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

IV , V & VI



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 bearbeite 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

INHALT

VIERTER VORTRAG, Dornach, 15. November 1916

Das selbständig Großartige des nördlichen Kunstschaffens neben der Renaissance-Kunst Italiens:*Deutsche und niederländische Plastik. Michelangelo.*

Die nordisch-mitteleuropäische Kunst des beweglichen seelischen Elementes. Das heutige Kunst-Urteil betont das Novellistische, es fehlt an Verständnis für das spezifisch Künstlerische. Absonderung der Kunst als eigenlebiges Element aus dem gesamten Kulturleben. In der Kunst Mitteleuropas kommt das Einleben des Christentums in die gefühlsmäßigen Elemente des Seelenlebens zum Ausdruck. Die südliche Renaissance-Kunst strebt nach Ausbildung der Schönheit christlicher Gestalten; die mitteleuropäischen Künstler fühlen sich in das Verständnis der Leidensgeschichte mit ihren tragischen, dramatischen Elementen ein. Ein stilles, langsames Arbeiten in der Vertiefung des Seelenlebens und seiner künstlerischen Ausgestaltung geht vom 13. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert hinein und erreicht einen Höhepunkt in Dürers Passionsdarstellungen. So übermenschlich der byzantinische Christus-Typus ist, so innermenschlich der Christus-Typus, den Dürer herausarbeitet. Raffael hebt, was er malt, über das Menschliche hinaus. Van Eyck hebt das Menschliche in das Vertiert-Menschliche hinein. Kreuzigungsgruppen zeigen, wie sich die Passionsgeschichte bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts voll in das seelische Leben Mitteleuropas eingelebt hat. Während in der südlichen Kunst die Gewandung sich an den Menschenleib anschließt, erscheint sie in der mitteleuropäischen Kunst mehr als Fortsetzung des seelischen Lebens. Die Vertiefung in das menschliche Seelenleben drückt sich aus in der Beziehung der Gestalten untereinander: Maria und Johannes und andere heilige und weltliche Gestalten. Ineinanderspielen von weltlichen und religiösen Elementen: Ecclesia und Synagoge-, Bamberger Reiter. Die individuelle Charakteristik der Plastiken Claus Sluters in Dijon im Anfang des 14. Jahrhunderts. Gegenüberstellung von Sluters Moses mit dem ein Jahrhundert späteren Moses des Michelangelo. In Deutschland die Entwicklung bis zu Riemenscheider und Stoss. Der Maler Hans Baidung Grien gleichzeitig mit dem Wirken Raffaels und Michelangelos in Rom: Ein einzelnes Beispiel für den Umschwung der Kultur aus der Verstandes- oder Gemütsseele heraus in die Zeit der Bewußtseinsseele.

FÜNFTER VORTRAG, Dornach, 28. November 1916

Eine einzigartige Erscheinung in der künstlerischen Menschheitsentwickelung: *Rembrandt.*

Unzureichender Versuch des sogenannten «Rembrandt-Deutschen», auf die Bedeutsamkeit eines neuen Rembrandtverständnisses für die Geisteskultur des 19. Jahrhunderts aufmerksam zu machen. Rembrandt ist nur aus einem viel tieferen Eingehen auf seinen Ursprung aus dem mitteleuropäischen Volkstum heraus zu verstehen: das Geltendmachen menschlicher Individualität und menschlicher Freiheit arbeitet sich, weitgehend unabhängig vom zeitgeschichtlichen Hintergrund, in einzigartiger persönlicher Leistung heraus. Rembrandt ist ganz Künstler des fünften nachatlantischen Zeitalters, der dem Objekt voll von außen gegenübersteht, ihm aber seine volle Innerlichkeit hinzubringt. Was im Raum wirkt und webt, wird im Hell-Dunkel, in Licht und Finsternis plastiziert, woraus die Farbe gewissermaßen herausgeboren wird. - Die eigentliche Originalität

Rembrandts ist die geistige Höhe seiner Gestalten. - Der Tod seiner Frau Saskia bedeutet einen tiefen Einschnitt in Rembrandts Leben, der ihm aber die eigentliche seelische Vertiefung und künstlerische Größe bringt. Eine fortschreitende Entwicklung seines Schaffens ist von Jahrfünft zu Jahrfünft zu verfolgen. Zwei wesentliche Komponenten: Gestaltung unmittelbar aus dem Lesen der Bibel heraus, nicht aus der Legende; Selbstbildnisse, die den Zusammenklang dessen, was im Innern lebt, mit dem, was sich von außen beobachten läßt, darzustellen suchen. - Die Radierkunst Rembrandts ist von gleicher Bedeutung wie seine Malerei.

Nachweis der Bildumstellungen und -weglassungen von C. S. Picht nach den einzelnen Vorträgen (soweit rekonstruierbar und/oder von ihm angegeben):

5. Vortrag, 28. November 1916:

In diesem Vortrag wurden schon von C. S. Picht einige Änderungen vorgenommen. Zunächst wurde ein Nachtrag zu Rembrandt, der am Schluß des 6. Vortrages vom 13. Dezember 1916 erfolgte, an den eigentlichen Rembrandt-Vortrag vom 28. November 1916 angehängt. Außerdem wurden die Bilder chronologisch geordnet, da Rudolf Steiner gerade bei Rembrandt offensichtlich großen Wert auf die zeitliche Anordnung legte, die aber bei der Vorführung wohl aus technischen Gründen nicht immer einzuhalten war. Die Umordnung nach chronologischen Gesichtspunkten bedingte jedoch keinerlei Textumstellung. Die Anordnung nach zeitlichen Aspekten ist nur dort unterbrochen, wo es vom Vortragenden ganz offensichtlich beabsichtigt war. Die ursprüngliche Reihenfolge der Abbildungen ist wie folgt:
496 Simeon im Tempel; 497 Simson und Delila; 498 Christus in Emmaus; 528 Selbstbildnis; 499 Die Heilige Familie; 500 Nicolaes Ruts; 502 Der Philosoph; 556 Der barmherzige Samariter; 506 Selbstbildnis mit Saskia; 507 Selbstbildnis mit Saskia auf dem Schoß; 508 Bildnis eines Orientalen; 509 Die Kreuzabnahme; 510 Die Grablegung; 511 Die Auferstehung; 512 Die Himmelfahrt Christi; 540 Junge Frau vor dem Spiegel; 517 Susanna im Bade; 514 Die Opferung Isaaks; 513 Die Predigt des Johannes d. T; 516 Der Erzengel Raphael verläßt den Tobias; 515 Abraham bewirtet die drei Engel; 520 Die Hochzeit des Samson; 519 Gewitterlandschaft mit
Copyright Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung Buch:292 Seite:3G7
Bogenbrücke; 518 Gewitterlandschaft mit dem barmherzigen Samariter; 501 Frauenbildnis; 521 Die Heimsuchung der Maria; 522 Saskia mit der roten Blume; 525 Aufzug der Amsterdamer Bürgergarde («Die Nachtwache»); 523 Die Dame mit dem Fächer; 549 Die Dame mit dem Straußenfächer; 530 Selbstbildnis 1645; 531 Selbstbildnis 1657; 532 Selbstbildnis 1660; 527 Die Anbetung der Hirten; 563 Der Leser am Fenster (Jan Six); 535 Bildnis eines Malers; 524 Die Eintracht des Landes; 536 Christus in Emmaus; 537 Die Vision des Daniel; 538 Rembrandts Bruder Adrian; 541 Lesende alte Frau; 539 Christus und die Ehebrecherin; 534 Susanna und die beiden Alten; 542 Geharnischter Mann; 543 Rembrandts Sohn Titus; 544 Der polnische Reiter; 545 Der Arzt Arnold Tholinx; 546 Jakob segnet Manasse und Ephraim; 548 Alte Frau, sich die Fingernägel schneidend; 547 Die Anbetung der Könige; 550 Geißelung; 553 Die Staalmeesters; 533 Selbstbildnis 1663; 504 Alte Frau; 552 Das Mahl des Julius Civilis; 555 Die Rückkehr des verlorenen Sohnes; 564 Doktor Faust; 529 Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm 1639.

SECHSTER VORTRAG, Dornach, 13. Dezember 1916

Das auftretende Wirken der Bewußtseinsseele in der Kunst des fünften nachatlantischen Zeitraums:

Niederländische Malerei, vornehmlich des 15. Jahrhunderts In der niederländischen Malerei ist das Wirken der Bewußtseinsseele in jeder Einzelheit zu verfolgen. Charakteristisch ist die auf den Augenpunkt des Beschauers hingeordnete Darstellung. Die sich in Stufen entwickelnde Raumbehandlung wurde insbesondere durch Brunelleschi zur strengen Kunst der Perspektive erhoben. Im Süden kommt das kompositioneile Element in der perspektivischen Anordnung von Gruppen zu hoher Vollendung. Der Norden strebt, das individuell Seelische durch lichtdurchflossene Farbengebung an die Oberfläche des Körperlichen zu bringen. Die Ölmalerei der Brüder van Eyck als Ausgangspunkt des nordisch-mitteleuropäischen naturalistischen Kunstprinzips. Es ist die Zeit der individuellen Städtebildungen. Die nordisch-niederländische Bürgerlichkeit erstreckt sich in den südlichen Aristokratismus hinein. Das Beispiel des Genter Altars: In den traditionellchristlichen Vorstellungen macht sich das Individuelle in großartiger Weise geltend. Einflüsse aus Frankreich werden bei Zeitgenossen und Nachfolgern deutlich, aber das Vorbild der Van Eycks bleibt unverkennbar. Neue Elemente kommen im zunehmenden 16. Jahrhundert durch den kompositioneilen Einfluß des Südens in diese Richtung hinein.

Aus dem *6. Vortrag vom 13. Dezember 1916* wurden von C. S. Picht folgende Bilder hinzugefügt:

565 Christus heilt die Kranken; 503 Die Ruhe auf der Flucht; 526 Die Heilige Familie;
558 Die «Große Kreuzabnahme»; 559 Ecce homo; 566 Die drei Kreuze; 557 Der Zinsgroschen;
567 Christus am Ölberg; 554 Bildnis einer alten Dame; 551 Jakob ringt mit dem Engel.

IV

Das selbständig Großartige des nördlichen Kunstschaffens neben der Renaissance-Kunst Italiens:

DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE PLASTIK MICHELANGELO

Dornach, 15. November 1916

Im Fortgange unserer Betrachtungen über Kunstwerke werden wir Ihnen heute Ergänzungen geben zu dem, was wir in der vorigen Woche hier vorgeführt haben, und aus diesem Grunde wird das, was ich vorgesehen habe, im wesentlichen auch Ergänzendes sein zu dem, was ich in dem Vortrag auszuführen versuchte über den Zusammenhang und Gegensatz der mitteleuropäischnordischen Kunst und der südlichen Kunst. Sie werden sich ja erinnern, daß ich da gerade versucht habe zu zeigen, wie das spezifisch künstlerische Element durch den Charakter des Südens und des Nordens beeinflußt ist, wie aber auf der anderen Seite fortwährend Übereinanderschichtungen der südlichen Impulse und der mitteleuropäischen Impulse stattgefunden haben und es daher heute noch außerordentlich schwierig ist, die Dinge in ihrem richtigen Zusammenwirken zu erkennen. Geisteswissenschaftliche Forschungen werden in diese Dinge nach und nach auch immer mehr und mehr Licht bringen.

Heute möchte ich auf diesen Gegensatz von einigen anderen Gesichtspunkten aus aufmerksam machen. Sie erinnern sich, wie ich betont habe, daß aus gewissen Impulsen des mitteleuropäischen Geisteslebens heraus sich dasjenige herausbildet, was man die Kunst des Willens- und auch des Verstandes-Ausdruckes nennen kann, die Kunst des beweglichen seelischen Elementes. Die Seele in Bewegung, - das ist es, wohin der mitteleuropäische Impuls zielt, während der südliche Impuls, der aber sehr früh beeinflußt wird von dem mitteleuropäischen, mehr auf dasjenige geht, was in die Anschauung herein kommt, in die Anschauung herein wirkt aus dem geistig-göttlichen Elemente der Welt, und was sich in über das Menschliche ins Übermenschliche hineingehendem Ausdruck charakterisiert und auch in dem kompositionellen Element. Nun ist es, möchte ich sagen, eine Unart der heutigen Zeit, daß man die Kunst auf der einen Seite ja auch da, wo sie bildende Kunst ist, zu stark nach ihrem eigentlich novellistischen Inhalte beurteilt und zu wenig Verständnis hat für das Spezifische dessen, was in der Kunst eigentlich zum Ausdruck kommt.

Eine andere Unart aber ist diese, daß man die Kunst heute vielfach, ich möchte sagen: wie ein eigenlebiges Element absondert von dem gesamten Kulturleben. Das ist durchaus unsinnig. Sobald man nur Gefühl und Empfindung und Verständnis hat für das spezifisch Künstlerische, für das, was in Form und Farbe, in Komposition und so weiter wirkt, und nicht immer den Drang hat, symbolisch oder in irgendeiner anderen Weise auszudeuten, sobald man nur diese Empfindung hat, daß zum Beispiel in einem solchen Bilde wie dem Dürerschen «Heiligen Hieronymus» (292) oder demjenigen, das die «Melancholie» heißt (293), sobald man Verständnis dafür hat, daß etwas unendlich Tieferes in dem geheimnisvollen Weben und Wogen der Lichtmasse wirkt als in irgendeiner symbolischen Ausdeutung, dann kann man auch sehen, wie dieses Spezifisch-

Künstlerische, das sich zum Ausdruck bringt, wiederum in dem allgemeinen Kulturleben doch lebt, wie der Künstler aus dem Allgemeinempfinden seiner Zeit heraus gerade in das Formgebende, in das Farbengebende, in das Ausdruckverleihende herein arbeitet, wie die Zeit durch die Seele des Künstlers arbeitet und wie die Gesamtkultur einer Zeit sich in den wirklich charakteristischen Kunstwerken zum Ausdruck bringt.

Nun haben wir wohl das letztemal schon gesehen, daß gewissermaßen das mitteleuropäische Element sich mehr oder weniger selbständig heraufarbeitet, indem es sich aber vermählt mit dem, was durch die Kirche, durch das Christentum von der romanischen Seite her gebracht wird. Und so sehen wir, daß bis ins 12., 13. Jahrhundert hinein in einer einzigartigen Weise, könnte man sagen, sich ausbildet in Mitteleuropa ein künstlerisches Leben, welches vermählt Romanisches mit individueller Gestaltung des Bewegten der Menschenseele, des in der Menschenseele bewegt Lebenden. Man versteht, was da eigentlich vorgegangen ist bis in das 12. Jahrhundert, bis in das 13. Jahrhundert hinein - man versteht das nicht richtig, wenn man nur in Erwägung zieht, was man hat kennenlernen können über die Ausbreitung des Christentums in der Folgezeit und bis in unsere Tage herein. Die Ausbreitung des Christentums ist ja eine ganz andere geworden; in jenen älteren Jahrhunderten war die Sache wirklich ganz anders. All das starr Dogmatische, das abstoßende Dogmatische ist ja im Grunde genommen so recht erst später gekommen, wenn selbstverständlich auch alle möglichen Ausschreitungen des Christentums auch in jenen Jahrhunderten bis zum 12. Jahrhundert vorhanden waren. Und wenn in Mitteleuropa das Systematisieren darin, das Formale des romanischen Elementes immer wie ein Fremdkörper verspürt worden ist, so ist doch vorhanden ein wunderbares Sich-Einleben der christlichen Impulse gerade in die mehr unterbewußten, gefühlsmäßigen Elemente des Seelenlebens in Mitteleuropa. Und das insbesondere bringt sich in der nach Gestaltung ringenden Kunst zum Ausdruck: dieses Sich-Einleben des Christentums. Da darf man hinweisen auf etwas, was sich mit zwei Sätzen charakterisieren läßt, mit zwei Sätzen, die weittragend, ungeheuer weittragend sind. Man kann nämlich fragen: zu was spricht denn eigentlich die Kunst bei dem Südlichen? Zu was sprach sie schon im Altertum, zu was sprach sie im Grunde genommen auch sonst im Süden, auch da, wo sie im Niedergange war und da, wo sie wieder zum Aufgange kommt von der Frührenaissance in die Spätrenaissance hinein, wozu spricht in südlichen Gegenden die Kunst? - Sie spricht zur Phantasie. Und in diesem Satze liegt eigentlich unendlich Weitgehendes. Sie spricht zur Phantasie, welche in dieser südlichen Menschenseele lebt mit einem gewissen Anfluge - Anfluge, sage ich - von sanguinischem Temperament in bezug auf diese Dinge. Und so sehen wir, daß sich die christlichen Vorstellungen und christlichen Ideen vor allen Dingen in diesen südlichen Gegenden in das Phantasieleben hineinschieben und von der Phantasie künstlerisch geboren werden. Natürlich darf man einen solchen Satz nicht pressen, sondern ich möchte sagen: man muß ihn selbst künstlerisch verstehen. Nur damit konnte es dahin kommen, daß in der Zeit der Renaissance die künstlerische Phantasie es zu einer schwindelnden Höhe in der Kunstentwickelung brachte und dabei das Moralische, wie wir ja dargestellt haben in dem Vortrage, der hier über die Renaissance gehalten worden ist, eben in eine solche Situation kam, wie sie sich zeigt in den Angriffen zuerst von Franz von Assisi und dann in den Angriffen, in den flammenden Angriffen von Savonarola. Die ganze Situation steht ja vor uns, wenn wir die vergeblichen flammenden Angriffe Savonarolas kontrastieren mit dem unendlich reichen Ausleben

der christlichen Anschauung in den Bildwerken Donatellos, Michelangelos, Raffaels, Lionardos und vieler anderer.

Anders spricht im Norden die Kunst zu anderem Seelenelement: zu dem Seelenelement des Gemütes, zu dem Seelenelement der Empfindung. Wiederum, wir dürfen die Dinge nicht pressen; aber wir müssen wissen, daß in solchen Sätzen Leitlinien gegeben sind für das Verständnis ganzer Zeitalter, für die Äußerungen ganzer Zeitalter. Und so können wir sagen: wenn man glaubt, daß im Christentum ein besonderer seelischer, moralisch-religiöser Impuls lebt, so muß man sagen: der hat sich nicht in den Phantasieimpuls hineingezogen in die südliche Kultur, die in der Renaissance eine solch schwindelnde Höhe erreicht hat. Aber man kann sagen: die Jahrhunderte bis in das 12. Jahrhundert hinein, selbst bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts, sie zeigen uns fortschreitend das Sprechen des Christentums zu Gemüt und Empfindung auch im künstlerischen Ringen, im künstlerischen Schaffen das Einleben des Christentums, namentlich der tragischen Elemente des Christentums. Während die Renaissancekunst dahin strebt, sagen wir: das Antlitz des Christus selber so schön als möglich zu gestalten - das ist ja das eigentliche Element der Renaissancekunst -, sehen wir, wie die Jahrhunderte, auf die ich hingedeutet habe, in Mitteleuropa dem Bestreben gewidmet sind, die Passionsgeschichte, die Leidensgeschichte mit all ihrem tragischen, dramatischen Elemente zu verstehen, wie das Bestreben dahin geht, sich anzueignen diese Passionsgeschichte in der eigenen Seele, im eigenen Herzen. Und während man sagen kann, daß selbst zur Zeit der Karolingischen Herrschaft in Mitteleuropa noch überall das mitteleuropäisch-heidnische Element im Gemütsleben durchbricht, sehen wir von der Karolingischen Zeit bis in die Zeit, deren Grenzen ich angegeben habe, aufleben wie aus der eigenen Seele Mitteleuropas heraus ein christlich gehaltenes Verständnis allen Menschenlebens. Das ist das Eigentümliche. Und merkwürdig ist es, daß nach dem 13. Jahrhundert, vom 13. Jahrhundert ab ein gewisser Abstieg allerdings zu bemerken ist - ich habe ja das auch das letztemal charakterisiert -, daß aber selbst in dieser Zeit, in der ein anderes Element wiederum überwuchert, das Bestreben dahin geht, dasjenige, was man sich angeeignet hat, still, im stillen Seelenleben zu verarbeiten. Und eigentlich ist es doch eine kontinuierliche Arbeit vom 13. bis ins 15., 16. Jahrhundert hinein, was da vorgeht, vorgeht bei den besten Seelen.

Dasjenige, was ich eben charakterisiert habe bis in das 13. Jahrhundert hinein als das Einleben des Christentums, wir können es ja auch sehen, könnten es vielmehr sehen, wenn erhalten wären die bis in das 13. Jahrhundert wirklich sich immer mehr und mehr vertiefenden Darstellungen dramatischer Art. Was wir jetzt ausgraben, was spätere Weihnachts-, Osterspiele, Dreikönigsspiele sind, das ist ja nur ein schwacher Abglanz derjenigen Spiele, die älteren Datums sind und die mehr sogar auf eine universellere Aneignung der christlichen Weltanschauung gehen. Das schon im 12. Jahrhundert entstandene Spiel «Von dem Antichrist», das in Tegernsee gefunden worden ist, ein späteres Spiel «Von den zehn Jungfrauen» - das sind nur schwache Nachklänge von Spielen, die überall aufgeführt worden sind und welche zeigten die heilige Geschichte und auch die legendarische Geschichte in einem dramatischen Zusammenhange. Und aus diesem Gesamterfassen der christlichen Weltanschauung heben sich auch die bildnerischen Kunstwerke wie einzelne Sterne heraus, wie wir sie dann heute wiederum - ergänzend das Vorige - sehen werden.

Aber dann ist es, ich möchte sagen: ein stilles, langsames Arbeiten in der Vertiefung des Seelenlebens und seiner künstlerischen Ausgestaltung. Und wirklich seinen Ausdruck findet das ja - und es wird mir eine gewisse Befriedigung sein, wenn wir Ihnen das später auch noch werden vorführen können -in der «Passionsgeschichte», wie sie Dürer erklärt hat, und namentlich in dem Christus-Antlitz, wie es durch Dürer und andere geworden ist. Dazu haben wir jetzt noch nicht Bilder; hoffentlich werden wir sie bekommen. Wenn man vorschreitend gerade die künstlerische Bewältigung des Christus-Antlitzes bis zu Dürer und anderen hin studiert, studiert auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens, dann wird man finden, wie wirklich in dieser Zeit in Mitteleuropa erreicht wird eine gewisse Reife im seelischen Ausdruck, - eine ungeheure Reife im seelischen Ausdruck. Es hängt mit intimen Verschiedenheiten des mitteleuropäisch-nordischen Lebens und des südlichen Lebens zusammen, daß das alles so gekommen ist. Wir müssen uns ja da - denn man versteht die Dinge sonst durchaus nicht - besinnen auf den großen Unterschied, der gegeben ist zu dem südlichen Leben, das, ich möchte sagen: die letzte Phase ausbildet des vierten nachatlantischen Zeitraums - wenn auch der fünfte nachatlantische Zeitraum hereinscheint in der Renaissance -, das südliche Leben, das auslebt in den intimsten Empfindungen die letzte Phase des vierten nachatlantischen Zeitraumes, während sich in Mitteleuropa, im Norden vorbereitete der fünfte nachatlantische Zeitraum so, daß aus dunklen Seelentiefen sich dasjenige heraufarbeitet, was später zum Ausdruck des Individuellen, des Beweglichen der Menschenseele, Beweglichen und Bewegten der Menschenseele werden soll. Das ganze Leben der beiden Erdengebiete ist dabei durchaus in seiner Verschiedenheit ins Auge zu fassen. Man erinnere sich nur, wieviel zusammenhängt in der südlichen Kunst damit, daß man da noch eine lebendige atavistische Anschauung hatte von dem, was aus geistigen Regionen hereinspielt in das Sinnliche. Das hat sich ja dann erhalten in alledem, was man die byzantinischen Kunstformen nennt, erhalten in alledem, was durchdringt durch die suggestiven Gestaltungen, was so suggestiv wirkt in der Mosaikkunst, bei Cimabue und alledem, was an den Namen Cimabue sich anschließt. Da wirkt mehr der Christus, die Christus-Gestalt. Für Mitteleuropa wird das Jesusleben dasjenige, was dargestellt wird, weil aus dem unmittelbar Seelischen heraus die künstlerische Gestalt dargestellt wird. Ebenso übermenschlich, wie der byzantinische Christus-Typus ist, ebenso innermenschlich ist der Christus-Typus, den später Dürer herausarbeitet.

Der vierte nachatlantische Zeitraum mit dieser seiner Nachblüte hat durchaus daher doch auch etwas Hinaufsehendes nach dem Übermenschlich-Typischen, nach dem Übermenschlich-Gattungsseelenhaften, nach dem, was abstreift das Individuell-Menschliche. Und indem die südlichen Völker in einem viel höheren Grade - wenn man diese Dinge einmal genau verstehen wird, wird man das schon bewahrheitet finden - das Alte, Antike in ihrer Kunst aufleben ließen, das Übermenschlich-Gattungsseelenhafte, sehen wir das entschieden Sich-individuell-Heraufarbeiten, das aus jeder einzelnen Menschenseele Sich-Heraufarbeiten in der nordischen Kunst, in der nördlichen Kunst.

Und so sehen wir, wie das südliche Leben, ich möchte sagen, die Menschheit noch immer als ein Ganzes hat. Man erinnere sich dabei, in welchem Sinne so ein Athener: Athener, ein Spartaner: Spartaner war, mit welchem Rechte Aristoteles den Menschen ein «Zoon politikon», ein politisches Tier nannte, und wie dann ausgebildet worden ist dieses Zoon politikon zu seiner höchsten Höhe im Römertum. Da lebt der Mensch, ich möchte sagen, auf der Straße mehr als in

seinem Hause; er lebt auch mit seiner Seele mehr in dem, was ihn umgibt, als in dem Gehäuse seiner Seele selbst. Die Phantasie, die das Räumliche umschweift, will so angeregt sein.

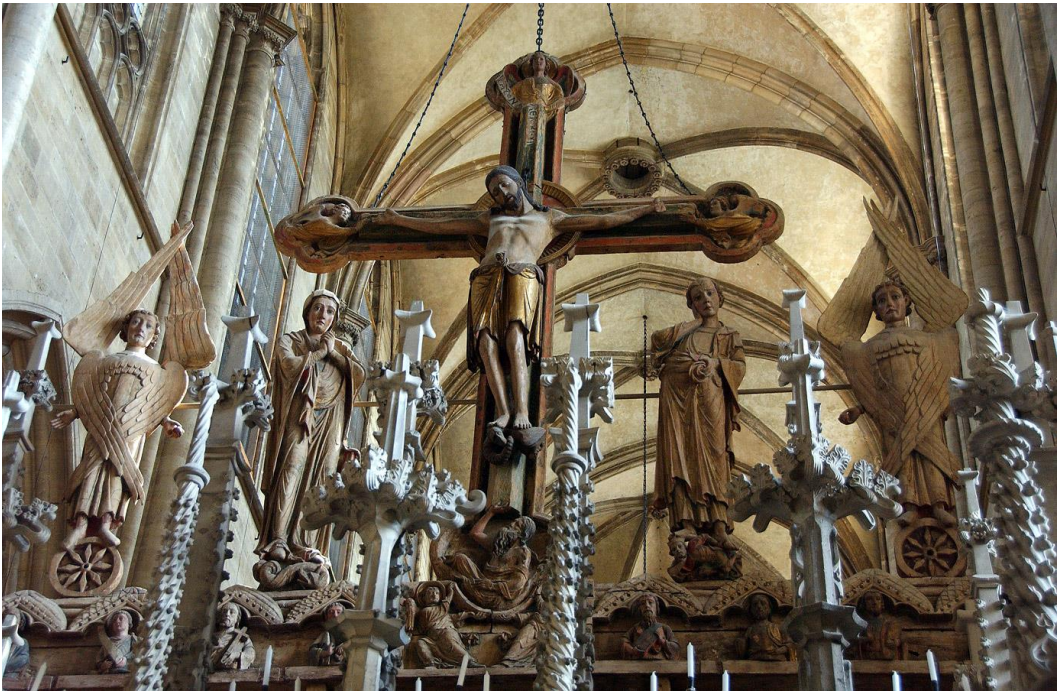
Und aus diesem, ich möchte sagen: politischen Zusammenleben, da heraus entsteht auch das Künstlerische. Das, was ich jetzt eben gesagt habe, durchdringt die südliche Kunst wie ein ihr durchaus gemeinsamer Zug. Man kann die Kirchen ausschmücken, man kann die Plätze ausschmücken, man sieht überall, daß damit gerechnet ist, daß das Volk gern zuläuft, gern in die Kirchen läuft, gern zuläuft auf die Plätze, weil es vermöge seines Temperamentes dahin gezogen wird und dasjenige sucht, was ihm da hingestellt wird. Es braucht, um sein Seelenleben ganz zu haben, dieses Leben in der Außenwelt, dieses Zusammenleben mit dem Gruppenseelenmäßigen, mit dem im eminentesten Sinne Politischen.

Das ist in Mitteleuropa anders. In Mitteleuropa lebt der Mensch in sich. In Mitteleuropa sucht der Mensch seine Erlebnisse in seinem Hause, auch in seinem Seelenhause, und er will, wenn er sich dem Gruppenhaften weihen soll, erst erobert sein; er will erst gerufen sein. In dem, was ich jetzt ausgesprochen habe, steckt viel von den Entstehungsimpulsen der gotischen Baukunst. Die gotische Baukunst führt Gebäude auf, die nicht dastehen, weil die Leute schon hineinlaufen, sondern die dastehen, weil sie die Leute erst rufen müssen, weil sie die Leute erst, ich möchte sagen: durch die geheimnisvollen suggestiven Zusammenhänge zusammenbringen müssen. Und das liegt selbst in den Formen der gotischen Baukunst ausgedrückt. Das Individuelle will erst zum Gruppenmäßigen zusammengerufen werden. Das liegt auch in der ganzen Verwendung von Licht und Finsternis, wie ich sie neulich charakterisiert habe. Man will in dem elementarischen Weben und Schweben des Lichtes und der Finsternis dasjenige sehen, in das man sich hineinstellt, wenn man loskommt von seinem Individuellen, aber in das man auch sein Individuelles hineintragen kann, weil dieses Elementarische mit dem Seelenhaften verwandt ist. In all diesen Dingen liegt das Unterscheidende der nordischen Kunst von der südlichen Kunst. Daher dieses Streben, und dieses glückliche Streben der nordischen Kunst nach dem Ausdrucke der Innerlichkeit. Man braucht sich ja nur zu erinnern an Bildnisse von van Eyck, an Madonnenbilder zum Beispiel. Diese Madonnenbilder mit ihrem ganz auf Verinnerlichung des menschlichen Seelenlebens herausgeholten Gesichtsausdruck, dieses Sprechen überhaupt aus seelischer Vertiefung in Geste und Antlitz, das würde Raffael niemals gemalt haben. Raffael hebt das, was er malt, über das Menschliche hinaus; van Eyck hebt hinein das Menschliche in das Vertieft-Menschliche, damit die menschliche Empfindung und das menschliche Gemüt ergriffen werden können. Es ist auch da ein Erobern der menschlichen Seele.

