

gedruckt

Vervielfältigung, Nachdruck und
Benutzung für gedruckte Werke
streng verboten.

Nur für Mitglieder. Nicht durchgesehen.

V o r t r a g

von

D r . R u d o l f S t e i n e r ,

zu Lichtbildern von Raphael, Dürer, Holbein, Moser u. Multscher usw.

Dornach, am 17. Januar 1917.

Meine lieben Freunde !

Wir werden heute durch die Bilder, die wir Gelegenheit haben vorzuführen, in der Lage sein, eine Art Rekapitulation von manchem vorzunehmen, das schon in Anlehnung an die früher vorgeführten Bilder durch unsere Seele ziehen konnte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit im Verlauf der Vorführung der Bilder auf einiges aufmerksam machen, das sich nun auch anschliesst an das schon Gesagte. Wir haben im Laufe unserer Betrachtungen unterschieden zwischen einer mehr südeuropäischen künstlerischen Strömung und einer nord- bzw. mitteleuropäischen künstlerischen Strömung, und wir haben ja aus beiden Strömungen Charakteristisches vorgeführt. Wiederholen diejenigen Vorstellungen, die schon vorgebracht worden sind, möchte ich nicht, sondern ich möchte, da wir in der Lage sind, einige Reproduktionen von Raphaels Schöpfungen vorzuführen zunächst, die wir früher nicht vorgeführt haben, ich möchte gerade in bezug auf die Persönlichkeit Raphaels einige Worte sagen, die sich - ich möchte sagen -

**Abschreiben
ganz oder teilweise
nicht gestattet.**

wie eine Art speziellen Ergebnisses aus den Ideen über südeuropäische Künstlerschaft entwickeln lassen.

Wer Raphaels Schöpfungen auf sich wirken lässt, der wird finden, dass in Raphael wirklich mit Bezug auf gewisse künstlerische Intentionen ein Höchstes erreicht ist. Man fragt, wenn man Raphaels Schöpfungen verstehen will, wenn man sie auf sich wirken lässt, man fragt gleichsam in sich selbst nach der Art, wie dasjenige, was in seinen künstlerischen Schöpfungen zum Ausdruck kommt, in allgemeinen Weltbeziehungen drinnensteht. Denken Sie einmal von diesem Gesichtspunkte aus an die Madonna della Sedia; denken Sie, wie im Grunde genommen nach allen Richtungen hin dieses Madonnenbild in eine grosse Weltperspektive hineingestellt ist. Nehmen Sie zunächst das Bild als Ausfluss der christlichen Weltanschauung. Es gibt einen Impuls der christlichen Weltanschauung: die Geburt des Christus-Jesus im Zusammenhange mit der Madonna, in einer solchen Weise, dass man sich sagt: dasjenige, was der Idee, der Intention, dem Impuls nach ausgedrückt werden soll, der welthistorischen Bedeutung nach ausgedrückt werden soll, ist mit Mitteln ausgedrückt, die nicht überboten werden können. Man kann sich von einem gewissen Gesichtspunkte keine Erhöhung des Eindruckes, den jenes Motiv auf die Menschenseele machen könnte: die Madonna mit dem Jesuskinde - man kann sich keine Erhöhung des Eindruckes denken als diese Darstellung. So ist eine der Ideen, eine der Vorstellungen der christlichen Weltanschauung mit in einer gewissen Beziehung höchst denkbaren Mitteln zum Ausdruck gekommen.

Betrachtet man das Bild - ich möchte sagen - so, als ob man nichts wüsste von christlicher Weltanschauung, so, wie Hermann Grimm von diesem Bilde gerade gesprochen hat, betrachtet man es

einfach als Ausdruck für das tiefe Mysterium des Zusammenhanges der Mutter mit dem Kinde: eine Mutter mit dem Kinde - wiederum durch die Mittel des Ausdruckes ein Höchstes erreicht in bezug auf eines der mysteriösesten Motive des ganzen, uns Menschen im physischen Leibe vorliegenden Kosmos. Also selbst wenn man das von allem welthistorischen Geschehen abliegende, reine Naturbild nimmt: die Mutter mit dem Kinde - wiederum ein in sich Abgeschlossenes, in seiner Art ein Höchstes Darstellendes.

