufzufassen, daß wir in der einen Gestalt den noch jüngeren Mann haben, der die geringere Lebenserfahrung hat und daher mehr redet wie jemand, der auf den Umkreis der Erde schaut, um aus diesem Umkreise zu ersehen, welches die Ursachen der Dinge sind, neben dem greisenhaften alten Mann, der in sich schon viel verarbeitet hat und der schon das im Irdischen Geschaute auf das Himmlische anzuwenden versteht - neben anderen Gestalten, die zum Teil durch Nachsinnen, zum Teil durch Arithmetisches, Geometrisches und dergleichen, oder durch Enthüllen der Evangelien und so weiter, also des Schrifttums, mit Anwendung der menschlichen Vernunft die Ursachen der Dinge finden wollen. Ich denke, wir können den Gegensatz dieser Bilder so nehmen, daß wir nicht den Unfug treiben, nachzudenken, ob das eine nun Pythagoras, das andere Plato und Aristoteles ist, was ja dem Künstlerischen gegenüber ohnedies nur ein Unfug ist. Es ist viel Scharfsinn verwendet worden auf die Entzifferung der einzelnen Figuren, also auf das Unnötigste, was man diesen Bildern gegenüber sollte. Viel mehr sollte man auf die Verschiedenheit in dem Suchen nach dem, was die menschliche Vernunft erreichen kann, viel mehr sollte man darauf Wert legen. Nun vergleichen Sie die beiden Bilder auch noch dahingehend, daß Sie hier in einer Architektur drinnen das Ganze haben, während Sie bei der «Dis-puta» (197) das Bild in die ganze Welt hineingestellt haben - so haben Sie zu gleicher Zeit auch den Unterschied zwischen der Inspiration, die zu ihrem Hause das ganze Weltengebäude hat, und dem Suchen der menschlichen Vernunft: die im abgeschlossenen menschlichen Räume vor sich gehend betrachtet wird (202).

206 Drei Kardinaltugenden: Fortitudo, Prudentia, Temperantia (Stanza della Segnatura, Rom)

Hier haben wir nun das, was erreicht wird innerhalb des Menschlichen selber, also ohne daß dieses Menschliche beeinflusst wird von etwas Übersinnlichem.



Drei Kardinaltugenden (Stanza della Segnatura, Rom, Apostolischen Vatikanpalast)



Fortitudo (Festigkeit, Tapferkeit),



Prudentia (Weisheit, Klugheit),



Temperantia (Mäßigung)



208 Raffael Camera della Segnatura: Medaillons (Rom, Vatikan, Stanzen)

Theologia, oberhalb der «Disputa»

Das ist also gleichsam der Kommentar zu der «Disputa»: die Erkenntnis des Göttlichen oder vielmehr die Erkenntnis der göttlichen Geheimnisse, dargestellt in mehr allegorischen Figuren, die zur «Disputa» führt.



Justitia als vierte Kardinaltugend, oberhalb der «Drei Kardinaltugenden»

Rundfresko in der Decke, 1511



Auf den Schildern der Putten:

IUS SUUM UNICUIQUE TRIBUT – das Recht teilt einem jeden das Seinige zu

211 Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel (Rom, Vatikan, Stanzen)

Nun haben wir also eines der Bilder zu dem ganzen Komplex, den Raffael im Auftrage des Papstes Julius gemacht hat, durch die gezeigt werden sollte die Bekräftigung der Idee: Das Christentum muß siegen, und was ihm widersteht, wird überwunden.



212 Die Begegnung Leo I. mit Attila (Rom, Vatikan, Stanzen)

Das ist nur die andere Seite derselben Idee.



Auch noch zur selben Bildergruppe gehörend «Petrus im Kerker»:

213 Die Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis (Rom, Vatikan, Stanzen)



214 Die vier Sibyllen (Rom, S. Maria della Pace)

Das sind die Raffaelischen Sibyllen. Wenn Sie sich erinnern an die Sibyllen des Michelangelo (138-142), so werden Sie den gewaltigen Unterschied hier (214) bemerken. Raffaels Sibyllen sind Sibyllen, die - sehen Sie sich sie nur daraufhin einmal an - eigentlich zeigen in Menschengestalt ausgedrückt Wesenheiten, die im Zusammenhange stehen mit dem ganzen Kosmos, in die der ganze Kosmos hereinspielt, indem sie innerhalb des Kosmos wie ein Stück des Kosmos selbst träumen, nicht vollständig zum Bewußtsein gekommen sind. Die verschiedenen übersinnlichen Wesen, die zwischen ihnen sind, diese Engelsfiguren, sie tragen ihnen die Weltengeheimnisse zu - diese Sibyllen sind traumhafte Wesen im ganzen Weitenzusammenhange, während Michelangelo das Schicksal hatte, das Menschlich-Individuelle auszudrücken, das, was die Sibyllen träumen, im Traumbewußtsein entwickeln, aus dem Individuellen -, man möchte sagen: aus dem bis zum Persönlichen gehenden Charakter heraus zu schaffen. Über dem Individuellen, oder auch noch im Unindividuellen, leben und schweben diese Raffaelischen Sibyllen.













Dann kommt also das Zimmer, der Raum, in dem sich die «Transfiguration» befindet. Wir werden nun noch die Transfiguration sehen:

217 Die Transfiguration (Rom, Vatikan)

Es ist das Bild, das Raffael vielleicht nicht einmal ganz fertig gemacht hat; es ist das Bild, das er bei seinem Tode hinterlassen hat, die Himmelfahrt des Christus.



Für diejenigen, die da sagen, daß Raffael in der letzten Zeit seines Lebens zu visionären Bildern übergegangen ist, braucht ja nur geltend gemacht zu werden, daß diese eine Figur hier:

219 Der besessene Knabe, Teil von 217 (Rom, Vatikan)

in ganz wirklich okkult-realistischem Sinne bewirkt, daß solch eine Szene sichtbar wird für die anderen, daß sie durch die, ich möchte sagen mediale Natur der Bewußtlosigkeit des Wahnsinns auf die anderen Gestalten wirkt, so daß sie so etwas sehen können:



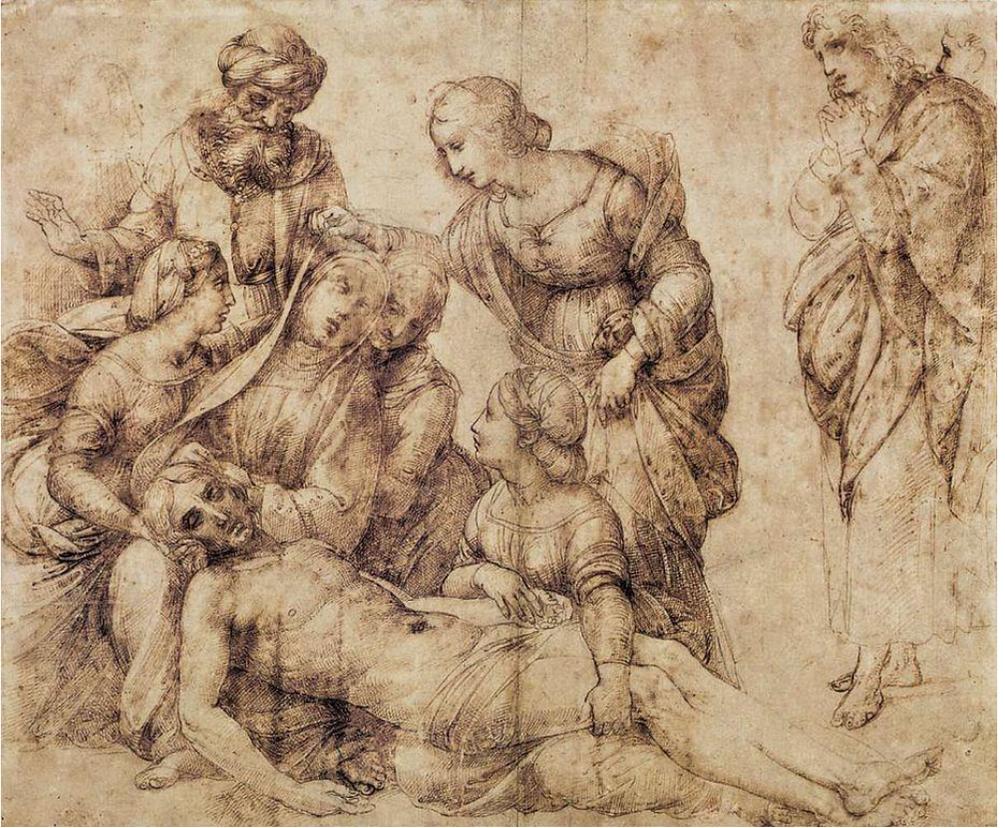
218 Die Transfiguration, Teil: Der Christus (Rom, Vatikan)

Nun haben wir noch die Christus-Figur selbst aus dem Bilde:



Und nun bedenken Sie: was Raffael so gemalt hat, was Sie nun verfolgt haben, fiel in die Zeit von seinem 21. bis zu seinem 37. Jahr, in dem er gestorben ist. Im 21. Jahre malte er das Bild, das wir als erstes hier gesehen haben (178), das Gegenbild zu dem Peruginoschen Bilde «Die Vermählung der Maria» (75). Nun hat schon Herman Grimm sehr schön etwas ausgerechnet, was in großartigem Sinne für die selbständige Entwicklung, für die ganz selbständige Entwicklung Raffaels spricht, und was in gewissem Sinne ein äußerer Beweis ist für das, was ich gesagt habe: daß Raffael, trotzdem er auf den Boden getragen worden ist und selbstverständlich viel gelernt hat in der Welt, die eigene Natur dieses mittleren, dieses östlichen Teiles von Mittelitalien nach Rom hinübergebracht hat, weil er trotz seiner Jugend aus dem Innersten seiner Natur heraus schuf und in ganz regelrechter Entwicklung vorwärts ging. Herman Grimm hat ausgerechnet, daß man die hauptsächlichsten Höhepunkte des Raffaelischen Schaffens bekommt, wenn man von diesem 21. Jahre weitergeht und immer vierjährige Perioden annimmt: im 21. Jahre eben die «Vermählung der Maria»; vier Jahre darauf etwas, was für ihn sehr charakteristisch ist, was wir hier nicht zeigen konnten, da wir das Diapositiv noch nicht haben, die «Grablegung», die besonders durch die Zeichnungen, die sich darauf beziehen, durch das Ganze, was damit zusammenhängt, einen Höhepunkt bei Raffael zum Ausdruck bringt.

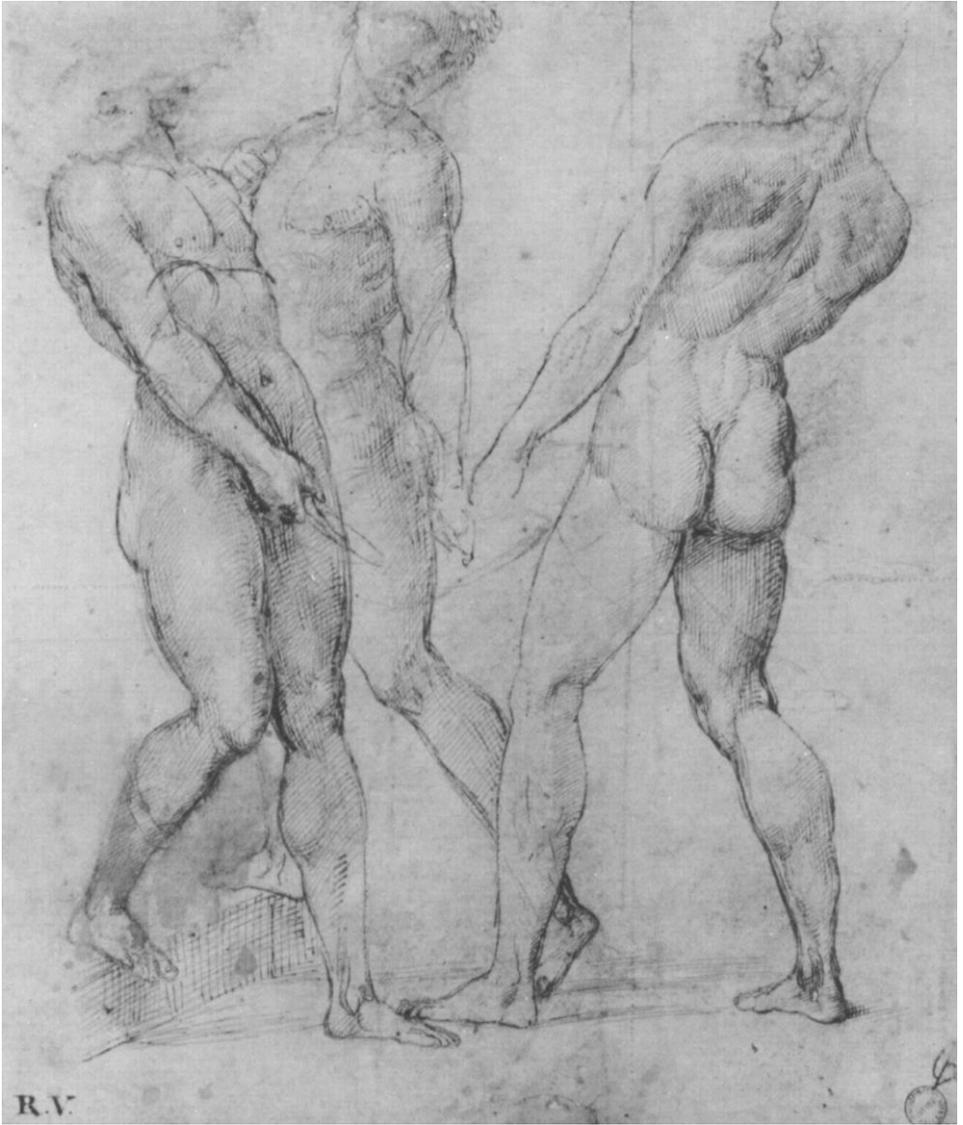


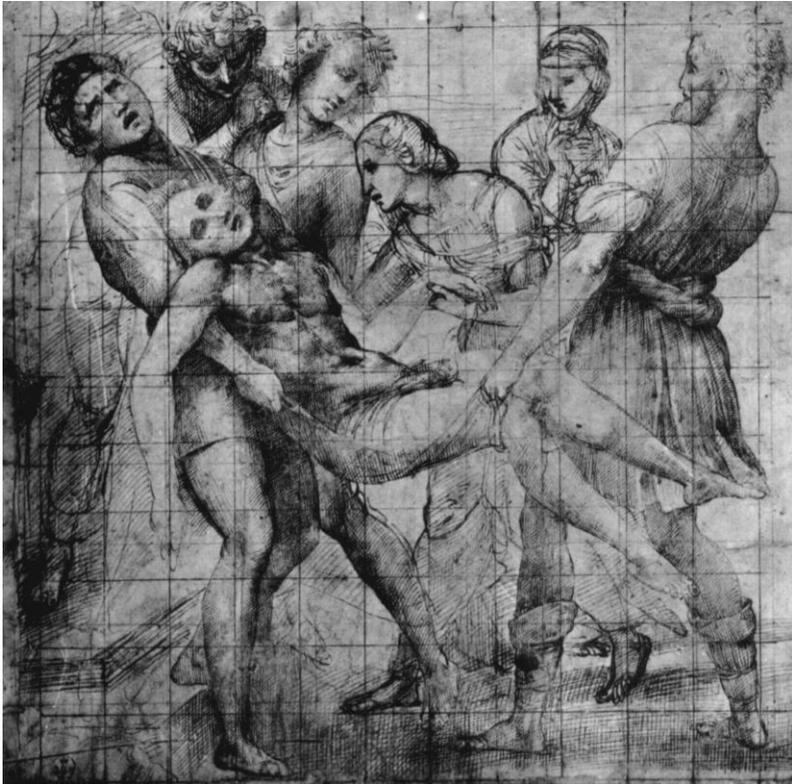


227 Raffael Entwurf zur «Grablegung»: Die Hauptgruppe, Feder (Florenz, Uffizien)
„Der Tod Meleagers / den Tod des Adonis“



228 Dasselbe: Die drei Träger als Akte gezeichnet, Feder und Rötelp
(Oxford, Universitäts-Galerie)





Dann wiederum der Höhepunkt beim Schaffen in der «Camera della Segnatura» vier Jahre darauf. Und so von vier zu vier Jahren fortschreitend sehen wir, wie Raffael eine Entwicklung durchmacht wie, ich möchte sagen: ganz individuell in der Welt drinnenstehend - einem Impuls, der eben nur an seine Inkarnation gebunden war, folgend und diesen Impuls entwickelnd; etwas in die Welt hineinstellend, das in ganz regelrechter Menschheitsevolution abläuft.