Mit dieser Eigentümlichkeit der menschlichen Seele Europas wußte die Geistlichkeit bis zum 12., 13. Jahrhundert hin wohl zu rechnen, und sie wußte zusammenzuwirken mit dem Volksgemüt. Und sicherlich ist vieles von dem, was da entstanden ist im künstlerischen Ringen, im Zusammenwirken der Geistlichkeit mit dem charakterisierten Weben und Leben des Volksgemütes zustande gekommen. Man muß schon verstehen, daß diese nördlichere Eigentümlichkeit des künstlerischen Schaffens eng zusammenhängt mit der protestierenden Volksseele des Nordens, die sich auflehnt gegen den Romanismus. Luther ging nach Rom und sah von all der schwindelnden Höhe nichts, sondern nur die moralische Versumpfung Roms. Darinnen liegt sehr viel. Er hätte gewiß begegnen können - ist gewiß manchem der großen Maler Roms auf dem

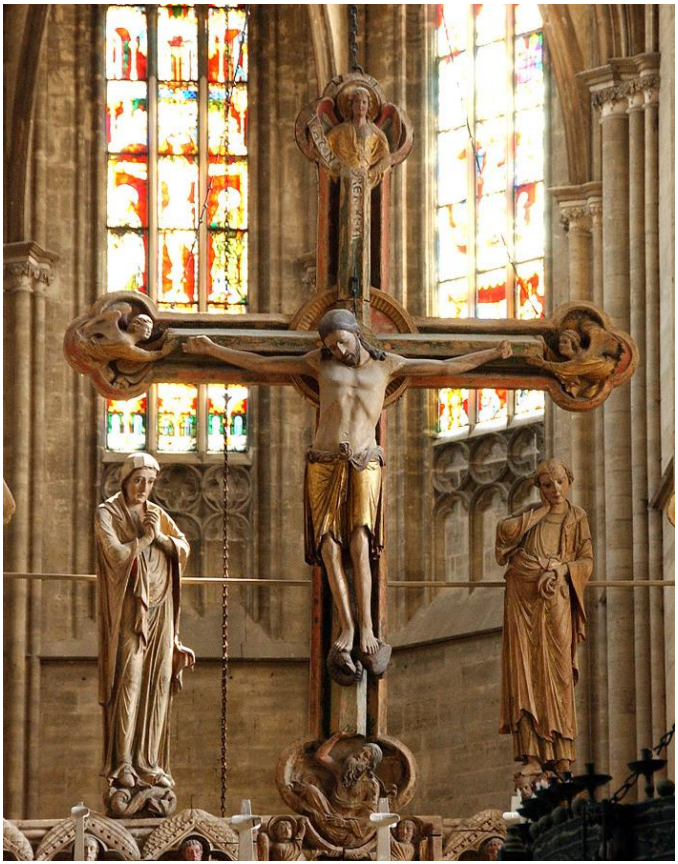
Petersplatze begegnet. Was gingen ihn diese Leute an, die aus einer ganz anderen Seelenverfassung heraus etwas schufen, dem er ganz verständnislos gegenüberstand! Aber schließlich ist die radikale Einseitigkeit Luthers eben nach einer anderen Richtung herausgekommen aus dem, was nun in Mitteleuropa, ich möchte sagen: sein Ringen, sein höchstes Ringen fand in dem plastischen, in dem bildnerischen Ausdruck, und was doch auch eine künstlerische Höhe erreicht, die in einer gewissen Beziehung - man braucht ja keine Vergleiche anzustellen, die sind immer trivial - eben durchaus etwas Selbständiges, großartig Selbständiges darstellten neben der italienischen Renaissance-Kunst. Und so wollen wir Ihnen denn heute eben zu dem, was wir Ihnen die vorige Woche vorführten, einige Ergänzungen hinzufügen. Zuerst wollen wir aus der Kunst ganz vom Anfang des 13. Jahrhunderts, ein holzgeschnitztes plastisches Werk aus dem Dom in Halberstadt zeigen:

364 Innenaufnahme des Chores mit der vollständigen Gruppe. (Halberstadt, Dom)



365 Kreuzigungsgruppe, Mittelteil. Halberstadt, Dom (um 1200)

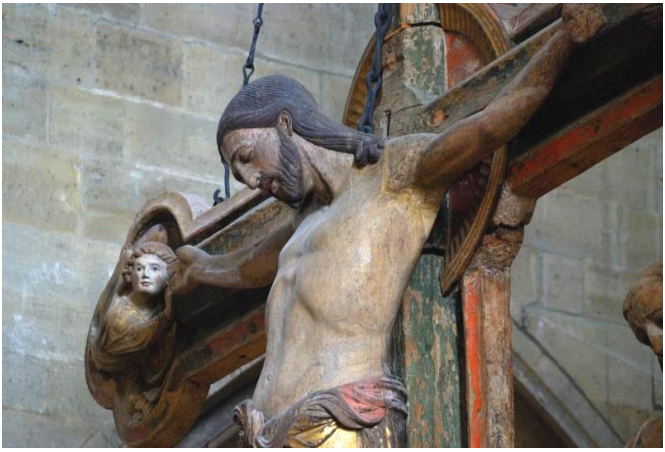
Sehen Sie sich diese Kreuzigungsgruppe an. Ich will nur sagen, was hier besonders bedeutsam wird, das ist, daß nun gerade an dieser Plastik zu sehen ist, wie die Passionsgeschichte sich bis zu diesem Zeitraum voll eingelebt hat. Maria, Johannes, in der Mitte zu Maria herabblickend der Christus.



Würde man das Antlitz sehen:

366 Christus-Kopf aus der Kreuzigungsgruppe, Halberstadt, Dom





so würde man es sehen mit dem Ausdruck unendlicher Vertiefung, seelisch vertieft, ungeheuer. In Maria würde man - wir werden nachher gerade dieses Marienantlitz im Detail zeigen können - unmittelbar erkennen, wenn man dafür Empfindung hat, direkt das Zusammenfließen der romanischgeistigen Anschauung mit der mitteleuropäischen Gemütsinnigkeit. Gerade an diesem Antlitz ist das in wunderbarer Weise zu sehen. So daß man sagen kann: gerade diese Gruppe zeigt, wie man aus dem spezifischen Schaffensimpulse Mitteleuropas heraus es dazu gebracht hat, das Christentum, das sich erobert hatte dieses Mitteleuropa, aus eigenem Seelenimpuls heraus zu gestalten. Nun wollen wir das Detail, die Maria, zeigen:

367 Maria aus der Kreuzigungsgruppe. (Halberstadt, Dom)

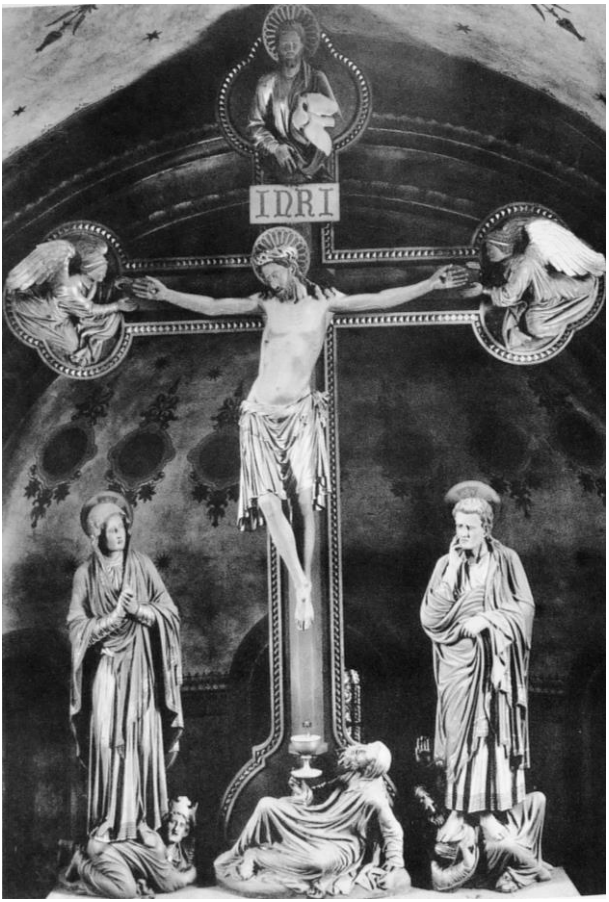


Es ist dieser ungemein charakteristische Gesichtsausdruck, der so ganz ineinander webt dasjenige, was man im südlichen Ausdruck hat, bei dem die Augen mehr, viel mehr in die Welt hinausschauen, als daß die Seele in das Auge sich hineinschiebt von innen. Hier haben Sie beides geradezu miteinander vereinigt, so daß hier über einer romanischen Rundung, möchte ich sagen, schwebt leise wunderbar das Seelische im Ausdrucke.

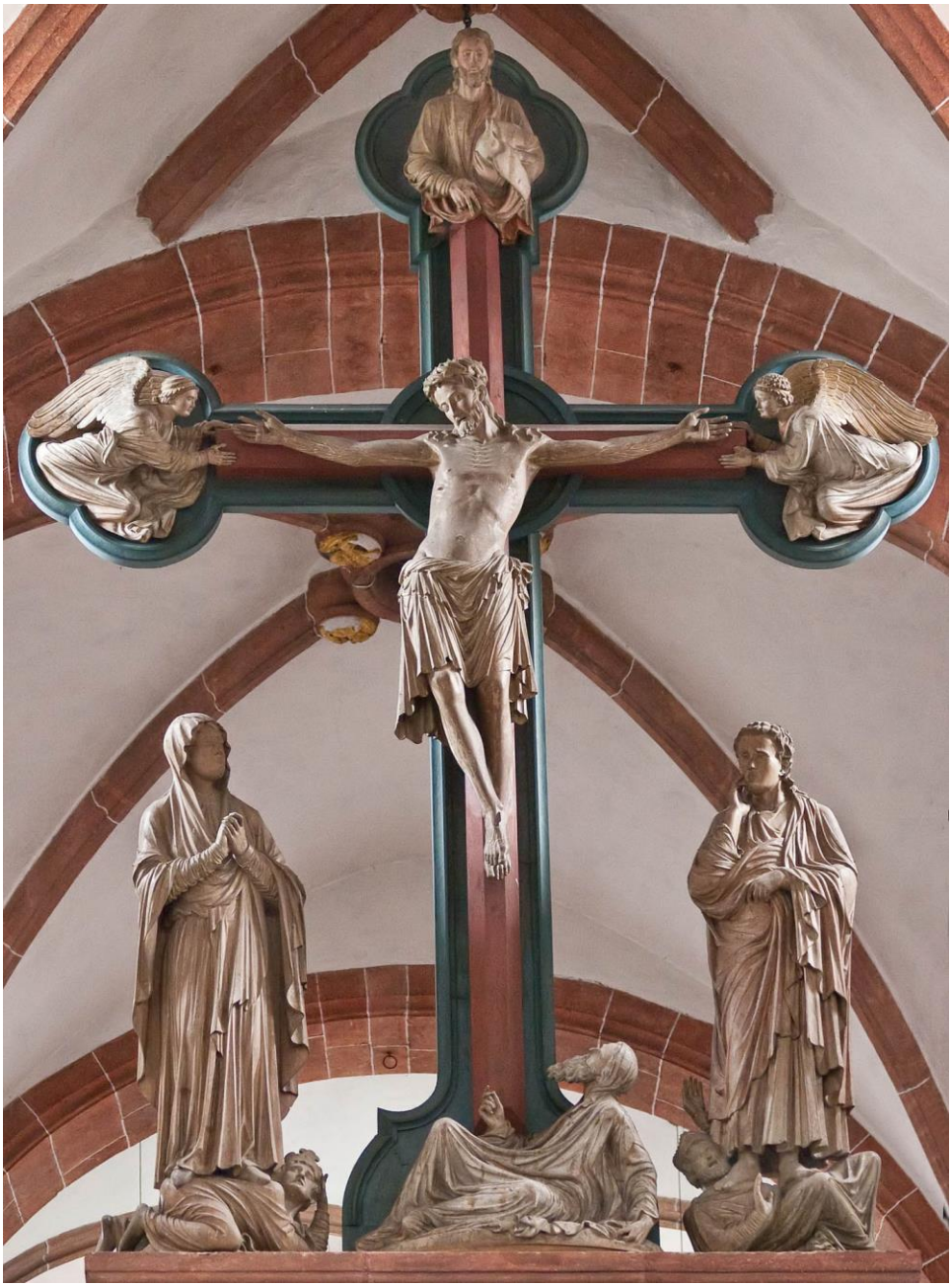
Natürlich, alle diese Dinge dürfen nicht gepreßt werden; aber ich bitte Sie, bei allem Folgenden darauf zu achten, wie ganz anders die Gewandung verwendet wird in der mitteleuropäischen Kunst als in der südlichen Kunst. Gewiß dürfen solche Dinge nicht gepreßt werden; aber wahr ist es doch, daß alle südliche Kunst die Gewandung uns zeigt als den Menschenleib umhüllend, einhüllend, sich an den Menschenleib anschließend, gewissermaßen fortsetzend die Formen des Menschenleibes. Die Gewandung der mitteleuropäischen Kunst ist anders; sie geht aus der Bewegung der Seele hervor, und je nach der Geste der Hand, je nach der ganzen Haltung setzt sich das Bewegliche der Seele in die Gewandung hinein fort, die viel weniger sich anschließt an den Leib, viel weniger die Formen des Leibes verhüllen oder ausdrücken will wie bei der südlichen Kunst, sondern gewissermaßen wie eine Fortsetzung des seelischen Erlebens ist. Das werden Sie immer deutlicher und deutlicher wahrnehmen, wenn wir gerade in den folgenden Jahrhunderten fortschreiten.

Nun kommen wir zu der berühmten «Kreuzigungsgruppe», in Wechselburg:

368 Kreuzigungsgruppe. Wechselburg in Sachsen, Schloßkirche



die auch in Holz geschnitzt ist, auch aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts stammt und die Ihnen in einer großartigen Weise dennoch einen Fortschritt zeigt, einen gewaltigen Fortschritt gegenüber der ja ein ähnliches Motiv zeigenden vorigen Gruppe (364). Wenn Sie hier jene seelische Kommunikation zwischen der Maria und dem Christus beobachten, wenn Sie das mit dem Johannes-Gesichte, mit dem ganzen Johannes-Ausdruck vergleichen, wenn Sie vergleichen, wie der Glaube, der mit der Seele verbundene Glaube an die christliche Weltanschauung sich in dem Johannes und der Maria als Überwinder darstellt und wenn Sie sich nun sagen, wie diese christliche Weltanschauung wirklich sich so eingelebt hat, daß sie zur universellen historischen Auffassung des Erdenwerdens geworden ist, wenn Sie sehen, wie Adam hier unten auffängt das von dem Kreuz herabträufelnde Blut des Erlösers, und wenn Sie in dem Antlitz Adams studieren,



wie er berührt wird von der gnadevollen Wirkung, die er empfangen kann dadurch, daß er auffangen darf das Erlöserblut, das herunterträufelt vom Kreuze, so sehen Sie, wie unendlich tief das Christentum sich eingelebt hat in diesem Jahrhundert.

Zur universellen kosmischen Auffassung schwingt es sich auf. Engel tragen das Kreuz; Gottvater kommt mit der Taube herunter, besiegelnd in diesem Momente, daß der Erde den Sinn gibt dasjenige, was er in seinem Sohne der Erde gegeben hat. Man sieht in einer solchen Gruppe, die eine hohe künstlerische Vollendung zeigt, wie sich das Christentum dadurch eingelebt hat in Mitteleuropa, daß es überall von der Seele aus zu durchziehen versucht worden ist, von Gemüt und Empfindung aus, während es im Süden von der Phantasie durchdrungen worden ist und dadurch jene, ich möchte sagen, eigentümliche, sagen wir, damit wir nicht verletzen: «moralinfreie» Durchdringung bewirkt hat, die im Renaissanceleben, im südlichen Renaissanceleben zum Ausdruck gekommen ist.

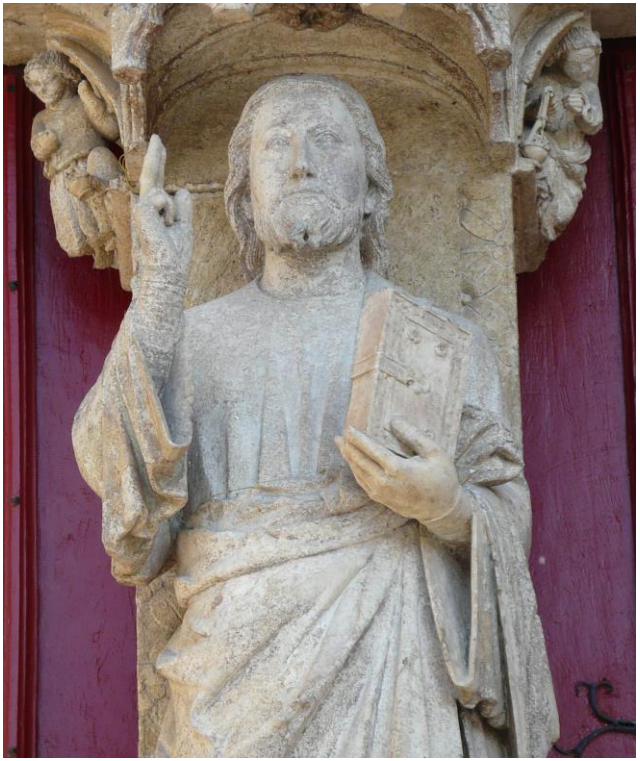
Wenn man studieren würde den Fortgang der Darstellungen des Christus-Typus, so würde dieser Christus-Kopf hier:

369 Christus-Kopf, aus der Kreuzigungsgruppe. Wechselburg in Sachsen



eine wichtige Station darstellen, ebenso wie der Christus-Kopf der Kathedrale von Amiens:

371 Christus (Le Beau Dieu). Amiens, Kathedrale eine wichtige Station darstellt, und später der Dürer-Kopf:





303 Dürer Der Schmerzensmann, aus der Kupferstich-Passion Dagegen



370 Der Adams-Kopf aus der Kreuzigungs-Gruppe in Wechselburg, Schlosskirche





Wir gehen jetzt über zu einigen Darstellungen, die sich in Freiberg in Sachsen finden und die ebenfalls aus dieser Zeit sind, aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts:

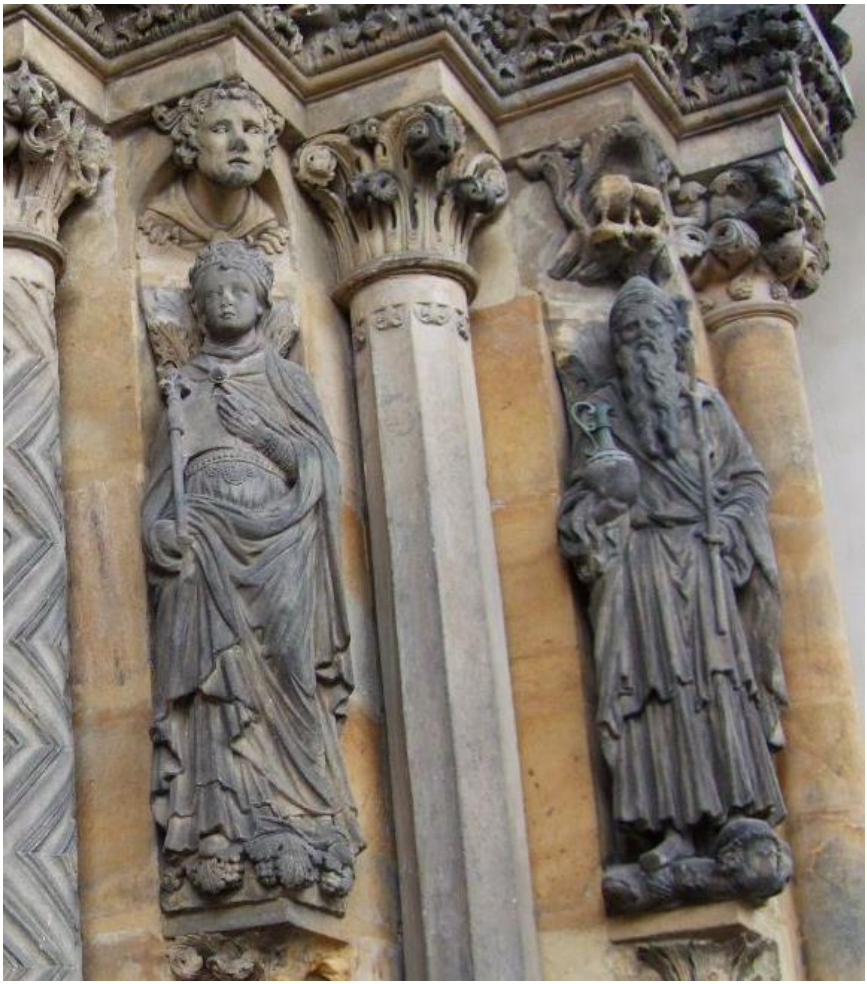
372 Die Anbetung der Könige im Bogenfeld der «Goldenen Pforte».
(Freiberg in Sachsen, Dom)



Sie haben eine ganz andere Seite, aber eben doch auch die Auffassung der Heiligen Geschichte - alles strebend nach Innerlichkeit. Man wird wirklich nicht zuviel sagen, wenn man sagt, daß man sich gern vertieft in jedes einzelne Antlitz. - Eine andere Darstellung, die wir davon haben:

373 Zwei biblische Gestalten (Freiberg in Sachsen, Dom)

Die eine, die weibliche Gestalt ist schwer zu deuten; vielleicht ist sie eine «Ecclesia», die andere, rechte Gestalt soll den Propheten Aaron darstellen. Aber auf alles das kommt es nicht an. Es sind gewisse Gestalten, die entweder allegorisch oder sonst irgendwie mit der Weltanschauung des Christentums zusammenhängen, und was wir wieder studieren wollen auf die seelische Vertiefung hin. Für denjenigen, der diese Dinge studieren will, ist ja die Kontrastierung des linken und des rechten Antlitzes, die dem Ausdrucke zugrunde liegt, gerade das, was besonders reizvoll ist.



Und nun werden wir, ergänzend dasjenige, was wir das letztemal dargestellt haben am Naumburger Dom und am Straßburger Münster, die Plastiken des Bamberger Domes zeigen. Hier haben wir zunächst

374 Zwei Propheten, Jonas und Hosea (Bamberg, Dom)

wobei Sie sehen, wie, ich möchte sagen: das dramatische Element, das Seelisch-Bewegte gerade hier sich geltend macht in dem Versuch, den Seelenaustausch direkt darzustellen, Seelenaustausch, sowohl darstellend einen momentanen Seelenmoment wie zwei gegensätzliche Charaktere.



Und nun dieses «Jüngste Gericht» vom Fürstenportal in Bamberg:

375 Bogenfeld des «Fürstenportals» Das Jüngste Gericht (Bamberg, Dom)

Nicht eine großartige Komposition, aber im seelischen Ausdruck etwas Ungeheures. Und in Berücksichtigung muß gezogen werden, daß das Relief etwa entstanden ist vielleicht so um das Jahr 1240, so daß man später der geisteswissenschaftlichen Forschung schon recht geben wird, die nicht sprechen wird - was heute noch viele tun - davon, daß in der Darstellung der christlichen Weltanschauung das mitteleuropäische Element von dem südlichen in hohem Grade beeinflußt worden wäre. Das ist nicht der Fall; gerade das Umgekehrte ist der Fall. Aber es werden heute noch nicht in der äußeren Geschichte die Strömungen so gesehen, daß bis in die Schöpfungen Raffaels und Michelangelos namentlich, wie das tatsächlich der Fall ist und ich schon neulich andeutete, hineinwirken die nördlichen Impulse; denn diese Auffassung des «Jüngsten Gerichtes» ist, soweit das Künstlerische in Betracht kommt, durchaus eine aus dem nördlichen Geiste heraus geborene.

Das soll nun ein Beispiel dafür sein - wiederum vom Bamberger Dom -, wie das weltliche und das religiöse Element immer ineinanderspielen. Es ist ja nun schon so, daß gerade für diese Zeit, mit der wir es jetzt zu tun haben, das Weltliche und das Religiöse durchaus zusammenspielen. Sie finden sich zusammen in dem Gemeinsamen, das ich vorhin charakterisierte, nämlich darin, daß die menschliche Seele erobert sein will, die individuelle Seele zusammengerufen werden soll, zusammengefaßt werden soll, wenn sie verehrend zu dem Übersinnlichen hinaufschauen will in Gemeinschaft, aber auch gerufen sein will, wenn sie in irgendeiner Weise etwas im Weltlichen draußen zu verehren hat, daher verbindet man mit dem Kirchlichen das Weltliche.



Hier sehen wir dargestellt:

376 Stephanus, Kaiserin Kunigunde, Kaiser Heinrich. Adamspforte (Bamberg, Dom)

Dabei liegt ja selbstverständlich gewöhnlich von seiten des Volkes die Naivität zugrunde: die blinde Anlehnung, das Hinaufschauen. Nur heute ist dies in der Phantastik der Mitwelt überwunden, innerlich aber um so mehr vorhanden; und von seiten der hohen Herren liegt ja selbstverständlich sehr häufig der mit allerlei menschlichen Eigenschaften verquickte Glaube zugrunde, den verschiedenen Heiligen und anderen übersinnlichen Mächten etwas näherzustehen als andere Sterbliche.



Nun ein Detail daraus, die mittlere Gestalt vom vorigen Bilde:

377 Kaiserin Kunigunde, Teil von 376



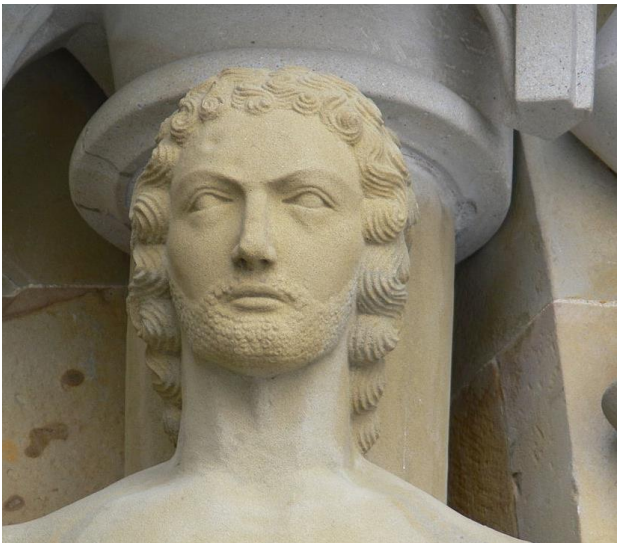


378 Petrus, Adam und Eva. Adamspforte, Steinfiguren (Bamberg, Dom)

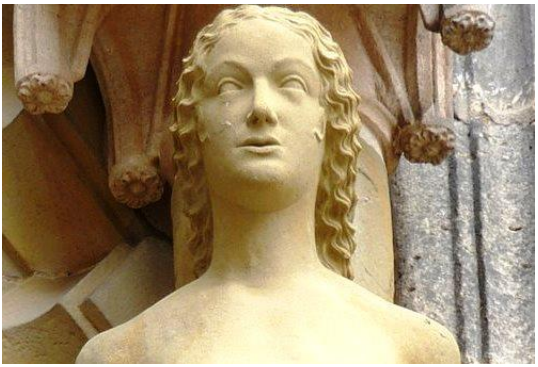


Es werden in dieser Zeit immer das Alte Testament und das Neue Testament im Einklänge miteinander gedacht, wie Versprechung und Erfüllung. Nun ein Detail daraus:

380 Bamberger Dom Kopf des Adam,Teil von 378



379 Eva, Teil von 378





Nun eine Figur an demselben Dom:

381 Maria. Bamberg, Dom, 13.Jh. (Steinfigur)

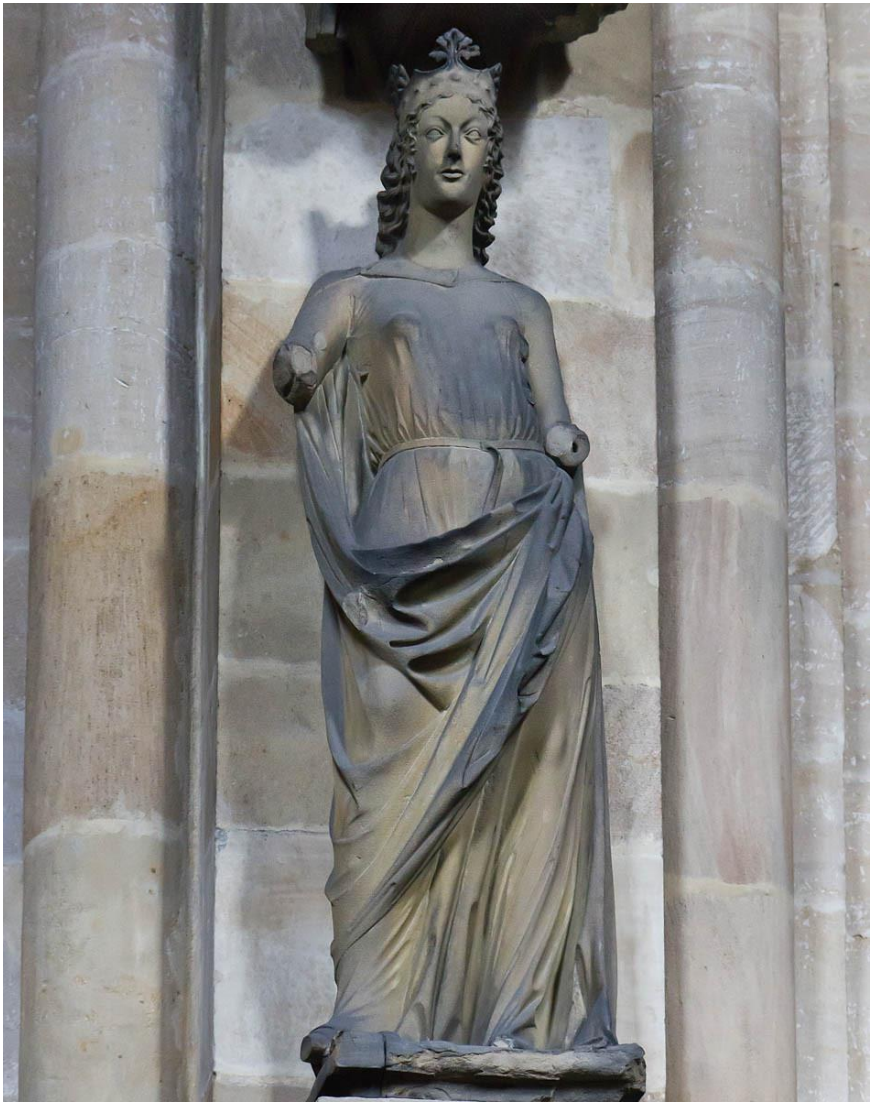
Eine Maria-Gestalt, die, ich möchte sagen, überall, von jedem Gesichtspunkte aus aufgefaßt, zeigt, wie dasjenige wirklich nun zum Ausdruck kommt in dieser Kunstströmung, das vorhin besprochen worden ist. Dabei bitte ich Sie, zu berücksichtigen bei all diesen Dingen, daß zum Beispiel diese «Maria» ungefähr im Jahre 1245 entstanden ist, und sich zu erinnern, was Sie in dieser Zeit etwa im Süden suchen wollten?