Immer ist es bei Raphael so, dass man nach der Weltbedeutung der Motive fragen kann, und dann aus jenen Strömungen, die wir darstellen konnten für die südliche Welt, hervorgehend die Mittel, in einer in sich vollendeten Weise das Motiv zum Ausdruck gebracht. Aber das ist eben das Eigentümliche, dass man die Motive in einer gewissen Weltbedeutung drinnen denken muss. Sieht man das Motiv christlich an - man könnte es noch von verschiedenen anderen Gesichtspunkten als den zwei angeführten betrachten - sieht man das Motiv christlich an, dann stellt es sich in einen grossen historischen Zusammenhang hinein, löst sich von dem einzelnen Individuell-Menschlichen los; stellt man es in den Naturzusammenhang hinein wie in dem zweiten der Gesichtspunkte: es löst sich los von den Menschen; es ist gleichsam so, dass man vergisst das Menschliche, das dabei bestätigt war im Hervorbringen, das Menschliche des Raphael. Hinter dem Maler stehen die grossen Weltanschauungs-Perspektiven, die sich in ihm zum Ausdruck bringen. Das kennzeichnet solch einen Maler wie Raphael gerade als den Maler des ausgehenden Zeitalters, das wir als den vierten nachatlantischen Zeitraum bezeichnen haben. Solche Zeiträume, zu Ende gehend, oder auch in ihrer Inner-

lichkeit noch herüberragend über die Zeitengrenze, drücken ein Höchstes aus.

Wir werden nachher sehen, wie ganz anders die Dinge liegen, wenn wir eben^o etwa die Persönlichkeit Dürers betrachten; da liegen die Dinge ganz anders. Sie könnten ebenso, wie wir das in bezug auf die genannte Madonna getan haben, die Sixtinische Madonna betrachten. Wiederum würden Sie sich sagen müssen: dasjenige, was dargestellt ist, interessiert vor allen Dingen dadurch, dass es sich abhebt von einer grösseren Weltanschauungsperspektive; und ohne den Hintergrund einer grösseren Weltanschauungsperspektive ist die Sache nicht zu denken.

Von diesem Gesichtspunkte aus sehen wir uns heute einmal Raphaels Bilder an, soweit sie uns heute zur Verfügung stehen, und beachten wir gerade diesen charakterisierten Gesichtspunkt. Um in diesem charakterisierten Gesichtspunkt zu schaffen, um gerade von diesem Gesichtspunkte aus herauszuheben die Schöpfungen aus einer grossen Weltperspektive, musste in Raphaels Seele etwas so - ich möchte sagen - auch Kosmisch-Gesetzmässiges wirken, wie es sich ausdrückt in seinem ja höchst merkwürdigen Lebensgange. Man denke sich nur, wie regelmässig - Herman Grimm hat es bereits hervorgehoben - Raphaels Schaffen eigentlich zyklisch erfolgt: 21jährig schafft er " Marias Vermählung", 4 Jahre darnach: " Die Grablegung "; weitere 4 Jahre darnach wird er mit den " Ausmalungen der Camera della Segnatura" fertig; weitere 4 Jahre darnach schafft er die "Cartons zu den Teppichen" und die beiden Madonnen, und weitere 4 Jahre darnach - 37 jährig - ist er damit beschäftigt, " Christi Verklärung" zu gestalten, die unfertig dasteht, als er den physischen Plan verlassen hat. In richtigen vierjährigen zyklischen Perioden schafft