Und nun nehmen Sie dies zusammen, wie diese drei Menschen - Lionardo, Michelangelo, Raffael - dastehen als ein künstlerischer Höhepunkt in der Entwicklung der Menschheit, der - es liegt dies im Tragischen, das in der menschlichen Entwicklung enthalten ist - geknüpft ist an eine Papstfolge: Alexander VI. Borgia, Julius II., Leo X., Charaktere, die in bezug auf künstlerische Intentionen zu den ersten der Menschen gehören, die zu gleicher Zeit geeignet waren, in die Orte, an denen sie berufen waren regierend in die Menschheitsentwicklung einzugreifen, das Äußerste hineinzutragen, was in der damaligen Zeit geleistet werden konnte an Verwendung von Regierungsmitteln wie Mord, Verstellung, Grausamkeit, Giftmischerei -, die es aber ganz

unzweifelhaft ehrlich meinten in der Kunst - bis eben zu den Medici-Päpsten hin, die im Kaufmanns-Standpunkt verblieben in der Gesinnung. Julius II. war ein merkwürdiger Mensch, zu jeder Grausamkeit geneigt, niemals zurückschreckend vor Verstellung, Gift wie ein Mittel gebrauchend, das eben zum weltgeschichtlichen Hausgebrauch ganz gut ist, aber ein Mensch, von dem man mit Recht zugleich sagte, daß er niemals etwas versprochen hat, was er nicht gehalten hat. Und den Künstlern, die er niemals gebunden hat, hat er in hohem Maße dasjenige gehalten, was er ihnen versprochen hatte, sofern sie ihm die Dienste leisten konnten bei dem, wozu er sie bestimmt hatte und was er in einer gewissen Art arbeiten lassen wollte. Nehmen Sie nun neben dieser Papstfolge diese großen Charaktere, die die Werke geschaffen haben, drei große Charaktere, die wir heute an unserer Seele haben vorbeigleiten sehen, und bedenken Sie, wie in dem einen, in Lionardo gelebt hat dasjenige, was heute noch nicht zur Entwicklung gekommen ist - wie in Michelangelo gelebt hat die ganze Tragik seiner Zeit und seines engeren und weiteren Vaterlandes -, und wie in Raffael gelebt hat die Möglichkeit, fertig zu werden mit dieser ganzen Zeit dadurch, daß er zwar empfänglich war, man möchte sagen: bis zur Sensitivität empfänglich für alles dasjenige, auf dem er getragen wurde wie auf den Wogen der Zeit, aber wie er zu gleicher Zeit eine in sich abgeschlossene Natur ist. Und bedenken Sie, daß weder Lionardo noch Michelangelo in die Zeit dasjenige hineinbringen konnten, was auf die Zeit wirken konnte. Michelangelo rang nach Herausgestaltung alles dessen, was in der Zeit war, aus der menschlichen Individualität. Er konnte im Grunde genommen nie etwas schaffen, was die Zeit voll aufnehmen konnte; Lionardo erst recht nicht, weil er viel Größeres, als in seiner Zeit aufgenommen werden konnte, in seiner Seele trug. Raffael entwickelte eine solche Menschlichkeit, die jung blieb. Und wie von einer weisen Weltenlenkung, möchte ich sagen, war er bestimmt, eine solche Jugend zu entwickeln mit einer solchen Intensität, die nicht alt werden konnte, nicht alt werden sollte, weil ja die Zeit, in die das, was aus seinem Impulse kommt, hineingeboren werden sollte, selbst zunächst jung werden sollte. Jetzt erst kommt die Zeit, in der man immer mehr und mehr anfangen wird, Raffael weniger zu verstehen, weil die Zeit schon älter geworden ist als dasjenige, was Raffael seiner Zeit geben konnte.

Und zum Schluß noch einige Porträte, die Raffael geliefert hat:

220 Julius II.

Das sind also die beiden Päpste, die seine Protektoren gewesen sind.



221 Leo X.







Damit sind wir am Schluß.

Wir werden nun, wenn wir es in der nächsten Zeit können, zur Ergänzung dieser Schöpfungen der großen Meister der Renaissance die Parallelerscheinungen des südlichen Europas im Norden: Holbein, Dürer und die anderen deutschen Meister ins Auge fassen. Heute sollten gerade die drei Meister der Renaissance vor unsere Seele treten, und ich versuchte, Ihnen auch einiges von dem zu charakterisieren, was gerade in diesen Meistern lebte und was sie mit ihrer Zeit verband. Sie werden große Anregungen empfangen, wenn Sie das Kulturhistorische, das gerade in diese drei Meister hereingewirkt hat, irgendwo anfassen und die Tragik der menschlichen Geschichte, die notwendige Tragik der menschlichen Geschichte, die sich in Einseitigkeit ausleben muß, ins Auge fassen: wie namentlich in die Zeit von Florenz, die Raffael, Michelangelo, Lionardo groß gemacht hat, das weltgeschichtliche Werden hereinspielt in einer Art, die lehrreich ist zum Beurteilen alles Geschichtlichen. Ich glaube nicht, daß gerade heute jemand es bereuen wird, wenn er mit dem Blick für weltgeschichtliche Tatsachen auf allen Gebieten und mit dem Blick für die Bedeutung der äußeren politischen Dinge für das geistige Leben, gerade einen solchen Zeitabschnitt heranzieht wie das Jahr 1504 auf 1505, in welchem in Florenz zu gleicher Zeit sind Michelangelo, Lionardo und auch Raffael Raffael mehr noch als jüngerer Mensch, lernend von den anderen -, die beiden anderen im Wettstreit miteinander, Schlachtenbilder malend, Taten verherrlichend, die der politischen Geschichte angehören. Wenn jemand das auf sich wirken läßt, was dazumal gespielt hat, und wie in dem, was äußerliche Ereignisse sind, das Künstlerische seinen Platz sucht, wie aber durch das, was so Künstlerisches und äußerlich Ereignisreiches ist, hereinwirken die größten Impulse der menschlichen Evolution, wie dazumal ineinander verwoben wird menschliche Brutalität - menschlicher Hochsinn, menschliche Tyrannei -menschliches Freiheitsstreben, wie sie dazumal ineinander verwoben sind, so wird er, wenn er diese Dinge von irgendeiner Seite auf sich wirken läßt, nicht die Zeit bereuen, die er darauf verwendet hat; denn er wird viel lernen auch für die Beurteilung der Gegenwart, wird sich in vielem abgewöhnen können den Glauben, daß die größten Worte auch bedeuten den Ausdruck für die größten Ideen, und daß diejenigen, die in unserer Zeit am meisten von Freiheit sprechen, oftmals auch nur irgend etwas von dieser Freiheit verstehen. Aber auch in anderen Zusammenhängen unserer Zeit kann vieles gewonnen werden an Schärfung des Urteiles gerade durch die Betrachtung der Ereignisse in Florenz zu Beginn des 16. Jahrhunderts, jenes Florenz, das dazumal unter dem Eindruck stand des eben hingerichteten Savonarola, jenes Florenz, das mitten drinnen stand in derjenigen Zeit Italiens, als das Christentum eine Gestalt angenommen hatte, durch die es hinüberglitt in die Kunst, eine Gestalt, gegen die zugleich das moralische Empfinden der Menschheit lebendig protestiert hat, eine Gestalt, die urverschieden war von derjenigen, die dann zunächst in die politisch-religiöse Entwicklung als Jesuitismus hineingetragen worden ist, und die vielfach in der Politik der folgenden Jahrhunderte bis in unsere Tage herein eine große Rolle gespielt hat.

Mehr zu sagen über diese Dinge ist ja in der heutigen Zeit nicht angängig. Aber vielleicht wird mancher mehr erraten, wenn er gerade das Kapitel menschlicher Entwicklung, von dem wir heute den künstlerischen Ausdruck auf unsere Seele haben wirken lassen, wenn er sich gerade dieses einmal ansehen wird.

III

*Grundlagen zum Verständnis des mitteleuropäisch-nordischen Kunstimpulses.
Gegensatz und Zusammenhang der mitteleuropäisch-nordischen
und der südlichen Kunst:*

DEUTSCHE PLASTIK UND MALEREI BIS ZU DÜRER UND HOLBEIN
RAFFAEL

Dornach, 8. November 1916

Die Entwicklung der Kunst in Mitteleuropa bis zu jener Zeit herauf, in der Dürer und Holbein sich hineinstellen in diese Entwicklung, bedeutet eines der allerverwickeltesten Probleme der Kunstgeschichte; denn man hat es gerade beim Studium alles desjenigen, was in Dürer - namentlich in Dürer - gipfelt, zu tun mit einer ganzen Reihe übereinandergeschichteter, ineinandergeschichteter Kunstimpulse. Und ein weiteres schwieriges Problem ist die Beziehung dieser Kunstentwicklung zu derjenigen, deren Höhe wir im zweiten Vortrag betrachtet haben, zu der italienischen Renaissance und ihren großen Meistern.

Wenn man verstehen will, worum es sich in der europäischen Kunstentwicklung eigentlich handelt - wir können heute selbstverständlich nur einige Gesichtspunkte hervorheben -, so muß man vor allen Dingen das Vorhandensein einer besonders angelegten Phantasiewirkung ins Auge fassen, die ausgeht vom mittleren Europa, von jenem Europa, das man denken kann, sagen wir, von Sachsen, Thüringen bis zum Meer, bis zum Atlantischen Ozean, also besondere Phantasieimpulse, die von da ausgehen und die als Phantasieimpulse in ziemlich alte Zeiten zurückgehen, jedenfalls schon wirksam waren in einer gewissen Weise, als im Süden das Christentum sich ausbreitete. Diese Phantasieimpulse stehen durchaus im Gegensatz zu jenen Phantasieimpulsen, welche spezifisch südlicher Natur sind. Und es ist nicht leicht, die Differenz der beiden Phantasieimpulse zu charakterisieren. Man kann etwa sagen: der südliche Phantasieimpuls wurzelt in einer gewissen Auffassung der ruhigen Form, in der Art, wie diese ruhige Form und auch die sich offenbarende Farbe herausentspringen aus, man möchte sagen: den Offenbarungen, die in gewissem Sinne doch hinter dem unmittelbar Wahrnehmbaren, hinter dem Physischen liegen. Daher strebt diese südliche Phantasie nach Heraushebung des künstlerisch Wiedezugebenden aus dem Individuellen, nach Emporhebung des Individuellen zum Typischen, zum Allgemeinen, zu demjenigen, in dessen Bereich das speziell Irdische, das speziell Menschliche verschwindet. Ein Bestreben liegt vor, zu zeigen, wie das hinter den Dingen Liegende in die Form, in die Farben der Dinge hereinwirkt. Und verbunden ist mit diesem Phantasieimpuls ein Wurzeln in der Ruhe des Kompositionellen, in dem Nebeneinanderstellen, in dem Zueinander-in-Verhältnisse-Bringen, welche kompositionelle Kraft ja dann ihren Höhepunkt erreicht gerade bei Raffael.

Ganz andersgeartet ist der mitteleuropäische Phantasieimpuls. Der geht zunächst überhaupt nicht, wenn wir auf die ältesten Zeiten zurückblicken, unmittelbar aus auf die Auffassung der

Form oder auf die Auffassung des Ruhig-Kompositionellen, sondern er geht hauptsächlich aus auf die Begebenheit, auf die Äußerung desjenigen, was aus seelischen Impulsen kommt, er geht darauf aus, wie sich des Menschen Wollen ausdrückt in der Geste, in der Bewegung, wie sich des Menschen Wollen ausdrückt - mehr als durch die der Menschenwesenheit selbst angemessene Form - durch das Zeichen, in dem die Seele lebt. Und indem die Seele sich als in ihrem Zeichen ausdrücken will, liegt darin der Phantasieimpuls des Nordens. Wer eine Empfindung für solche Dinge hat, merkt in diesem Phantasieimpuls überall durch, ich möchte sagen: die Wirksamkeit der alten Runen, wo zusammengeworfen werden Baumstäbchen oder dergleichen, um in ihrem Zusammenfallen etwas auszudrücken. Das Zeichen und das Vorhandensein des Lebens im Zeichen, das ist es, was dieser Art von Phantasie zugrunde liegt. Daher kann sich diese Art von Phantasie mehr verbinden mit dem, was individueller Ausdruck des Seelischen ist, was aus dem unmittelbaren Willensimpuls des Seelischen heraustritt. Würde mehr von demjenigen erhalten sein, was dann, nicht gerade an Werken der bildenden Kunst, aber an Anschauungen über Menschenleben und Weltverhältnisse ausgerottet worden ist durch das sich ausbreitende Christentum, mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden ist, würde namentlich auch mehr von dem vorhanden sein, was das alte Heidentum hatte, allerdings nicht an vollendeten Werken der Bildkunst, aber an - ich will nicht sagen symbolischen, aber - zeichenmäßigen Darstellungen dessen, was man über Welt und Leben dachte, dann würde man auch in der äußeren Welt ein starkes Gefühl davon bekommen, wie im Norden die mehr von innen heraus, vom Willensimpuls - nicht vom Anschauungsimpuls - aus wirkende Phantasie das Wesentliche ist. Diese aus dem Willensimpuls heraus wirkende Phantasie, die müssen wir doch gewissermaßen als den Grundton alles dessen betrachten, was vom Norden an Kultur sich ausbreitete nach dem Süden hin. Und mehr als man glaubt, hat sich in dieser Weise ausgebreitet. Wird einmal entwirrt werden, was eigentlich alles gerade in der Renaissance-Kunst an Impulsen steckt, die vom Norden her kommen, so wird man erst sehen, wie man an den heute vorliegenden fertigen Kunstwerken weder des Nordens noch des Südens oder Spaniens sehen kann, welches eigentlich die Impulse sind; denn die sind zusammengefloßen. Und wenn man zum Beispiel studiert, was lebt in Lionardos «Abendmahl» in Mailand, wenn man studiert, wie da gegenüber früheren, mehr aus dem südlichen Geist heraus geborenen «Abendmahlen», dramatisches Leben, dramatische Bewegung hineinkommt in den Zusammenhang der Gestalten, und wie Individuell-Seelisches aus den Antlitzern spricht, dann muß man sich klar sein, daß darin der auf geheimnisvolle Weise nach Süden sich ausbreitende nordische Impuls wirkt. Es ist, in entsprechender Abschwächung selbstverständlich, schon durchaus das eingegossen in die rein südliche Phantasie, was dann wieder zu beobachten ist auf einem ganz anderen Gebiete bei Shakespeare, dessen Gestalten durchaus aus nordischem Geiste heraus geboren sind, weil sie auf den Menschen selbst gestellte Wesenheit zum Ausdrucke bringen, so daß nicht mehr in ihnen das enthalten ist, was sich wie aus dem Übersinnlichen heraus nur durch die menschliche Gestalt und das menschliche Tun wie durch ein Mittel zum Dasein bringt.

Ja selbst wenn wir in der Sixtinischen Kapelle Michelangelos wunderbare Verkürzungen beobachten, so müssen wir uns - so paradox das heute erscheinen mag - klar sein, daß dieses Bewegungselement durchaus auch bei Michelangelo einem Stoß entspricht, welcher vom nordischen Impulse her kommt; nur sind diese nordischen Impulse dann eben wiederum

überwuchert worden von den südlichen. Und ein besonderes Beispiel, wie vom Südlichen das Nordische überwuchert worden ist, sehen wir ja darin, wie Raffaels doch ganz mehr oder weniger südlich gebliebene Phantasie, die in der Einsamkeit der umbrischen Berge sich entwickelt hat, alles das, was er beobachten kann an Lionardo, an Michelangelo, in die das Nordische hineingewirkt hat, rundet und wiederum in das Kompositionelle hinein, man möchte sagen, romanisiert.