Von demselben Dom die Gestalt der Kirche:

382 Die Kirche. Bamberg, Dom

Das war eine beliebte Darstellung. Wir haben Ihnen schon neulich die Darstellung der Kirche, wie sie sich am Straßburger Münster befindet, gezeigt, hier haben Sie sie vom Bamberger Dom. Die Gestalt der Kirche, die innerlich frei, von freier Seele gedacht, dargestellt wird, frei in die Welt hinausblickend, weise, und die kontrastiert wird mit der Synagoge, was wir auch neulich gesehen haben.



Das ist nun ein Detail

385 Der Kopf der Kirche, Teil von 382



Sie wird kontrastiert mit der Synagoge. Sie sehen diese immer wieder dargestellt mit verbundenen, niedergeschlagenen Augen; und vergleichen Sie die ganze Haltung! Die Haltung der Synagoge soll auch hier wiederum bis in den Faltenwurf des Gewandes hinein den Gegensatz darstellen:

383 Die Synagoge. Bamberg, Dom

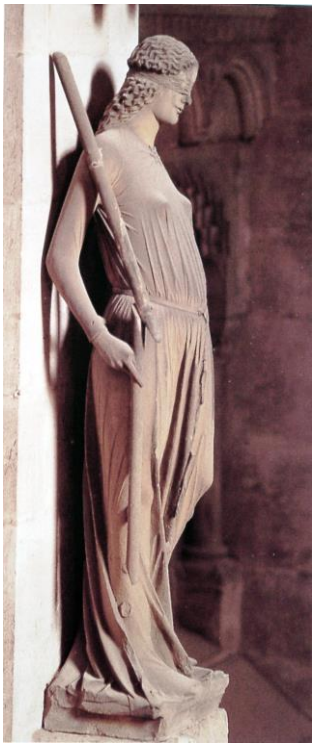
Sehen Sie sich namentlich das Untergewand hier an, wie es der Seelenbewegung voll angepaßt ist. Jetzt wollen wir noch einmal betrachten die Kirche, damit Sie das Untergewand vergleichen können mit dem Untergewand der Synagoge:

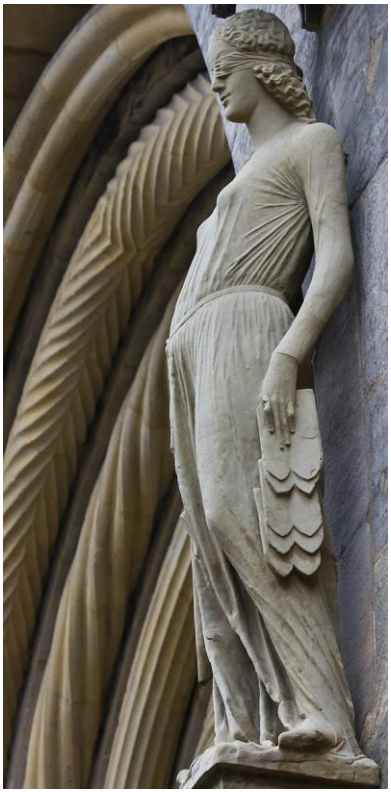


382 Die Kirche , Bamberg,Dom



384 Die Synagoge, Seitenansicht





386 Die Synagoge, Teil von 383, 384





Nun wiederum eine weltliche Figur aus demselben Dom; eine Reiterstatue irgendeines Königs.

387 Der Reiter. Bamberg, Dom



Sie werden den Ausdruck gut studieren können gerade an dem Kopf der Reiterstatue, der wundervoll ist:

388 Kopfdes Reiters, Teil von 387

Es ist ein wunderbarer Kopf !



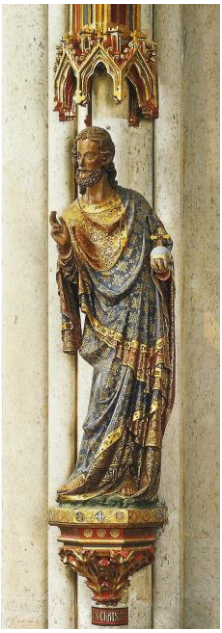
Nun gehen wir von da ins 14. Jahrhundert hinein und sehen uns an, was nun geworden ist, indem wir einige Figuren des Kölner Domes betrachten, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind:

389 Maria. Köln, Dom

Es ist unschwer zu erkennen, daß nunmehr ein gewisser Rückgang stattgefunden hat.*

*Alle Chorpfeilerfiguren sind mittlerweile gereinigt, restauriert und konserviert / August 2012

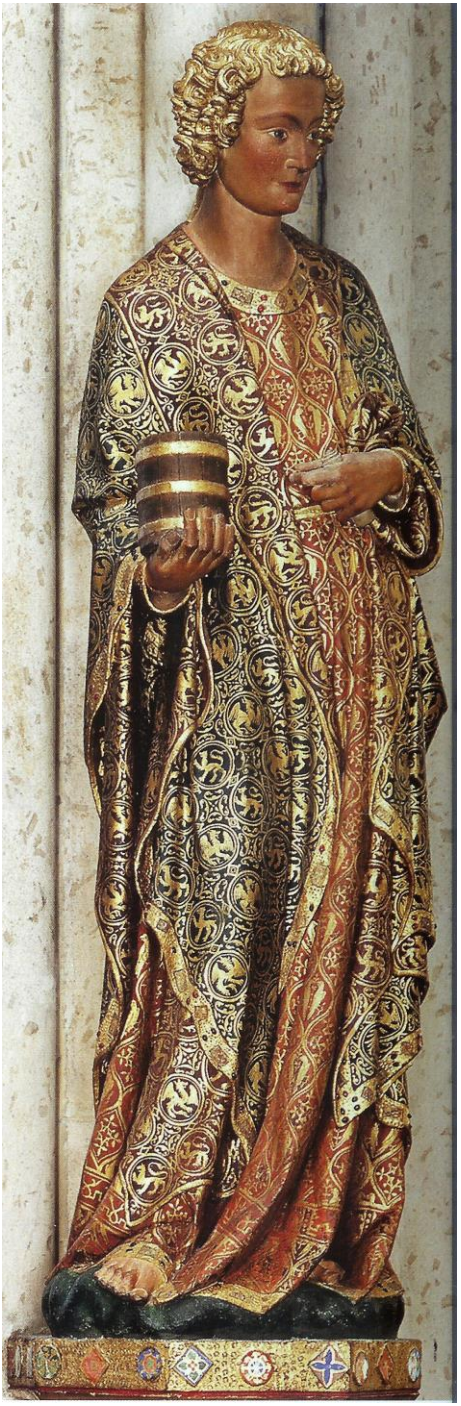






Dann ebenfalls vom Kölner Dom:

390 Johannes



391 Jakobus der Ältere



Wir gehen nun im 14. Jahrhundert weiter und kommen zu einem Meister, der der «Meister der Tonapostel» genannt wird, weil diese Figuren in gebranntem Ton ausgeführt sind:

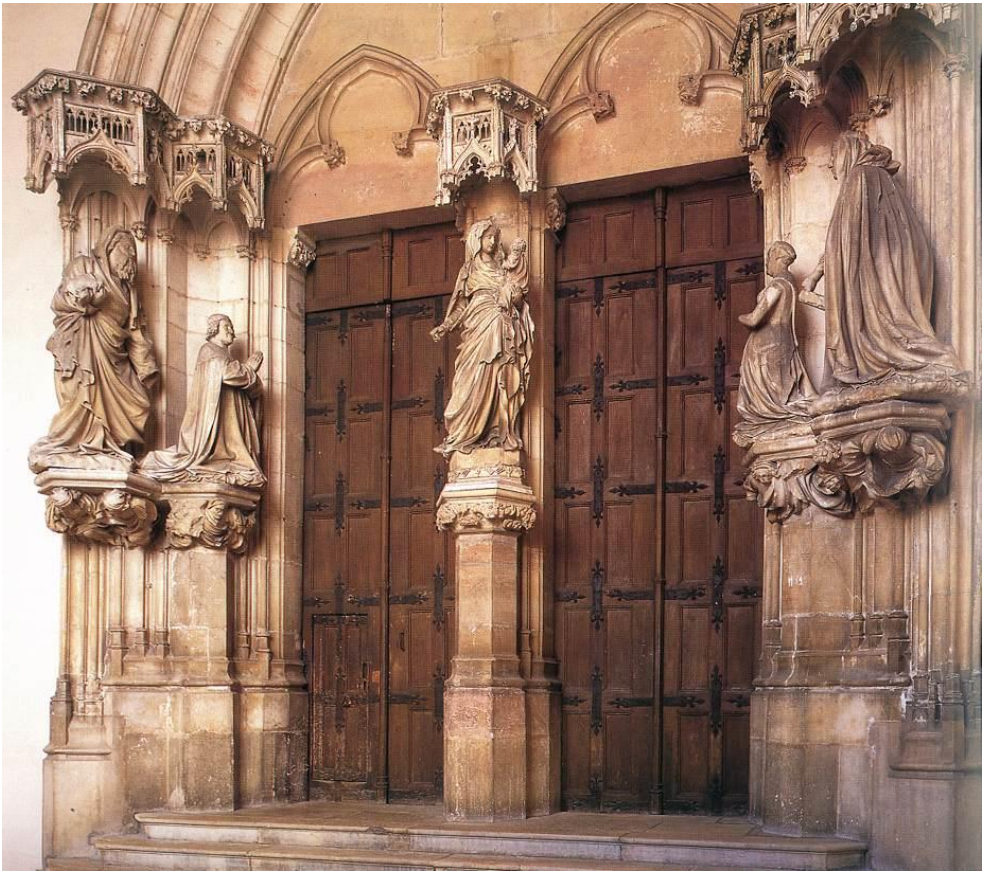
392 Meister der Tonapostel Paulus. (Nürnberg, St. Jakobskirche)



Und nun, nachdem wir, ich möchte sagen: Aufstieg und etwas Abfall einer geschlossenen Linie, geschlossenen Entwickelungsströmung uns vorgeführt haben, betrachten wir etwas, was in seiner Art wirklich ganz groß ist, nämlich eine Reihe von Bildwerken aus der Kartause in Dijon, die Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sind und ausgeführt wurden von dem Niederländer Claus Sluter oder unter seiner Anleitung. An allen diesen Figuren werden Sie sehen, wie hier von den Niederlanden hereinströmt in diese Dijoner Kartause wirklich individuellste Charakteristik in einer ganz einzigen Weise, so daß von den verschiedensten Seiten her gesehen werden kann, wie das Individualisierende, das aus der Seele heraus charakteristisch Individualisierende auftritt.

Zunächst haben wir da das Portal der Kartause:

393 Claus Sluter Madonna mit Stiftern und Heiligen (Dijon, Chartreuse de Champmol, Portal)



Nun einige Figuren von diesem Portal:

394 Claus Sluter Madonna mit dem Kinde



395 Claus Sluter Philipp der Kühne, Johannes der Täufer, Teil von 393



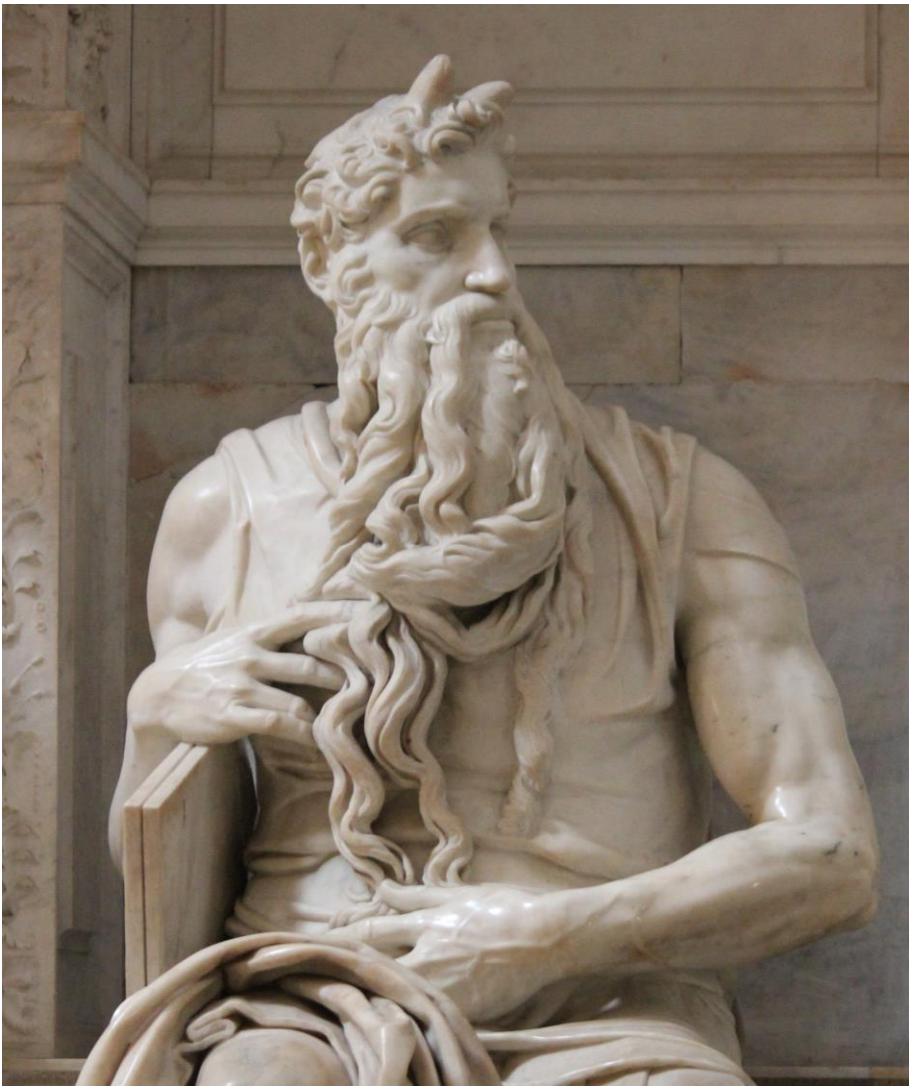
Überall ist gerade hier zu sehen diese individuelle Charakterisierungs-Kunst, wenn Sie diese Fähigkeit eines und desselben Menschen, die Madonna so zu charakterisieren mit dem Kinde, mit dem vergleichen, was nun gleich nachkommt:

397 Claus Sluter Moses vom Sockel des «Moses-Brunnen» (Dijon, Kartause)

wie er nun wiederum den Moses charakterisiert, dann bitte ich Sie zu beachten, daß die Kartause von Dijon gebaut ist in den Jahren 1383 bis 1388, daß das also der Anfang - 1400/1401 - des 15. Jahrhunderts ist. Und warum sollte man nicht solche Sachen zusammenstellen, denn sie sind zusammenzustellen: diesen Moses vom Anfang des 15. Jahrhunderts zum Beispiel mit dem Moses von Michelangelo:

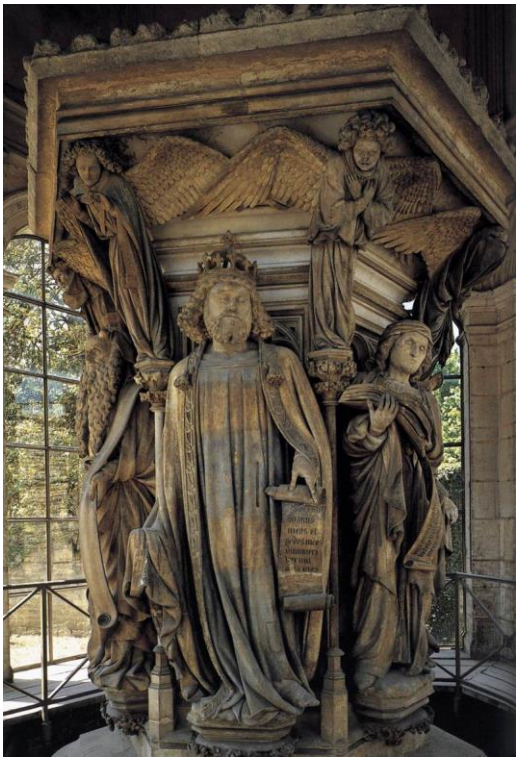


398 *174* Michelangelo Moses. Rom, S. Pietro in Vincoli, «Julius-Grab» 1516,Teil von 174



Nun noch einige weitere Arbeiten von Sluter:

399 Claus Sluter David und Jeremias, vom Sockel des «Moses-Brunnen» (Dijon, Kartause)





Dieses Miterleben mit den Prophetengestalten bis zu einer solchen Individualisierung ist natürlich etwas ganz Wunderbares.





Nun wollen wir den «Jesaias» herausheben:

396 Claus Sluter Jesaias, Teil von 400





Dann von demselben Künstler - wenigstens teilweise:

401 Claus Sluter Grabmal Philipps des Kühnen. (Dijon, Museum)

Die Zeit ist überhaupt sehr bedeutend in der Schaffung von Grab-Denk-mälern. Wir werden, nachdem dieses hier im Überblick gegeben ist, den oberen Teil im Detail vorführen:





402 Claus Sluter Philipp der Kühne mit zwei Engeln, Teil von 401





Sie werden dann auch sehen, daß die einzelnen Figuren, die vorhin nur so klein erschienen am Sockel, wirklich im einzelnen wunderbar ausgeführt sind:

403 Claus Sluter Trauernde Mönche vom Sockel des Grabmals von 401

In dieser individuellen Charakteristik sind diese einzelnen Figuren um den Sockel herum ausgeführt:

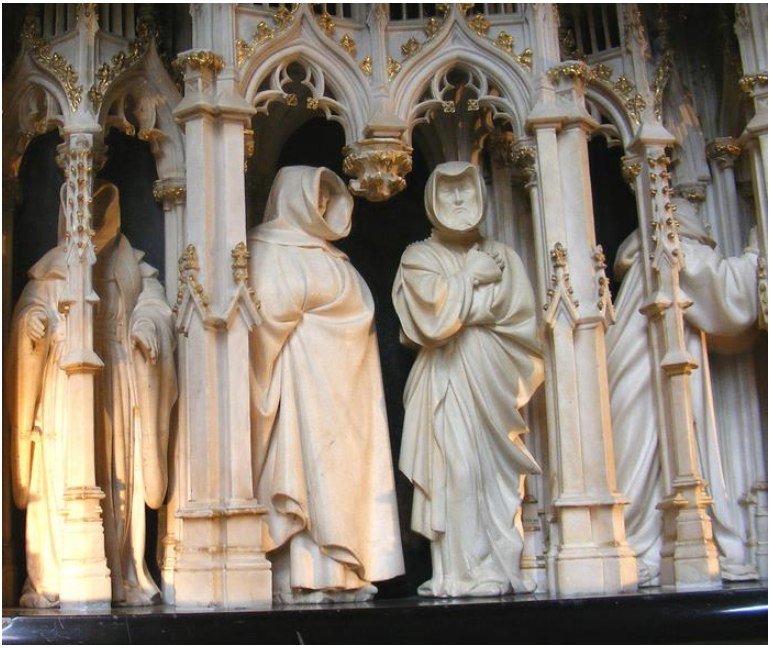






404 Claus Sluter Trauernde Mönche vom Sockel des Grabmals von 401





Und nun gehen wir - wir müssen uns einrichten nach dem, was wir an Bildern haben - zu einem Künstler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bedenken Sie bitte: bei allem, was wir zuletzt vor uns gehabt haben, hatten wir zu tun mit einem Künstler von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert. Nun gehen wir in das 15. Jahrhundert hinein. Indem wir die «Kölner Meister» und den «Meister der Tonfiguren» gehabt haben, der um 1400 diese Gruppe in eingebranntem Ton fabrizierte, waren wir bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gekommen.

Wir gehen also jetzt weiter im 15. Jahrhundert, zu Hans Multscher. Von ihm haben wir zunächst eine «Madonna»:

405 Hans Multscher Madonna. Sterzing, Pfarrkirche



Dann von demselben Künstler:

406 Hans Multscher St. Georg







407 Hans Multscher St. Florian

beide aus der Spitalkirche in Sterzing, etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. So kommen wir immer weiter in dem, was ich charakterisiert habe: Herausarbeiten der christlichen Motive innerlich-seelisch. Und so kommen wir zu den holzgeschnitzten Figuren vom Ende des 15. Jahrhunderts aus Blutenburg bei München:





408 Matthias (nicht Matthäus). Blutenburg, Kapelle

Da erreicht es in der Tat in einem ungeheuren Grade die Kunst der Charakteristik.





409 Maria

Das ist also die Zeit, in der Michelangelo, Raffael geboren sind.





411 Johannes Das ist also alles aus Blutenburg.

Sehr bedeutend war auch diese Zeit, gerade diese Zeit, aus der diese so sehr individualisierenden Gestalten sind, in der Ausarbeitung von Holzplastiken für Chorstühle in Kirchen. Davon wollen wir nun auch eine Probe haben aus der Frauenkirche in München vom Ende des 15. Jahrhunderts:





412 Baruch. München, Frauenkirche, Chorgestühl



Markus, Job. München, Frauenkirche, Chorgestühl



Nun gehen wir zu einem anderen Künstler, der am Ende des 15. Jahrhunderts gewirkt hat, zu einer Reihe von Werken des «Rosenkranz»-Bild-schmtzers, Tilman Riemenschneider:

413 Tilman Riemenschneider Adam. Südportal der Marienkapelle, Würzburg
(Mainfränkisches Museum Würzburg)



415 Tilman Riemenschneider Kopf des Adam, Teil von 413

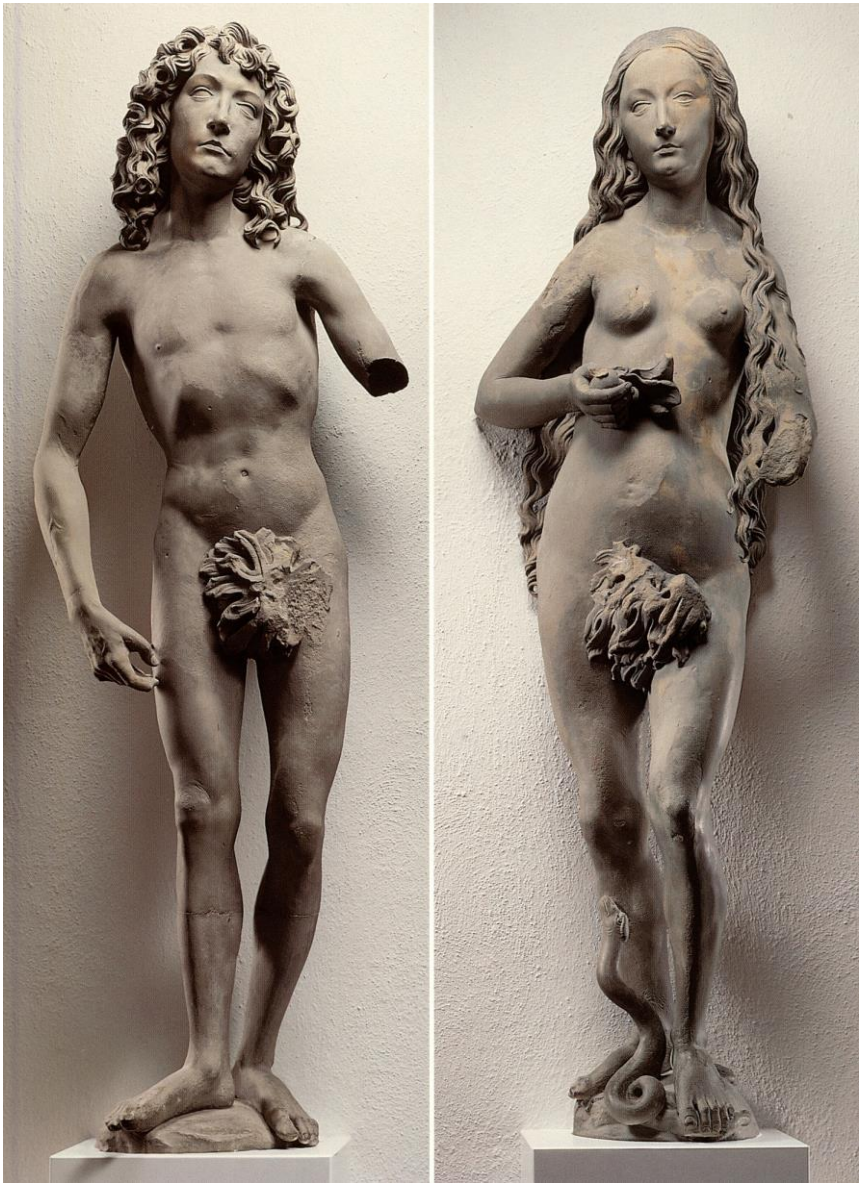
Das ist also immerhin aus der Zeit, in der die Hochrenaissance in Italien noch nicht begonnen hat. Diese Dinge sind etwa geschaffen um das Jahr 1493.





414 Tilman Riemenschneider Eva. Südportal der Marienkapelle, Würzburg

Adam. Südportal der Marienkapelle, Würzburg



(Mainfränkisches Museum Würzburg)

416 Tilman Riemenschneider Kopf der Eva, Teil von 414



Eine Heilige Elisabeth, die jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg ist:

417 Tilman Riemenschneider Heilige Elisabeth im Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffen.

(Werkstatt des Tilman Riemenschneider - Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)



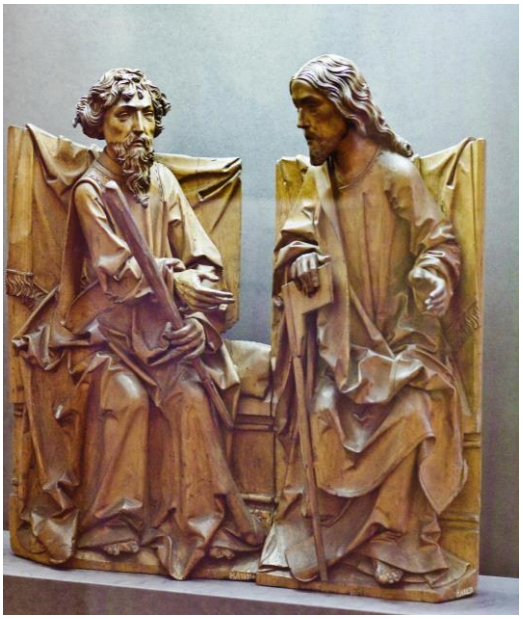
418 Tilman Riemenschneider Madonna mit dem Kinde.
(Frankfurt, Liebighaus auch Anfang des 16. Jahrhunderts.)



Und von demselben Künstler:

Tilman Riemenschneider Die Apostel. München, National-Museum:









419 Petrus



420 Jakobus der Jüngere



421 Judas Thaddäus



422 Andreas



423 Philippus



424 Bartholomäus



425 Johannes



426 Jakobus der Ältere



427 Matthias



428 Simon



429 Matthäus

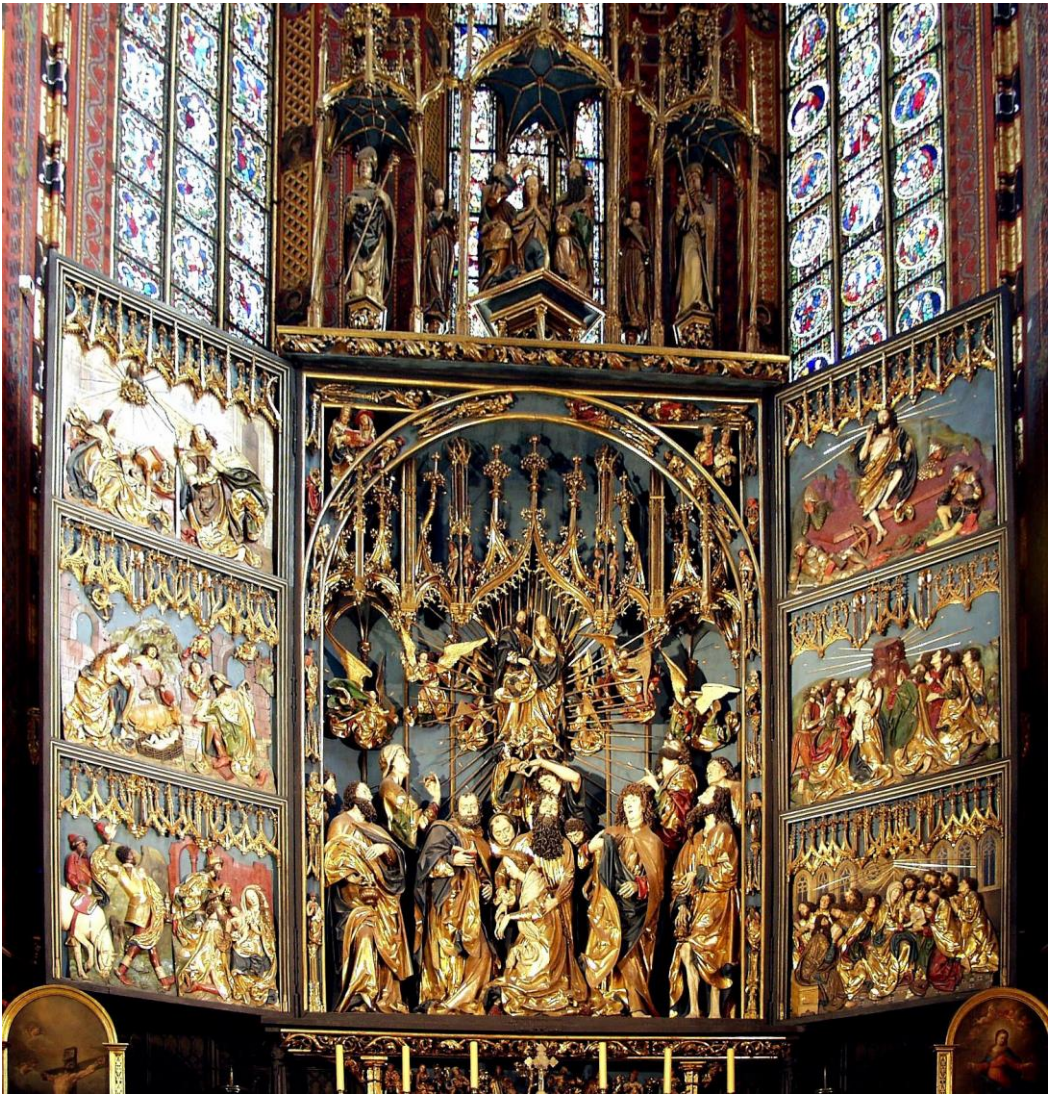




Es sind wunderbare Typen dabei bei diesen 12 Aposteln, wobei man jeden einzelnen Kopf studieren möchte.