Das sind einige abstrakte Andeutungen über tiefgehende Probleme, ohne deren Bewältigung die Kunst des Mittelalters überhaupt nicht verstanden werden kann. Daher kommt es auch, daß mehr als anderswo in der allerältesten erhaltenen Kunst des Mittelalters das, was durch das «Zeichen» ausgedrückt das Wort, sich auf naturgemäße Weise mit der bildenden Kunst verbindet. Man hat ein unmittelbares Gefühl von dem ganz Natürlichen des künstlerischen Ausgestaltens des Buchstabens zum malerischen Kleinkunstwerke in den Bibelwerken, welche in Europa geschaffen werden. Wenn in den älteren Zeiten der christlichen Kultur die Mönche, die alle Impulse Mitteleuropas doch aufgenommen haben, ihre Meßbücher, ihre sonstigen Bücher so gestalten, daß sie den Buchstaben gleichsam aufblühen lassen zum Miniaturbildchen, so ist das nicht bloß etwas Äußerliches, sondern es ist entsprungen dem Gefühl, der Empfindung des inneren Zusammenhanges zwischen Zeichen und bildhafter Darstellung. Das Zeichen hat sich gleichsam hineingeschoben in die bildhafte Darstellung. Und da das Zeichen wiederum der Ausdruck des menschlichen Wollens, des menschlichen Seelischen ist, so ist ein naturgemäßer Übergang von dem, was in dem Wortzusammenhange sich ausdrückt zu dem, was in das Miniaturbildchen hineinfließt, ja selbst zwischen dem, was im Wortzusammenhang ausgedrückt ist, und dem, was in den alten elfenbeinernen Skulpturen, welche die Bücherdeckel zieren, enthalten ist. Darin ist wirklich eine Blüte von Nicht-mehr-Vorhandenem für die mitteleuropäische Kunst zum Ausdruck gekommen. Und überall zeigt das, was in den Miniaturen zum Ausdruck kommt, das Schaffen aus dem Inneren, Seelischen heraus, ich möchte sagen: gepaart mit einer gewissen Naivität in dem Wiedergeben desjenigen, was im Süden so groß ist, dessen, was in der Form lebt, in der Form, die der Menschenwesenheit eigen ist, ohne daß die vom Inneren, vom Seelischen heraus bewirkte Bewegung und Beweglichkeit, ohne daß der Ausdruck des Individuell-Seelischen sich in das Formwesen hinein ergießt. Man kann alte Evangelienbücher nehmen und an dem, was die Miniaturbildchen darstellen, sehen, wie man - gewiß sich anlehnend an biblisch überlieferte Figuren - überall ausdrücken will, was man selbst seelisch erfahren hat. Böses Gewissen und ähnliche seelische Innen-Erfahrungen, die kommen in einer großartigen Weise in der älteren mitteleuropäischen Miniaturmalerei zum Ausdruck. Sie sind ja gepaart mit einer großen Naivität in bezug auf die eigentliche Formgebung, in bezug auf die Formgebung, zu der der Mensch selber durch seine Individualität nichts hinzutut, sondern in der sich offenbart, man möchte sagen, das hinter den Dingen stehende Göttlich-Geistige. Aber die Sache ist so, daß dieser Impuls, den ich charakterisiert habe, gleichsam immer ausstrahlt von Mitteleuropa und sich in seiner Ausstrahlung verliert in demjenigen, was sich vom Süden ausbreitete. Er verliert sich in das sich ausbreitende Christentum hinein; er verliert sich in den sich ausbreitenden Romanismus hinein und so weiter. Gleichzeitig aber auch wird dasjenige, was da von Mitteleuropa sich ausbreitet, wiederum vom Süden her befruchtet, so daß sich das, was an Bewältigung der Form und der aus dem Geistig-Naturgemäßen heraus sich

offenbarende Farbe vom Süden her gewonnen wird, einlebt in das, was nun Blüte der nordischen Impulse ist. Es wächst ineinander, es verschichtet sich, verwebt sich.

So sehen wir, daß die Entwicklung nicht eigentlich kontinuierlich vor sich geht, sondern mehr oder weniger stoßweise. Und man hat immer das Gefühl: was wäre denn geworden, wenn nicht stoßweise Entwicklung eingetreten wäre, sondern kontinuierliche? - Man kann zum Beispiel das Gefühl haben, was geworden wäre, wenn im Norden in gerader Linie - selbstverständlich sind das Hypothesen, die nichts besagen, aber solch ein Gefühl kann man bekommen -, was geworden wäre, wenn sich in gerader Linie das zur Großkunst hätte entwickeln können, was in den Miniaturbildchen, in den Elfenbeinskulpturen, welche Bücherdeckel zieren, zuerst enthalten war während der karolingischen Zeit, während der ottonischen Zeit? - Aber da hinein ergießt sich nun alles dasjenige, was auf der Woge des Christentums mitgetragen wird als das romanische Element. Und dieses romanische Element bringt in Architektur, in Skulptur durchaus jenen Formimpuls, von dem ich gesprochen habe, den südlichen Formimpuls. Und da geschieht die Ehe zwischen dem nordischen Bewegungsimpuls, Ausdrucksimpuls, und dem südlichen Formimpuls, Farbenimpuls, aber so als Farbenimpuls, wie ich ihn bezeichnet habe, so daß die Farbe Offenbarung dessen ist, was naturgemäß geistiger Ausdruck, nicht individueller Ausdruck, ist.

Nun verknüpft sich aber damit noch etwas anderes. Wir können sagen, daß mit dem Abfluten der ottonischen Zeit ein erster nordischer Impuls aufhört, in den der romanische Impuls hineinwächst, sich ausdehnt in alle die Gegenden hinein, welche durchflossen werden von den Nebenflüssen der Rhone, des Rheins. Dahinein besonders, aber auch noch weiter darüber hinaus, dehnt sich ein romanischer Impuls, erfolgt ein vollständiges Zusammenwachsen der beiden Impulse - sagen wir zunächst: wachsen -, was seinen Höhepunkt erreicht bis gegen das 12., 13. Jahrhundert hin, wo von Westen herübertaucht ein anderer Impuls, der nun hineinkommt, der sich dort schon vorbereitet hat. Man kann sagen: der Impuls der Anschauung, der der eigentlich südliche Impuls ist, verbindet sich in der mitteleuropäisch-romanischen Kunst mit dem Bewegungsimpuls, wie ich ihn charakterisiert habe, mit jenem Bewegungsimpuls, der im Grunde genommen aus dem Willenselement heraus kommt.

Im Westen bereitet sich während der Zeit etwas anderes vor, das dann hereinwächst und vollständig zur Durchdringung wird vom 12., 13. Jahrhundert ab mit dem, was ich eben charakterisiert habe als in den Tälern der Flußgebiete der Rhone, des Rheins sich ausdehnend. Das, was da im Westen sich vorbereitet, ist etwas, was wiederum selber zusammenfließt aus zwei Impulsen. Und der Zusammenfluß dieser zwei Impulse stellt sich dar in den erhabenen gotischen Formen. Da fließen nun wirklich wiederum zwei Impulse zusammen: ein Impuls, der eigentlich wie vom Norden hergetragen wird, ein Impuls, welcher in sich schließt, ich möchte sagen: Lebenspraxis, Verstand, Verständigkeit, Realismus des Lebens; das kommt auf den Wogen in Europa an, welche kulturell nach Europa tragen die Normannen. Damit verbindet sich dasjenige, was von Spanien, namentlich aber von Südfrankreich aus wirkt. Ist es vom Norden her kommend das Verständige, das Praktische, das Realistische - aber ein Realistisches, das man nicht verwechseln darf mit dem Realistischen der späteren Zeit, ein Realistisches, das durchaus noch auf Weltverstand ausgeht und das Irdische im Zusammenhang denken will mit

dem Himmlischen -, so kommt vom Süden her, konzentrierter, möchte ich sagen, in Südfrankreich, alles dasjenige, was man nennen kann das mystische Element, das von dem Irdischen himmelanstrebende mystische Element. Und diese zwei Elemente, die wachsen zusammen. Und das ist gerade das Eigentümliche des Gotischen, daß diese beiden Elemente zusammenwachsen: ein mystisches Element und ein verstandesmäßiges Element. Niemand wird die Gotik verstehen, der nicht in ihr zu sehen vermag auf der einen Seite das mystische Element, das in Südfrankreich wie konzentriert ist, im 9., 10., 11. Jahrhundert besonders zur Ausbildung kommt und in die Gotik hineinträgt das von unten nach oben geheimnisvoll Strebende. - Dabei ist aber mit dem Gotischen verbunden ein anderes Element: das Einströmen des Handwerksmäßig-Verständigen, des Nüchternen. Wie die gotischen Formen aufstreiben, das hat etwas Mystisches; wie sie gefügt werden, wie sie gebunden und verbunden werden, das, möchte ich sagen, verbindet äußerstes Handwerksmäßiges mit dem Mystischen. In der Gotik verbindet sich in merkwürdiger Weise die eine mit der anderen Seite. Und dies, was da in die Gotik einströmt, das strömt dann im 12., im 13. Jahrhundert namentlich vom Westen herüber und durchdringt wiederum auch das mitteleuropäische künstlerische Schaffen. Dabei muß man sich immer klar sein, daß zwar durch den Lauf der Kultur die Tendenz vorhanden ist, diese Dinge miteinander zu verweben, diese Dinge ineinander zu schichten - alles will sich ja immer ausbreiten - so daß sich in die romanische Formgebung Werke hineinschieben, welche aus dem Gotischen stammen. Aber das ist nur die eine Tendenz.

Es bleibt immer vorhanden in Mitteleuropa ein revoltierendes Element, ein revoltierender Impuls, der besonders in der Kunst stark zu bemerken ist, und der immer darauf ausgeht, das Willenselement, das Bewegungselement, das Ausdruckselement mächtig zu gestalten, so daß das, was hereinkommt sowohl vom Süden wie vom Westen, mehr oder weniger doch immer wiederum zurückgedrängt wird. Man empfindet das Romanische und später sogar das Gotische als fremdes Element in Mitteleuropa.

Was empfindet man da als fremdes Element? - Das, was das Individuelle nach irgendeiner Weise vernichten will. Das Romanische empfindet man als den Feind des Individuellen; aber selbst das Gotische empfindet man später als dasjenige, unter dem das Individuelle seufzt und keucht. Es ist die Stimmung im Künstlerischen ganz besonders vorhanden, die ja noch in einem anderen Gebiete - in der Reformation - zum Ausdruck gekommen ist, die schon zum Ausdruck gekommen ist in solchen Geistern wie *Tauler* oder *Valentin Weigel*. Das alles ergibt - wenn wir sehen, wie sich Gotik, wie sich Romanismus hineingeschoben haben in das mitteleuropäische Wesen, es vollständig überwuchert haben -, daß nun wirklich in den Jahrhunderten vor Dürer das mitteleuropäische Wesen in einer gewissen Weise als solches in seinen eigenen Impulsen verfällt, nicht aufkommen kann, wie es nicht herauskann, wie es von dem anderen vollständig überwuchert wird. Aber es lebt fort. Es lebt fort in den Gedanken, in den Empfindungen, in den Gefühlen. Es ist immer da, es sind vielleicht keine Künstler da, die es besonders zum Ausdruck bringen; aber es ist immer da. Es ist dasselbe Element da, welches aus der späteren Naturanschauung spricht, die in verständlicher Weise den Himmel mit der Erde verbinden will, das heißt: durch auch auf der Erde gefundene Gesetze alles andere begreifen will.

Es waltet aber in diesem noch etwas ganz anderes darinnen, und man kann sagen: es ist in

schöner Weise zum Ausdruck gekommen, was da waltet, in Worten, die Goethe gesprochen, niedergeschrieben hat. Denken Sie sich Faust in seinem Studierzimmer, das ja wohl gotisch zu denken ist. Aber studiert hat er alles dasjenige, was als Romanismus zu bezeichnen ist. Dem stellt er gegenüber die menschliche Individualität, die rein auf sich gestellte menschliche Individualität. Diese menschliche Individualität aber, wie stellt er sie gegenüber? Wenn man verstehen will, wie Faust gegenüberstellt die menschliche Individualität dem, in das er da hineingestellt ist, so muß man berücksichtigen, daß, ich möchte sagen: heute fast unvermerkt in Mitteleuropa etwas fortwaltet, was Mitteleuropa in einer grandiosen Weise verbindet mit dem Osten, wirklich in einer grandiosen Weise mit dem Osten verbindet. Wenn man heute so liest oder hört, wie in der urpersischen Kultur Licht und Finsternis, Ormuzd - Ahriman eine Rolle gespielt haben, so nimmt man das viel zu abstrakt. Man denkt nicht daran, wie im Konkreten, im Realen die Menschen früherer Zeiten darinnen gestanden haben. Reales Licht und reale Finsternis in ihrem Zusammenwirken waren wirklich für den Menschen früherer Zeiten Erlebnis, und dieses Erlebnis stand näher dem Moment, dem Impulse der Beweglichkeit, des Ausdruckes als dem südlichen Form- und kompositioneilen Impuls des Nebeneinanderstellens. Wie im Weben der Welt ineinanderweben Licht und Finsternis, wie Licht und Finsternis ihre Wirkungen werfen auf dasjenige, was da wandelt als Mensch und Tier auf der Erde, das ergibt einen gerade in Licht und Finsternis empfundenen und dann von Licht und Finsternis aus sich zum Farbigen steigend empfundenen Zusammenhang zwischen dem, was im Menschen seelischer Ausdruck ist und in die Bewegung fließt, und demjenigen, was, ich möchte sagen: näher liegt diesem menschlichen Bewegungsimpuls vom Himmlisch-Geistigen als dasjenige, was die südliche Kunst zum Ausdruck bringen kann. Der Mensch schreitet dahin; der Mensch dreht sein Haupt. Mit jedem Dahinschreiten, mit jedem Drehen des Hauptes treten andere Licht- und Schattenimpulse ein. In der Anschauung des Zusammenhanges zwischen Bewegung und Licht liegt gleichsam etwas, was die irdische Natur an die elementarische kettet. Und in diesem Ineinander-spielen des Elementarischen mit dem unmittelbar Irdischen, da lebte die Phantasie des mitteleuropäischen Menschen in einer ganz besonders starken Weise immer darinnen, wenn er sich zur Phantasie hinaufentwickeln konnte.

Daher entsteht auch, was bis heute wenig beachtet worden ist, in einer ganz anderen Weise die Farbe in Mitteleuropa als die Farbe im Süden. Die Farbe im Süden ist aus dem Inneren des Naturwesens herausgetriebene Farbe, an die Oberfläche getriebene Farbe. Die Farbe, die in Mitteleuropa für die Phantasie entstand, ist doch von dem Hell-Dunkel geworfene Farbe, auf die Oberfläche geworfene Farbe, auf der Oberfläche spielende Farbe. Erst dann wird man vieles begreifen, was heute noch nicht gut verstanden wird, wenn man den Unterschied begreift, der in der Farbgebung besteht, wenn man anschaut, wie die Farbe *hingeworfen* wird auf das Objekt, und wie sie *aus* dem Objekt selbst, aus dem Inneren des Objektes an die Oberfläche kommt, die Farbe, die dann zur künstlerischen Farbe des Südens geworden ist. Die hingeworfene Farbe, die aus dem Hell-Dunkel gewordene Farbe, die aus dem wellenden, wogenden Hell-Dunkel erglitzernde Farbe, das ist die mitteleuropäische Farbe. Da sich die Dinge überall ineinanderschieben und übereinander-schichten, so sind diese Impulse eben weniger beobachtbar; aber sie sind durchaus vorhanden.

Sehen Sie, dies wiederum verbindet sich in Mitteleuropa mit, ich möchte sagen: dem magischen

Elemente, wie sich in der persischen Kultur selber Hell-Dunkel, Licht-Finsternis mit dem persischen Magiertum verbunden hat. Die geheimnisvollen Äußerungen des seelisch-geistigen Wesens, wie sie gleichzeitig im Menschen spielen, aber auch spielen in dem elementarischen Wirken und Wogen des Heil-Dunkels, wie sie den Menschen umspielen und wie sie zusammenwirken, indem sein Inneres in eine verborgene Verwandtschaft tritt mit demjenigen, was ihn als Hell-Dunkel und als aus dem Hell-Dunkel erglitzerndes Farbenwesen umspielt, das ist es, was das Willenselement immerdar in sich birgt, und was anknüpft an das Magische dasjenige, was die Seele empfindet. Dadurch aber kommt der Mensch auch mit den elementarischen Wesen, mit denjenigen Wesen, die sich zunächst im Elementarischen offenbaren, in einen Zusammenhang. Deshalb hat sich Faust der Magie ergeben, nachdem er sich von dem vom Süden her kommenden philosophischen, medizinischen, juristischen, theologischen Elemente losgesagt hat. Aber er muß sich auf sich selbst stellen; er darf sich nicht fürchten vor dem, in das man hineingestellt ist dadurch, daß man sich auf die Persönlichkeit stellt. Er darf sich nicht fürchten vor Hölle und Teufel; muß schreiten durch Hell und Dunkel. Aber er wirkt ja selbst und webt - denken Sie, wie schön! - im webenden Morgenlichte. Wie dieses Hell-Dunkel in die Faust-Monologie hineinspielt, das ist etwas geradezu Wunderbares. Das ist aber durchaus etwas, was mit dem mitteleuropäischen Impulse ganz innig zusammenhängt; das ist, ich möchte sagen, ebenso gemalt wie gedichtet aus dem mitteleuropäischen Wesen heraus.

Dadurch aber ergibt sich wiederum ein Zusammenhang des Menschen mit dem naturalistischen, elementarischen Wesen. Und dieser Zug, der schiebt sich hinein auch in die Auffassung dessen, was nun mit den christlichen Überlieferungen vom Süden her kommt, das revoltiert hinein, was Mitteleuropa verwandt macht mit Asien, bis in die alte asiatische Kultur hinüber. Das sind Dinge, die da ineinanderspielen. Und in diese Entwicklung ist dann - man möchte sagen, wie eine ganz einzigartige Gestalt - *Dürer* hineingestellt; 1471 ist er geboren, 1528 stirbt er.

Ich konnte niemals Dürer anders verstehen, wenn ich ihn verfolgte, denn als eine allerdings individuelle Gestalt, hineingestellt in die ganze mitteleuropäische Kultur, die aber auch durch unendlich zahlreiche unbewußte Kanäle, durch die das Seelenleben mit dem umliegenden Kulturleben verbunden ist, eben in Zusammenhang steht mit diesem umliegenden Kulturleben. Wenn Dürer schon ganz früh beginnt, in dem Porträt der «Jungfer Fürlegerin»:



in seiner Art wunderbar auszumodellieren Hell und Dunkel auf der Figur, so muß man darin durchaus eine Wirkung des eben geschilderten Impulses sehen. Und das geht durch Dürers ganzes Leben. So daß Dürer ganz besonders groß ist dort, wo er das zum Ausdruck bringen will, was er aus diesem Miterleben, aus diesem ganz besonders gearteten Miterleben der elementarischen Natur heraus zum Ausdruck bringt. Das trägt er hinein auch in das, was er als Biblisch-Überliefertes aufnimmt. Und heillos schwierig wird es ihm doch, sauer möchte man sagen, sich anzupassen dem südlichen Elemente. Während wir bei Lionardo empfinden, wie naturgemäß es ihm ist, das Studium des Anatomischen, des Physiologischen aufzunehmen, um dadurch in die Anschauung hereinzubekommen, was früher einem mehr okkulten Erfühlen gegeben war, wie ich es Ihnen neulich ausgeführt habe, so sehen wir, wie dasselbe Studium des Anatomischen Dürer recht sauer wird. Er findet sich niemals ganz besonders stark in diese Art hinein, gewissermaßen die erstudierten Formen, in denen sich das Außermenschliche, Göttlich-Geistige durch den Menschen ausdrückt, so sich anzueignen, daß er nun seinerseits die Menschenformen aus dem, ich möchte sagen: was Gott erschaffen hat, herauschaffen würde.

Das ist nicht seine Art. Seine Art ist vielmehr die Beweglichkeit, die Willensimpulse in dem Daseienden zu verfolgen, und das, was unmittelbar die menschliche Natur in Zusammenhang bringt mit dem Beweglichen draußen, mit dem Hell-Dunkel und mit dem, was im Hell-Dunkel lebt. Das ist sein Reich. Daher schafft er eben aus der Beweglichkeit heraus, worauf seine ursprüngliche Phantasie gerichtet ist. Dadurch aber ist es schon gegeben, daß in die Entwicklung dieser Impulse auch hineinkommt das alltägliche Menschenleben. Eine Kunst, welche vorzugsweise das im Menschen wirkende Göttliche, das Übermenschlich-Typische ausdrücken will, eine solche Kunst wird weniger Wert darauf legen, durch ihre eigenen Impulse das im Menschen auszudrücken, was er im alltäglichen Leben aus dem Berufe heraus, aus den unmittelbaren Lebenserfahrungen heraus sich einprägt in seine Gestalt. Das aber ist bei der mitteleuropäischen Kunst der Fall, und in dieser Beziehung geht noch ein besonderer Impuls aus von den Gegenden der heutigen Niederlande. Dorther kommt der besonders praktische Impuls, möchte ich sagen, das Durchdringen der Phantasie mit demjenigen, was die unmittelbare irdische Wirklichkeit dem Menschen aufdrückt, ihn zusammenwachsen läßt in seiner Geste, selbst in seiner Form, Miene, Physiognomie mit dem Irdischen.

Solche Impulse fließen in Mitteleuropa zusammen in der mannigfaltigsten Weise. Und nur, wenn man sie entwirrt - man muß natürlich dann viel mehr tun als das, was ich heute mit einigen abstrakten Strichen andeute -, kommt man zu einem Verständnis gerade des Charakteristischen der mitteleuropäischen Kunst. Wir werden einzelnes noch andeuten; es läßt sich ja nicht alles sagen, sondern immer nur andeuten.

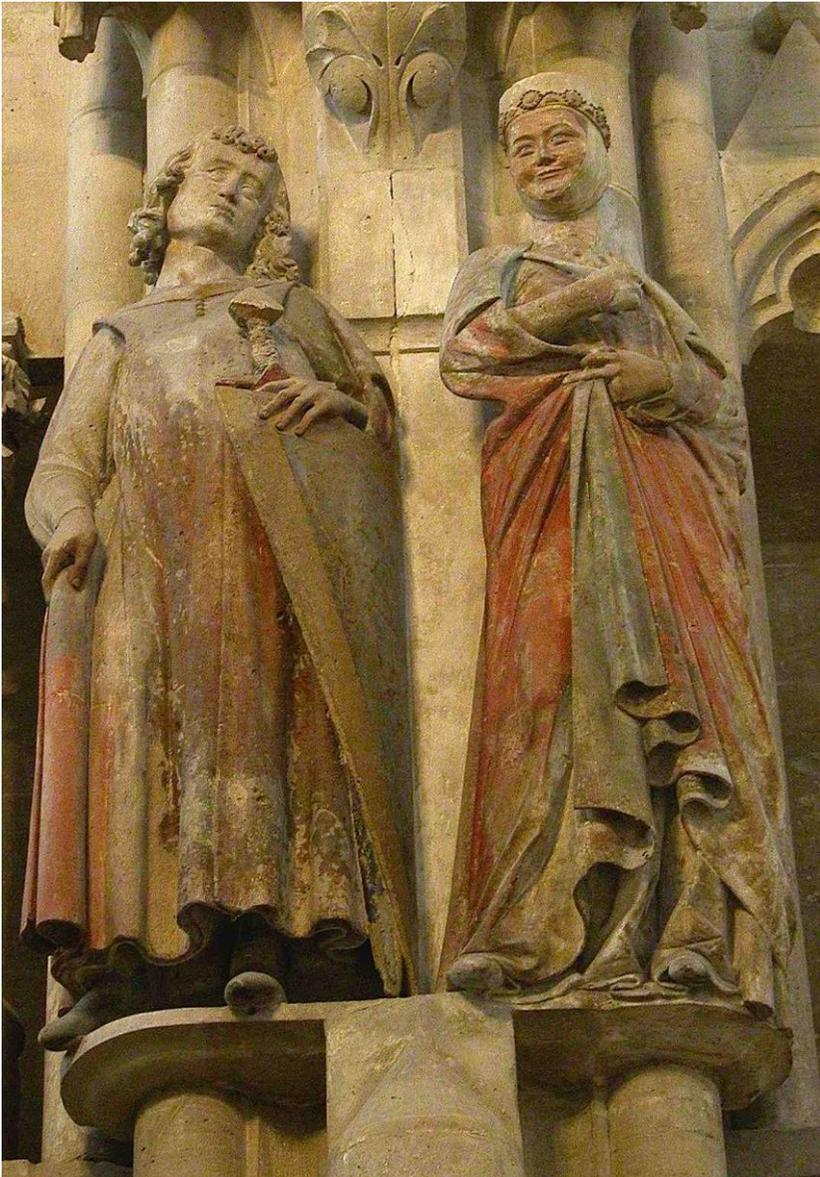
Jetzt wollen wir unseren Ausgangspunkt nehmen zuerst von dem Zeitalter, in dem, ich möchte sagen, der romanische Zug zusammengewachsen ist mit dem mittelalterlichen Impulse, indem wir uns die Gestalten, die am Naumburger Dom, an dem deutschen Naumburger Dom sich finden, ansehen, Skulpturwerke, welche ausdrücken Menschen der damaligen Zeit:

350 detail : Graf Wilhelm von Camburg

349 detail:

Reglindis

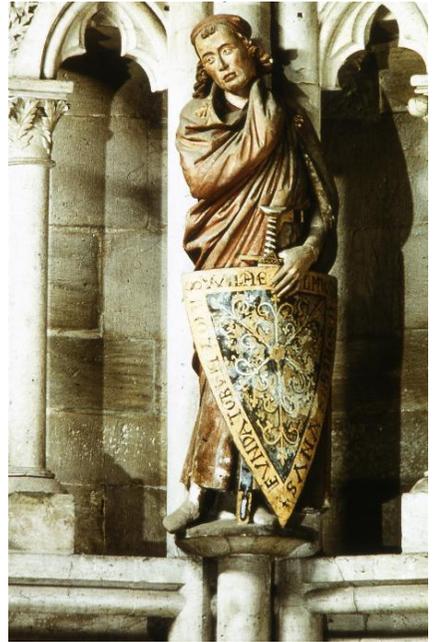




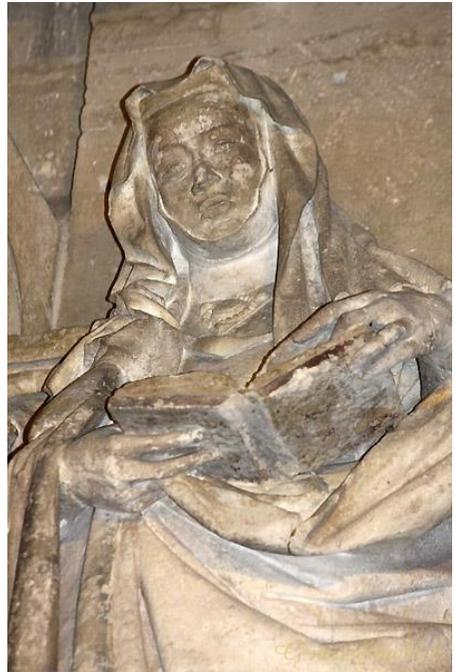
Sie sehen gerade an diesen Skulpturwerken in der schönsten Weise zusammenwachsen seelischen Ausdruck, der erstrebt wird mit einer hohen Vollendung - denn das ist ja die Blütezeit -, mit dem, was man vom Süden her in der Formgebung bekommen hat. Das werden Sie insbesondere sehen an diesen Skulpturwerken des Naumburger Domes, die aus dem 13. Jahrhundert sind und der Zeit angehören, in welcher spielt für Mitteleuropa ebenso dieses

Zusammenwachsen mitteleuropäischer Empfindung mit dem, was aus dem romanischen Elemente heraus an Formgebung aufgenommen worden ist, wie auf der anderen Seite zur selben Zeit herauswächst dieses mitteleuropäische Empfinden in den Schöpfungen *Walthers von der Vogelweide*, *Wolframs von Eschenbach*. Wenn wir zusammenhalten, daß das ja die Zeit ist, die auch die genannten Persönlichkeiten des dichterischen Schaffens an die Oberfläche getrieben hat, dann haben wir eigentlich ein Bild der Strömung, der Kulturströmung, die da über Mitteleuropa geht.

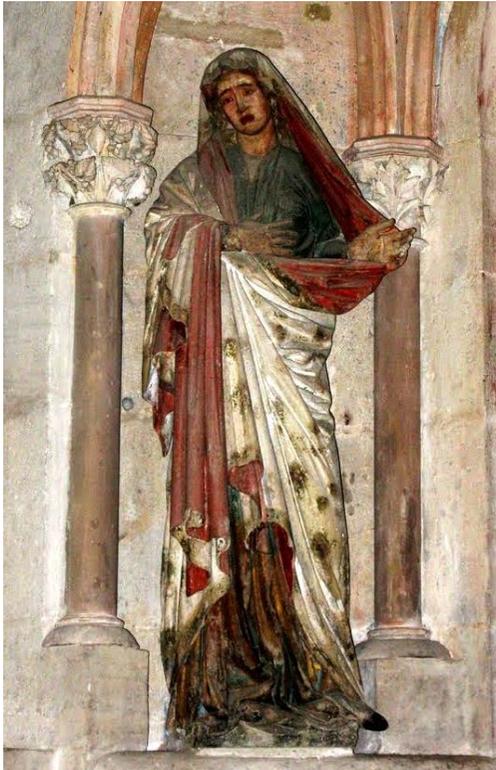
350 Graf Wilhelm von Camburg (Steinplastik Nauburg, Dom)







353 Maria, letztere vom Lettner (Steinplastik Nauburg, Dom)



Es ist gerade an solch einer Leistung (353) in wunderbarer Weise zu sehen dieses ins Antlitz hineingegossene Seelische.



Gerade der individuell seelische Ausdruck, ohne übergossen zu sein von irgendwie Typischem, vereinigt sich hier mit einer hohen technischen Vollendung in bezug auf die Formgebung, die eben aus dem Südlichen kommt.

Und nun lassen wir auf uns wirken Dinge, die mehr herausgeboren sind aus dem gotischen Denken, aus dem gotischen Auffassen, Skulpturen des Straßburger Münsters:

355 Prophet am Hauptportal (Strassburger Münster)



Mehr als das andere sind diese Figuren angepaßt der ganzen Architektur. Man möchte sagen: der Ausdruck ist hier durchaus aus dem Inneren heraus gestaltet; die ganze Gestaltung der Figuren ist aber mit hervorgerufen durch die Architekturform, wie man das noch viel mehr beobachten kann, wenn man weiter nach dem Westen geht.

356 Die vier Kardinaltugenden (Strassburger Münster)

Es ist ein besonders charakteristischer Zug dieser Zeit, daß die Kirche als Überwinderin dargestellt wird, so daß überall diese überwundenen teuflischen und sonstigen Motive sich da finden.



357 Christus und die drei klugen Jungfrauen (Strassburger Münster)
(rechtes Gewände des vom Süd-Portal des Querschiffs)





359 Die Kirche [Kopie] vom Süd-Portal des Querschiffs (Strassburger Münster)

Das ist also die Darstellung der «Kirche» am Straßburger Dom durch diese Frauengestalt, die Darstellung der christlichen Kirche.