Nun noch zwei Proben von dem dem Ende des 15. Jahrhunderts, Anfang des 16. Jahrhunderts angehörigen Künstler Veit Stoß, der in Krakau und auch in Süddeutschland in den verschiedensten Materialien seine bildnerischen Dinge zum Ausdruck brachte:

431 Veit Stoß Marienaltar. Krakau, Marienkirche





Veit Stoß Marienaltar. Krakau, Marienkirche



Die andere Gruppe stellt einen «Englischen Gruß» dar:

432 Veit Stoß Der Englische Gruß und befindet sich in der Lorenzkirche in Nürnberg.





Und nun möchten wir Ihnen noch einige malerische Kunstwerke vorführen von dem Maler Hans Baldung, der auch unter dem Namen Hans Grien bekannt ist und der im Anfange des 16. Jahrhunderts - etwa 1507 bis 1509 -in der Werkstatt von Dürer gearbeitet hat:

327 Hans Baldung Grien Die Ruhe auf der Flucht (Nürnberg, Germanisches Museum)



Er hat zumeist Bilder gemalt, die im Gebiete der Malerei eben zeigen im Beginne des 16. Jahrhunderts, wie auch da durchaus im ähnlichen Sinne eine Verseelung stattgefunden hat.

329 Hans Baldung Grien Kreuzigung (Berlin, Deutsches Museum)



Hans Baldung - Hans Grien - war auch ein ganz bedeutender Porträtist. Hier haben Sie eine Probe:

328 Hans Baldung Grien Kopf eines Greises (Berlin, Deutsches Museum)

wobei wir sehen können, wie die Porträtkunst bei diesem Meister gepflegt worden ist.



Er war also ein Schüler Dürers, lebte später in Straßburg, auch in Freiburg im Breisgau, hat wunderbare Tafeln geschaffen zum Leben Christi und der Mutter Christi. Sie finden ein Bild «Christus am Kreuz» von ihm auch in Basel:

330 Hans Baldung Grien Christus am Kreuz. Basel, Kunstsammlung

Sie können also diese Bilder durchaus in den Beginn des 16. Jahrhunderts setzen, in die Zeit, als Raffael, Michelangelo in Rom waren.

Je mehr wir die Bilder häufen würden, desto mehr würden wir sehen, wie an dieser Grenzscheide des vierten und fünften nachatlantischen Zeitraums uns gerade diese Zusammenstellung der südlichen mit der nördlichen europäischen Kunst zeigen würde, welcher Umschwung stattgefunden hat, und wie reich der einfache Satz ist, daß dazumal die Kultur aus der Verstandes- oder Gemütsseele heraus in die Kultur der Bewußtseinsseele hineinging mit alledem, was damit zusammenhing - wie reich dieser Satz eigentlich ist, und wie man diese Dinge nur kennen lernt, wenn man sie auf den einzelnen Gebieten des menschlichen Daseins betrachtet.



V

Eine einzigartige Erscheinung in der künstlerischen Menschheitsentwickelung:

REMBRANDT

Dornach, 28. November 1916

Wir werden heute zur Fortsetzung unserer Vorführungen in Lichtbildern einen einzigen Künstler herausgreifen, allerdings einen der größten der künstlerischen Menschheitsentwickelung: Rembrandt. Eigentlich ist es diesmal nicht so am Platze, wie es der Fall gewesen ist in bezug auf die früheren Vorführungen, in einigen einleitenden Ausführungen auf den zeit- und weltgeschichtlichen Hintergrund des Vorgeführten hinzuweisen. Denn bei einem solchen Künstler, wie Rembrandt einer ist, muß es sich, wenn man ihn als einzelnen herausgreift, vor allen Dingen darum handeln, so weit dies möglich ist in solchen Nachbildungen, die Sache selbst voll auf die Seele wirken zu lassen. Nur dann, wenn man einmal im Zusammenhange wenigstens einige der hauptsächlichsten Rembrandtschen Leistungen sich vor die Seele führt, sieht man, welch einzigartige Erscheinung in der Menschheitsentwickelung dieser Rembrandt ist. Wollte man bei ihm so, wie wir das bei Raffael, bei Michelangelo und anderen getan haben, versuchen, mehr zeitgeschichtlich die Hintergründe bloßzulegen, so würde man bei ihm eigentlich eine falsche Methode einschlagen; denn Rembrandt steht in vieler Beziehung als menschliche Erscheinung isoliert da. Er wächst aus der ganzen Breite des Volkstums heraus, und man muß bei ihm mehr darauf sehen, wie er sich in die Entwickelung hineinstellt, was von ihm aus in die Entwickelung hineinstrahlt, als daß man versuchen könnte, ihn aus dieser Entwickelung heraus darzustellen. Gerade darauf kommt es aber an, einzusehen, welch hoher Grad von Ursprünglichkeit gerade Rembrandt eigen ist. Daß er so herauswächst wie eine isolierte Erscheinung aus dem europäischen Volkstum, das bezeugt, daß man, wenn man den Blick wendet auf die Schöpfungen von Persönlichkeiten, eigentlich nicht so einfach im historischen Verlauf Wirkung an Ursache und so weiter anreihen kann, sondern daß man zu dem Bekenntnisse sich aufschwingen muß, daß, so wenig eine Pflanze ihre Ursache in der anderen hat, die neben der anderen in einem Garten steht, so wenig die aufeinanderfolgenden historischen Erscheinungen ihre Ursachen immer in dem Vorhergehenden haben; sondern wie die Pflanzen aus dem gemeinsamen Boden herauswachsen unter dem gemeinsamen Einflüsse des Sonnenlichtes, so wachsen die historischen Erscheinungen aus einem gemeinschaftlichen Boden heraus und werden herausgeholt durch die Wirksamkeit des die Menschheit durchseelenden geistigen Lebens. Daß in Rembrandt etwas besonders Ursprüngliches, etwas Elementarisches zu suchen ist, davon bekamen in Mitteleuropa die Menschen einen besonderen Begriff so um das Ende der achtziger und den Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Es war merkwürdig, welch bedeutenden, weitgehenden Eindruck dazumal ein Buch machte, das, man kann nicht sagen, über Rembrandt handelte, sondern in Anknüpfung an Rembrandt erschienen ist. Als ich Ende der achtziger Jahre von Wien wegging, ging ich gerade aus einer Atmosphäre heraus, wo alle Leute lasen: «Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.» So hieß das Buch. Und als ich dann in Weimar ankam, da dauerte es noch zwei, drei Jahre - alle Leute lasen das Buch «Rembrandt als Erzieher. Von einem

Deutschen». Mir selbst war, wenn ich das einfügen darf, und ich will ja heute weniger eine historische Auseinandersetzung geben, will nur einzelne Bemerkungen machen, das Buch bis zu einem hohen Grade eigentlich unangenehm aus dem Grunde, weil es mir vorkam, als ob der Verfasser als ein geistreicher Mann auf Zetteln aufgeschrieben hätte, auf einzelnen Zetteln, nach und nach Verschiedenes, das ihm eingefallen war an ganz geistreichen Gedanken, dann diese Zettel in eine kleine Kiste hineingeworfen und diese Kiste geschüttelt hätte, so daß die Zettel recht durcheinandergefallen wären; dann einen Zettel nach dem ändern herausgenommen und ein Buch daraus gemacht hätte, so durcheinander waren alle Gedanken, so wenig logische Folge, so wenig systematische Ordnung war in diesem Band. Daher konnte einem ja das Buch unangenehm sein.

Aber aus dem Buche sprach doch etwas recht Bedeutsames, Bedeutsames für das Ende des 19. Jahrhunderts. Derjenige, der das Buch geschrieben hatte - er war dazumal unbekannt, und man forschte überall nach, wer das Buch geschrieben haben könnte -, hatte schon einer großen Anzahl von Menschen dazumal aus dem Herzen heraus geschrieben. Er hatte gefühlt, daß die Geisteskultur der Menschen am Ende des 19. Jahrhunderts gewissermaßen den Zusammenhang mit dem Mutterboden des geistigen Lebens verloren hatte, daß die menschliche Seele nicht mehr fähig war, bis zu einem wirklichen Zentrum der Weltenordnung vorzudringen, aus dem heraus sie etwas schöpfen könne, das ihr wirklich innere Fülle und dadurch auch wirkliche innere Befriedigung gäbe. Man nannte den Verfasser, der ja dem Namen nach unbekannt war, überall den «Rembrandt-Deutschen». Er wollte gewissermaßen das menschliche Seelenleben wieder anknüpfen an das elementarische, an das ursprüngliche Empfinden desjenigen, was auch als Grundlage in den Weltenerscheinungen pulsiert, und solche Gedanken wollte er bringen, die gewissermaßen der Menschheit zurufen sollten: Besinnet euch wiederum auf dasjenige, was im Elementarischen der Seele lebt, da ihr verloren habt den Zusammenhang mit diesem Elementarischen, da ihr überall entweder an der Oberfläche des Gelehrten oder an der Oberfläche des Künstlerischen herumbastelt, besinnt euch wiederum, da ihr den Mutterboden des geistigen Lebens verloren habet, auf diesen Mutterboden! - Und da wollte er anknüpfen für diese Besinnung an die Erscheinung Rembrandts. Deshalb nannte er sein Buch «Rembrandt als Erzieher». Die Begriffe, die Vorstellungen, die Anschauungen der Menschen fand er an der Oberfläche schwimmen; aber in Rembrandt fand er eine Persönlichkeit, welche aus den elementarischen menschlichen Kräften heraus geschöpft hatte.

Man muß empfinden - was wir ja gerade nach den Auseinandersetzungen, die wir jetzt seit Wochen hier pflegen, empfinden können -, daß die Intensität des Geisteslebens ganz Europas in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wesentlich zurückgegangen ist, wesentlich auf allen Gebieten Oberflächenkultur geworden ist, und daß es dahin gekommen ist, daß die großen Erscheinungen der unmittelbaren Vergangenheit doch auch nur ganz oberflächlich begriffen wurden. Was eigentlich begriff denn das Ende des 19. Jahrhunderts - ich meine in breiteren Kreisen, von Einzelnen selbstverständlich abgesehen - von einer Erscheinung wie Goethe oder von Lessing? - Von den großen Werken Goethes oder Lessings begriff man in Wirklichkeit ja nichts. Und der «Rembrandt-Deutsche» schien zu empfinden, daß man anknüpfen müsse alles Anschauungsvermögen der menschlichen Seele eben, wie ich gesagt habe, wiederum an das Elementarische, um das wirklich Große in der Menschheitsentwickelung zu fühlen und zu empfinden. Allerdings, wenn man, wohl in einem noch tieferen Sinne als der «Rembrandt-

Deutsche», dasjenige empfand, was der Zeit not tat und not tut, dann konnte man doch nicht ganz mit ihm gehen; und das zeigte sich ja auch später an seinem eigenen Entwickelungsgang. Es war eine grundehrliche Empfindung in diesem «Rembrandt-Deutschen»; allein er war doch zu sehr ein Kind seiner Zeit, um recht zu empfinden, daß eigentlich eine wirkliche Erneuerung des Geisteslebens notwendig ist durch das Auffinden eben jener Quellen, die wir ja versuchen, uns vor die Seele zu führen in unseren geisteswissenschaftlichen Bestrebungen. Ich möchte sagen: alle Leute gingen dazumal doch an dem vorbei, was, gestatten Sie den trivialen Ausdruck, in der Luft lag: die Notwendigkeit einer geisteswissenschaftlichen Bestrebung, alle Leute gingen doch daran vorbei, die meisten gehen ja auch heute noch daran vorbei. Und so hat denn der «Rembrandt-Deutsche» diesen großen Ansatz genommen, gewissermaßen hinzuweisen: Besinnet euch einmal, was es eigentlich heißt, sich zu solchen Quellen des Menschtums durchzuringen, wie Rembrandt sich durchgerungen hat. - Nachdem das in seiner Seele gelebt hatte, verfiel er immer mehr und mehr wahrscheinlich, man könnte sagen: in eine Art Verzweiflung, daß solche Quellen in der Menschheitsentwickelung doch nicht vorhanden seien, und trat dann zum Katholizismus über, das heißt, er suchte doch wieder in etwas Althergebrachtem und Vergangenem Trost für dasjenige, wofür er einen großen Anlauf genommen hat in seinem Buch «Rembrandt als Erzieher», einen Anlauf, der aber doch nicht genügt hat, um wirklich in ein Geistesleben einzudringen, wie es die Zukunft tragen muß. Aber immerhin -später ist der Name des «Rembrandt-Deutschen» bekannt geworden: *Langbehn* hieß er -, was er empfunden hat gerade mit Bezug auf Rembrandt, das muß man mit Bezug auf diese künstlerische Persönlichkeit empfinden.

Rembrandt ist nicht, selbst nicht bis zu dem Grade, in dem es noch Dürer war, von irgend etwas aus den künstlerischen Bestrebungen, die ich als südeuropäisch bezeichnet habe in diesem Zusammenhange, abhängig. Man könnte sagen: in keiner Faser seiner Künstlerseele ist er irgendwie abhängig von romanisch-südlichem Elemente. Er steht ganz und gar auf sich selber und schafft aus dem mitteleuropäischen Leben heraus, das er aus der Quelle des Volkstums selber schöpft. Und in welcher Zeit ist Rembrandt geboren und wirkt Rembrandt? - In der Zeit, in welcher über Mitteleuropa hinwüstete der Dreißigjährige Krieg. Rembrandt ist 1606 geboren. Sie wissen: 1618 begann der Dreißigjährige Krieg. Und man kann sagen: Während Mitteleuropa dazumal, das südliche Europa, von dem Dreißigjährigen Krieg zerfleischt worden ist, schafft Rembrandt in seiner nordwestlichen Ecke dasjenige, was mitteleuropäisches Wesen ist, in einer ganz eigenartigen Kunst. Er hat Italien nicht gesehen, er hat keine Anlehnung gehabt an eine Natur wie die italienische. Aus seiner niederländischen Natur heraus einzig und allein hat er seine Phantasie befruchten können. Ich sagte schon, auch irgendwelche Studien oder dergleichen, Studien von italienischer Malerei oder dergleichen wie andere Maler auch seiner Landstriche, hat Rembrandt nicht gemacht. Und so steht er da als der Repräsentant derjenigen Menschen, welche sich damals im 17. Jahrhundert so recht als die Bürger fühlten - unbewußt selbstverständlich - des heraufgekommenen fünften nachatlantischen Zeitraumes. Lassen wir ganz kurz vorüberziehen vor unserer Seele, was sich bis zu Rembrandt von einem gewissen Zeitpunkt an abgespielt hat. Herman Grimm, der für solche Dinge ein Empfinden hatte, betrachtete gewissermaßen die künstlerische Erscheinung als die reinste Blüte der historischen Entwickelung der Menschheit, und deshalb hat er auch in schöner Weise gerade einige Blitzlichter, möchte ich sagen, geworfen auf

das europäische Geschehen von der Kunstentwickelung aus für diejenige Zeit, in der der vierte nachatlantische Zeitraum in den fünften nachatlantischen Zeitraum herüberspielte. Wir haben ja selber in den letzten Vorführungen versucht, die künstlerische Blüte dieses Zeitraumes auf unsere Seele wirken zu lassen. Herman Grimm sagt mit Recht: Es geht das, was man verstehen muß, um die ganze folgende Zeit zu verstehen, mit den Karolingern auf. Aber aus nichts lernt man besser kennen dasjenige, was im Karolinger-tum lebte, als aus dem Walthari-Lied, das im 10. Jahrhundert von einem Mönch in St. Gallen verfaßt worden ist und das zeigt, wie Mitteleuropa überschwemmt wurde von Italien, und welche Schicksale über Europa kamen. -Aber in der Form ist auch das Walthari-Lied durchaus einen romanischen Einfluß zeigend wie die anderen Erscheinungen, die wir in dieser Beziehung vorzeigen könnten.

Dann finden wir, wie auftaucht die neue Zeit, eine Zeit, die wir ja charakterisiert haben. Diese Zeit zeigt uns, wie in Mitteleuropa sich entwickelt hat das romanische Element in Baukunst und Skulptur, wie die Gotik eingedrungen ist; sie zeigt uns dieses Leben von romanischer Kunst und Gotik in der Zeit, in welcher Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide wirken. Wir sehen dann, wie die mitteleuropäische Städtefreiheit, das mitteleuropäische Städtetum in denjenigen Erscheinungen sich auslebt, die wir namentlich als Erscheinungen der Skulptur in unseren Betrachtungen vorgeführt haben. Wir sehen, wie die mitteleuropäische Reformation in Gestalten wie Dürer und Holbein zum Vorschein kommt. Dann - wir haben es ja schon bei Gelegenheit Michelangelos betont - sehen wir, wie sich über Europa ergießt die Gegenreformation. Das ist nun auch wieder in der Kunst zu bemerken. Und diese ganze Epoche, in der über Europa hinflutet das Großstaatentum und hinwegfegt die politischen Individualitäten, da breitet sich aus, wie Herman Grimm es sagt: In der Epoche des europäischen Fürstentums breitete sich aus dasjenige, was in der Kunst bei Rubens, van Dyck, Velasquez und so weiter zu sehen ist. - Und wenn wir auf diese Namen hindeuten - bei all ihrer Größe finden wir ja wirklich dasjenige darinnen ausgedrückt, was zusammenhängt mit der Gegenreformation, mit dem Willen, das mitteleuropäische Volkstum zu brechen. Und Rembrandt ist als Künstler derjenige, der aus aller Ursprünglichkeit dieses Volkstums heraus dasjenige geltend macht, gerade als Künstler geltend macht, was im eminentesten Sinne enthält das Geltendmachen menschlicher Individualität und menschlicher Freiheit.

Es ist merkwürdig, wie sich in Rembrandt fortsetzt, was ich Ihnen ausgeführt habe schon bei Dürer: das Weben im elementarischen Hell-Dunkel, was Goethe später für die Wissenschaft erobert hat, was aber die Wissenschaft heute noch nicht anerkennt, weil sie noch nicht so weit ist, sie wird aber schon so weit kommen, daß in dem Hell-Dunkel ein elementarisches Weben zu sehen ist, auf dessen Wogen der Ursprung der Farben zu suchen ist. Das, möchte ich sagen, leuchtet zuerst bei Dürer auf und kommt dann künstlerisch voll zur Entfaltung bei Rembrandt. Was die italienischen Maler groß gemacht hat: das Hinauftragen der ihnen individuellen Erscheinung in das Typische - Rembrandt hat es entwickelt. Rembrandt ist ein treuer unmittelbarer Beobachter der Wirklichkeit. Aber er beobachtet diese Wirklichkeit nicht so, wie die Antike die Wirklichkeit beobachtet hat. Er gehört eben nicht dem vierten, sondern dem fünften nachatlantischen Zeitraum an. Er beobachtet die Wirklichkeit so, daß er dem Objekte als ein Außenstehender gegenübertritt, aber wirklich als ein Außenstehender. Im Grunde konnten auch Lionardo, Michelangelo, Raffael, da sie im fünften nachatlantischen Zeitraum lebten, nichts anderes tun, als dem Objekte als

Außenstehende gegenüber sein. Aber sie ließen sich befruchten von demjenigen, was von der Antike herüberkam. Und so standen sie nur, ich möchte sagen: halb äußerlich dem Objekte gegenüber. Rembrandt stand ganz von außen dem Objekte gegenüber. Aber er stand ganz von außen so diesem Objekte gegenüber, daß er von außen seine volle Innerlichkeit zu dem Objekte hinzubrachte. Innerlichkeit zu dem Objekte hinzuzubringen, das bedeutet aber nicht, aus dem Egoismus der menschlichen Persönlichkeit heraus alles mögliche in das Objekt hineinzutragen, sondern das bedeutet: leben zu können mit demjenigen, was im Räume wirkt und webt. In Rembrandt zeigt sich uns eine Persönlichkeit, die eben Jahrzehnte hindurch rang, man möchte sagen von Jahrfünft zu Jahrfünft; man kann es seinen Bildern ansehen, wie er immer und immer ringend weiterdringt. Aber über all dieses Ringen ist ausgegossen ein immer weiteres Herausarbeiten des Heil-Dunkels; denn das Farbige ist ihm nur dasjenige, was gewissermaßen herausgeboren wird aus dem Hell-Dunkel. Was ich schon bei Dürer andeutete, daß er nicht diejenige Farbe suchte, die aus dem Objekte herausquillt, sondern diejenige Farbe, die hingeworfen wird auf das Objekt, das ist in höherem Grade bei Rembrandt der Fall. Rembrandt lebt selbst in dem Wirken und Wogen des Heil-Dunkels. Daher hat er auch sein Entzücken daran, dieses Hell-Dunkel zu beobachten, wie es hervortreten läßt eine eigentümliche malerische Plastik in der Gestaltenmenge. Die südlichen Maler gehen von der Komposition aus. Rembrandt geht nicht von einer Komposition aus, obwohl er im Laufe seines Lebens, ich möchte sagen: durch die elementar in ihm wirkenden Kräfte zu einer Art Kompositionsmöglichkeit aufsteigt. Aber indem er seine Gestalten einfach hinstellt, stehen läßt und nun lebt und webt im Elemente des Heil-Dunkels, das er verfolgt, wie es sich ausgießt über die Gestalten, komponiert sich ihm ein Kosmisch-Universelles gerade in diesem Weben und Leben des Heil-Dunkels.

Und so sehen wir, wie gewissermaßen Rembrandt, ich möchte sagen: plastisch malt, aber malt mit Licht und Finsternis. Dadurch hebt er, trotzdem er den Blick nur auf das Wirkliche richtet, nicht auf die erhöhte Wahrheit, wie die südeuropäischen Maler, sondern nur auf das Wirkliche richtet, erhebt er dennoch seine Gestalten in eine geistige, in eine spirituelle Höhe; denn es webt und lebt in ihnen dasjenige, was als Licht durch den Raum flutet. Das muß man bei Rembrandt überall suchen, denn darinnen ist er im eigentlichen Sinne der große, originelle Geist. Man kann bei ihm genau sehen - und Sie werden es, wenn Sie den Seelenblick werden schweifen lassen über die Aufeinanderfolge der Bilder, sehen, wie er zuerst Beobachter ist und versucht, gewissermaßen nachzuzeichnen dasjenige, was ihm die Natur darbietet, und wie er immer mehr und mehr dahinterkommt, herauszuschaffen so aus dem Licht und aus der Finsternis, daß ihm gewissermaßen die Gestalten nur die Veranlassung geben dazu, gewisse Verteilungen von Licht und Finsternis im Räume rein wirken zu lassen, und das Geheimnisvolle eines Höhergestalteten aus dem Licht und aus der Finsternis hervortreten zu lassen, zu dem die plastische Gestaltung der äußeren Wirklichkeit nur die Veranlassung ist. Daher sehen wir bei Rembrandt immer mehr und mehr auftreten die kühnsten Verteilungen von Hell-Dunkel. Und es ist wirklich so, daß man empfindet, wenn man seinen Gestalten gegenübersteht: da ist nicht dasjenige bloß, was gewissermaßen als Modelle und als Vorbilder im Raum drinnengestanden hat, sondern das, worum es sich eigentlich handelt, ist etwas ganz anderes; das ist etwas, was über den Gestalten schwebt. Die Gestalten sind eigentlich nur die Veranlassung zu dem, was Rembrandt eigentlich geschaffen hat. Was er geschaffen hat, das hat er geschaffen, indem er das Licht auffangen ließ

durch seine Gestalten, die ihm, ich möchte sagen: die Gelegenheit gaben, das Licht aufzufangen. Was er durch die Gestalten auffangen ließ von dem Lichte und von der Finsternis, und aus diesem Aufgefangenen, dessen, ich möchte sagen: Hintergrund nur die Gestalten sind, aus dem entsteht eigentlich erst das Rem-brandtsche Kunstwerk. Wer also in dem Rembrandtschen Kunstwerk sucht, was das Bild gerade darstellt, der sieht nicht das wirkliche Kunstwerk. Der allein sieht das wirkliche Kunstwerk bei Rembrandt, welcher dasjenige, was ausgegossen ist über die Gestalten, die nur Gelegenheit dazu sind, daß sich etwas ausgießt, der dieses Ausgegossene betrachtet. Und dann ist das Feine, Intime, Interessante gerade in diesen Schöpfungen der mittleren Zeit — das können wir ja allerdings in diesen Bildern nicht zeigen, weil sie nicht Farben haben -, in dieser mittleren Zeit des Rembrandtschen Schaffens, da ist insbesondere interessant, wie wirklich die Farbenschöpfungen von Hell-Dunkel auf seinen Bildern sind, wie man überall sieht, daß sich die Farben herausgebären aus dem Hell-Dunkel. Und das wird in ihm so feste künstlerische Anschauung, daß gegen das Ende seines Wirkens, ich möchte sagen, die Farbe überhaupt ganz zurücktritt und die ganze Malerei für ihn das Problem des Heil-Dunkels wird.

Dabei liegt in dem, was sich so durch Jahrzehnte in ihm zum Dasein ringt, etwas ungeheuer menschlich Ergreifendes. Denn man kann nicht leugnen: Rembrandt war ursprünglich veranlagt genialisch, künstlerisch, aber noch nicht tief, nicht in die Tiefe der Dinge gehend. Was er ursprünglich schuf -es hatte schon seine Größe, aber es fehlt in gewisser Beziehung die Tiefe. Da war es denn, daß er — 1642 war es wohl — einen schmerzlichen Verlust für sein Leben hatte; er verlor dazumal seine Frau, die er so innig liebte, mit der er so verbunden war, die für ihn wirklich ein zweites Leben darstellte. Aber dieser große Verlust wurde für ihn gerade die Quelle einer unendlichen seelischen Vertiefung. So zeigt es sich denn, daß gerade von dieser Zeit an sein Schaffen an Tiefe gewinnt, unendlich seelenvoller wird, als es vorher war. Und zu dem genialen Rembrandt tritt dann auch der in sich selbst vertiefte Rembrandt. Wenn man so Rembrandt überschaut, so muß man sagen: er ist eigentlich erst so recht der Maler des beginnenden fünften nachatlantischen Zeitraumes. Denn wir wissen es ja: man trifft den Grundcharakter dieses fünften nachatlantischen Zeitraumes, wenn man sagt, daß sich in ihm besonders die Bewußtseinsseele zum Dasein ringt. Das bedingt für die Kunst, daß der Künstler außerhalb der Objekte steht und objektiv die Welt auf sich wirken läßt, aber daß in seinem Hinschauen ein Universelles liegt; sonst würde er ja aus dem menschlichen Egoismus heraus schaffen. Aber in diesem Gegenüberstellen, Sich-Gegenüber-stellen dem Menschen auch als einem Objekte liegt zugleich die Möglichkeit, unendlich vieles zu sehen, was vorhergehende Zeiten nicht sehen konnten. Was hätte denn überhaupt die ganze Kunst für einen Sinn, wenn sie nur die Wirklichkeit wiedergeben würde so, wie die Menschen sie sehen? - Gerade dasjenige soll die Kunst wiedergeben, was im gewöhnlichen Leben nicht gesehen wird. Es ist natürlich, da wir es mit dem Zeitraum zu tun haben, der die Ausbildung der Bewußtseinsseele gibt, daß der Mensch vor allem auf den Menschen selber hingerichtet ist, auf dasjenige, was sich durch den Menschen aussprechen läßt. Wenn der alte Künstler, der Künstler des vierten nachatlantischen Zeitraumes, wie ich es Ihnen oft charakterisiert habe, mehr aus dem inneren Sich-Erfühlen heraus geschaffen hat, aus dem inneren Sich-Erleben heraus, schafft der Künstler des fünften nachatlantischen Zeitraumes aus dem Anschauen heraus. Und Rembrandt ist der entschiedenste Anschauungskünstler. Aber dies gibt für den Menschen künstlerische Selbsterkenntnis, und ich glaube, daß man durchaus nicht auf

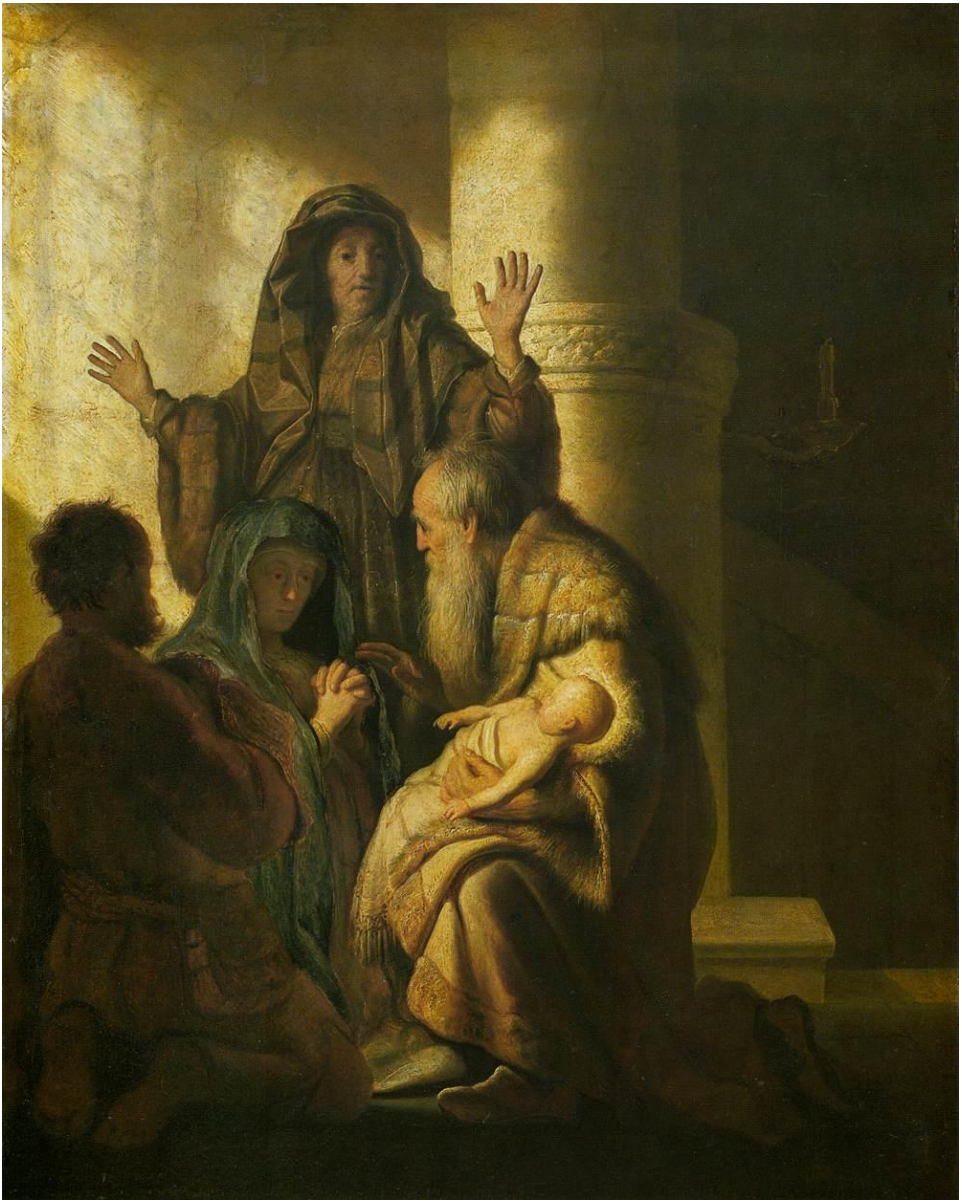
etwas Zufälliges hinweist, wenn man auf die Tatsache hinweist, daß Rembrandt so viele «Selbstbildnisse» gemacht hat. Ich glaube, daß das einen tiefen, einen bedeutungsvollen Sinn hat, daß er immer wieder und wiederum künstlerische Selbsterkenntnis suchen mußte, nicht bloß, weil ihm die eigene Gestalt das bequemste Modell war - sie war ja nicht das schönste, denn Rembrandt war kein schöner Mensch -, sondern weil es sich ihm darum handelte, den Zusammenklang desjenigen, was im Inneren lebt, mit dem, was man von außen beobachten kann, gerade da immer mehr und mehr zu verspüren, wo es sich beobachten läßt, nämlich am Selbstporträt. Einen tieferen inneren Grund hatte es wohl, daß der erste große Maler des fünften nachatlantischen Zeitraumes so viele Selbstporträts machte.