Nun der Kirche gegenübergestellt die Synagoge, blind, mit wunderbarer Geste:

360 Die Synagoge [Kopie] vom Süd-Portal des Querschiffs (Strassburger Münster)



361 Dasselbe, Teil: Brustbild

Ich bitte, sich einzuprägen nicht nur den Kopf und den eigentümlichen Ausdruck, sondern auch die ganze Geste. Wir wollen noch einmal die ganze «Kirche» vorführen, damit Sie vergleichen können, wie wunderbar seelisch kontrastiert «Kirche» und «Synagoge» sind.

Nun als weitere Beispiele vom Zusammenwirken des Südlichen mit dem Mitteleuropäischen wollen wir jetzt ein paar Proben aus der kölnischen Kunst Ihnen vorführen. Der nicht ganz bekannte «Kölner Meister» - man nennt ihn oftmals den Meister Wilhelm - vereinigt in hohem Grade feinste Zeichen- und Formgebung mit Innigkeit des Ausdrucks, wie in diesem noch zu sehen ist,



237 Kölner Meister Das Schweißstuch der Veronika (München, Ältere Pinakothek)

und wenn Sie die untere Figur ansehen mit ihren durchaus aus der Bewegung heraus geschaffenen Formen. Bekannt ist ja, daß aus derselben Quelle, von demselben Meister das berühmte Bild der Maria, die «Madonna mit der Bohnenblüte» stammt:



Ich bitte, von hier ab bei allen folgenden Bildern zu beachten, wie es da in Betracht kommt, daß diese Meister in einem hohen Grade eine Vorliebe haben, nicht nur das Seelische auszugestalten, das wirklich -Seelische im Antlitz und in der übrigen Geste, sondern namentlich auch in der ganzen Bildung der Hände. Diese Zeit arbeitet nämlich mehr als irgendeine andere Zeit an der seelischen Ausgestaltung der Hände. Ich erwähne das besonders aus dem Grunde, weil gerade dieser Zug eine besondere Höhe erreicht bei Dürer, der mit wahrer Freude alles dasjenige zum Ausdruck bringt, was seelisch in den Händen zum Ausdruck kommen kann. Wir sehen in diesem Kölnischen Meister wirklich eine reinste Durchdringung des südlichen Form-Elementes mit dem mitteleuropäischen Elemente des Ausdrucks des Seelischen, des Gemütsinnigen, und sehen gleich darauf bei dem Meister, der aus Konstanz nach Köln kommt, *Stephan Lochner*, wie nun wiederum revoltiert das Ausdruckselement gegen das Formelement, obwohl gerade dieser Meister außerordentlich viel lernt von dem eben in den zwei Proben gezeigten:



239 Stephan Lochner Anbetung der Heiligen Drei Könige, im Dom zu Köln

Stephan Lochner ist derjenige, der, ich möchte sagen, mit einem gewissen revolutionären Widerstreben, indem er ganz wurzelt in der Kunst des Ausdrucks, sich anschmiegt an dasjenige, was er in Köln von dem Anderen und dessen Schülern lernen konnte.



240 Stephan Lochner Christus am Kreuz, mit Heiligen
(Nurnberg, Germanisches Museum)



241 Stephan Lochner Die Madonna mit dem Veilchen (Köln, Diözesan-Museum)

Also das ist das, was sich an das Frühergezeigte eben anschließt: Lochner, der trotz allem Sich-Anschmiegen eben diesen neuen Ansatz hat, ein neues Schaffen aus dem Inneren heraus. Ich will nur bemerken, daß es 1420 ist, da kommt Stephan Lochner nach Köln. Derjenige, der ihm dort mehr oder weniger Lehrer geworden ist, den wir vorhin gezeigt haben in der «Veronika» und in der «Madonna mit der Wickenblüte» (238), der stirbt etwa um das Jahr 1410; 1420 kommt dann Lochner nach Köln.





Dieses wunderbare Lochner-Bild «Maria in den Rosen, in der Rosenlaube, im Rosenhag» -: Wenn Sie alles in Erwägung ziehen, was auf diesem Bilde ist: die ungeheure Beweglichkeit der Engelfiguren, der Versuch, Beweglichkeit auch in das ganze Bild sonst hineinzubringen! - Es ist natürlich so, daß wir hier nur das Hell-Dunkel geben können; dasjenige, was aber durchaus noch hinzukommt, das ist die Farbengebung. Wenn Sie sehen, welche Beweglichkeit in das Bild hineinkommt durch die Ausbreitung des Schleiers, aus dem dann Gottvater sichtbar wird, der herunterblickt auf die Madonna mit dem Kinde, wenn Sie sehen, wie jeder Engel seine Aufgabe erfüllt und dadurch ungeheure Bewegung hineinkommt, dann wird das Bild aus der Bewegung herausgeborene Komposition, während wir sagen können, daß der südliche Impuls eben das Kompositionelle der Ruhe gibt, daß erst Bewegung hineinkommt, als eben der nördliche Impuls sich damit verbindet. Hier haben Sie ursprünglich in diesem Lochnerschen Bilde alles in innerer Beweglichkeit.

Nun wollen wir ein paar Proben von einem Meister zeigen, der Anregungen empfangen hat vom Westen herüber, von Flandern, und der sichtlich zeigt die westlichen Anregungen, nämlich Schongauer, der von 1450 bis 1491 gelebt hat, bei dem Sie also dieselbe Kunsttendenz - aber mit westlichem Einflüsse von Flandern her - werden beobachten können:

249 Martin Schongauer Madonna im Rosenhag (Colmar, Martinskirche)

Bemerken Sie, wie ein viel realistischeres Element dadurch noch hineinkommt.





253 Martin Schongauer Versuchung des Heiligen Antonius (Kupferstich)

Ein im wesentlichen ja visionäres Bild, ein Kupferstich, in sehr realistischer Weise gefaßt, durchaus individuell.

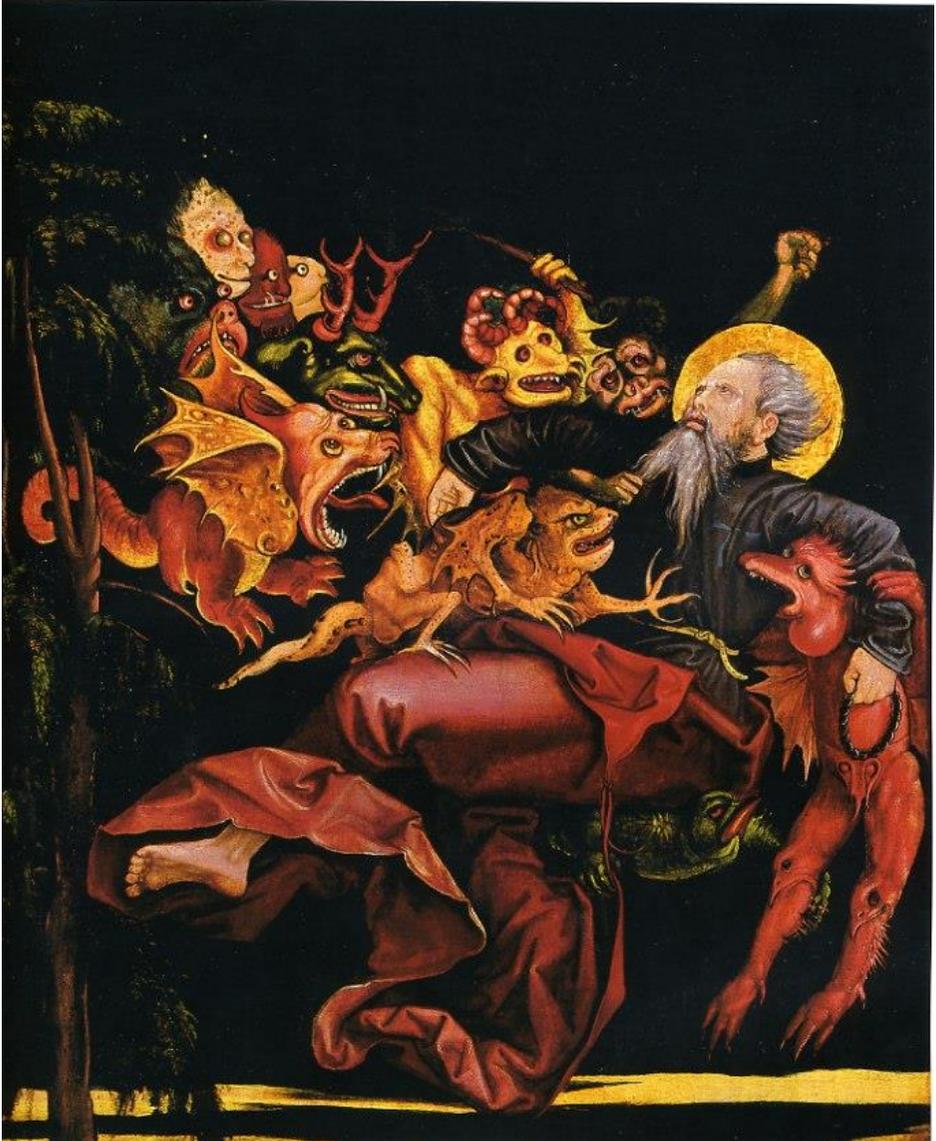
Es ist schon zu gleicher Zeit eine außerordentlich richtig wirkende Imagination, die solch einem Künstler möglich macht, die menschlichen Leidenschaften, die den Inhalt eben der Versuchung bilden, in dieser Weise ganz konkret zu verkörpern und neben die wirkliche menschliche Gestalt dasjenige hinzustellen, was ja real im astralischen Leib wirklich lebt, wenn Versuchung uns ankommt.



Jetzt folgt ein unbekannter «Oberrheinischer Meister»:

254 Oberrheinischer Meister Versuchung des Hl. Antonius (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)

Sie sehen hier wiederum eine Versuchung des Heiligen Antonius, jetzt nach Art des Grünewald, der gelebt hat vom Jahre 1470 etwa bis 1528 und in welchem Sie werden bewundern können mehr oder weniger den Gipfelpunkt desjenigen, was in den bisherigen Bestrebungen zusammengekommen ist: den wirklich individuellen Ausdruck mit Können, mit Kunst im höchsten Maße, dabei in vieler Beziehung von südlicher Phantasie mehr beeinflusst als Schon-gauer. Es ist sehr interessant, die beiden «Versuchungen» miteinander zu vergleichen.

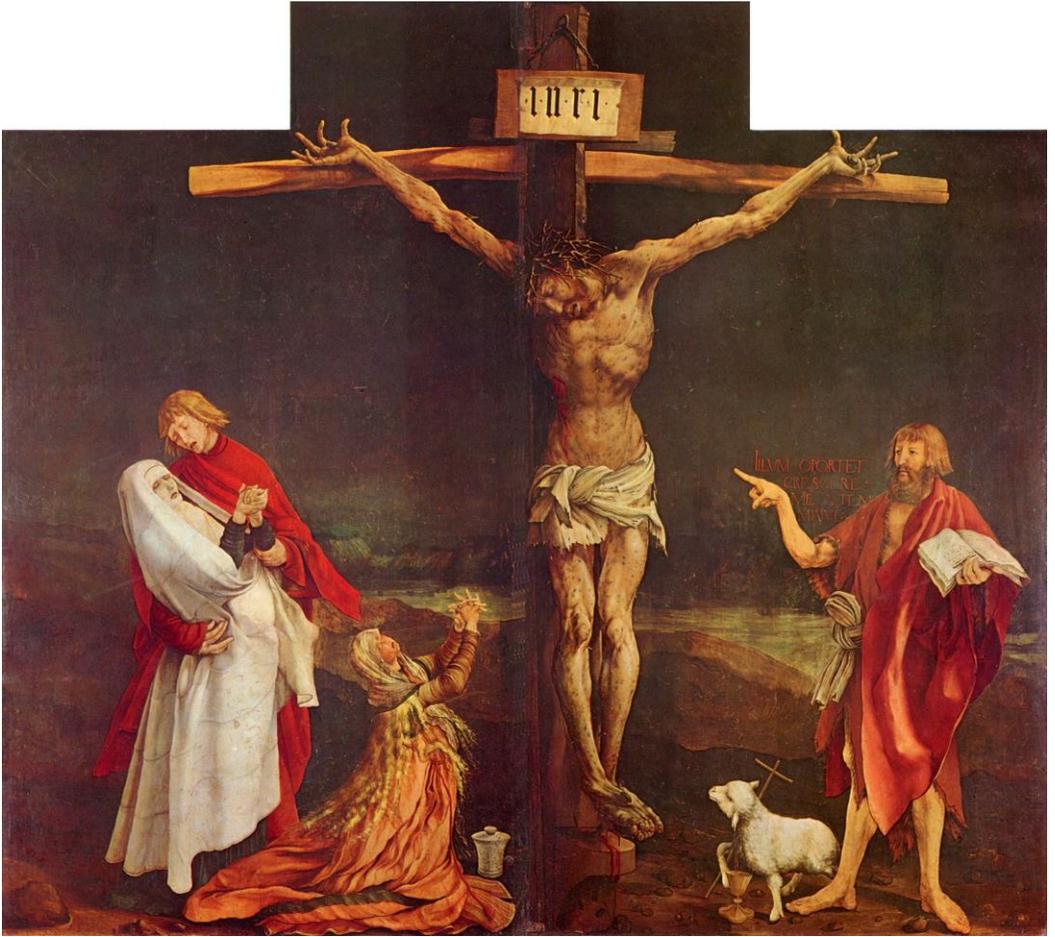


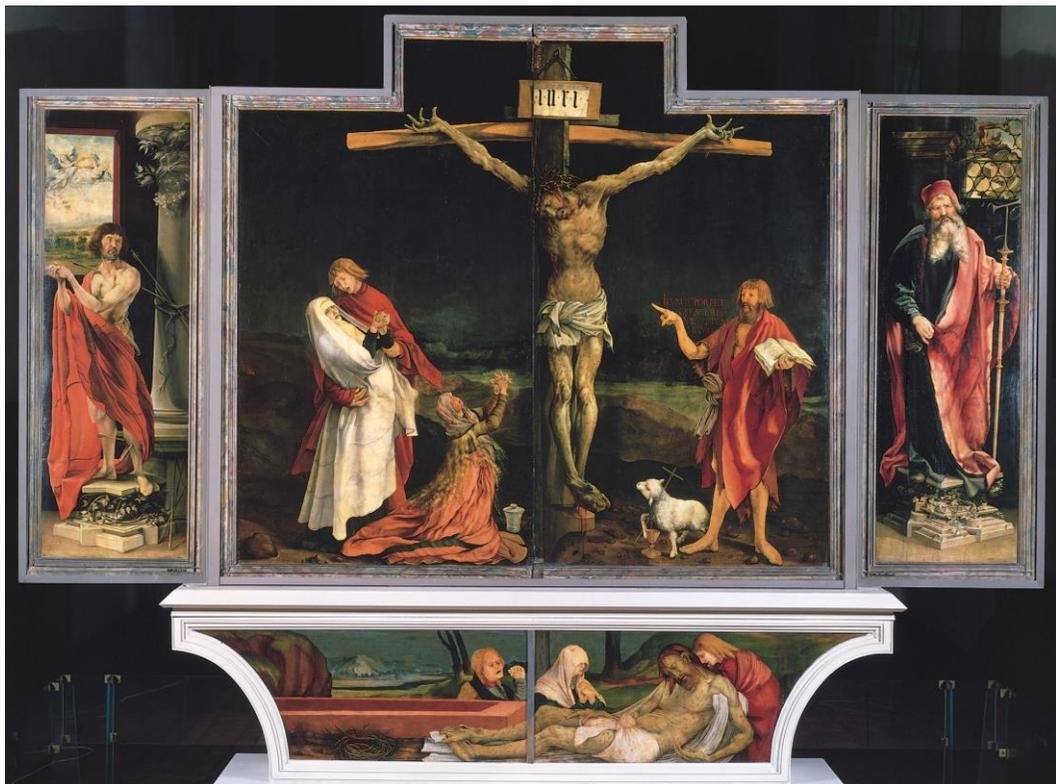
Beide stellen ja natürlich dasselbe dar, und es könnte durchaus so angesehen werden, daß man das vorhergehende Bild (253) auffaßt, ich will sagen: als das, was als Versuchung an einem Tag auftritt, und dieses Bild (254) als das, was als Versuchung am nächsten Tag auftritt. Aber die Motive kommen dabei gar nicht in Betracht, nur das Künstlerische als solches, das wirklich bei diesem Grünewald nahestehenden Künstler noch eine höhere Vollendung zeigt als bei dem vorigen.

255 Matthias Grünewald Kreuztragung (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)



256 Matthias Grünewald Kreuzigung (Isenheimer Altar – Colmar, Museum)
das Mittelbild von dem berühmten Isenheimer Altar in Colmar.





Achten Sie auf die ins kleinste Detail hineingehende Charakteristik aus dem Ausdruck heraus. Selbst noch das Tier nimmt teil an der ganzen Handlung. Studieren Sie das Hineinfließen der Seele in die Hände.



257 Matthias Grünewald Versuchung des Heiligen Antonius (Colmar, Museum)
ein Flügel des Isenheimer Altars. Das ist eine andere «Versuchung des Heiligen Antonius».



258 Matthias Grünewald Antonius und Paulus in der Wüste der andere Flügel des Isenheimer Altars (Colmar, Museum)



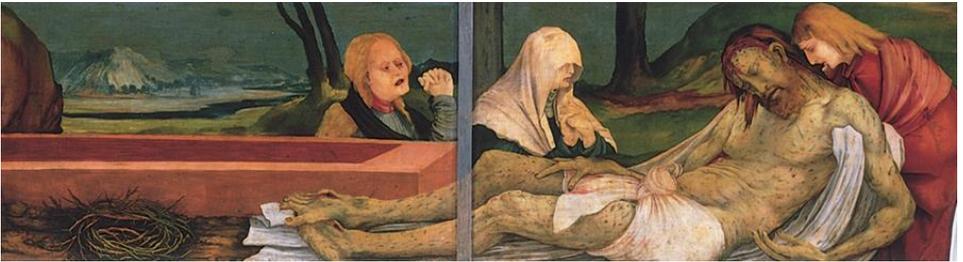
der Altarschrein mit der Schreinplastik

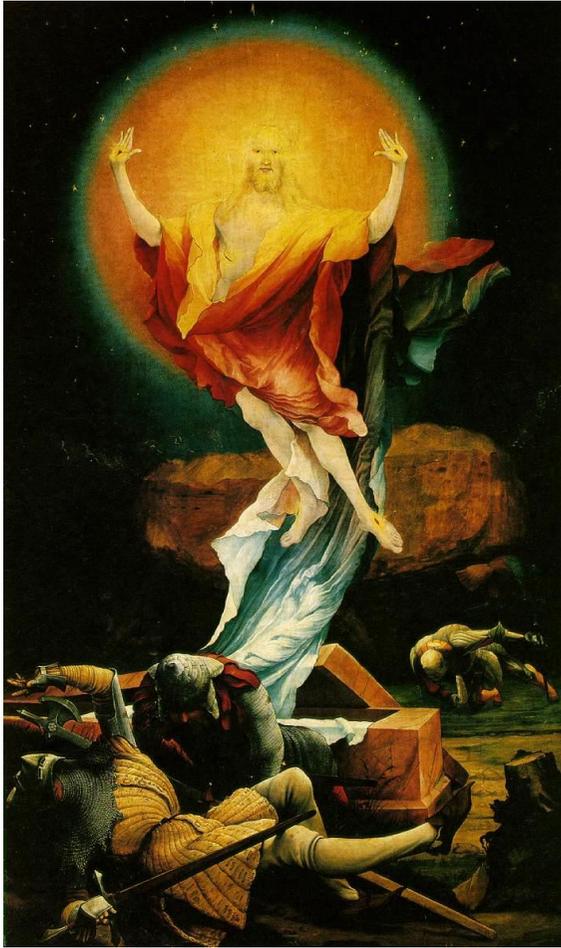




259 Matthias Grünewald Dasselbe, Teil: Personengruppe

in der Predella des Isenheimer Altars, also die untere Partie. Diese Bilder sind Kunstwerke von vollendetster Charakterdarstellung.

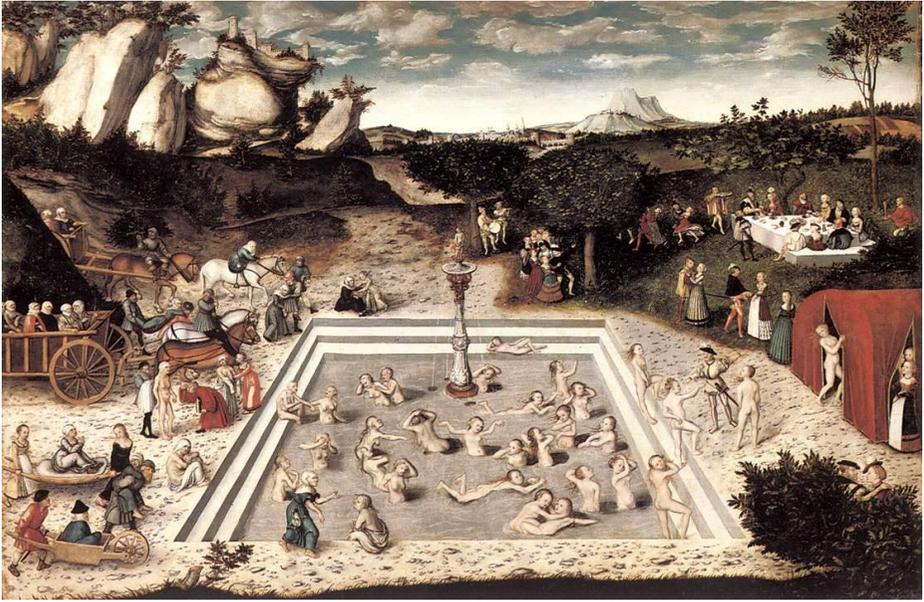




gehört auch zu dem Isenheimer Altar.

Das wäre also der Meister Grünewald, der in gewisser Beziehung den Gipfelpunkt dessen darstellt, was wir herüberkommen sehen, nach und nach sich entwickelnd, vom 13. ins 15. Jahrhundert herauf bis zum 16. Jahrhundert.

Und nun gehen wir zu dem ganz andersartigen Elemente, wo bei einem verhältnismäßig geringeren Können - denn in Grünewald liegt ein starkes, großes Können - versucht wird, gerade das, was ich vorhin genannt habe das Revolutionierende der Charakteristik, zum Ausdruck zu bringen. Wir gehen jetzt zu einem Künstler, der, wie gesagt bei geringerem Können, in dem revolutionären Impulse Ausdruck, Seelisches herausbringt, Seelisches, wie die Seele es nach außen und aus dem Alltagsleben heraus zeigt - zu einem Künstler, bei dem dies tätig ist, Lukas Cranach der Ältere:



265 Lukas Cranach der Ältere Maria mit dem Kinde (Glogau, Dom)

>Das norwegische Nationalmuseum für Kunst, Architektur und Design <



Lukas Cranach der Ältere Maria mit dem Kinde (Detail)



Hierinnen haben Sie eben reinste Reformationsstimmung, wenn es auch noch eine Madonna ist, eben durchaus Reformationsstimmung, das heißt: das Menschliche überwiegt jede andere Rücksicht in hohem Grade. Sehen Sie sich sowohl Mutter als Kind daraufhin an.



Lucas Cranach der Ältere Ruhe auf der Flucht (Detail)



264 Lucas Cranach der Ältere Madonna mit der Weintraube* (Berlin)

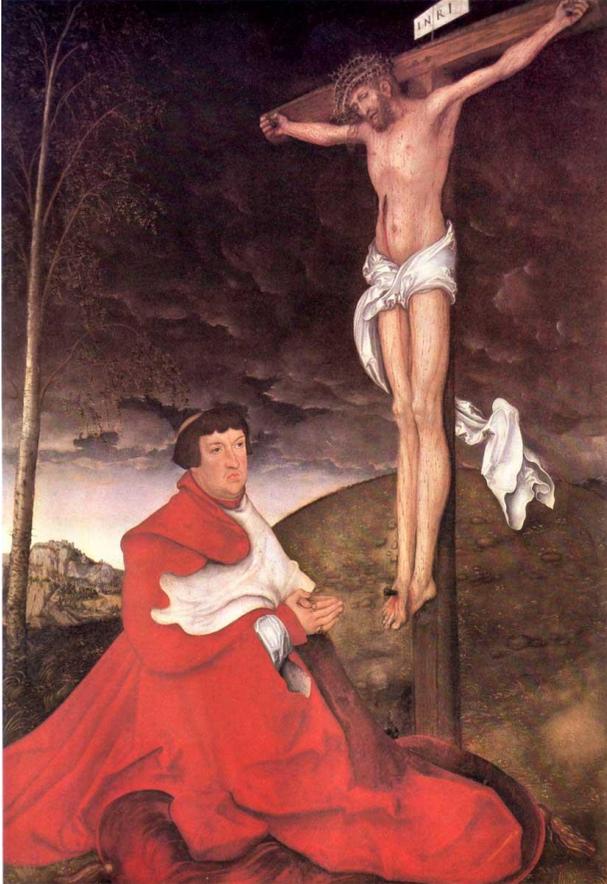
(* während des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen)



das ist eine andere Cranach'sche Madonna:
(extra eingefügt)







Der Mensch also, der gemalt wird, weil gezeigt werden soll, wie er den Christus verehrt; ein Mensch, der mit beiden Füßen auf der Erde steht, der diesen seelischen Willensimpuls der Verehrung des Christus zum Ausdruck bringt, aufgefaßt so, wie eben diese Seele sich in dem menschlichen Gemüt zum Ausdruck bringt. Es ist, glaub ich, auch bekannt, wer der Mann ist: Albrecht von Brandenburg, Christus verehrend.

Nunmehr kommen wir zu dem eben im eminentesten Sinne mittelalterlichen Künstler, zu Albrecht Dürer:

270 Albrecht Dürer Selbstbildnis Madrid

mehr aus der Jugendzeit



Nun ein späteres Selbstbildnis:

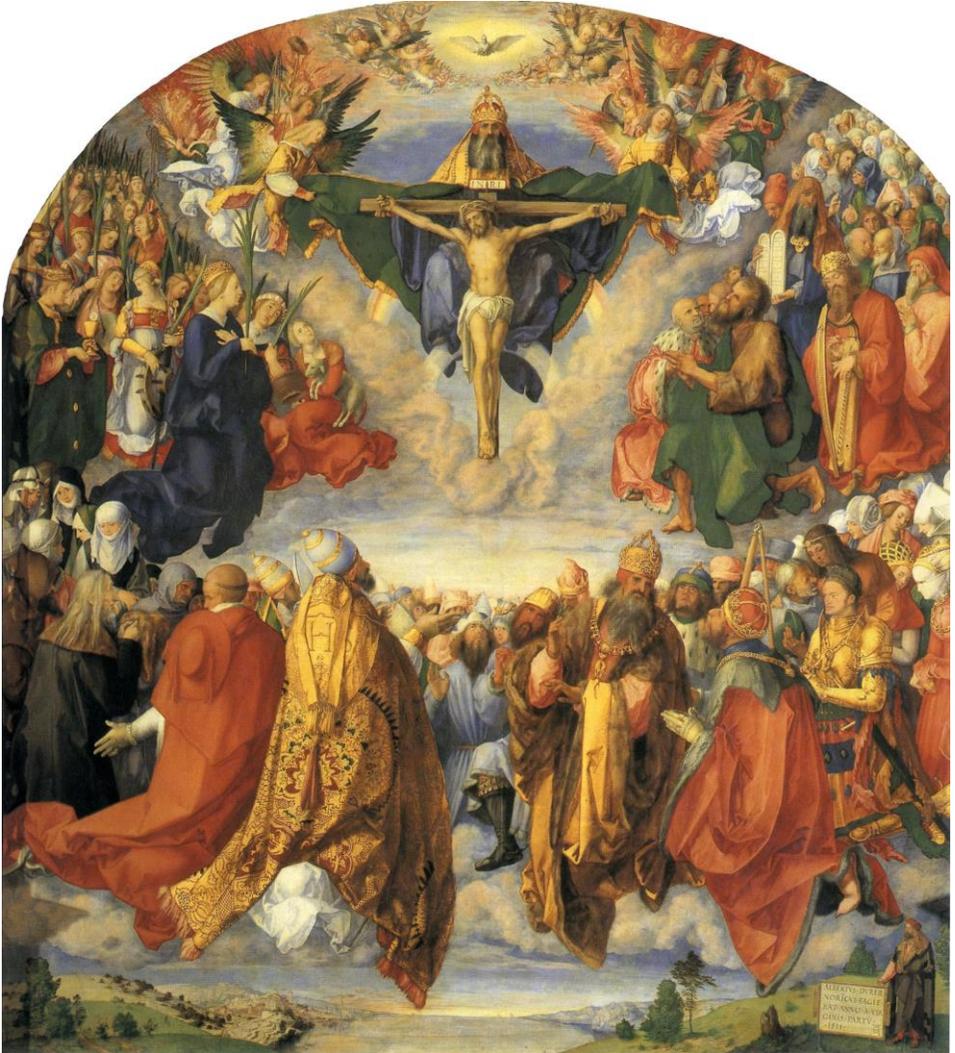
271 Albrecht Dürer Selbstbildnis. München

Studieren Sie wiederum die Hand, und studieren Sie an diesem Bilde, wie die Haare geradezu angeordnet sind, um Heil-Dunkel-Wirkungen in besonderer Weise hervorzubringen.



286 Albrecht Dürer Die Heilige Dreifaltigkeit (Wien, Gemäldegalerie)

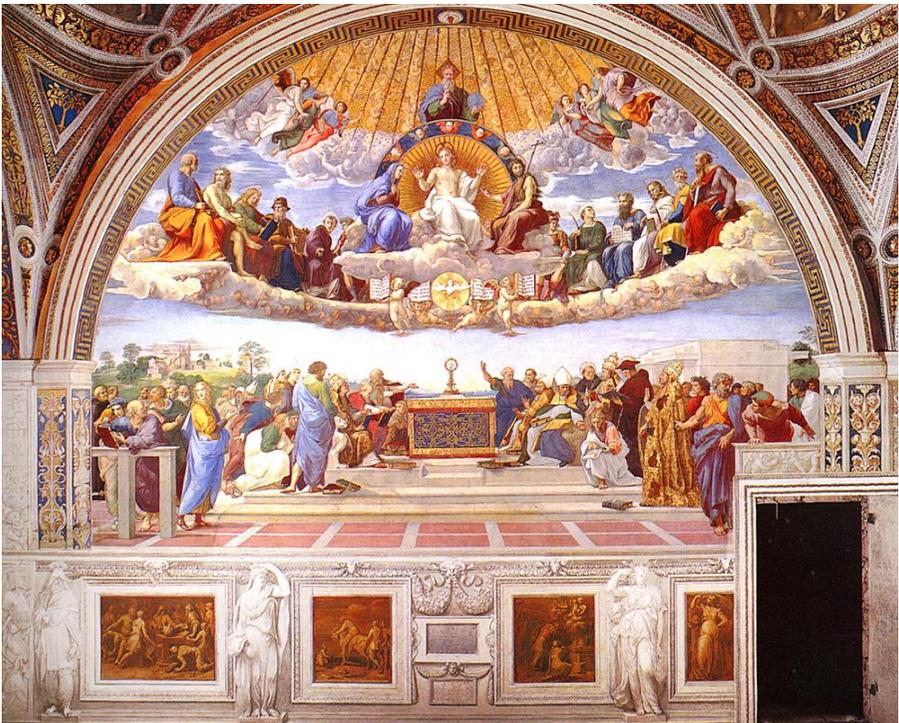
Nun haben Sie hier Dürers «Heilige Dreifaltigkeit» - Vater, Sohn und Geist - in seiner Auffassung, die eigentlich aus dem Geiste der ganzen Zeit herausgeboren ist, weit übergreifend über all das Denken der damaligen Zeit und doch beherrscht von der damaligen Zeit, in einer Art aufgefaßt, wie Dürer in der Zeit, in der er eben dies gerade vollendete, die Dinge zeichnerisch faßte; aber überall - wenn Sie versuchen, es zu studieren -, überall auf das Hell-Dunkel in besonderer Weise, auch im Zeichnerischen drinnen, hinarbeitend, und so die Komposition anordnend.