So könnten wir noch lange in einzelnen Bemerkungen über Rembrandt sprechen. Aber alles das würde nichts anderes liefern können, als darauf aufmerksam zu machen, wie Rembrandt wirklich eine isolierte Erscheinung ist, aber in seiner Isoliertheit schafft aus dem Quellenborn des mitteleuropäischen Geisteslebens heraus, gerade aus dem heraus, was so charakteristisch ist für dieses Geistesleben: hinzuschauen auf die Wirklichkeit, aber nicht mit einem Blick, der nur realistisch die Wirklichkeit sehen will, sondern mit einem Blick, der sich befruchtet mit dem, an dem sich der Blick überhaupt befruchten kann, - mit der elementaren wogenden Welt, also beim Maler mit Hell-Dunkel auf den Farbenwogen, um an der äußeren Wirklichkeit nur die Gelegenheit zu haben, dieses Weben und Leben im Hell-Dunkel und in der Farbenwelt entwickeln zu können.

Und nun wollen wir sehen, wie sich das bei Rembrandt verfolgen läßt, wenn wir einzelne charakteristische seiner Bilder auf unsere Seele wirken lassen:

Dies ist eine „Darstellung Jesu im Tempel“

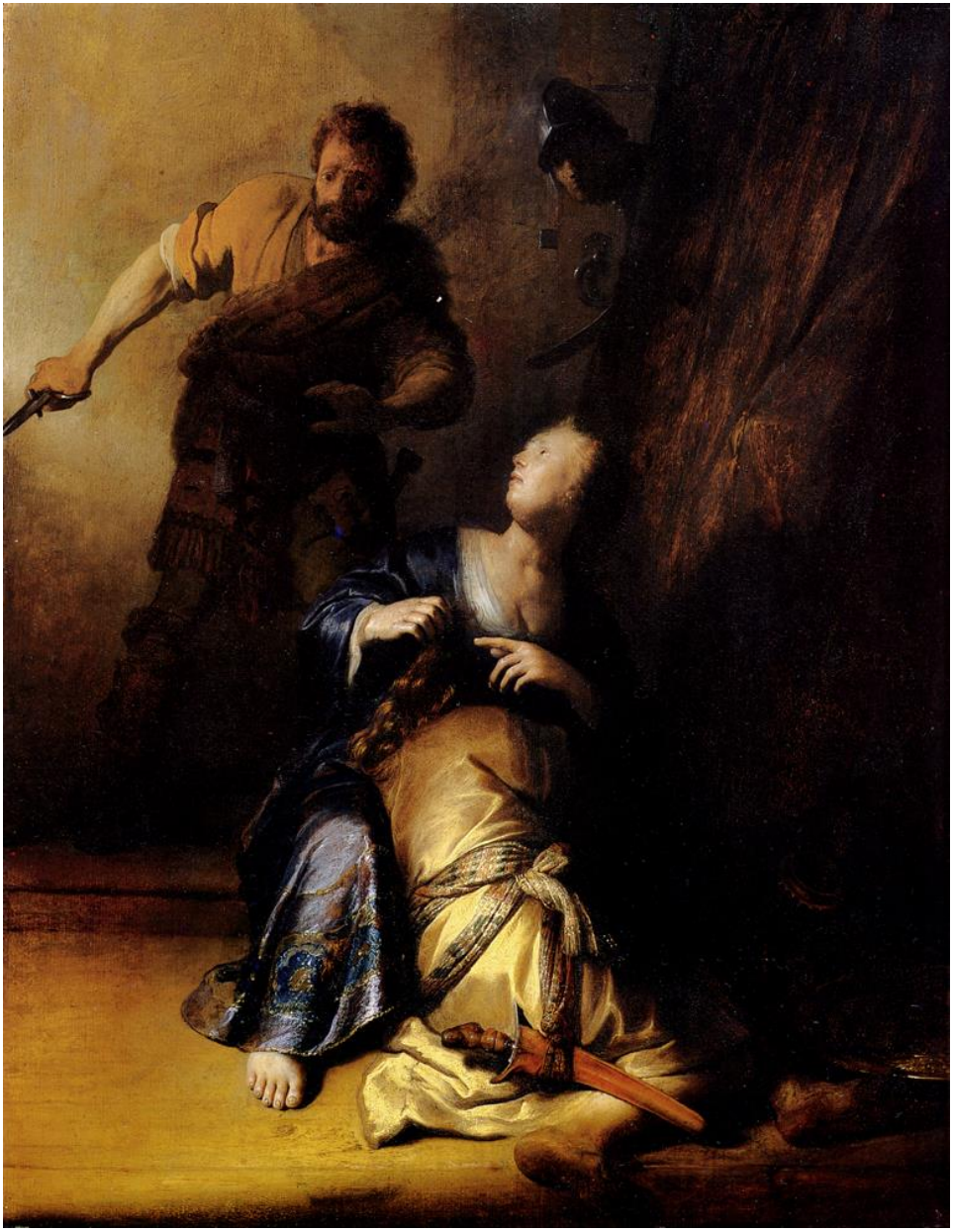
496 Rembrandt *und Jan Lievens* Simeon im Tempel (Hamburg, Kunsthalle)



Sie werden ja gleich bei diesem Bilde sehen, wie sich das in der Wirklichkeit zeigt, was angedeutet worden ist. Man muß immer nur im Auge behalten bei Rembrandt, daß man, steht man dem farbigen Bilde gegenüber, auch durchaus das Gefühl hat, daß aus der Farbe heraus lebt, was schon im Hell-Dunkel veranlagt ist. Man wird, wenn man dieses und andere Bilder aus der biblischen Geschichte, die er gemalt hat, auf seine Seele wirken läßt, schon den Unterschied bemerken, den zum Beispiel Rembrandt zeigt gegenüber, nun, sagen wir, Rubens oder auch den italienischen Malern. Bei ihnen haben wir es überall zu tun mit solcher Wiedergabe der biblischen Gestalten, welche auf der Legende beruhen. Bei Rembrandt haben wir es zu tun mit der Wiedergabe der biblischen Gestalten, die hervorgegangen sind aus einer Persönlichkeit, welche die Bibel selbst las. Bedenken wir, daß die Zeit, in die Rembrandts Schaffen hineinfiel, ja gerade mehr oder weniger der Höhepunkt derjenigen Zeit war, in welcher der Katholizismus, der Jesuitismus namentlich, darauf aus war, den großen Kampf aufzunehmen gegen alles Bibellesen. Bibellesen war dazumal verpönt; man durfte die Bibel nicht lesen. Hier auf diesem holländischen Grund nun, der sich eben frei gemacht hatte von südlichen Einflüssen, auch von südlicher Herrschaft, hier entwickelte sich der Drang, zur Bibel selbst zu gehen. Und aus dem Erleben mit der Bibel selbst - nicht bloß mit der katholischen Legende - sehen wir dasjenige heraus entstehen, auf das Rembrandt so wunderbar sein Hell-Dunkel strahlen läßt. Das Bild ist etwa aus dem Jahre 1628.

497 Rembrandt Simson und Delila (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)

Das Bild ist ebenfalls aus dem Jahre 1628



498 Rembrandt *und Gerard Dou* Christus in Emmaus (Paris, Musée Jacquemart-André)

Das ist ein Jahr später, 1629.



Nun haben wir ein erstes «Selbstbildnis» von Rembrandt:

528 Selbstbildnis, um 1629, *23 Jahre alt* (Den Haag, Mauritshuis)

Es ist bei ihm die Anordnung selbst der Kleidung so, daß er in entsprechender Weise sein Hell-Dunkel zur Entwickelung bringen kann. Später hat er sogar sehr geliebt, einen Metallkragen anzuwenden, auf dem das Licht glitzert.



499 Rembrandt Die Heilige Familie (München, Alte Pinakothek)

Eine „Heilige Familie“, von 1631.



500 Rembrandt Porträt von Nicolaes Ruts (New York, J.Iermont-Morgan)

Das ist nun ein Porträtbild, welches ja durchaus Ihnen das bestätigen wird, was ich gesagt habe, Ihnen zugleich aber auch zeigen wird, wie gerade unter diesem Einfluß der künstlerischen Art der Auffassung - also trotzdem etwas durchaus verwendet wird, was die Wirklichkeit in die Phantasie hinaufhebt - ungemein tief bedeutsam das Seelische an die Oberfläche tritt. Es ist das Bildnis von Nicolaes Ruts, 1631.



501 Rembrandt Frauenbildnis, 1633 *Mutter von Jacob de Wet* (Wien, Gemäldegalerie)



502 Der Philosoph mit offenes Buch, *Rembrandts-Zeitgenosse: Salomo Koninck* (Paris, Louvre)

Eine reinste Hell-Dunkel-Studie, an der man empfindet eben dasjenige, was ich versuchte, Ihnen ganz in Kürze zu charakterisieren, daß das eigentliche Kunstwerk dasjenige ist, zu dem all das, was hier um die Gestalt herum ist, die Architektur und so weiter, nur die Veranlassung gibt; das wirkliche Kunstwerk ist die Lichtverteilung.



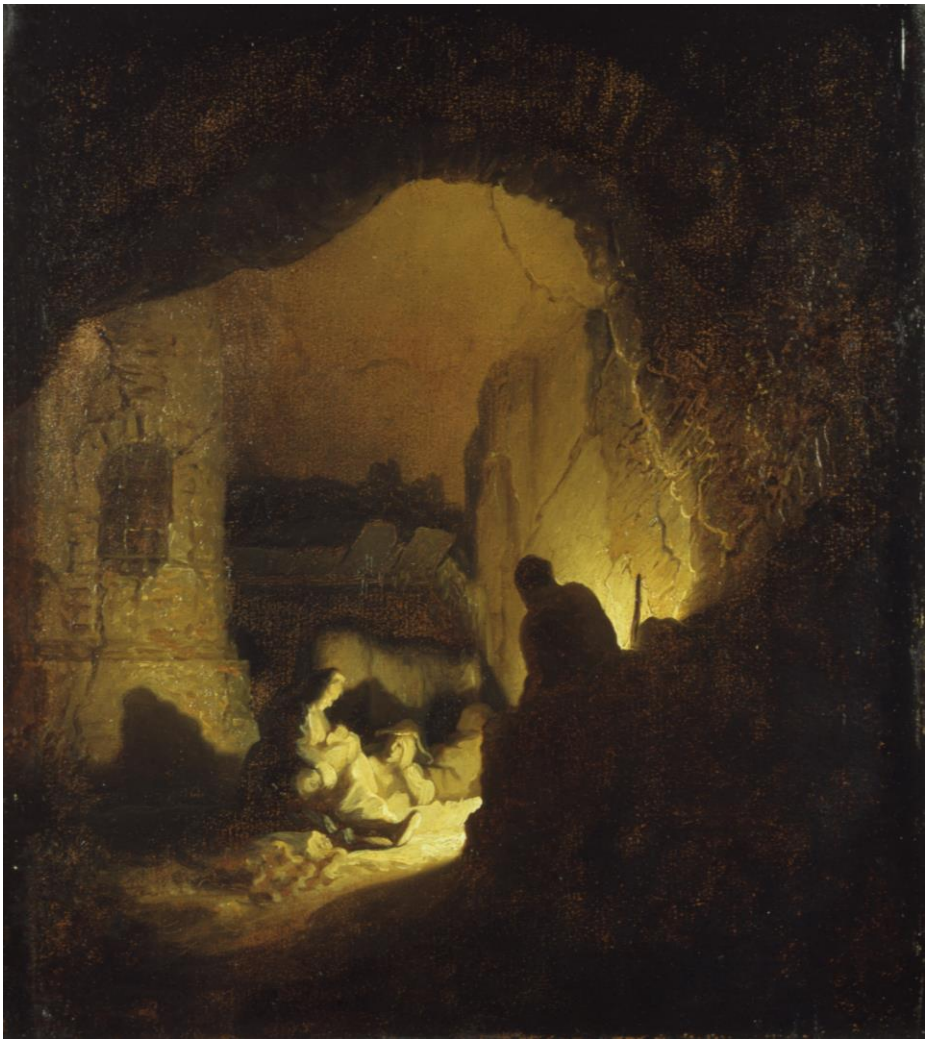
Rembrandt , Meditierender Philosoph ,1632 (Paris, Louvre)



556 Rembrandt Der Barmherzige Samariter (Rijksprentenkabinet, Amsterdam) Razierung



503 Rembrandt Die Ruhe auf der Flucht, 1631 (Den Haag, Mauritshuis)
<*Jan Lievens zugeschrieben*>



504 Rembrandt *und Gerrit Claeszn Bleker* Alte Frau (London, National Gallery)

Alte Frau: „ Françoise van Wassenhoven“



505 Rembrandt *und Jacob Adriaensz Backer* Die Anatomie des Professors Tulp, 1632 (Den Haag, Mauritshuis)



Nun haben wir ein Bild Rembrandts mit seiner Frau Saskia vor dem Spiegel

506 Rembrandt und Saskia (London, Buckingham Palast – Royal Collection)

<*Ferdinand Bol zugeschrieben, auch genannt: 'Bürgermeister Pancras und seine Frau'*>





540 Rembrandt :
Junge Frau mit Ohrring
(Leningrad, Ermitage)

507 Rembrandt mit Saskia auf dem Schoss (Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Zwinger)



Noch ein Bildnis von Rembrandts Frau:

522 Saskia mit der roten Blume, 1641 (Dresden, Zwinger)



508 Rembrandt Bildnis eines Orientalen, 1635 (Chatworth, Derbyshire -Duke of Sutherland)

Das Modell: Vater des Leendert Cornelisz van Beyeren - Schüler Rembrandts



Es ist sehr interessant, was Herman Grimm erlebt hat und erzählt. Er hat ja das Kinetoskop in den Universitätsunterricht eingeführt. - Nun zeigt es sich ja auch bei anderen Gelegenheiten, wieviel man gewinnen kann durch Lichtbildapparate in der Auffassung künstlerischer Werke. - Bei einer Rembrandt-Vorlesung bekam Herman Grimm die Bilder etwas spät, so daß die Vorlesung beginnen mußte, und er hatte selber die Sache noch nicht geprüft, entwickelte also die Bilder, indem er sie selber erst sah, und besprach sich mit seinen Zuhörern, unter denen stets ältere Leute waren. Und nicht wahr, während sonst die Hörsäle ja beleuchtet sind und mehr oder weniger Aufmerksamkeit herrscht, manchmal mehr, manchmal weniger, da trat in diesem ungewöhnlichen Zustand - der Hörsaal war ja verfinstert - etwas ein bei der damaligen Vorführung von Rembrandt: Die Zuhörer - durchaus Leute, die schon etwas wußten von diesen Sachen - mußten immer wieder betonen, so erzählt Herman Grimm selbst, wie, hervorgerufen durch die übrige Dunkelheit, durch die Art, wie das Lichtbild wirkt - wie man wirklich durch die Lebendigkeit, die Rembrandt erreicht, das Gefühl hatte, daß sich eine solche Gestalt unmittelbar unter den Anwesenden befindet. Sie ist hereingestellt. -Und würden Sie sich auch noch dieses notwendige Beiwerk hier wegdenken, würden wir nur das Lichtbild haben, dann würden wir auch besonders klar und deutlich das haben, wie einfach um Einen vermehrt ist unsere Menschenzahl hier - so energisch lebt das unter uns. Und das ist eben gerade bei Rembrandt erreicht, daß er hineinstellt seine Gestalten in das, in dem ja der Mensch immer drinnen steht, nur wird er sich dessen nicht bewußt, nämlich in das Hell-Dunkel. Dieses gemeinsame Hell-Dunkel, das gießt er aus über die Gestalten, und deshalb stellt er alle seine Gestalten in die Wirklichkeit hinein. Er ist nicht ein Schaffer, indem er nur so hineinstellt seine Gestalten in das Hell-Dunkel, sondern er stellt sie in das Lebendige hinein, indem er mit seinem Hell-Dunkel ein Gemeinsames mitgibt und in diesem etwas gibt, in dem der Zuschauer auch lebt. Das ist so das Bedeutende bei ihm gerade.

509 Rembrandt *und Ferdinand Bol* Die Kreuzabnahme, von 1634 (München, Ältere Pinakothek)

Hierinnen sehen Sie, was ich Sie bitte zu berücksichtigen, eine Art von Anlauf zu einer Komposition. Aber man wird doch sagen müssen: die Komposition als solche ist ziemlich verunglückt und entspricht jedenfalls nicht dem, was man in südlicher Kunst das Kompositionelle nennt. Sehen Sie dagegen auf das eigentlich Rembrandtsche, wie wir es charakterisieren mußten, so werden Sie auch hier wirklich überall in der Verteilung der Lichtmassen sehen unendlich Geheimnisvolles heraussprechen aus dem Bilde. Die Komposition ist wirklich nicht sehr bedeutend; aber dennoch macht das Bild einen außerordentlich tiefen Eindruck, wie ich glaube. - Zeigen wir gleich das nächste:



510 Die Grablegung, von 1639 (München, Ältere Pinakothek)

Dieses Bild und das nächste (511) führe ich Ihnen hier vor, obwohl ich eigentlich das übernächste Bild (512) hier zeigen müßte. Aber ich bitte Sie, sich gerade diese zwei Bilder (510, 511) anzusehen und sie dann zu vergleichen mit dem, das folgen wird, dem aber der Zeit nach diese zwei Bilder höchst wahrscheinlich vorangegangen sind. Ich möchte daran anschaulich machen, indem ich diese zwei Bilder vorwegnehme, wie Rembrandt in dieser Zeit - es liegen etwa zwei Jahre zwischen diesen Bildern und dem dritten, das dann folgen wird - sich wirklich vervollkommnet hat. Er war ja fortwährend, wie ich sagte, ein Ringender.



Wenn wir dieses Bild (510) und das nächstfolgende:

511 Die Auferstehung, von 1639 (München, Ältere Pinakothek)

vergleichen in bezug auf Verinnerlichung mit dem dritten (512), so sehen wir, wie Rembrandt gestiegen ist in diesen drei Jahren:



512 Rembrandt Die Himmelfahrt, von 1636 (München, Ältere Pinakothek)

Dieses Bild hätte ich also zeitlich eigentlich anreihen müssen an die «Kreuzabnahme» (509) und dann würden wir zu der «Grablegung» gekommen sein, die tatsächlich einen Ruck nach vorwärts bedeutet:







Rembrandt 1936-1939





Damit sind wir schon gegen das Jahr 1640 in Rembrandts Schaffen herangekommen oder wenigstens in die letzten der dreissiger Jahre.

513 Rembrandt Die Predigt des Johannes der Taufer (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)





514 Rembrandt *und Govaert Flinck* Das Opfer Abrahams (München, Ältere Pinakothek)



515 Jan Victors (Rembrandt-Schule) *Wie Abraham die drei Engel bewirtet* (Leningrad, Ermitage)



516 Rembrandt *Wie der Erzengel Raphael den Tobias verläßt* ,1637 (Paris, Louvre)



517 Rembrandt Die keusche Susanna oder Susanna im Bade (Maurritshuis, Den Haag)



520 Rembrandt Die Hochzeit des Samson (Dresden, Zwinger)



Nun zwei Proben Rembrandtscher Landschaften:

518 Die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (Krakau, Museum)



519 Die Landschaft mit der Bogenbrücke (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



Daran anschließend:

521 Rembrandt *und Jan Lievens* Die Heimsuchung der Maria (USA Detroit, Institute of Arts)



522 Rembrandt Saskia mit der roten Blume, 1641

(Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Zwinger)



Das nächste Bild wird gewöhnlich genannt:

524 Rembrandt Die Eintracht des Landes, 1641 (Rotterdam, Museum Boymans)



Nun haben wir hier eines derjenigen Bilder, die ja zu den berühmtesten von Rembrandt gehören:

525 Der Aufzug der Amsterdamer Bürgergarde <<De Nachtwacht>> (Amsterdam, Rijksmuseum)

die Schützenkompanie, - eine ganze Menge von Gestalten. Solche Bilder haben auch andere Maler gemalt in dieser Zeit, wenigstens in dieser Art; aber hier bei Rembrandt haben wir ja eines in besonderer Vollendung. Solche Bilder zeigen im besonderen, wie der Maler wurzelt in seinem Volkstum. Die ganze Gesellschaft, irgendeine Gilde oder dergleichen, zusammengehörige Leute eines Standes, Berufes und so weiter, sie haben sich dieses Bild bestellt; jeder zahlte seinen Anteil daran. Derjenige, der hier auf diesem Bilde nur den halben Kopf zeigt, der war dann natürlich sehr böse, da gab es sehr viele Verdrießlichkeiten für Rembrandt dadurch, daß einer sich nicht in seiner vollen Herrlichkeit darauf sah. Das Bild, das also den Aufzug der Schützengarde in der Nacht zeigt - die «Nachtwache» würden wir sagen -, zeigt gerade in der allerschönsten Weise, wie Rembrandt fortgeschritten ist in der wunderbaren Ausarbeitung des Hell-Dunkel-Bildes. Und nun sind wir unmittelbar an dem Zeitpunkt angekommen, den man eben mit Recht als den Zeitpunkt der Vertiefung Rembrandts auffassen kann. Dieses Bild ist schon 1642 entstanden; in das Jahr 1642 fällt auch der Tod der Frau, die wir vorhin hier im Bilde, im Gemälde gesehen haben (522) und auf den Bildern mit ihm zusammen (506, 507).



523 Die Dame mit dem Fächer (London, Duke of Westminster)

<Simon de Vlieger, Schüler Rembrandts zugeschrieben>



526 Rembrandt Die Heilige Familie (Leningrad, Ermitage)

Ich glaube, man kann gerade an diesen Bildern eine gewisse Abgeklärtheit empfinden, indem man fortschreitet von früheren zu diesen Bildern. Nun wollen wir einige «Selbstbildnisse» nacheinander zeigen:



530 Rembrandt Selbstbildnis 1645, Radierung ,erster Zustand (Amsterdam, Rijksmuseum)



Ein anderes:

531 Selbstbildnis 1656 (Dresden Zwinger)

Rembrandt 50 Jahre alt

„Selbstbildnis mit dem Zeichenbuch“

< Rembrandt Schüler Willem Drost zugeschrieben >



Cottrell Dormer Collection,Rousham UK

< Rembrandt Harmensz van Rijn, 1655 >





Jacob Gole – Mezzotint, nach Original
1675-1724

Und noch ein weiteres

532 Rembrandt Selbstbildnis, 62 Jahre alt - 1669 (London, National Gallery)



Dann haben wir eine <<Anbetung>>

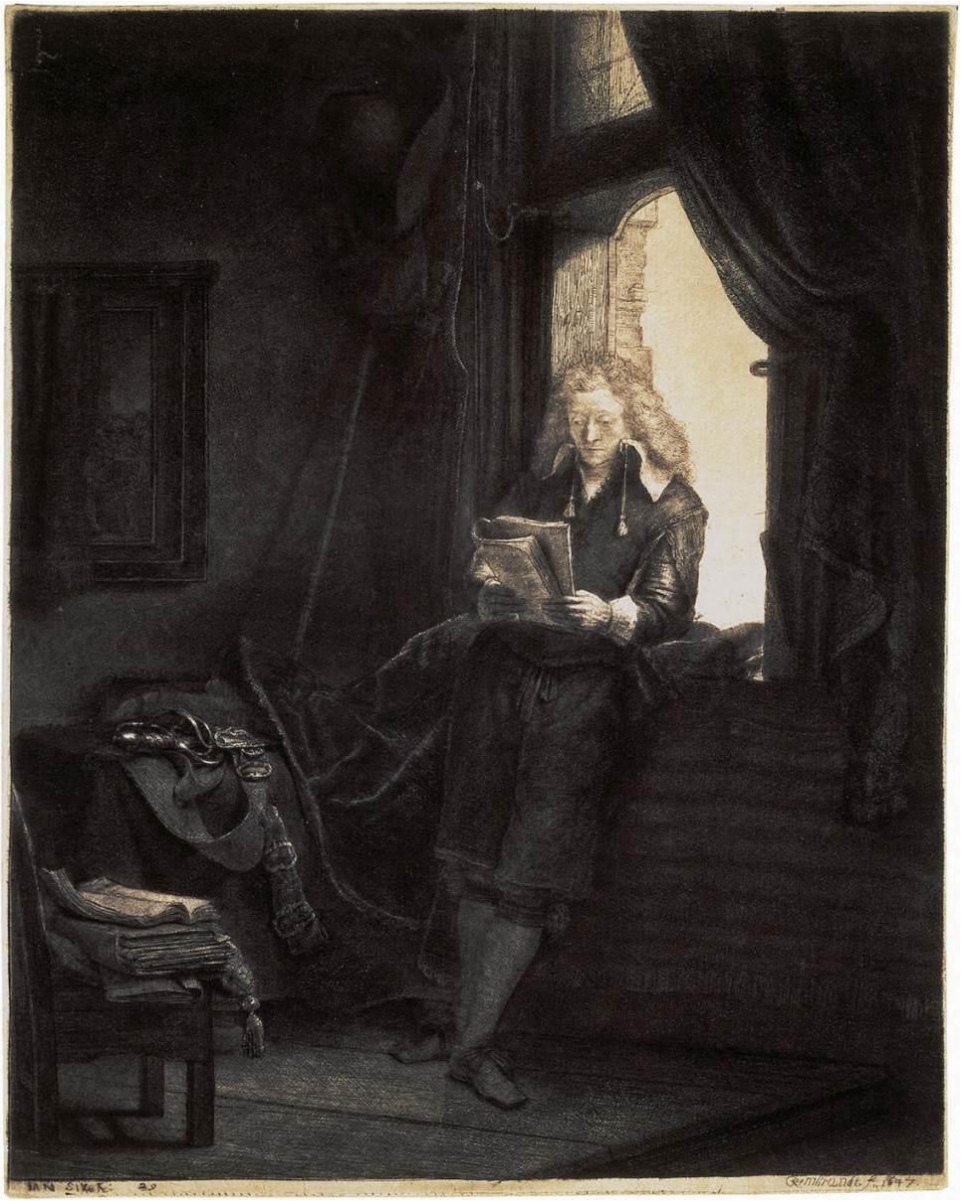
527 Rembrandt die Anbetung der Hirten (München, Ältere Pinakothek)



Und dann das bekannte Blatt:

563 Rembrandt Der Leser am Fenster - Jan Six, Radierung

Nun bitte ich Sie, dieses in seiner Anspruchslosigkeit, möchte ich sagen, eines der besonders charakteristischen Bilder zu beachten, bei dem das Subjekt selber dazu benützt ist, um im Lichte den Leser zeigen zu können, so daß hier gewissermaßen das Licht selber zum Inhalte gemacht ist, auch zum novellistischen Inhalte.



534 Rembrandt Susanna und die beiden Alten (Berlin, Gemäldegalerie)



535 Rembrandt (?) Bildnis eines Malers (New York, Sammlung Frick)

< *Selbsporträt Carel Fabritius, 1643* >



Und nun haben wir wiederum einen «Christus in Emmaus»:

536 Rembrandt Christus in Emmaus, 1648 (Paris, Louvre)

Das Bild ist von einer ungeheuren Innigkeit.



Wir sind nun schon angelangt beim Jahre 1648.

537 Rembrandt Die Vision des Daniel (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



538 Rembrandt Bruder Adrian (?), 1650 (Den Haag, Mauritshuis)

< *Vater des Constatijn van Renesse, Schüler von Rembrandt* >



539 Christus und die Ehebrecherin (Minneapolis, Sammlung T.B.Walker)

< *Bernhart Fabritius zugeschrieben* >

Aufmerksam darauf zu machen ist, daß bei den weitaus meisten Bildern Rembrandts Christus durchaus nicht schön ist.