Jetzt wollen wir noch einmal aus einem bestimmten Grunde die sogenannte «Disputa», die Sie ja kennen, vornehmen:

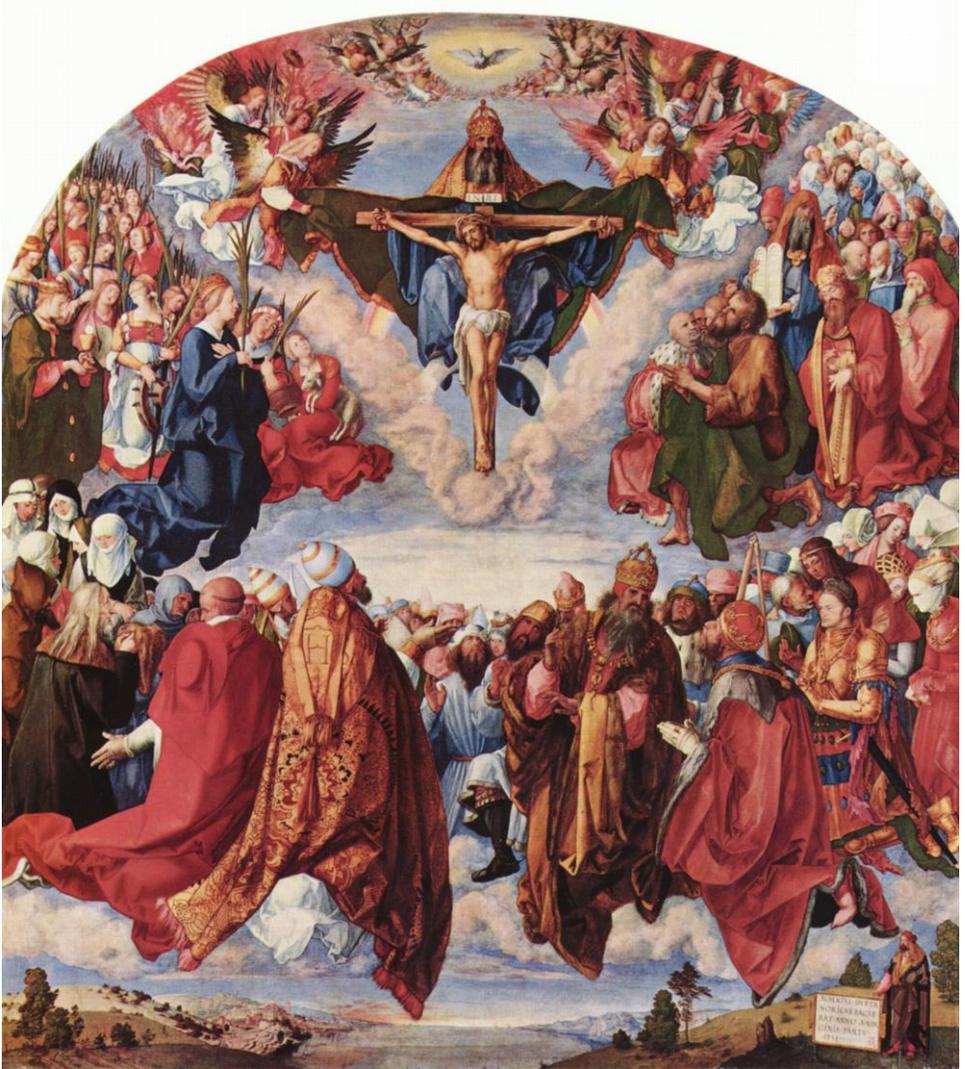
286a 797 Raffael Die «Disputa» von 1511 (Rom, Vatikan, Stanzen)

Sie wissen, an der «Disputa» des Raffael ist das Charakteristische: unten das Kollegium der Theologen, welche beschäftigt sind, die theologischen Wahrheiten in sich aufzunehmen; hinein in diese Versammlung: die Offenbarung der Dreifaltigkeit - Vater, Sohn und Geist. Wir sehen gewissermaßen drei Etagen: oben immer mehr und mehr die Wesenheiten, die geistigen, ansteigen, - diejenigen, die durch den Tod gegangen sind, - diejenigen, die niemals verkörpert sind; wir sehen das Kompositionelle in südlicher Art angeordnet unten. Wir prägen uns ein den Grundgedanken hineingestellt in das Kompositionelle der Ruhe, des Nebeneinanderpostierens. Selbst Bewegung ist hinein in die Ruhe geflossen. - Und jetzt wollen wir von diesem uns bekannten, schon besprochenen Bilde übergehen zu dem fast gleichzeitig von Dürer gemalten Bilde der heiligen Dreifaltigkeit von 1511, das Sie bitte vergleichen in der Komposition mit diesem Ihnen eben gezeigten. Die drei Etagen, und in hervorragender Weise dargestellt, was aus dem Kompositionellen der Bewegung heraus dieses Bild von dem vorherigen, gleichzeitig entstandenen südlichen, unterscheidet. Dieses Bild ist in Wien. Ich habe hier eine kleine Reproduktion in Farben; wer will, kann sich nachher die kleine farbige Reproduktion von dem Bild ansehen. Die Farbenreproduktion ist allerdings fürchterlich; aber Sie bekommen einen Eindruck von den Farben, die darauf sind, -allerdings nicht, wie sie darauf sind.



286 Albrecht Dürer Die Anbetung der Heilige Dreifaltigkeit (Wien, Gemäldegalerie)

Es ist durchaus zurückzuweisen, denn es ist einfach nicht richtig, daß bei der Schöpfung etwa dieser Komposition Dürer beeinflusst worden wäre von dem, was er im Süden aufgenommen hat. Im Gegenteil, man kann vielfach nachweisen, daß die südlichen Maler nicht nur von Dürers Kompositionen, sondern überhaupt von nordischem Kompositionellem beeinflusst worden sind, wie es sich ja dann in einem Falle historisch nachweisen läßt, daß Raffael zu seiner «Kreuztragung» - jedenfalls zu einem späteren Bilde - Dürersche Zeichnungen vorliegen gehabt hat:





314 Albrecht Dürer Kreuztragung. Große Holzschnitt-Passion

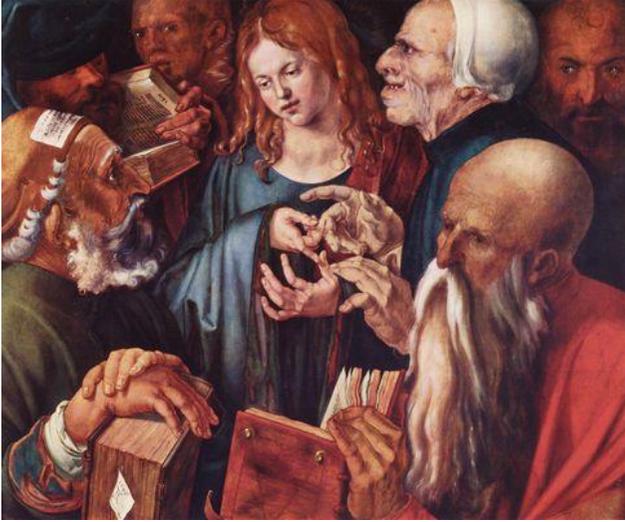
Natürlich wird das nicht von diesem Bilde behauptet. Aber es soll durchaus der Gedanke abgelehnt werden, daß Dürer bei seinem Bilde beeinflusst worden sei; denn das Motiv lag ja in der ganzen Zeit. Deshalb sagte ich: das Motiv war in breitem Umkreise vorhanden, und was Dürer geschaffen hat, ist durchaus aus dem mitteleuropäischen Impulse heraus.



315 Albrecht Dürer
Kreuztragung. Kleine Holzschnitt-Passion

284 Albrecht Dürer Der zwölfjährige Jesusknabe unter den Schriftgelehrten
(Rom,Palazzo Barberini)

Wir sehen hier Dürer als Meister im Schaffen von Charakterköpfen: Jesus unter den Schriftgelehrten - aber selbstverständlich Charakterköpfe, wie er sie unmittelbar in seiner eigenen Umgebung um sich herum hatte.



287 Albrecht Dürer Die vier Apostel: Johannes und Petrus

288 Albrecht Dürer Die vier Apostel: Paulus und Markus

Die bekannten Münchner Bilder der vier Apostel! Das besonders Hervorragende an diesen Bildern ist ja die scharfe Charakterisierung, nach Temperament und Charakter, der Verschiedenheit der vier Apostel.



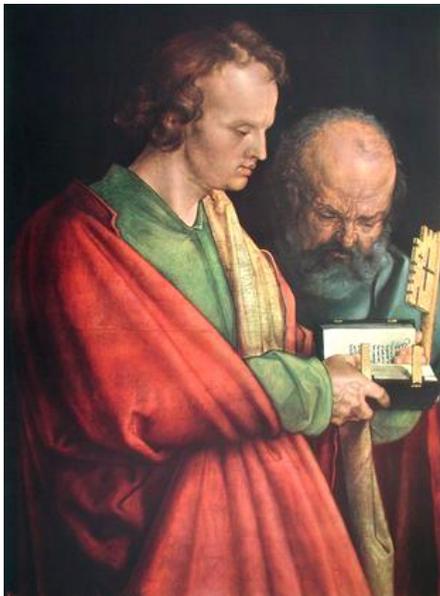
Johannes und
Petrus



Paulus und Markus

Albrecht Dürer

289 Die vier Apostel, Teil: Johannes und Petrus (München, Ältere Pinakothek)



290 Die vier Apostel, Teil: Paulus und Markus



278 Beweinung Christi
(München, Ältere Pinakothek)



279 Die Geburt Christi
das Mittelbild des Paumgartnerschen Altars



274 Albrecht Dürer Kopf eines Greises (Paris, Louvre)



280 Albrecht Dürer Anbetung der Heiligen Drei Könige (Florenz, Uffizien)

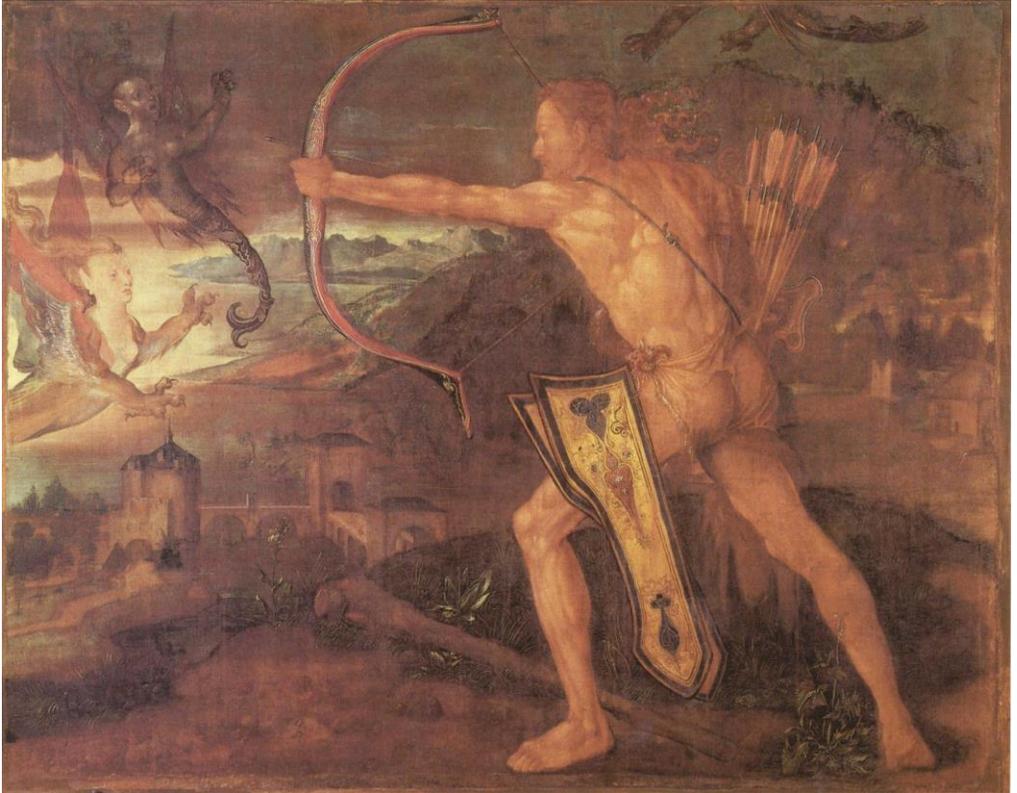


273 Albrecht Dürer Hieronymus Holzschuher (Berlin, Deutsches Museum)
das berühmte Holzschuher-Bild.



281 Albrecht Dürer Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel
(Nürnberg, Germanisches Museum)

Dieses Bild wird besonders aus dem Grunde hier eingefügt, weil es die Dürersche Auffassung der Bewegung, wie sie unmittelbar aus dem menschlichen Wesen kommt, zeigen soll.



291 Albrecht Dürer Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich

Das berühmte Bild «Der christliche Ritter», wie es oftmals genannt wird: «Ritter, Tod und Teufel». Ich bitte Sie, gerade bei diesem Kupferstich zu beachten, wie er durchaus aus der Zeit herausgewachsen ist. Denn stellen Sie neben dieses Bild hin dasjenige, was ich eben vorhin zitiert habe aus Goethes «Faust»:

Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen, Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen; Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel -

dann haben Sie diesen ganzen Charakter, der sich nicht vor «Tod und Teufel» zu fürchten hat, sondern seinen Weg durch die Welt nimmt. So soll er ja auch dargestellt werden, der christliche Ritter, der gründlich revoltiert gegen Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen, die in sein Bereich hereingetragen sind, der sich durch die Welt zu bewegen hat, sich nicht fürchtend vor Tod und Teufel, die dastehen auf seinem Wege, und die er durchaus gewissermaßen seitab läßt und seinen Weg fortsetzt. «Der christliche Ritter» muß das Bild eigentlich genannt werden. Denn Tod und Teufel stehen nur auf dem Weg; aber er schreitet über sie oder an ihnen rückhaltlos vorbei. Dieselbe Zeitstimmung, aus der heraus der Goethesche «Faust»-Monolog gedichtet ist, bewußt gedichtet ist, dieselbe Zeitstimmung kommt zunächst in diesem Dürerschen Stich zum Ausdruck.



Nun bitte ich Sie, dies richtig mittelalterliche Zimmer zu beachten, die rein aus dem Licht und der Finsternis heraus geborene Komposition, die herausgeboren werden soll bewußt aus Licht und Finsternis: das Licht, das hereinkommt - und nun in das Licht gestellt der Hund; am wenigsten Licht bekommend, schlafend, mehr oder weniger in der Finsternis: der Löwe, als das gewissermaßen wollendere Tier, wie träumend und auf sein Antlitz viel Licht bekommend; dieser Gegensatz der beiden Tiere soll wirklich dadurch zum Ausdruck kommen, daß sie ins Licht in einer verschiedenen Weise hineingestellt werden. Und damit kontrastierend der Hieronymus selber, der auch Licht bekommt, aber zu gleicher Zeit das Licht aus sich selber wie zurückstrahlt. Mensch und Tier, Heiliger und Tier selbst kontrastiert durch das Hineingestelltsein ins Licht - auch noch der Totenkopf. Hund, Löwe, Heiliger und Totenkopf - die ganze Komposition eben angeordnet auf das Hell-Dunkel hin. Eine Entwicklungsgeschichte, möchte ich sagen, großartigster Art dadurch, daß in dieser Weise die Figuren in das Licht hineingestellt sind. Und das gehört mit zum Großartigsten bei Dürer, daß er die kompositioneile Kraft, die in dem Zusammenwirken des Lichtes mit dem Objekte, mit dem Wesen ist, daß er diese kompositioneile Kraft heraus schafft. Selbstverständlich gehört zu einer Komposition noch etwas anderes als die Hauptfiguren. Aber man muß an diesem Stich ganz besonders bewundern das Herausarbeiten der kompositionellen Kraft, die im Hell-Dunkel liegt.





Bei diesem Kupferstich bitte ich Sie zu beachten - und natürlich müssen Sie diese Worte etwas «ultramontanlos» nehmen -, wie tatsächlich dieses Bild gewissermaßen in die Welt hineingestellt ist, um zu zeigen, worauf es Dürer ankommt beim Hell-Dunkel, bei der kompositionellen Kraft des Heil-Dunkels. Er ordnet an, wie um zu zeigen, worauf es ihm ankommt, einen eckigen, einen polyedrischen Körper, und die Kugel, den runden Körper, um auf der Kugel zu zeigen, wie das Licht, das er in einer eigenen Weise einfallen läßt, mit dem Dunkel zusammen wirkt. Und man kann an der Kugel die Verteilung des Lichtes studieren. Man kann davon ausgehen, wie nun in der Anordnung des Faltenwurfes des Gewandes die Lichteffekte entsprechen dem Lichteffekte, wie er an der Kugel zum Ausdruck kommt. Die Falten läßt Dürer so fallen, daß in der Gesamtanordnung auch alles das zum Ausdruck kommt, was hier an der einfachen Kugel an Hell und Dunkel zum Ausdruck kommt. Man kann vergleichen, wie verschieden an dem polyedrischen Körper, je nach der Neigung der Fläche, die Fläche im Hellen, Halbdunkel, Dunkel, Finsternis, Licht liegt. Unter diesem polyedrischen Körper stellt er Ihnen hin das Wesen, das mehr flüchtige Form zeigt, dem er flüchtige Form gibt, das Windspiel, um nachzubilden das Auffallen des Lichtes in derselben Weise auf den Flächen, wie er es Ihnen oben am polyedrischen Körper darstellt. So daß man überall hat: Was sagt das Licht zum Objekt, was sagt das Licht zum Wesen hier? -Was das Licht sagt, man hat es überall, indem man jede einzelne Schattierung vergleichen kann mit dem Entsprechenden des polyedrischen Körpers und des runden Körpers. Damit hat Dürer zu gleicher Zeit mit diesem Bilde etwas geschaffen - es gibt nichts Pädagogischeres, wenn man jemanden schattieren lehren will, als dieses Bild zu verwenden. *Eigenlicht* läßt Dürer noch oben -da rechts von der Fledermaus, die das Wort «Melancholie» trägt - auftreten, etwas gewissermaßen aus sich selbst Leuchtendes, im Gegensatz zu dem reflektierten Licht, das auf allen übrigen Flächen zum Ausdruck kommt.

Zwischenfrage: Hat dieses Bild noch eine andere, tiefere Bedeutung? -Eine tiefere Bedeutung? - Warum soll dieses nicht tief genug sein? - Wenn man versuchen will, gerade das Magisch-Geheimnisvolle des Lichtes im Räume zu studieren, so ist dieses eine tiefere Bedeutung, als wenn man nun anfängt, es in einer symbolisch-mystischen Weise auszudeuten. Dies führt ab vom Künstlerischen, und es ist besser, das, was an tieferer Bedeutung noch darin gesucht werden kann: daß zum Beispiel oben eine Planetentafel ist und so weiter und daß allerlei Dinge da sind, das mehr aus dem Zeitkolorit heraus sich vorzustellen. Es lag eben der damaligen Zeit nahe, solche Dinge zusammenzustellen. Und besser ist es, im Künstlerischen stehen zu bleiben, als zu symbolisieren. Sogar glaube ich, daß ein großer Humor in diesem Bilde liegt, nämlich, daß mit einer allerdings etwas laienhaften Weise die Titelgebung des Bildes in mehr humoristischer Form ausdrücken soll: «Schwarzfärbung» - so daß es Dürer wirklich auf die Schwarzfärbung ankam bei dem Wort «Melancholie». In einer versteckten Weise könnte das Wort - wie gesagt: laienhaft, dilettan-tenhaft - «Schwarzfärbung» bezeichnen, und nicht, daß er etwa irgend etwas Tiefsinnig-Symbolisches ausdrücken wollte. Sondern es kam ihm wirklich auf die künstlerische Gestaltung, auf die Plastizität der Lichtbildung an. Und ich bitte Sie, dieses nicht als untief aufzufassen, dieses Herausgestalten des Lichtes, und allerlei symbolische Ausdeutungen zu liefern. Sondern die Welt ist dadurch tief, daß sie solche Lichtwirkungen hat; die sind in der Regel tiefer, als daß in diesem Bilde, das nun gerade «Melancholie» betitelt ist, allerlei Mystisches gesucht wird.

322 Hans Holbein der Jüngere Selbstbildnis (Florenz, Uffizien)

Nun gehen wir also über zu Holbein, der im wesentlichen andersgeartet ist als Dürer. In Augsburg geboren, lebt er dann in Basel weiter und verliert sich dann, verschwindet, möchte ich sagen, in England. Er ist Realist in besonderem Sinne, in dem Sinne, daß er nun wirklich in das Porträtum auch, wo er Kompositionelles schafft, starken Realismus hereinträgt, Realismus, der aber durchaus bestrebt ist, das, was ich vorhin nannte: Alltägliches, im Seelischen zum Ausdruck zu bringen. Ich bitte Sie also zu beachten, wie das Milieu, der Beruf und alles, in dem der Mensch drinnen steht, dem Seelischen seinen Charakter aufdrückt, und Holbein in einer, man kann schon sagen: fast zum Äußerlichsten gehenden Weise im Äußerlichen das zum Ausdruck bringt, was er aus der Seele herausholen will, die Art, wie er den ganzen Menschen aus seiner Zeit heraus schafft.









326 Hans Holbein d J Die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Darmstadt, Gemäldegalerie)

Hier haben Sie also wiederum das Motiv, daß ein Mensch der damaligen Zeit - der Basler Bürgermeister Meyer ist es ja mit seiner Familie - sich zeigt, wie er die Madonna anbetet. Von diesem Bilde, das in Darmstadt ist, ist eine sehr gute Kopie in Dresden; sie ist wirklich gut, diese Kopie; denn sie konnte lange Zeit für eine zweite Bearbeitung des Bildes von Holbein gelten. - Da sehen wir also schon hereinspielen den Realismus, der ja ganz besonders bei Holbein ausgebildet ist, während bei Dürer die Elemente vorliegen, die ich eben versuchte vorhin zu charakterisieren, also universelle Elemente.



Nun drei Proben aus Holbeins Totentanz. Holbein ist ja gerade als Maler der Totentanz-Motive bedeutend:

Hans Holbein der Jüngere Holzschnitte aus dem „Totentanz“ :

319 Der König

Der König.



320 Der Münch

Der Münch.



Der Rych man.



Und nun zum Schluß möchte ich noch etwas zeigen, was nicht direkt im Zusammenhang mit dem anderen steht, das aber in das ganze Kunstensemble, das wir vorgeführt haben, hineingehört, die in Nürnberg befindliche Madonna-Skulptur :

363 Maria Holzfigur , Unbekannter Meister, um 1500 (Nürnberg, Germanisches Museum)

die alles das, was in Geste, in Gemütsinnigkeit aus der mitteleuropäischen Kunst heraus geleistet werden konnte, in Vollendung zeigt. Diese Skulptur ist von einem Künstler geschaffen, den man nicht kennt. Stellen Sie sich aber diese «Maria» zu einer Kreuzigungsgruppe gehörig vor, als Gegenbild etwa den Johannes, ein großes Kreuz, den Christus in der Mitte - also zu einer Kreuzigungsgruppe gehörig diese in Nürnberg befindliche Madonna -, dann haben Sie eine besondere Blüte der deutschen Kunst vor sich, etwa vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Und vieles, was an Innigkeit in den Madonnen, die wir durchgenommen haben, hervorgetreten ist, kann hier wiedergefunden werden, besonders auch in der einzigartigen Haltung.



Damit versuchten wir also Ihnen das vorzuführen, was im Zusammenhang betrachtet, den ich anzudeuten versuchte, Dürers Künstlerindividualität hervortreten läßt. - Ich möchte sagen, dadurch lernt man gerade Dürer erst recht erkennen, daß man ihn im Zusammenhange betrachtet mit dem, was der Zeit nach um ihn herum ist, vor und mit ihm. Denn mehr als man glaubt, ist wirklich in Dürer in großartiger Weise dasjenige lebend, was auf einem anderen

Gebiete dann zu der Auflehnung führte, die man als «faustische» Auflehnung kennt. Es lebte auch in Dürer künstlerisch ein Stück «Faust». Und es wird Ihnen immer ein Gefühl davon geben, etwas von der Zeit, in der Dürer lebte, aus der Dürer heraus geboren war, in sich aufzunehmen, wenn Sie solche Bilder wie den «Hieronymus», die «Melancholie», den Christlichen Ritter, «Ritter, Tod und Teufel» und manches andere zusammenstellen mit demjenigen, was aus den ersten Monologen des «Faust» herausströmt, wenn wir sie in das Zeitkolorit hineinsetzen, in das Goethe sie hineingesetzt haben will. Und ich möchte sagen: versuchen Sie gerade den «Hieronymus»»

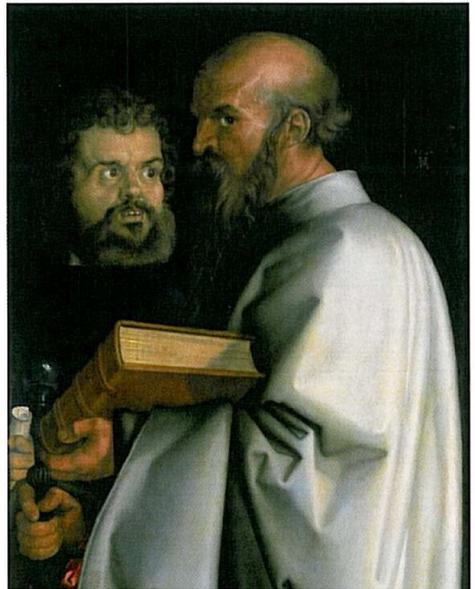
292 Albrecht Dürer Hieronymus im Gehäus. Kupferstich



.....zusammenzuhalten, dann werden Sie auch sogar das Verbindungsglied finden. Das Herausschaffen Dürers aus Hell und Dunkel meinte ich wirklich nicht in einem banalen Sinne. Natürlich kann jeder, der irgendein Stück Wirklichkeit nachmachen will, aus dem Hell-Dunkel heraus schaffen. Aber Sie haben gesehen: es handelt sich darum, daß Dürer die Komposition hervorzurufen versucht, indem er an die magischen Wirkungen des Heil-Dunkels anknüpft. Das bitte ich Sie als etwas zu betrachten, was Dürer als eines seiner charakteristischsten Merkmale durchsetzt, neben dem, daß er natürlich in sich auch hat die Sehnsucht, individuell zu charakterisieren, wie wir das zum Beispiel an seinen «Apostelköpfen» (289, 290) in einer so außerordentlichen Weise sehen können.

Damit versuchten wir Ihnen also heute einige der hauptsächlichsten Monumente der mittelalterlichen Kunst vorzuführen und werden nächstens einiges andere daran knüpfen, was sich, ich möchte sagen, da oder dort hineinschiebt, und was dann zusammen ein Ganzes ausmachen kann.

Albrecht Dürer «Apostelköpfen» (289, 290) München, Ältere Pinakothek



ALPHABETISCHES KUNSTLER- UND SACHWORTVERZEICHNIS
mit den Vorträgen, in denen die Werke besprochen sind

| | | | |
|---------------------------|--------------------------|-----------------------------|-------------------------|
| Aldorfer, Albrecht | VII | Grünewald, Matthias | III |
| Angelico, Fra Giovanni | I, VII, XIII | Herlin, Friedrich | VII |
| Baidung, gen. Grien, Hans | IV, VII, VIII | Herrad von Landsberg | VII |
| Bartolomeo, Fra | XIII | Holbein d. J., Hans | III, VIII |
| Beham, Hans Sebald | VIII | Lionardo da Vinci | I, II, VII, XIII |
| Bellini, Gentile | VII | Lippi, Filippino | I, VII |
| Bernward von Hildesheim | XII | Lippi, Fra Filippo | VII |
| Bertram, Meister | VI | Lochner, Stephan | III, VI, XI |
| Bosch, Hieronymus | VI | Luini | VII |
| Botticelli, Sandro | I, VII | Mahtegna, Andrea | I, VII |
| Bouts d. J., Dierick | VI, VII | Masaccio | I |
| Breughel d. Ä., Pieter | VI, VII | Masolino | I, XIII |
| Brunellesco, Filippo | IX | Massys, Quentin | VI |
| Carrey | IX | Meister vom Oberrhein | III |
| Christus, Petrus | VI | Meister der Ton-Apostel | IV |
| Cimabue, Giovanni | I, VII, XIII | Meister, Unbekannter | III |
| Correggio | VII | Meister, Unbekannter (Pisa) | I |
| Cosimo, Piero di | VII | Meister der Veronika | III, XI |
| Cranach d. Ä., Lucas | III, VII | Memling, Hans | VI |
| David, Gerard | VI, VII | Michelangelo | II, IV |
| Donatello | IX | Moser, Lukas | VIII, XI |
| Duccio di Buoninsegna | I | Multscher, Hans | IV, VIII, XI |
| Dürer, Albrecht | III, IV, VII, VIII, XIII | Orcagna | XIII |
| Eyck, Hubert van | VI | Patinir, Joachim de | VI, VII |
| Eyck, Jan van | VI | Perugino, Pietro | I, II, VIII |
| Fabrizio, Gentile da | VII | Piero della Francesca | VII |
| Flémalle, Meister von | VI | Pisano, Andrea | IX |
| Francke, Meister | VII, VIII | Pisano, Giovanni | IX |
| Geertjen tot Sint Jans | VI | Pisano, Niccolö | VII, IX |
| Ghiberti, Lorenzo | IX | Raffael | I, II, III, VIII, X, XI |
| Ghirlandajo, Domenico | I, VII | Rembrandt | V, VII |

| | | | |
|---------------------------------|----------------|--------------------------------|--------------|
| Giorgione | VII | Riemenschneider, Tilman | IV |
| Giotto di Bondone | I, VII, XIII | Robbia, Andrea della | IX |
| Goes, Hugo van der | VI, VII | Robbia, Giovanni della | VII, IX |
| Robbia, Luca della | IX | Steiner, Rudolf | XIII |
| Roger van der Weyden | VI, VII | Stoss, Veit | IV |
| Rubens, Peter Paul | V | Strigel, Bernhard | VII |
| Sarto, Andrea del | XIII | Traini, Francesco | I |
| Schongauer, Martin | III, VII, VIII | Uhde, Fritz von | X |
| Signorelli, Luca | I | Veneziano, Domenico | VII |
| Sluter, Claus | IV | Verrocchio, Andrea | II, IX, XIII |
| Amiens, Kathedrale | IV | Katakombenmalerei | XIII |
| Bamberg, Dom | IV | Köln, Dom | IV |
| Biblia Pauperum | VII | Miniaturen, diverse | VII, XI |
| Blutenburg bei München, Kapelle | IV | Mithras-Relief aus Osterburken | VI |
| Christus-Monogramme | XIII | Mosaik, Altchristliches | VII, XIII |
| Elfenbeinschnitzerei | XII | Mosaik, Palermo | VII |
| Freiberg/Sachsen, Dom | IV | München, Frauenkirche | IV |
| Griechische Plastik | | Naumburg, Dom | III |
| (und römische Kaiserzeit) | IX, XIII | Rom | XII |
| Halberstadt, Dom | IV | Sarkophage | VII, XII |
| Ikone, Italische | XI | Straßburg, Münster | III |