540 Rembrandt Junge Frau vor dem Spiegel (Leningrad, Ermitage)



Und nun dieses wunderschöne Rembrandtbild: die Frau, die eben das Buch aufmacht, um zu lesen

541 Rembrandt Lesende alte Frau, um 1654 (London, Duke of Buccleuch)

< *lesende Frau ist die Mutter Heijman Dullart, Schüler von Rembrandt* >



542 Rembrandt-Schule Ein Krieger in Rüstung oder Geharnischter Mann

< *Willem Drost zugeschrieben : „Mars“* >



Nun das feine Bildchen von dem Sohn Titus:

543 Rembrandts Sohn Titus (London, Earl of Crawford)



Der sogenannte «Polnische Reiter»:

544 Rembrandt Der polnische Reiter (New York, Sammlung Frick)

Was Rembrandt ist, man würde es zum Beispiel sehen, wenn man neben diesem Bilde hätte, sagen wir ein Bild von Rubens, auf dem ein Roß ist; dann würde man sehen den ganzen Unterschied in der Auffassung des Rembrandt und des Rubens. Dieses Pferd läuft; es ist wirklich ein lebendiges Pferd. Kein Rubenssches Pferd läuft wirklich:



544a Peter Paul Rubens Philipp II. von Spanien zu Pferde (Madrid,Prado)

Man glaube aber nicht, daß das nicht zusammenhängt mit der Auffassung aus dem Lichte heraus. Derjenige, der auf die Anschauung hinarbeitet und wiedergeben will die Wirklichkeit, der wird niemals etwas anderes geben können als die erstarrte Form im Grunde genommen doch; selbst wenn malerisch noch so viel erreicht wird, wird doch immer auch ein bißchen von dem erreicht, was man nennen könnte: es ist ein bißchen Starrkrampf über dem Ganzen ausgegossen. Derjenige, der den Augenblick festhält in dem webenden Elemente, in der sich regenden Umgebung, also nicht aus der äußeren Wirklichkeit heraus schafft, sondern die Gestalten in die Wirklichkeit hineinstellt, nämlich in die elementarische Welt, der bringt den Eindruck des Bewegten zustande:



545 Rembrandt Der Arzt Arnold Tholinx, 1656 (Paris, Musée Jacquemart-André)



546 Rembrandt *Jakob segnet Manasse und Ephraim*, 1656 (Kassel, Gemäldegalerie)



547 Rembrandt Die Anbetung der Könige, der Magier (London Buckingham Palace)

< Jan Lievens oder Gerbrand van den Eeckhout zugeschrieben >





548 Rembrandt Alte Frau, sich die Fingernägel schneidend (New York, Metropolitan Museum)

< *Alte Frau : Hendrickje Stoffelsdr. de Jaegher, 1648* >

Nun sehen Sie einmal: schneidet nicht diese alte Frau wirklich sich die Nägel?

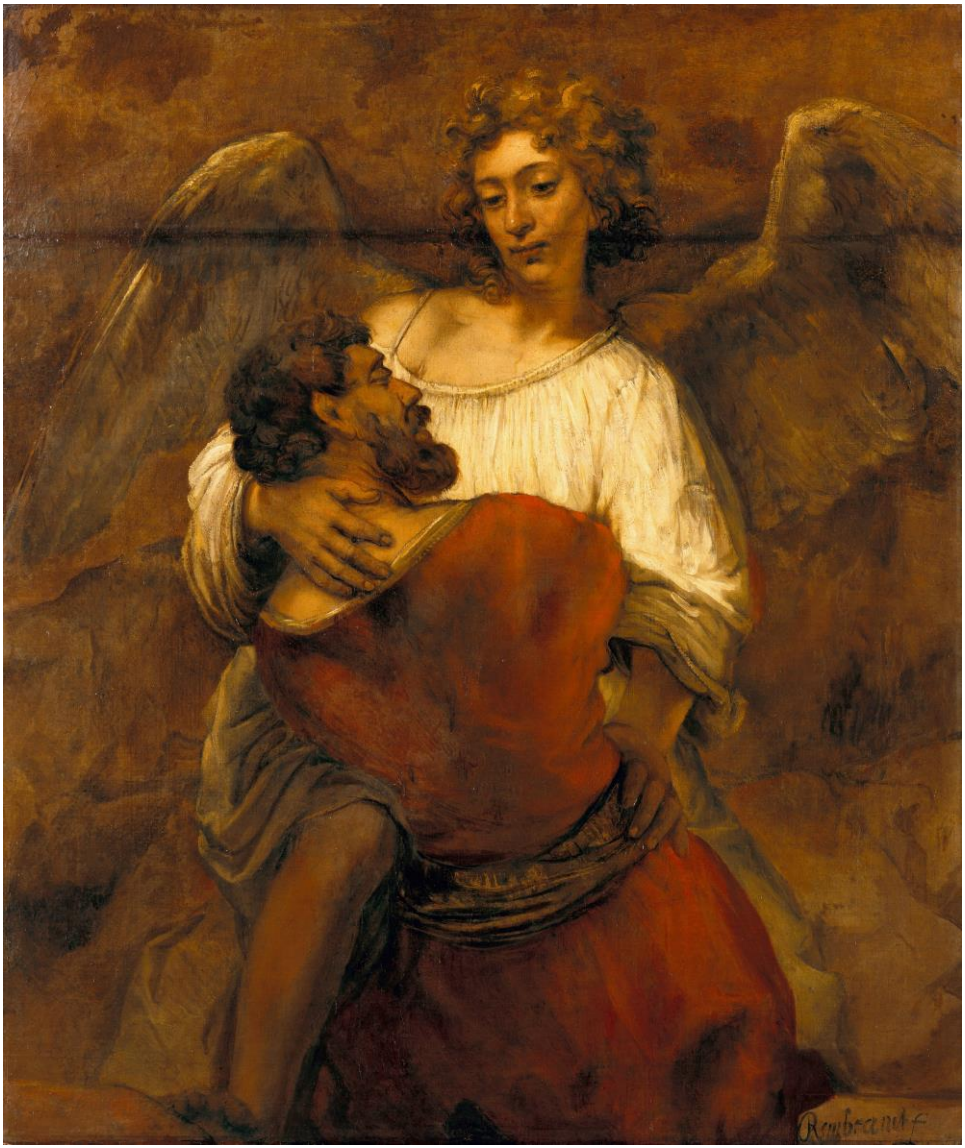


550 Rembrandt Geißelung, 1658 (Darmstadt, Hessisches Museum)

< *Jan Lievens zugeschrieben* >



551 Rembrandt Jakob ringt mit dem Engel, 1659 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



552 Rembrandt *und Nicolaes Maes und Aert de Gelder* ,1661

Das Mahl des Julius Civilis, oder des Führers der Bataver gegen die Römer (Stockholm, National-Museum)





549 Rembrandt Die Dame mit dem Straußenfächer (Philadelphia, Sammlung Joseph Widener)

< *Die Dame ist die Frau von Isaak Liebkost, Rembrandts Mecenas)*



553 Rembrandt Die Staalmeesters, 1661 (Amsterdam, Rijksmuseum)

Nun haben wir hier wiederum ein solches Bild, das auf gemeinsame Bestellung der hohen Herren, die darauf sind, gemalt ist, das aber deshalb trotzdem zu den größten Meisterwerken von Rembrandt gehört. Sehen Sie nur, in welcher ungeheuren Einfachheit die hohen Herren sind, diejenigen Herren, welche die Aufgabe hatten, die gemachten Tuche zu untersuchen und die Siegel darauf zu drücken zum Zeichen, daß die Tuche in Ordnung sind, also die eigentlichen Vorsteher der Tuchmachergilde, die Staalmeesters. Die bezahlten selbstverständlich gemeinsam dieses Bild; aber hier mußte Rembrandt, da dies besonders hohe Herren waren, darauf Rücksicht nehmen, daß kein Gesicht verdeckt war, sondern jedes Gesicht ordentlich hervortrat. Das ist aber auch bei aller hohen künstlerischen Vollendung dieses Bildes erreicht. Soweit sind ja die Herren doch nicht gegangen, wie die sezierenden Universitätsprofessoren der «Anatomie», von denen einer einen Zettel in der Hand hat, auf dem ihre Namen stehen



505 Rembrandt Die Anatomie des Professors Tulp, von 1632 (Den Haag, Mauritshuis)



554 Rembrandt Bildnis einer alten Dame – Margaretha de Geer (London, National Gallery)



Wiederum ein Selbstbildnis:

533 Rembrandt *und Jan Lievens* Selbstbildnis 1659 (London, Kenwood House ,Iveagh-Stiftung)



Und dann noch ein Werk aus dem hohen Alter Rembrandts:

555 Rembrandt Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, 1663 (Leningrad, Eremitage)



Nun möchte ich Ihnen noch das bekannte «Faustbild» zeigen:

564 Rembrandt Doktor Faust, Radierung

Wenn man dieses sieht, dann denkt man an das, was ich in einer dieser Betrachtungen angeführt habe: wie Goethe dieses «Weben im Lichte» selber als dem 16. Jahrhundert angehörig in seinem «Faust» beschreibt, wie es aber von Rembrandt schon früher gezeigt worden ist.

Ich möchte durchaus bemerken, daß es, um Rembrandt voll kennenzulernen, auch nötig ist, sich in seine Radierkunst einzulassen, wie überhaupt die besondere Vorliebe, besondere Hingebung für die Radierkunst durchaus jener Strömung angehört, der sich Rembrandt mitteilen wollte, und daß er als Radierer durchaus so groß und bedeutend dasteht wie als Maler.



558 Rembrandt Die Kreuzabnahme, Radierung



557 Rembrandt Der Zinsgroschen, Radierung



559 Rembrandt Ecce homo, Radierung



567 Rembrandt Christus am Ölberg, Radierung



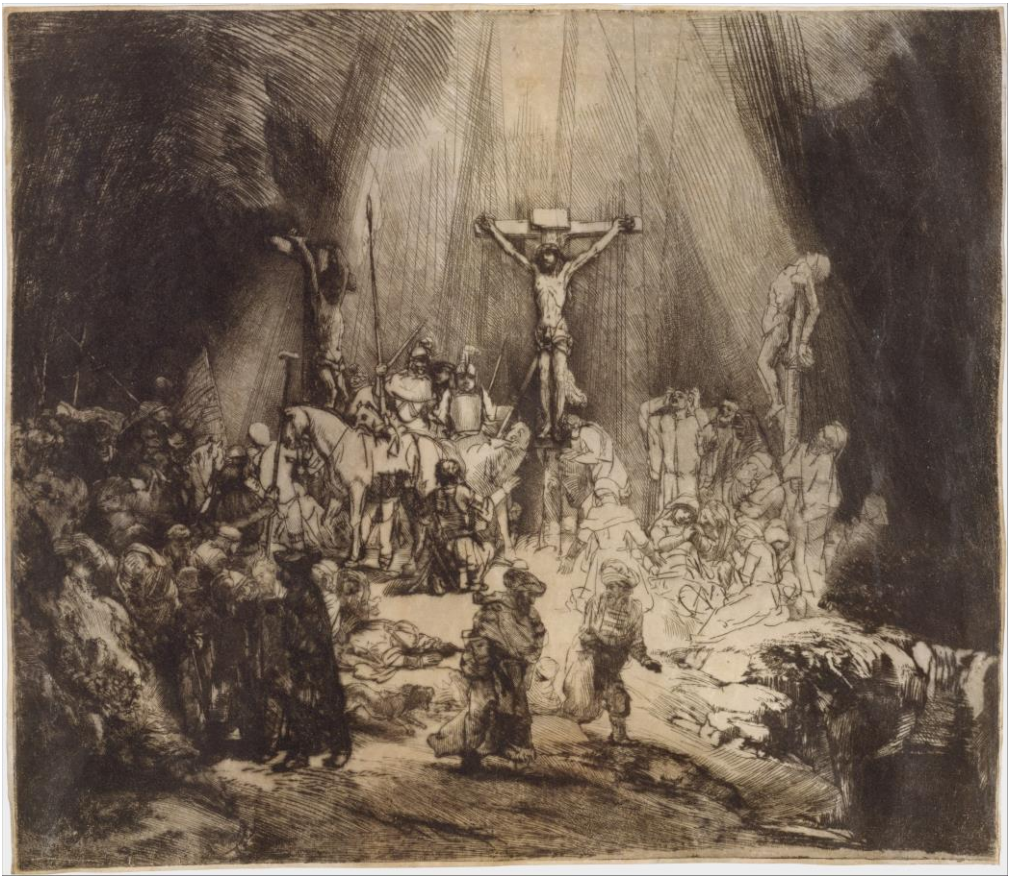
565 Rembrandt Christus heilt die Kranken, Radierung

das sogenannte «Hundertguldenblatt»: «Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid...».

Wir sehen darauf, wie nun wirklich das Schöne der Rembrandtkunst gerade in diesen charakteristischen Gestalten, die um die Christusgestalt herum sind, zum Ausdruck kommt.



566 Rembrandt Die drei Kreuze, Radierung



Und jetzt wollen wir zu den Ihnen gezeigten Selbstbildnissen noch eines hinzufügen als Schlußbild, ebenfalls eine Radierung:

529 Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm, Radierung, 1639

Wir konnten heute in Rembrandt und seiner großen Verschiedenheit von dem, was wir vorher gesehen haben - denn eigentlich haben wir ja nur aufleuchten sehen dasjenige, was bei Rembrandt in besonderer Höhe erscheint, bei Dürer -, wiederum einen ganz anderen Künstler sehen als diejenigen waren, die wir kennengelernt haben, allerdings wieder einen einzigartigen, der, wie ich sagte, isoliert dasteht. Es ist wohl ganz besonders reizvoll, in dieser fortlaufenden Kunstbetrachtung sich einzulassen gerade auf das Charakteristische im individuellen Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten. Und Rembrandt ist besonders geeignet, den Blick zu werfen auf dieses Unmittelbar-Individuelle einer starken, einer kräftigen, einer gewaltigen Persönlichkeit, die da herausleuchtet aus dem 17. Jahrhundert. Und in einer solchen Zeit, wie die jetzige es ist, mag es schon ganz bedeutsam sein, hinzublicken in eine solche Zeit, in der neben Verwüstung, die in Europa Platz gegriffen hat, ein unmittelbares Schaffen stattfindet aus einer Menschenseele heraus, von der man schon glauben darf, daß sie mit den ursprünglichen Elementen des Weltendaseins in einem unmittelbaren Zusammenhang steht. Hoffentlich gelingt es uns, solange wir noch hier zusammen sein können, auch noch einiges andere Ihnen aus der Fortentwickelung der Kunst zeigen zu können.



VI

Das auftretende Wirken der Bewußtseinsseele in der Kunst des fünften nachatlantischen Zeitraums:

NIEDERLÄNDISCHE MALEREI *vornehmlich des 15. Jahrhunderts*

Dornach, 13. Dezember 1916

Wir werden Ihnen heute eine Reihe von Bildern vorführen, welche einen Teil der Entwickelung der niederländischen Malerei, der niederländischflandrischen Malerei, in die Zeit des 15. Jahrhunderts herein bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zeigen sollen. Wir weisen damit gerade auf einen in innergeschichtlicher Entwickelung auch allerwichtigsten Zeitpunkt in der Kunstentwickelung hin. Das können Sie ja vor allen Dingen daraus ersehen, daß wir damit in bezug auf die Kunstentwickelung unmittelbar in der Zeit stehen nach dem Anbruch des fünften nachatlantischen Zeitraumes, also desjenigen Zeitraumes, der berufen ist, herauszugestalten aus der Menschheitsevolution alles dasjenige, was zusammenhängt mit der Entwickelung der Bewußtseinsseele. Und wenn man es nur einigermaßen dahin gebracht hat, kein nach modernem Zuschnitt gebildeter Kunsthistoriker zu sein, so wird man vielleicht wenigstens ein elementares Verständnis entgegenbringen können demjenigen, was sich gerade an einer charakteristischsten Stelle wie in diesem Abschnitt «Niederländische Malerei» künstlerisch so zum Ausdruck bringt, daß man in jeder Einzelheit sieht dieses Wirken, dieses auftretende Wirken der Bewußtseinsseele. Wenn man allerdings ein nach modernstem Zuschnitt gebildeter Kunsthistoriker ist, wozu ja selbstverständlich gehört, daß man einen solchen Kunsthistoriker wie Herman Grimm für einen ganz untergeordneten Geist ansieht, wenn man ein solcher Kunsthistoriker zu sein nicht das Unglück hat, so wird man, selbst wenn man gar nichts weiß von den Gesetzen der Impulse, die wir kennengelernt haben in der Geistesentwickelung für die Menschheitsevolution, finden, daß gerade in der Kunstentwickelung die wunderbarste Bestätigung liegt für dasjenige, was Geisteswissenschaft, sagen wir namentlich für die Unterschiede des dritten, vierten, fünften nachatlantischen Zeitraumes aufweist. Und es ist interessant zu sehen, wie langsam und allmählich in den Jahrhunderten dieser Zeiträume herauskommt, was heute eigentlich als das Grundgerüst der Kunstanschauung anzusehen ist, und wie die einzelnen Elemente dieses Grundgerüstes an den verschiedensten Stellen der Menschheitsentwickelung herauskommen.

Sehen Sie, wenn wir zurückgehen in der zeichnerischen, in der malerischen Darstellung, so finden wir, daß zum Beispiel die Gesetze der Raumbehandlung wirklich durch ungeheure Anstrengungen der Menschenseele erst herausgekommen sind. Daher ist die ältere zeichnerisch-malerische Darstellung so, daß sie in unserem heutigen Sinne eigentlich nicht eine bildnerische Kunst darstellt, sondern man möchte sagen: nur die auf eine Fläche fixierte Novellistik ist, eine auf eine Fläche fixierte Erzählung. So könnte man selbst Darstellungen noch gar nicht lang hinter uns liegender Zeiten nennen. Ich werde, ohne viel auf historische Gesichtspunkte einzugehen, nur im allgemeinen heute ein paar Gesichtspunkte angeben. Man kann wahrnehmen, wie man in solchen

älteren Zeiten, ohne Rücksicht zu nehmen auf Raumdarstellungen, einfach im Auge hat, irgend etwas, was man auch erzählen kann, darzustellen, und wie man, was man darstellt, eben einfach auf der Fläche fixiert, so daß nebeneinanderstehen die erzählten Dinge auf der Fläche. Wir würden von unserem Gesichtspunkte aus dieses ja nur als eine Art Illustration heute ansehen können und würden heute sogar schon von der Illustration wünschen, daß sie nicht so vorgeht, Anordnung des Erzählten, des Dargestellten auf der Fläche zu geben.

Eine nächste Stufe besteht darin, daß man versucht, in allereinfachster Weise die Raumanordnung zu fixieren, indem man das Prinzip der sogenannten Überschneidung einführt, das heißt, Veranlassung nimmt, das Sichtbarwerden zu verwenden: etwas deckt ein anderes zu, ist also Vormann; das andere ist hinten. Da wird dann schon die Fläche dazu benützt, durch die Überschneidung die Tiefendimensionen wenigstens anzudeuten. Eine nächste Stufe ist diejenige, die man so charakterisieren kann, daß man die einzelnen Figuren gegeneinander vergrößert und verkleinert, wodurch man schon dem Rechnung trägt, daß das, was größer erscheint, mehr vorne ist, das, was kleiner erscheint, mehr rückwärts ist. Wenn wir nun zurückgehen in den dritten nachatlantischen Zeitraum, so finden wir, daß eine Raumbehandlung durchaus noch nicht vorhanden ist in dem Sinne, wie wir heute von Raumbehandlung sprechen, daß entweder die Anordnung in der Fläche eingehalten wird oder daß der Raum verwendet wird, um den Gedanken auszudrücken. Und das reicht dann noch herein in den griechisch-lateinischen Zeitraum. Wir können da in diesem Zeitraum finden, wie entgegen der Art, wie man die Dinge sieht, gewisse Figuren, die augenscheinlich vorne, also dem Zuschauer näher gestellt sein müssen, kleiner sind als Figuren, die vom Zuschauer weiter entfernt sind. In dieser älteren Zeit gibt man sich etwa einer solchen Behandlung hin: wenn wir zum Beispiel im Hintergrund einen König postiert sehen, im Vordergrund die Untertanen, so macht man die Untertanen kleiner. Sie sind nicht räumlich kleiner, aber sie sind nach der Anschauung der Menschen dem Gedanken nach kleiner - also stellt man sie vorne hin und macht sie kleiner. Das aber bildet dann den Übergang zu etwas, was wir in der älteren Zeit sehr häufig finden können und was wir nennen können die umgekehrte Perspektive im Verhältnis zu dem, was wir Perspektive nennen. Bei der umgekehrten Perspektive müssen wir uns vorstellen, daß die Dinge so fixiert werden, wie sie irgendeine Figur im Bilde selbst sieht. Da können also die vorderen - für uns vorderen - Gestalten kleiner sein als die rückwärtigen Gestalten, wenn eine rückwärtige Gestalt als diejenige vorgestellt wird, welche eigentlich das Ganze anschaut. Dann muß sich aber der Anschauer einer solchen Darstellung vollkommen ausschalten; er muß sich wegdenken oder er muß sich gewissermaßen in das Bild hineindenken, in die Gestalt, in die Persönlichkeit hineindenken, die als diejenige gedacht wird, welche das Ganze anschaut. Wir haben es also da zu tun mit einer unpersönlichen Perspektive. Eine solche unpersönliche Perspektive war noch angemessen dem vierten nachatlantischen Zeitraum, in dem die Bewußtseinsseele in der Art, wie sie bewußt später geboren wurde, noch nicht geboren war. Der Mensch des fünften nachatlantischen Zeitraumes kann sich nicht selber vergessen, sondern er muß eine Darstellung verlangen, die auf seinen Augenpunkt hingeordnet ist. Daher tritt eigentlich die strenge Kunst der Perspektive auf den Augenpunkt des Anschauers hingeordnet erst auf mit *Brunellesco,* mit dem die Renaissance im wesentlichen beginnt.

Nun kann man sagen: In diesem Zeitpunkt wird eigentlich erst das, was wir heute Perspektive nennen, richtig eingeführt in die Kunstbehandlung. Und der Süden ist aus den Impulsen heraus,

die ich Ihnen bei früheren solchen Betrachtungen gekennzeichnet habe, der Erfinder der Perspektive. Denn dem Süden kommt es an auf Hinordnung, Anordnung in die Raumesverhältnisse hinein; dem Süden kommt es an auf das Extensive. Daher ist er auch vor allen Dingen in der Kunst des Kompositionellen zur Meisterschaft geeignet. Und so sehen wir denn später von der Renaissance befruchtet im Süden das kompositioneile Element im Zusammenhang mit alldem, was ich schon dargestellt habe als das Eigentliche emporkommen und bis zur hohen Vollendung kommen. Damit also wird etwas in der Kunst zum Ausdruck gebracht, was man nennen kann: Zusammenfassung von Wesenheiten im Räume, so daß dabei der Mensch als Beschauer mitgedacht wird, wie es entspricht dem Zeitalter, in dem die Bewußtseinsseele geboren wird, das heißt: der Mensch seiner selbst bewußt wird.

Nun sehen wir im Süden und in alldem, was mit der südlichen Kultur so zusammenhängt, wie ich es schon dargestellt habe, dieses Prinzip der Perspektive so auftreten, daß wir sehen: es wird naturgemäß aus dieser Südkultur heraus eigentlich richtig entwickelt. Dagegen wird ein anderes Prinzip im Norden entwickelt, und wir sehen es, ich möchte sagen: im Status nascendi, im Momente des Entstehens, wenn wir den Blick hinrichten auf die Brüder van Eyck.

Wenn wir den Blick richten auf die Brüder van Eyck, zunächst auf Hubert van Eyck, dann auf seinen Bruder Jan van Eyck, so sehen wir in ihnen dasjenige auftreten - allerdings noch in einer ganz anderen Form -, was später so herauskommt, wie ich es Ihnen charakterisieren konnte, zum Beispiel bei Rembrandt. Aber wir sehen dieses Prinzip herauswachsen aus dem mitteleuropäisch-nordischen Elemente; und solche Dinge drücken sich ja auch durch äußere, ich möchte sagen: reale Symbole aus. In Brunellesco hat man den eigentlichen Erfinder der neuzeitlichen Perspektive zu denken. Denn die ältere Perspektive, wie sie den griechischen Reliefdarstellungen zugrunde liegt, die hat zum Beispiel nicht dasjenige, was man einen Fluchtpunkt nennt, sondern eine ganze Fluchtlinie; so daß also nicht die Sache so dargestellt wird, wie wenn in einem Punkte zusammenlaufen würde, was man überschaut, sondern in einer ganzen Fluchtlinie; darin ist sogar der radikale Unterschied der älteren Perspektive gegenüber der neuzeitlichen Perspektive, der Perspektive des fünften nachatlantischen Zeitraumes zum Ausdruck gekommen. Wie nun im Süden durch Brunellesco die Perspektive gefunden wird, so wird im Norden -und es ist ja nicht bloß eine Tradition, sondern es ist etwas tief Wahres daran -die Ölmalerei gefunden. Und wenn auch nicht Hubert van Eyck allein die Ölmalerei gefunden hat, so ist es doch so, daß in dem Zeitalter und aus dem Milieu heraus, aus dem er geschaffen hat, diese Ölmalerei gefunden worden ist. Was heißt denn das aber eigentlich? Woher kommt so etwas? Denn die Ölmalerei wird dann ja nach dem Süden getragen. Die Perspektive wird von der südlichen Kunst nach dem Norden genommen, die Ölmalerei wird von dem Norden nach dem Süden getragen! Was heißt denn das? - Das wurzelt tief im ganzen Grundcharakter, in der ganzen Grundseelenstimmung des Nordens, also Mitteleuropas. Der Süden hat mehr Talent für das Sich-Fügen in die Gruppe; der Süden hat mehr noch Anhänglichkeit an die Gruppenseele als solche. Daher bezeichnet sich der Süden gern als zu irgendeiner Gruppe gehörig und hat wenig Verständnis für das Individuelle. Das müßte man natürlich durchaus berücksichtigen; denn die Völker werden sich nie verstehen, wenn sie sich nicht Mühe geben, die besonderen Charakteristiken ins Auge zu fassen. Wenn ein in romanischem Geiste Erzogener, also mit südlichem Charakter Impulsierter, von seiner Zugehörigkeit zum Volkstum spricht, sich einen Patrioten nach der einen oder anderen Richtung nennt, so meint er

etwas ganz anderes, als wenn der Mitteleuropäer von Patriotismus spricht. Denn für alles dieses Zusammengehörige, dieses die Menschen in Gruppen Zusammenfassende, ist eigentlich in Mitteleuropa kein Talent vorhanden. Da ist das Talent für das Individuelle; und der ursprüngliche Charakter Mitteleuropas kommt zum Vorschein eben in der Anerkennung des Individuellen, daher zunächst in der Zeit der Entwickelung der Bewußtseinsseele in der Anerkennung des Persönlichen, des Menschlich-Individuellen. Wenn man im Gruppenhaften, also im extensiv Ausgedehnten das Wesentliche sieht, dann lebt man sozusagen auch in dem Kompositionellen; dann hat man das Verständnis für dieses Kompositionelle. Wenn man Verständnis hat für das Individuelle, dann will man das Individuelle von innen heraus gestalten; man sieht nicht den Geist wie Fangarme ausstreckend und eine Gruppe zusammenhaltend, sondern man sieht den Geist in jedem einzelnen; man stellt die einzelnen individuellen Dinge zusammen und sieht den Geist in jedem einzelnen, das heißt: man will dasjenige, was im Inneren, im Seelenhaften ist, an die Oberfläche des Körperlichen bringen.

Das geschieht nun nicht durch die Perspektive, sondern das geschieht durch die lichtdurchflossene Farbengebung. Und daher kommt es, daß die urgermanischen Brüder van Eyck gerade der Ausgangspunkt sind für die moderne Farbengebung, die Farbengebung, welche in der Farbe selber versucht, dasjenige festzuhalten, was aus dem Individuell-Seelischen an die Oberfläche des Körperhaften tritt. Und so sehen wir, daß ihre eigentliche Innerlichkeit die Brüder van Eyck und ihre Nachfolger aus diesem nordisch-mitteleuropäischen Elemente hernehmen. Und dasjenige, was in ihren Darstellungen allmählich als Kompositionelles eindringt, das nehmen sie von Frankreich, von Burgund herüber.

Nun ist es keineswegs ein Zufall, daß diese besondere Entwickelung, diese charakteristische Entwickelung im 15. Jahrhundert gerade in die Zeit hineinfällt, in der die Gegenden, in denen diese Maler leben, noch nicht festes staatliches Gefüge haben. Dieses staatliche Gefüge wird ihnen dann erst übergegossen vom Süden her, von Frankreich, und namentlich von Spanien. Dasjenige, was sich dazumal ausdehnt in den nördlichen und südlichen Niederlanden, das sind eigentlich individuelle Städtebildungen, die nur sehr wenig staatsmäßig zusammenhingen. Das ist eine Zeit, in der in dieser Gegend die Leute kein Talent haben, daran zu denken, daß Menschen gruppenmäßig zusammengehalten werden müssen durch Staatsgebilde, bei denen das Staatsgebilde die Hauptsache ist, und es darauf ankommt, daß gerade so und so weit dieses Staatsgebilde im Räume sich ausdehnt. Den Leuten, aus denen emporgewachsen sind die Brüder van Eyck, kommt es gar nicht darauf an, welchem Volkstum sie angehören, wie weit sich irgend etwas, was sie Staaten nennen, an das sie überhaupt nicht denken, ausdehnt, sondern es kommt ihnen darauf an, daß Menschen, vollwertige Menschen sich entwickeln, gleichgültig, zu welcher Gruppe sie gehören. Und so sehen wir in den südlichen Niederlandsgegenden, in den flandrischen Gegenden, wie in einer sinnigen und innigen Weise des Menschen Inneres in die Körperoberfläche herausgeholt wird dadurch, daß eben gerade dasjenige, was die Farbe in die individuell-seelische Charakteristik bringen kann, was lichtdurchflossen ist, in das Bild hineinge-heimnißt wird. Und wir sehen dann, wie die nordisch-niederländische Bürgerlichkeit in den südlichen Aristokratismus sich hineinerstreckt, und wie gerade aus dieser Bürgerhaftigkeit dasjenige hervorgeht, was den einzelnen Menschen so recht hineinstellt in die Welt und was damit künstlerisch wirklich eine Art Überwindung der Gruppenhaftigkeit ist.

Dabei können - und wir werden das gleich bei den ersten Bildern heute sehen -, dabei können geradezu großartige Massenentwickelungen auf diesen Bildern auftreten. Aber diese Massenentwickelungen sind nicht so, daß sie von vornherein gruppenhaft gedacht werden, daraufhin konstruiert sind, daß sie so und so verteilt sind und raumhaft zusammengehören, sondern es entstehen die Gruppen dadurch, daß jede einzelne Wesenheit voll wichtig ist und sich neben die anderen hinstellt.

Das also ist es, was wir gerade aus diesem Stück Kunstentwickelung werden ins Auge fassen können. Wir werden sehen bei den Brüdern van Eyck gerade, ich möchte sagen, eine vielfach noch zurückgebliebene Raumanordnung, aber trotz dieser zurückgebliebenen Raumanordnung eine hohe Innerlichkeit und ein Anpassen an dasjenige, was man sieht, ohne Rücksicht zu nehmen auf irgend etwas konventionell Feststehendes. Und so sehen wir denn, daß hier der andere Pol des Eingehens auf die physische Wirklichkeit ist, künstlerisch, wie das dem fünften nachatlantischen Zeitraum angemessen ist. Der andere Pol - denn der eine ist im Norden - geht von der italienischen Kunst, von der Kunst der Renaissance aus. Dort das Kompositionelle, und alles übrige gewissermaßen dienend dem Kompositionellen; im Norden dasjenige, was von innen heraus schafft, und was sich erst allmählich dazu durchringt, aus der Zusammenstellung des verinnerlichten Individuellen ein Kompositionelles herauszuarbeiten. Dieses bedingt dann, daß die eine Seite des naturalistischen Kunstprinzips des fünften nachatlantischen Zeitraumes eben hier eigentlich eine ihrer Ursprungsstätten hat. Es wird in die unmittelbar den Menschen umgebende Wirklichkeit das Erzählende hineingestellt. Aus dieser den Menschen unmittelbar umgebenden Wirklichkeit war herausgenommen zum Beispiel die biblische Geschichte, wenn sie künstlerisch dargestellt wird in älteren Zeiten. Diese Zeit beginnt, die biblische Geschichte hineinzustellen in die unmittelbar naturalistische Wirklichkeit. Niederländische Menschen stehen vor uns und sind die Gestalten der biblischen Geschichte. Dasjenige, was früher sich von der äußeren, naturalistischen Welt abgeschlossen hat, ich will sagen, der Goldhintergrund, dasjenige, was so zur Darstellung kam, das hört auf zu sein. Auf dem Boden, auf dem wir selbst stehen, gehen und stehen auch die biblischen Szenen.

Das aber verknüpft sich unmittelbar wie selbstverständlich damit, daß überall in der Umgebung des Menschen entweder auftritt die Behandlung des Raumes als Innenraum oder die Behandlung des äußeren Raumes. Ich möchte sagen: Der Raum hat aufgehört, selber in der Komposition des Bildes zu leben; dafür muß er auf das Bild versetzt werden, muß im Bilde selber auftreten. Wie kann er auftreten? Nun indem man einen Teil des Bildes selber als Raum gestaltet. Das heißt, daß man einen Innenraum, ein Zimmer oder irgend etwas nimmt und die Gestalten hineinstellt; oder aber, indem man den Raum gestaltet so, wie er sich naturalistisch um den Menschen herum gestaltet als Landschaft. Daher sehen wir ganz naturgemäß mit alldem, was in der geschilderten Weise als die neuzeitlichen Impulse gerade diese niederländische Kunst durchsetzt, in großartiger, in gewaltiger Weise die Landschaft überall in dem Hintergrund oder sonst auftreten. Und am schönsten, am blühendsten entwikkelt sich diese Kunst in der Zeit der Freien Städte, in der Zeit, in der in jenen Gegenden jede Stadt stolz ist auf ihre Unabhängigkeit, in der sie kein Bedürfnis hat nach territorialem Zusammenschluß mit anderen Städten. Da entwik-kelt sich ein gewisses internationales Bewußtsein. Und dieses ganze Freisein von Gruppengesinnungen, das ist hervorwachsend aus dem urtüchtigen germanischen Bürgertum gerade jener Gegenden, jener

Zeit, aus dem Nord- und Süd-Niederländischen, das nur ganz wenig influenziert ist von dem Kompositionellen des Südens; es ist hervorwachsend aus dem Nord- und Süd-Niederländischen, das nur ganz wenig influenziert ist von dem Kompositionellen des Südens, nur insofern influenziert ist, als es angrenzt an den Süden, das aber gerade aus der demokratischen Bürgertüchtigkeit heraus auch das Künstlerische schafft, seine Blüte entfaltete, bis in jene Zeiten hinein, wo wiederum Gruppengesinnung, ich möchte sagen: die Sache überdeckt.

So ist die Zeit der Kunstentwickelung, die wir heute vorführen, auch zugleich eine Zeit der freien Entwickelung der Menschen. Und selbstverständlich, ich müßte jetzt noch sehr vieles sagen; aber ich wollte Ihnen vor allem den welthistorischen Zeitraum fixieren, in den diese Kunstentwickelung hineingestellt ist. Und jetzt können wir ja zu dem Aufzeigen einer Anzahl von Bildern unmittelbar übergehen.

Wir beginnen mit dem weltberühmten «Genter Altarbild» der Brüder van Eyck.

433 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Gesamtbild (Gent, St.Bavo)



Dieses Altarbild besteht aus sehr vielen Teilen. Sie sehen hier das Mittelstück - wenn die vorderen Flügel aufgemacht sind. Sie sehen da zunächst den oberen Teil davon:





Gottvater in der Mitte, im päpstlichen Ornat. Alles aus dem Christlichen des Südens heraus gedacht - Gottvater wirklich wie ein Papst. Aber dasjenige, was ich angedeutet habe, es ist in der künstlerischen Auffassung enthalten. Wenn wir zurückgehen würden, so würden wir finden, daß die frühere Entwickelung ganz in christliche Vorstellungen getaucht ist, in traditionell-christliche Vorstellungen, wie sie der Klerus den Leuten aufgedrängt hat, wie sie im eminentesten Sinne entsprachen einem aus dem Gruppenbewußtsein herauskommenden Denken einer solchen Gesinnung. Und wir sehen ganz aus diesem heraus das Individuelle sich geltend machen.

Nun die beiden Seitenbilder, die noch zum oberen Mittelteil gehören: links «Maria», rechts «Johannes».

437 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Maria





438 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Johannes



Damit sind wir also im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts: 1426 stirbt Hubert van Eyck; sein Bruder macht dieses Altarbild fertig: Jan van Eyck.

Wir werden jetzt die links und rechts vom Mittelteil befindlichen Engelbilder des Genter Altars vorführen:

439 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Musizierende Engel

Sie sehen eine Engelgruppe musizierend, ganz verschieden von dem, was wir heute gesehen haben, selbst, wenn Sie sie mit den Engeln vergleichen in der unmittelbar vorangehenden christlichen deutschen Malerei, wie wir sie bei Stephan Lochner und dem «Kölner Meister» gefunden haben. - Sie sehen den großen Unterschied: Hier haben wir vollentwickelte Menschen als Engel, wenn auch, ich möchte sagen, in kirchlichen Zeremonialgewändern, vollentwickelte Menschen, nicht mehr wie früher halbkindliche Gestalten. Aber zugleich sehen Sie, wie ein vollständig durchgebildetes Arbeiten in der Perspektive an einem solchen Gruppenbilde noch nicht eingehalten wird. Es ist durchaus noch in sehr geringem Maße eine Perspektive durchgeführt. Sie sehen das Ganze, ich möchte sagen, auf der Fläche, teppichartig.

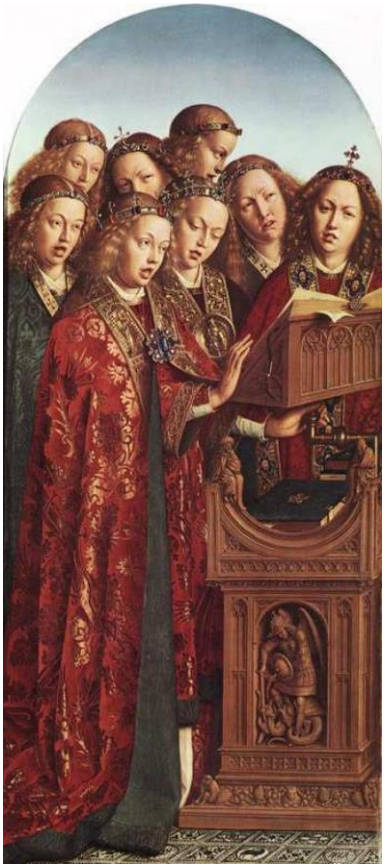




Nun das andere Engelbild von der anderen Seite:

440 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die singenden Engel

Das ganze Bild ist auf Bestellung eines reichen Bürgers für die Kirche St. Bavo, damals die Johannes-Kirche in Gent, gemacht worden, ist jetzt in der Welt zerstreut in den einzelnen Teilen: in Gent, Brüssel und Berlin.



Und nun kommen wir gewissermaßen zu dem Hauptteil des Bildes, das sich am Altar unterhalb dieser drei befindet:

435 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die Anbetung des Lammes

Hier sehen Sie eines der Grundmotive dieser und der früheren Zeit.

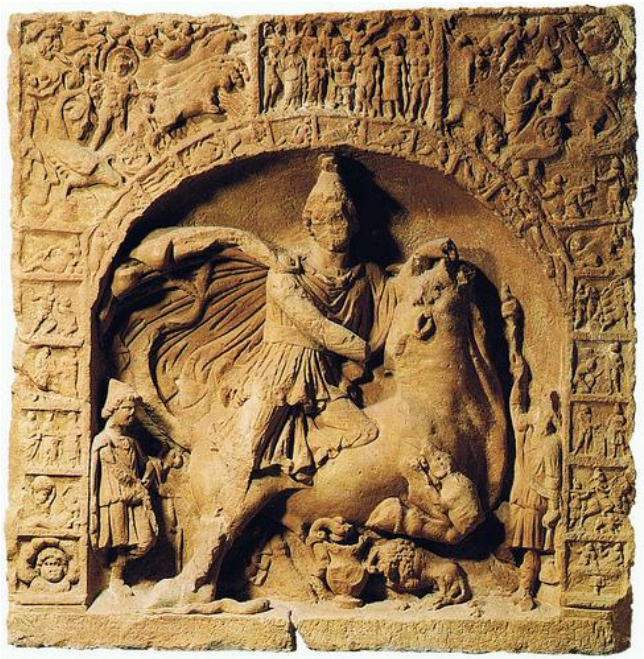
Es ist diese ganze grandiose Darstellung wiedergebend eine religiöse Grundidee, möchte ich sagen, die sich so allmählich im Laufe der Jahrhunderte heraufgebildet hat, und die es zu einer künstlerischen Verkörperung erst bringen konnte, als man eben so weit war, künstlerisch das auszudrücken, was man sich dachte als «Anbetung des Lammes». Es hatte sich ja in den Jahrhunderten der Christenheit allmählich herausgebildet diese Idee von der Erlösung durch das Opfer, von der Befreiung des Menschen durch das Opfer.



Man muß weit zurückgehen, wenn man die ganze Bedeutung dieser Idee ins Auge fassen will. Sie können unmittelbar ein solches Bild hier, das heißt seine novellistische Seite, sein Motiv vergleichen, ich will sagen: mit einer Darstellung des Mithras-Opfers:

436 Mithras-Relief

Wenn Sie dieses Mithras-Opfer nehmen, wie Mithras auf dem Stier sitzt, ihn verwundet, wie das Blut fließt, so sehen wir die Erhöhung des Mithras und damit auch seine Erlösung durch die Überwindung des Tieres herbeigeführt. Sie kennen die tiefere spirituelle Bedeutung dieses Motivs. Ich möchte sagen: es ist das polarisch entgegengesetzte Motiv von diesem:



435 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die Anbetung des Lammes



Der sich dort (436) aufbäumende, bekämpft werden müssende Stier muß sein Blut lassen; das Lamm gibt freiwillig sein Blut. Damit aber wird herausgehoben die Erlösung aus dem Elemente, in dem sie früher stand, herausgehoben aus dem Gewalttätigen, Kämpferischen, und wird verlegt in das Hingebende, Gnadeerwirkende. Und so drückt sich darinnen die Idee aus: nicht dadurch, daß der Mensch sich in Hochmut über sich selbst hinausheben und das Niedere töten will, sondern dadurch, daß er das durch die Welt Flutende, in Geduld für die Welt Leidende in seiner Seele durchlebt, erlangt er in jedem Punkt des Weltendaseins seine Befreiung. Dieses universalistische und damit gerade individuell-universelle Befreiungsprinzip ist damit ausgedrückt. Das Lamm ist ein Einzelnes, aber kein Einzelner durchsticht es; daher ist es für jeden hier geopfert, die es anbeten, die aus den verschiedenen Lebenssphären heraus sich ihm nähern, nähern dem Erlöser-Lamm, und nähern dem Quell, dem Brunnen des Lebens.

Es ist also der größte Gedanke, die größte Idee, die sich allmählich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hat im ausgehenden Mittelalter, durch die Brüder van Eyck festgehalten worden. Damit haben wir gerade innerhalb dieser Entwickelungsperiode eine der größten, bedeutsamsten Kunstschöpfungen, die wir natürlich beurteilen müssen von dem Gesichtspunkte aus, den ich Ihnen gerade geltend gemacht habe. Ich möchte sagen: es kämpft noch das Individuelle, aus dem Inneren heraus Schaffende mit einer mangelnden Beherrschung der Raumbehandlung. Sie werden namentlich sich bei einem solchen Bilde schwer unmittelbar einen Zuschauer denken können, der in seinem Augenpunkte angebracht ist so, wie er sich darbietet mit der Raumverteilung der Figur, die da unten ist auf dem Bilde, dem Brunnenengel.

Van Eyck hat dann in großartiger Weise die einzelnen Berufszweige, wie in sie alle der Impuls des Lammes hineinwirkt, dargestellt. Eine nächste Gruppe daraus; einzelne heben wir heraus:

441 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die Richter

wie sie sich nähern dem Lamm. Das sind alles Teile dieses großen Genter Altares.





442 Hubert und Jan van Eyck

Genter Altar, Teil: Die Ritter

Das Nächste ist dann das Innige:

443 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die Einsiedler

444 Hubert und Jan van Eyck Genter Altar, Teil: Die Pilger

wobei wir eben schon bewundern können die Behandlung des Zusammenklanges des Menschen mit seinen Landschaften.



Hubert van Eyck ist gestorben 1426, wie ich schon sagte; da war dieses Altarbild noch lange nicht fertig; viele Jahre noch hat daran sein Bruder, Jan van Eyck, gearbeitet, und die Gelehrten beschäftigen sich schon seit langer Zeit mit dem ihnen so wichtig erscheinenden Streite, welche einzelnen Teile dem Hubert und welche dem Jan gehören, ein Streit, der für den, der auf das Künstlerische geht, ja ein ziemlich überflüssiger ist.

Nun kommen wir zu einem anderen Bilde des Jan van Eyck:

445 Jan van Eyck Die Madonna des Kanonikus Georg van der Paele (Brügge, Museum)

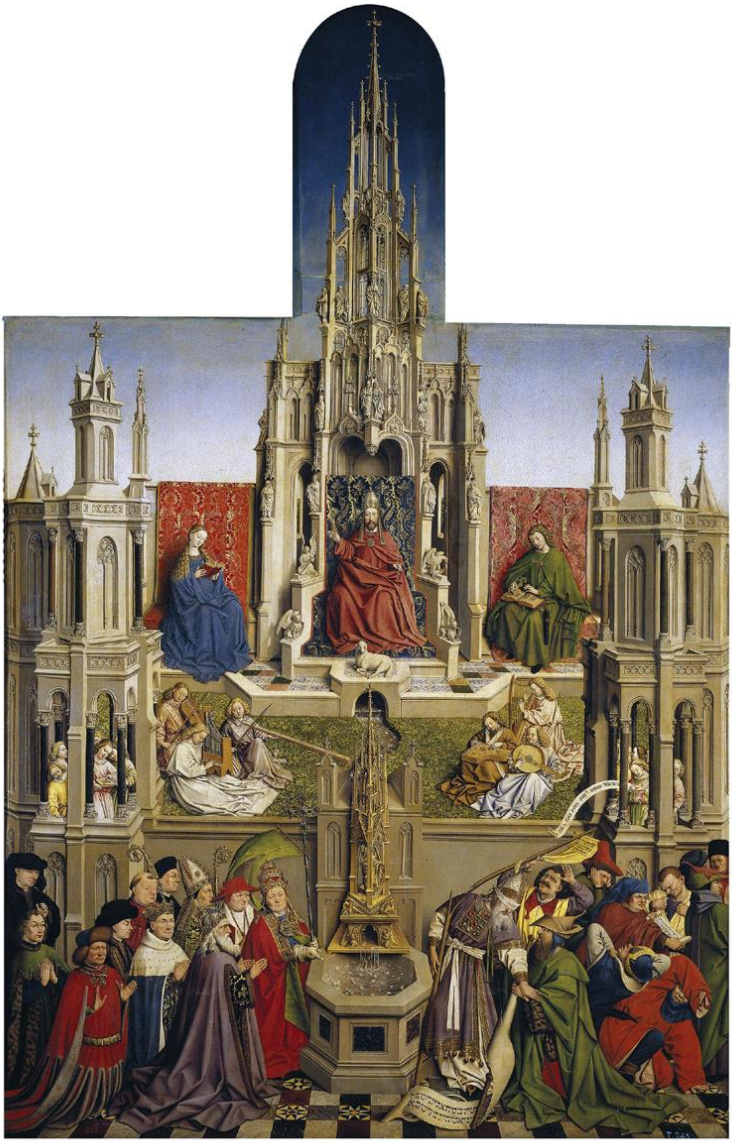


Das Bild ist 1436 gemalt, und Sie werden daran ebenso bewundern können die Innigkeit der Madonna in ihrem Ausdruck, wie auf der anderen Seite die nun wirklich aus einer grandiosen Naturbeobachtung heraus, aber zugleich mit einem gewissen Sinn für das Charakteristische, bei aller Primitivität der damaligen Weise natürlich, bei dem Kanonikus.

Nun kommen wir zu einem Bild, das Jan van Eyck in Spanien gemalt hat, wohin er geschickt worden ist:

446 Jan van Eyck Der Brunnen des Lebens (Madrid, Prado)

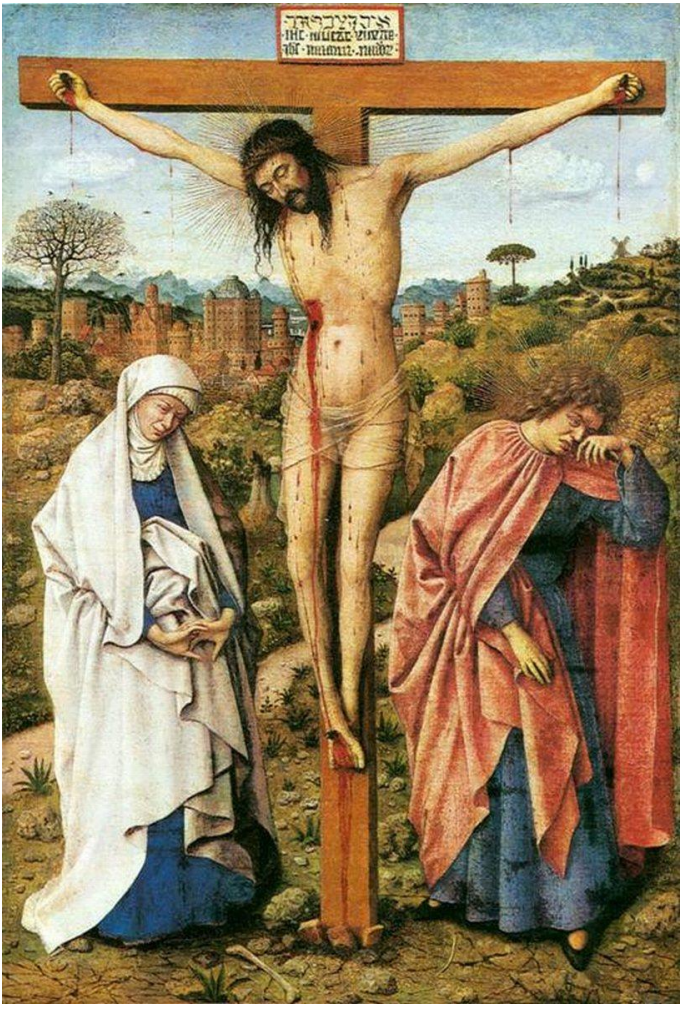
mit der gotischen Architektur im Hintergrunde. Die Wasser des Lebens, die Brunnen des Lebens, im Zusammenhange mit dem Opfer des Lammes darzustellen, war ja damals etwas, worauf die Ideen gingen. Wiederum finden Sie hier das Motiv des Gottvaters in ähnlicher Weise, wie auf dem ersten Bild; Madonna und Johannes - eigentlich nur mehr, ich möchte sagen: in das südlich Kunstgemäße, das eben herangetreten ist, da er dieses Bild in Spanien gemalt hat, dasjenige verwandelt, was in nordischer Art in dem ersten Bilde vor Ihre Seele getreten ist.



Und nun wollen wir sehen, wie in einer «Kreuzigungsdarstellung»

447 Jan van Eyck Kreuzigung

die besonders charakteristische Art dieser Kunst zum Ausdruck kommt. Das Menschliche überwiegt weit das Traditionelle, das aus der Bibel Entlehnte. Von dort her ist, ich möchte sagen: nur der Anlaß genommen; aber man sieht, wie allgemein-menschlich mitgefühlt ist, wiedererweckt ist dasjenige, was biblisches Motiv ist. Nicht bloß ist hier die Meinung: man solle das darstellen, was in der Bibel mitgeteilt ist, sondern nacherlebt, nachgefühlt im eminentesten Sinne ist es. Man würde sich nicht leicht denken können, daß unmittelbar ein südlicher Künstler diese Linie hier und diese Linie - bei Maria und Johannes - zusammengemalt hätte; aber wenn es nicht auf das Kompositionelle, sondern darauf ankommt, den Eindruck der Innerlichkeit zu geben, dieses Innerliche wiederzugeben, dann wirkt eben diese Linie hier zusammen mit dieser hier, weil es gerade die verschiedenen Seelenverfassungen so charakteristisch zum Ausdrucke bringt.



Und nun noch zwei Bilder der Profanmalerei desselben Künstlers:

448 Jan van Eyck Die Vermählung des Tuchhändlers Arnolfini

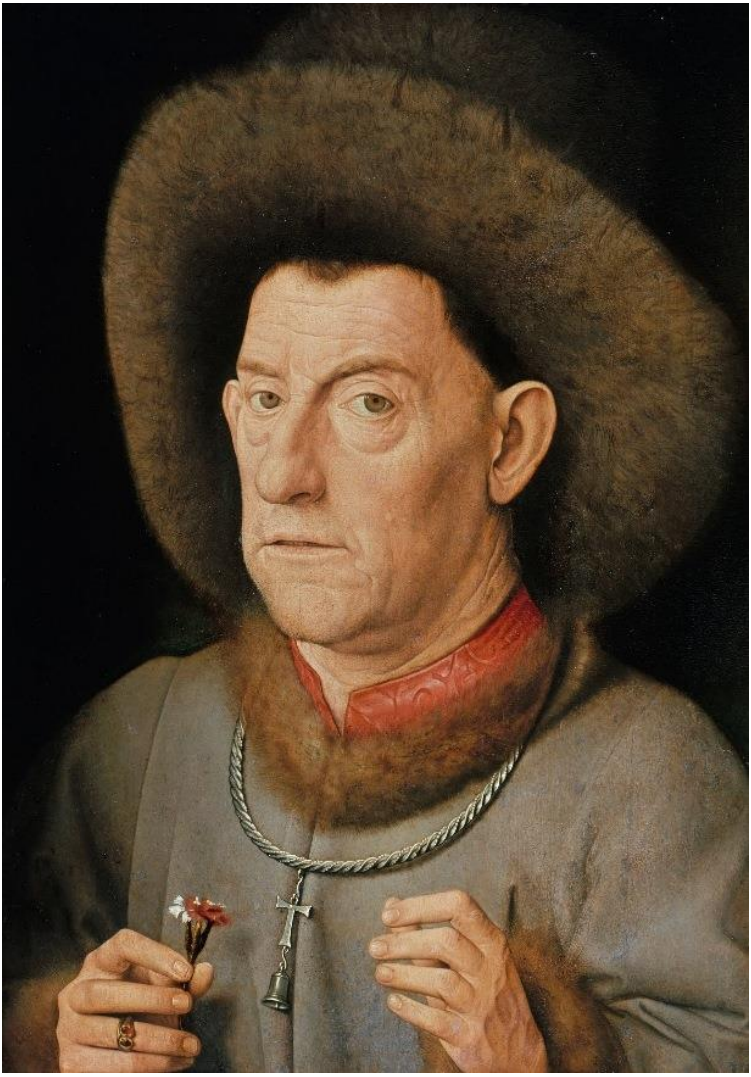
Diese zeigt besonders deutlich, wie weit eben der Künstler gekommen ist in der Fähigkeit, charakteristisch auszudrücken, was er ausdrücken wollte.



Und das letzte Bild von van Eyck, das wir haben, das zeigt Ihnen den Versuch, weiterzukommen gewissermaßen in der Porträtdarstellung:

449 Jan van Eyck Männliches Porträt

wobei bei diesem Bilde besonders deutlich zu sehen ist, wie man gar nichts darauf gibt, sich Vorstellungen zu machen, wie der Mensch sein soll, und aus diesem Impuls heraus arbeitet, sondern wie man den Menschen anschaut, und was der Anschauung sich darstellt, das gibt man wieder.



Und nun kommen wir zu einem Zeitgenossen, der den van Eyck etwas überlebt, zu dem Meister von Flémalle, wie man ihn nennt, in dem wir einen Sucher mit ähnlichen Impulsen sehen, der aber viel mehr beeinflußt ist von dem, was von Frankreich herüberkommt, was man in der Linienführung, in dem Nachwirken der künstlerischen Tradition sieht. Bei van Eyck sieht man: es ist aus einem elementarischen Bedürfnis heraus erwachsen. Hier sieht man, daß schon zugrunde lag die Meinung, dies oder jenes müsse so oder so gestaltet werden; aber sie überwiegt nicht sehr, diese Meinung. Aber dennoch, man sieht darinnen, daß eben gewisse ästhetisch-künstlerische Traditionen Prinzipien sind. Man wird nicht leicht zum Beispiel gerade diese besonders eigentümliche Handlage oder auch die ganze Führung in der Gesichtsdarstellung bei van Eyck finden, sondern Sie werden sie hier finden als mitbewirkt durch einen gewissen Einfluß von Frankreich her.



450 Meister von Flémalle Die Heilige Veronika

Dafür ist natürlich der Hauch mehr, ich möchte sagen: eleganten Lebens über die Gestalten gegossen als über die van Eycks. Dann von demselben Meister haben wir:



451 Meister von Flémalle Der Tod der Maria *(Hugo vander Goes zugeschrieben)*

nun wirklich dafür charakteristisch, wie in die unmittelbare Gegenwart herein die christliche Legende versetzt wird. Das sind Bilder, die etwa in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts geschaffen sind.



Und nun kommen wir zu Roger van der Weyden, der nun ebenso von Frankreich herüber beeinflußt ist wie der vorige, aber alle die Elemente hat, die aus der deutlich vorhandenen Nachfolge des van Eyck, beziehungsweise der van Eycks herstammen.

452 Roger van der Weyden Die Beweinung Christi

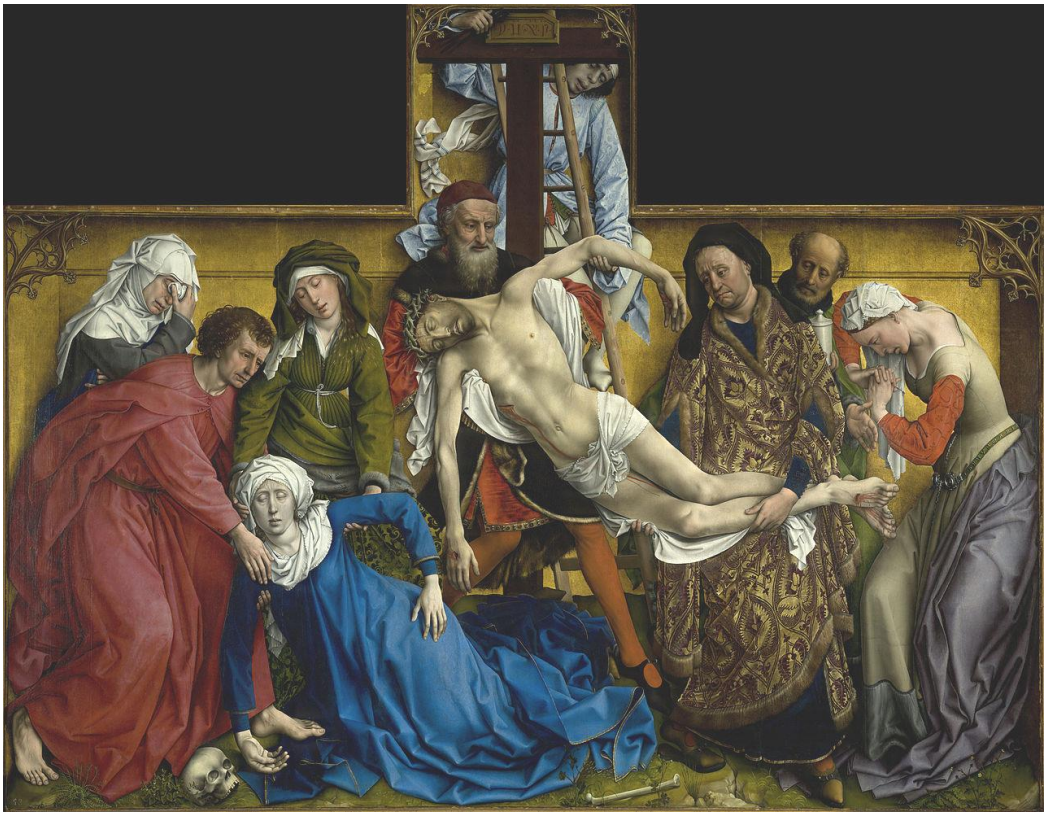
In dieser sehen Sie, wie aber charakteristisch unterscheidend bei diesem Meister das auftritt, daß in das Bild dramatisches Leben hineinkommt, während van Eyck durchaus episch ist. Van Eyck stellt die Gestalten ruhig nebeneinander; sie wirken gewissermaßen aufeinander, ohne daß man einen das Ganze durchsetzenden Zug hat. Hier (bei van der Weyden) finden Sie in dem Zusammenwirken der Gestalten Dramatik, nicht bloß Epik.



Nun dasselbe Motiv von demselben Maler noch einmal:

453 Roger van der Weyden Kreuzabnahme. Madrid

Und jetzt ein Bild aus der christlichen Legende. Sie sehen den Evangelisten Lukas, der ja nach der Legende ein Maler war, die Maria auf dem Bilde malend.



454 Roger van der Weyden Der Evangelist Lukas malt die Madonna (Eremitage,St.Petersburg)



Nun haben wir noch ein Bild von diesem Meister:

455 Roger van der Weyden Anbetung der Heiligen Drei Könige

wobei der eine der Könige Philipp von Burgund ist und der andere Karl der Kühne, der den Hut abzieht; es ist auch die ganze Szene sehr in die damalige Gegenwart hereingerückt schon durch diese Äußerlichkeit; denn er hat eben seine mehr oder weniger unmittelbar gegenwärtigen Fürstengestalten als Könige genommen, die kommen, das Kind anzubeten.



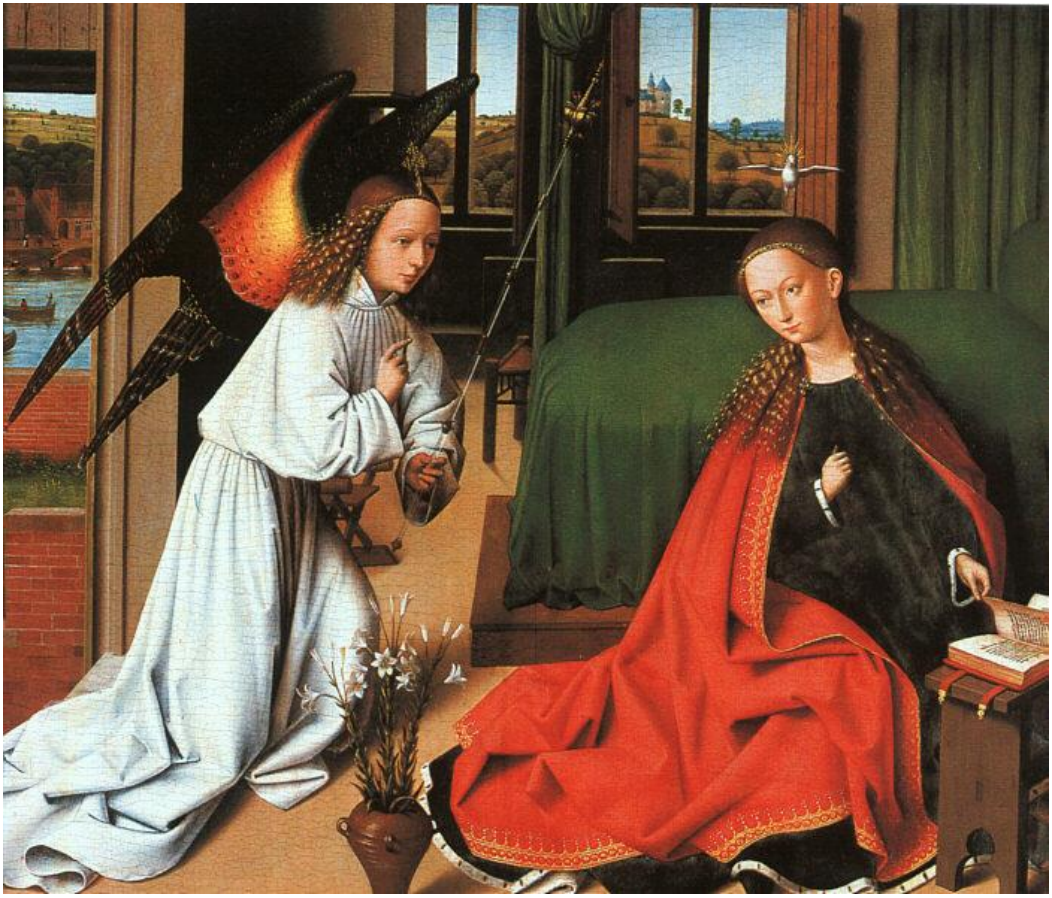
456 Roger van der Weyden Porträt Karls des Kühnen

Alle diese Maler erlangen eine gewisse Vollkommenheit in der Porträtkunst.



Und nun kommen wir zu einem Meister Petrus Christus. Sie sehen da zwei Altarflügel von ihm:

457 Petrus Christus Verkündigung an Maria



Meister Petrus Christus - zwei Altarflügel

Retabel Petrus Christus, 1452 , Schauseite (zweite) Verkündigung und Geburt Christi,

(Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)



Petrus Christus Geburt Christi

Von Petrus Christus muß man sagen, daß er eigentlich ohne besonderes Ausgesprochenes nach der einen oder nach der anderen Richtung in der Linie arbeitet, wie van der Weyden nach der einen und van Eyck nach der anderen Seite. 1452, also in der Mitte des 15. Jahrhunderts, sind diese Bilder gemalt.

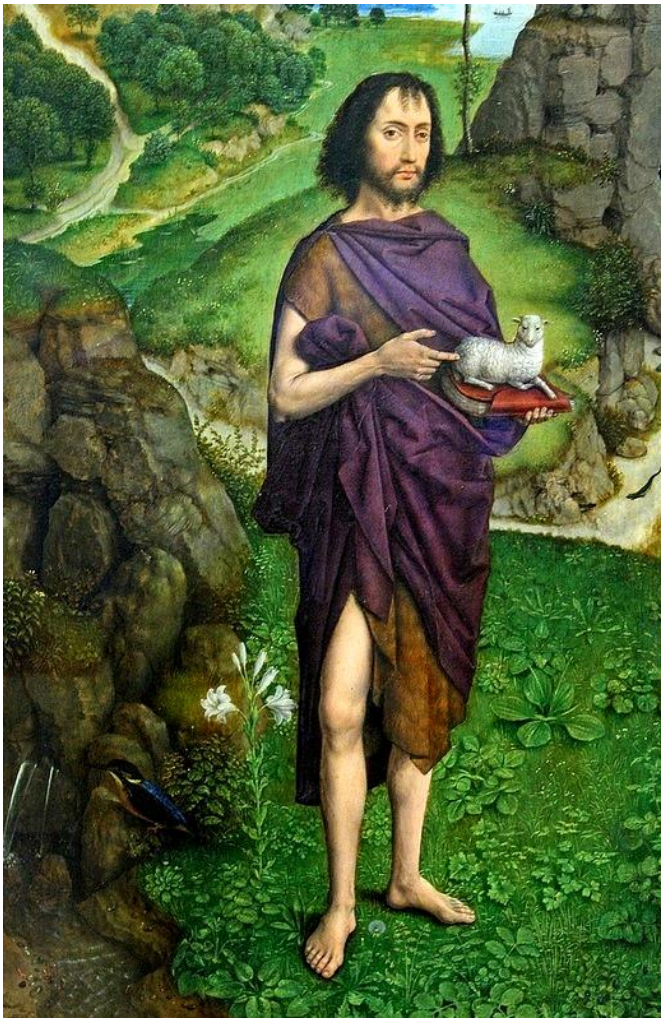


Nun kommen wir immer mehr und mehr zu denjenigen Bildern, welche dem Charakter nach das mehr nordholländische Element noch hineintragen. Und dabei finden wir dann ganz besonders mit Vollkommenheit die Landschaft ausgebildet.

Die nächstfolgenden Bilder sind von Dierick Bouts dem Jüngeren.

Gerade für diese Künstlerschaft außerordentlich Charakteristisches:

460 Dierick Bouts der Jüngere Johannes der Täufer

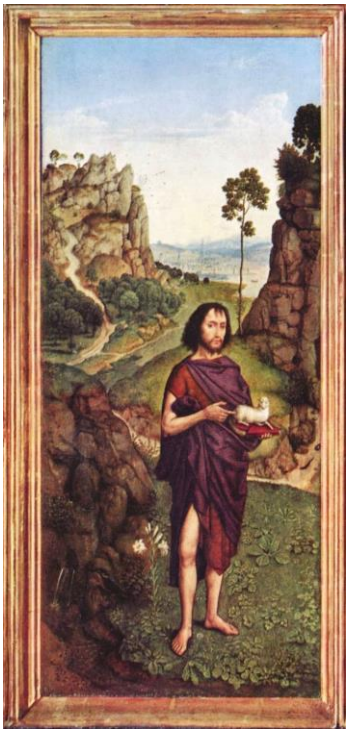


461 Dierick Bouts der Jüngere Flügelaltar »Die Perle von Brabant« (München, Alte Pinakothek)

auf der einen Seite der Täufer, auf der anderen Seite der Christophorus, der Christusträger - Bilder, in denen wirklich die ganze unmittelbar menschliche Innigkeit zum Ausdruck kommt und auf der anderen Seite das wirklich dann dazugehörige landschaftliche Element. Gerade auch bei Bouts sehen Sie dieses eintreten, sehen in der Kunst dieses Hineingestelltsein des Menschen in die freie Natur.



Johannes der Täufer



Christophorus



459 Dierick Bouts der Jüngere Die Anbetung der Könige (Mitteltafel Flügelaltar)

Und nun kommen wir aber immer mehr und mehr zu dem sich Hindurcharbeitenden einer ganz realistischen Darstellung. Das heißt: es ist der Mensch, der Künstler immer mehr imstande, dasjenige, was angestrebt war auf diesem Wege, wirklich in der unmittelbaren Wiedergabe des Natürlichen zu suchen.



Wir sehen das zunächst bei Hugo van der Goes:

462 Hugo van der Goes Die Anbetung des Kindes, aus dem Portinari-Altar



463 Hugo van der Goes Die Anbetung, Teil: Die Hirten

Hier ist der Realismus eben wirklich bis zu einem gewissen hohen Grade der Vollkommenheit innerhalb dieser Kunstevolution gekommen.



Hugo van der Goes

464 Der Heilige Antonius und Matthäus mit Stiftern



465 Die Hl.Margarethe und Hl. Magdalena mit Stiftern (Portinari-Altar,Florenz,Uffizien)



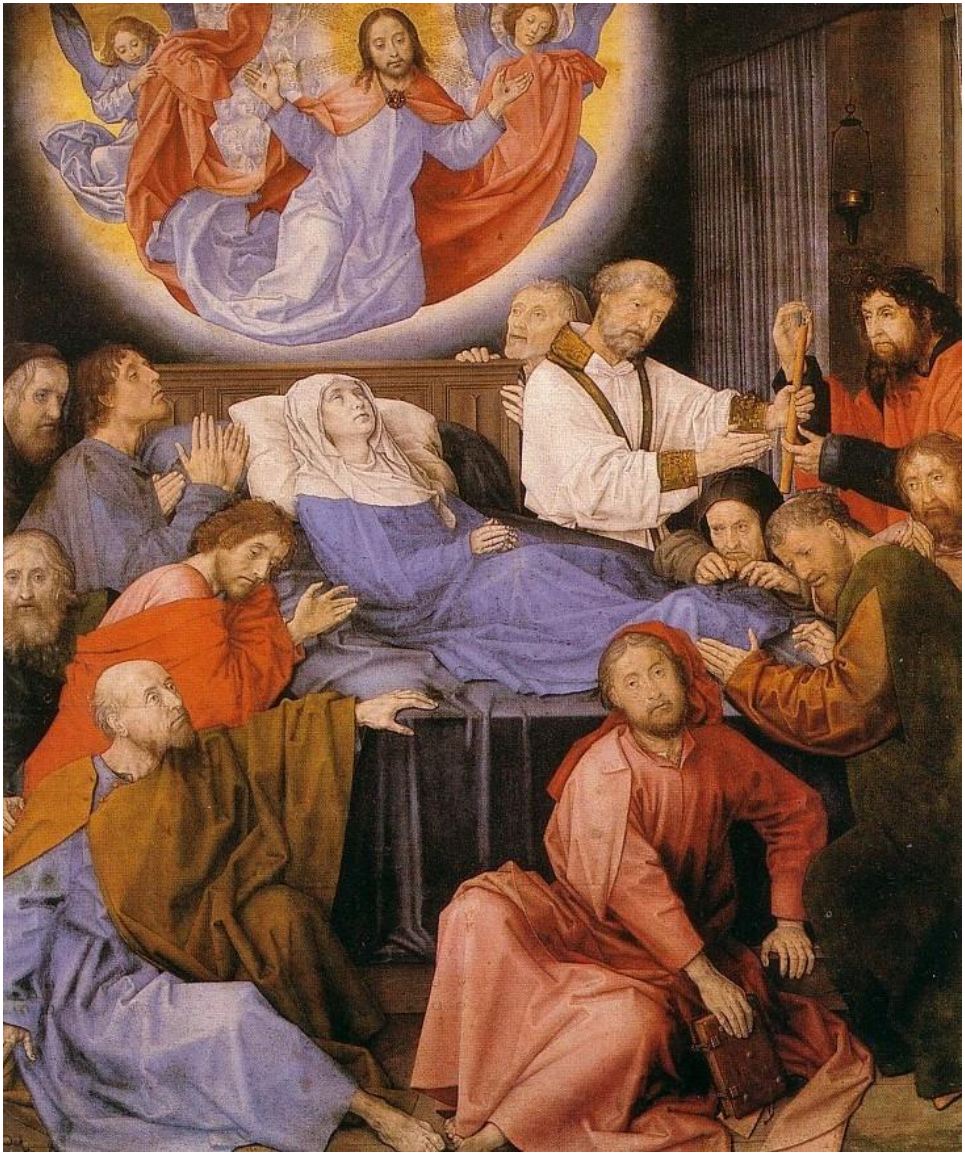
466 Hugo van der Goes Die Anbetung der Hirten ,Berlin, Deutsches Museum





Unten sind diejenigen, die das Bild gestiftet haben; darauf

467 Hugo van der Goes Der Tod der Maria, Brűgge, Museum



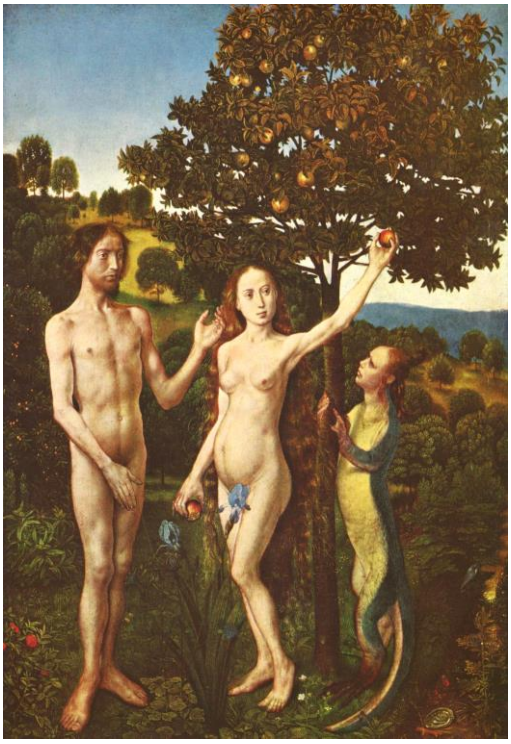
468 Hugo van der Goes Der Sündenfall (Wien, Gemäldegalerie)



Sehen Sie, diese Kunst hat nicht - ich habe einmal schon darüber gesprochen im Hinblick auf den Meister Bertram - eine Schlange unmittelbar dargestellt, sondern das Luziferische:

469 Meister Bertram Der Sündenfall Grabower Altar,Teil (Hamburg, Kunsthalle)

Daß die Schlange selber, so wie sie als physische Schlange existiert, den Menschen verführt hat, das ist erst eine Erfindung des Naturalismus der neuesten Zeit, des Materialismus.





Und nun kommen wir zu dem Künstler, der in der Schule von van der Weyden gebildet worden ist und gewissermaßen diese Schule fortsetzt, der dort in dieser Schule genannt wurde der «deutsche Hans», - nämlich zu Hans Memling. Sie sehen hier

472 Hans Memling Maria mit dem Kind (Florenz, Uffizien)

Der Künstler ist in der Mainzer Gegend geboren und hat in diesem Bilde -wenn wir nächstens können, werden wir Ihnen die eigentliche Oberdeutsche Malerei vorführen, die besonders charakteristische Eigentümlichkeiten hat -einiges von dem offenbar in seinen Anlagen liegende hinübergetragen, aber im übrigen alles, was in der niederländischen Malerei in dieser Zeit lebte, einschließlich ihrer Einflüsse von Frankreich her, angenommen hat.



Und nun von demselben Hans Memling ein Motiv, das der damaligen Zeit auch nahelag: die verschiedenen Ereignisse, die sich an Maria anfügten, darzustellen:

470 Hans Memling Die sieben Freuden der Maria (München, Ältere Pinakothek)

Es sind meistens Szenen aus dem Leben der Maria. Es ist natürlich zu klein, als daß man auf die Einzelheiten auch nur im Anschauen eingehen könnte.

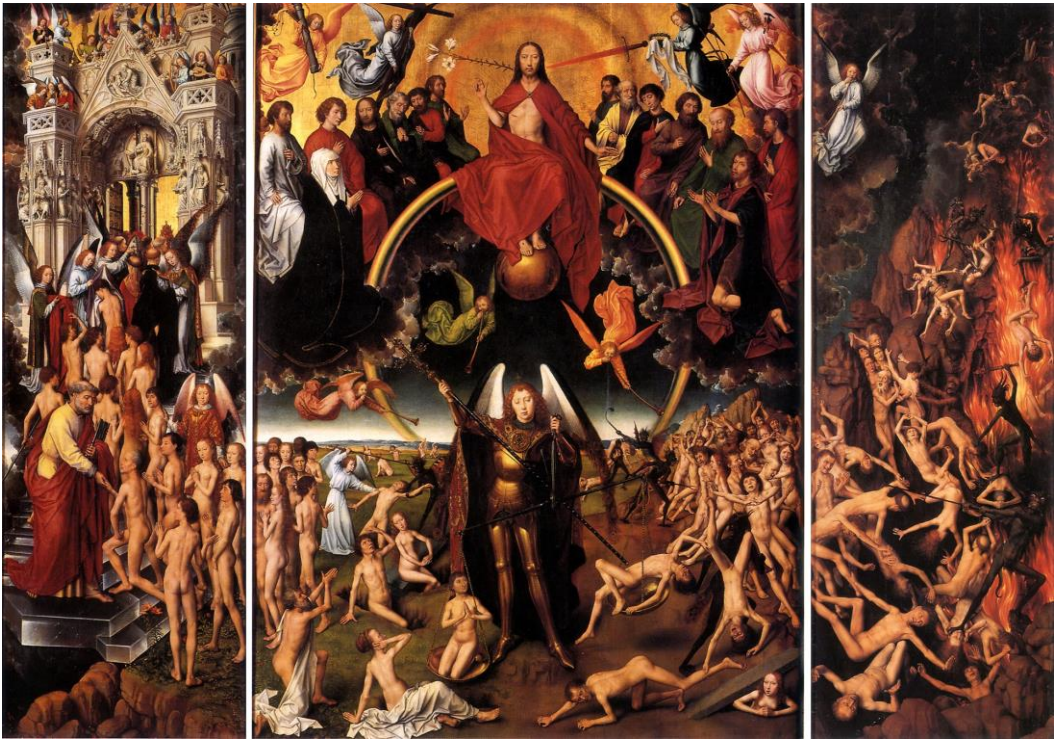




Aber nun nehmen wir ein charakteristisches Bild von Memling:

471 Hans Memling Jüngstes Gericht (Danzig, Marienkirche)

in dem er in einer in seiner Art wirklich genialen Weise seine Vorstellung vom Jüngsten Gericht zum Ausdruck gebracht hat. Sie sehen selbstverständlich etwas von Eckigkeit, Kantigkeit, aber doch von einer menschlich innigen Durchdringung des Vorganges. Das Bild ist gegenwärtig in Danzig, weil ein Handelsherr, der ein Räuber war, das Bild geraubt hat, und es, weil er sehr fromm war, der Kirche von Danzig nachher gestiftet hat.



Nun wollen wir noch die Porträtkunst dieses selben Hans Memling kennenlernen, und Sie werden sehen, wie alle diese Maler wirklich in der Wiedergabe der menschlichen Individualität in ihrer Art Großes leisten.

473 Hans Memling Männliches Bildnis. (Berlin)

Die Wiedergabe des Seelischen in diesem Antlitz ist schon etwas ganz Außerordentliches. -



Und nun noch ein anderes:

474 Hans Memling Männliches Bildnis. (Den Haag)

Dieses Bild ist ja sehr bekannt.



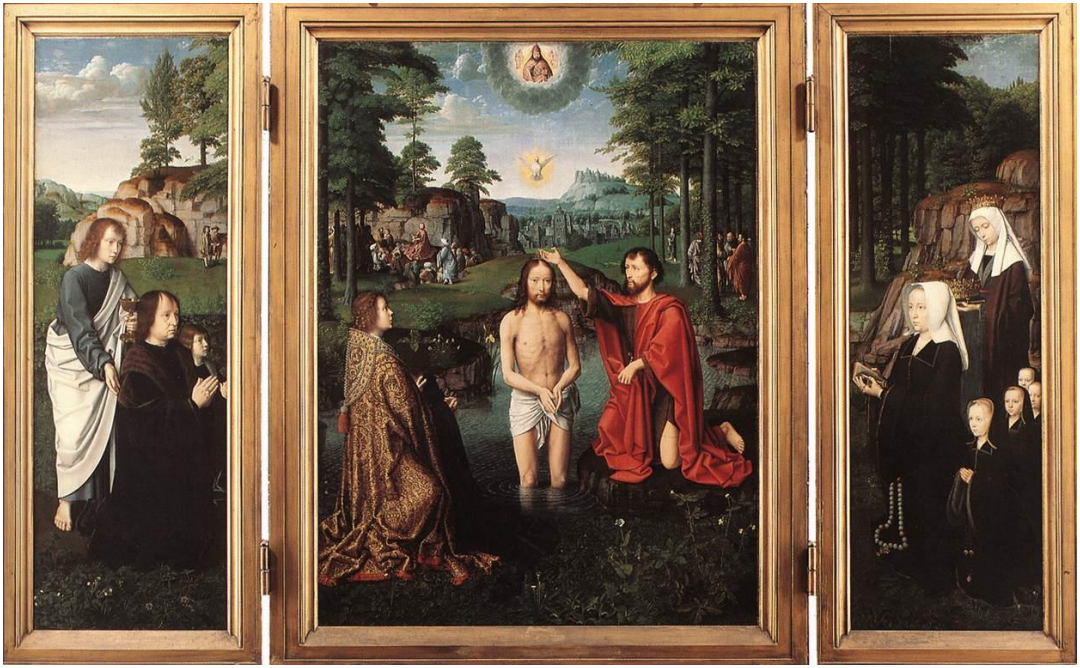
Nun kommen wir dann schon zu immer späteren Künstlern, die gewissermaßen schon nicht mehr den ganz freien Zug, sondern ein gefundeneres Wesen zeigen. Zunächst Gerard David. Er ist geboren schon gegen 1460: er ist aus Holland nach Brügge zugewandert. Und während wir bis jetzt die künstlerische Vor-Reformation gehabt haben, haben wir in diesem Künstler schon dasjenige, was sich immer mehr der Reformation nähert:

475 Gerard David Anbetung der Könige (München, Ältere Pinakothek)



Wir sehen, wie da natürlich schon das südliche Element hereinwirkt in das Kompositionelle.

477 Gerard David die Taufe Christi von demselben Künstler (Brügge,Museum)





478 Gerard David Madonna mit dem Kinde, mit Heiligen und Engeln (Rouen, Museum)



476 Gerard David Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft (Berlin,Deutsches Museum)



Und nun kommen wir zu einem Künstler, der gewissermaßen nur eine Art Nachahmer des Gerard David ist, der schon mit achtundzwanzig Jahren gestorben ist - Geertjen tot Sint Jans, der aber doch in gewissem Sinne alle die Eigenheiten dieser Kunstperiode in sich trägt:

479 Geertjen tot Sint Jans Heilige Familie – die Sippe Christi (Amterdam, Rijksmuseum)



Und noch ein Bild von demselben

480 Geertjen tot Sint Jans Maria, die Geburt Christi (London, National Gallery)

Je weiter es nun vorangeht in die Zeit gegen das 16. Jahrhundert zu, desto mehr kommen andere Elemente hinein in das eigentlich Charakteristische für die Eyck-Periode, die ich angeführt habe.



So kommen wir jetzt zu Hieronymus Bosch:

481 Hieronymus Bosch Kreuztragung (Gent, Gemäldegalerie)

Da sehen Sie schon, wie ein stark kompositionelles Element hineinkommt und gewissermaßen nicht mehr die bloßen naturalistischen Beobachtungen vorhanden sind, wie ein phantasievolles Element durchwirkt. Daher wird er auch der Maler von allerlei bloß Phantastischem, Spukhaftem.



Zunächst noch eine weitere «Kreuztragung»:

482 Hieronymus Bosch Kreuztragung (Madrid, Prado)



Wir haben dann ein Bild von ihm, das die «Hölle» darstellt:

483 Hieronymus Bosch Die Hölle (Madrid,Prado)

Da sehen Sie also das Phantastische mit dem, was gelernt worden ist nach dieser Richtung, vermischt. Sie sehen diesen merkwürdigen Aufenthalt.



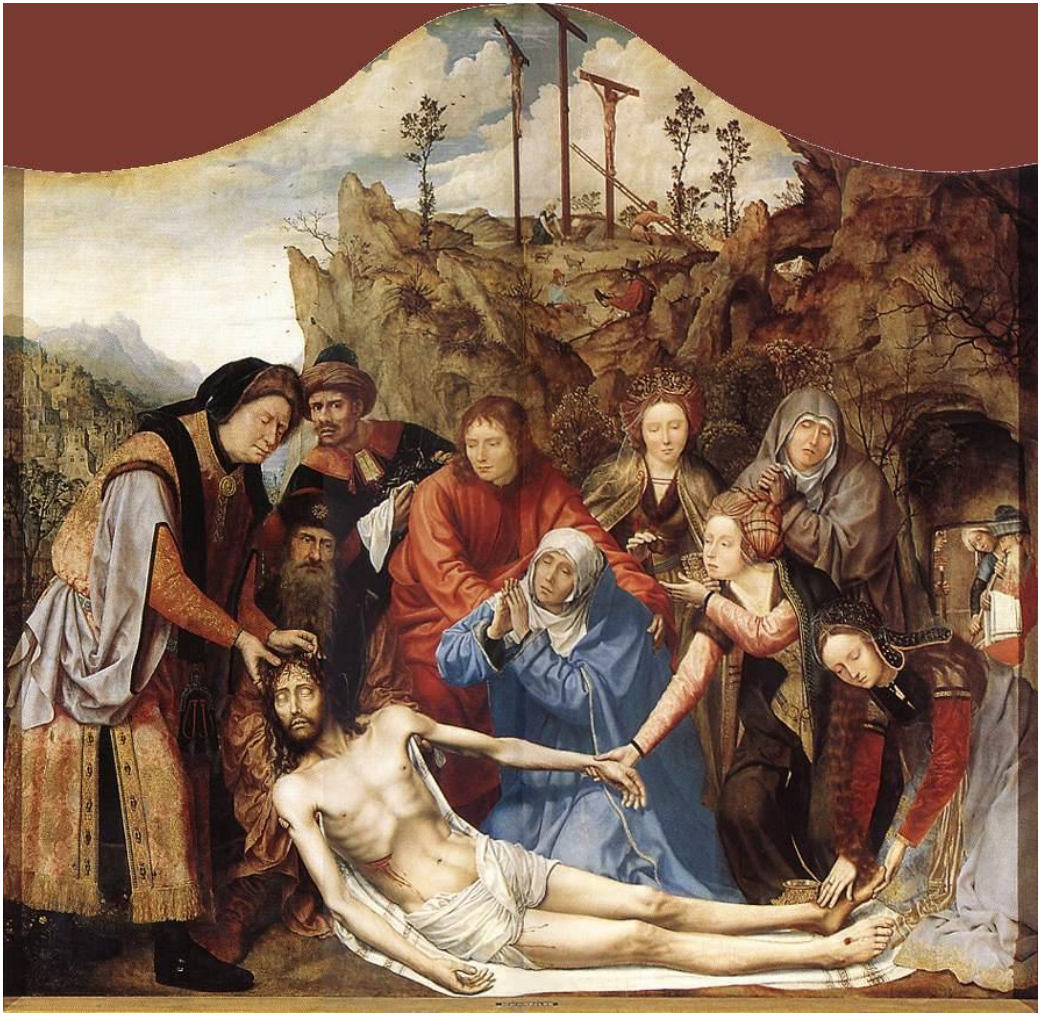
Und nun kommen wir zu Quentin Massys, der schon durchaus stark das Kompositionelle vorwiegend hat. Das ist schon 16. Jahrhundert:

485 Quentin Massys Die Heilige Familie Das Bild ist 1509 gemalt.



486 Quentin Massys Beweinung Christi

Da sehen Sie schon das ganz bewußte Kompositionelle.



Im nächsten Bilde werden Sie sehen, wie die kompositionelle Phantasie auch in einem, was verhältnismäßig weniger Gestaltung hat, sich verbindet mit dem Charakteristischen:

484 Quentin Massys Der Wechsler und seine Frau (Paris, Louvre)



Nun wollen wir wieder zu einem Künstler gehen, der insbesondere im Landschaftsbilde Ihnen die Eigentümlichkeiten dieser Periode zeigt - Joachim de Patinir malt insbesondere gerade bedeutende Landschaftsbilder, wie überhaupt in dieser Zeit und von dieser Seite her die Landschaft hineinwächst in die Kunst. Man kann ja sagen, daß eigentlich wirklich die Landschaft erst von dieser Zeit ab entdeckt ist für die Kunst:

487 Joachim de Patinir Ruhe auf der Flucht (Madrid, Prado)



488 Joachim de Patinir Ruhe auf der Flucht (Berlin, Deutsches Museum)



489 Joachim de Patinir Taufe Christi (Wien, Gemäldegalerie)

Ich bitte Sie, diese Bilder hauptsächlich vom Gesichtspunkte der Landschaftsmalerei anzusehen. Es ist ja natürlich, daß diese Landschaft erst im Zeitalter der versuchten naturalistischen Nachbildung eintreten kann; und da beginnt ja erst die Landschaft einen Sinn zu haben in der Malerei.



490 Joachim de Patinir Versuchung des Heiligen Antonius (Madris, Prado)

Nun kommen wir zu einem Künstler, der schon eben stark in das 16. Jahrhundert herüberfällt, der das, was ich das Bürgerliche genannt habe, sogar, ich möchte sagen, bis zum Bauernhaften hat, ganz aus dem elementaren Volkstum heraus malt, aber auf der anderen Seite alle möglichen Einflüsse in sein Schaffen einströmen hat und sogar Italienisches aufgenommen hat - merkwürdigerweise also das Holländisch-Elementare mit dem schon auf die Renaissance hin Arbeitenden vereinigt und einen gewissen Humor hat. Das ist Pieter Brueghel der Ältere, geboren 1525.



Da haben wir den frommen Mann und hinter ihm den Teufel:

491 Pieter Brueghel der Ältere Der Teufel und der Fromme (Neapel, Nationalmuseum)



492 Pieter Brueghel der Ältere Die Parabel von dem Blinden (Paris, Louvre)



Dann haben wir einen Fall der Engel von ihm - wie die Engel verworfen werden:

493 Pieter Brueghel der Ältere Der Fall der Engel (Brüssel, Gemäldegalerie)



Dann haben wir noch biblische Bilder von ihm:

494 Pieter Brueghel der Ältere Die Kreuztragung (Wien, Kunsthistorisches Museum)





495 Pieter Brueghel der Ältere Die Anbetung der Heiligen Drei Könige (National Gallery, London)

Damit wollen wir für heute schließen.



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

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

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