ich möchte sagen - etwas wie ein kosmisches Prinzip in Raphael dasjenige, was " aus Weltperspektiven Hervorgehen " ist. Deshalb löst sich Raphaels Schaffen so stark von seiner Persönlichkeit ab. Und wir können immer bei ihm veranlasst sein, die Frage aufzuwerfen: wie vollkommen, wie in sich geschlossen werden die Motive, die nun weltgeschichtliche Motive sind, zum Ausdruck gebracht, die er zum Ausdruck bringen will. Und weil, mehr noch als von irgend etwas anderem gerade von der Kunst, in der Raphael drinnensteht, alle Kunstbetrachtung auch bis heute noch hergenommen ist, so sehen wir alle Kunstbetrachtung, die heute im exoterischen Leben waltet, mehr oder weniger so gestaltet, dass man sieht, die Begriffe, die Vorstellungen, die Ideen sind an der Kunst gelernt, deren höchster Ausdruck Raphael ist, an der Kunst der italienischen Renaissance. Daher hat man im äusseren Leben die besten Begriffe, um diese Kunst auszudrücken, und alle andere Kunst an den Hervorbringungen dieser Kunst wie an Idealen zu messen; und weniger Worte stehen uns zur Verfügung, weniger Vorstellungen und Ideen, um irgend eine andere, spezifisch davon unterschiedene Kunstrichtung eigentlich auch nur zu besprechen. Das ist das Eigentümliche.

Und jetzt werden wir eine Reihe von Bildern einfach an unserer Seele vorüberlaufen lassen, die wir noch nicht bei Raphael betrachtet haben, mit Ausnahme von einigen: das ist die

• Vision des Ezechiel. Die Vision des Ezechiel - , natürlich liegen die Vorstellungen heute nicht mehr, aus denen dergleichen - auch zu Raphaels Zeiten noch - lebendig hervorgegangen ist. Dieses Wandern der Seele durch die geistige Welt in Menschengestalt so sachgemäss vorzustellen, gelingt dem Menschen, die der Geisteswissenschaft fernstehen, heute selbstverständlich nicht mehr. Das Tierische nach unten,

als Ausdruck desjenigen, was der Mensch von sich abgestreift hat, was aber selbstverständlich sogar noch in seinem ätherischen Leibe wohl zu finden ist, wenn dieser ätherische Leib losgetrennt wird von dem physischen Leibe. Das Verbundensein mit dem Kindlichen in der Weise, wie es hier durch die Engelfiguren dargestellt ist, das entspricht einer ganz realen Vorstellung, das entspricht der Vorstellung einer wirklichen Realität; wenn man den Menschen völlig betrachtet, wie er ist, so kann man sagen: die Dreigliedrigkeit, von der gesprochen werden musste, als über den Hüter der Schwelle Mitteilung gemacht wurde, diese Dreigliedrigkeit tritt überall hervor, wo das vom Physischen emanzipierte Geistige des Menschen gemeint ist; so dass man dieses Dreigliedrige in den mannigfaltigsten Formen, die nicht symbolisch sind, sondern die eigentlich geistigen Wirklichkeiten entsprechen, findet: wie hier in dem ausgewachsenen Menschen zum Kinde und zum Tier.

Hier haben wir die Möglichkeit, vorzuführen eine Studie von Raphael zu " Sposalizio", zu der Vermählung der Maria: Studie zur Vermählung der Maria, also jenem Gemälde, mit dem Raphaels grosse Künstler-Laufbahn eigentlich erst beginnt, das er 21 jährig geschaffen hat, als dem Anfange der 4 jährigen Perioden, die sein ganzes künstlerisches Schaffen beherrschen.

Die Berufung Petri.

Die Kreuztragung.

Das ist nun wiederum ein Entwurf, ein

Entwurf zur Beweinung Christi durch die Frauen.

Predigt des Paulus zu Athen.

Und nun haben wir noch einmal eine Reproduktion der sog.

Disputa, weil wir ja Details dazu haben.

Detail: die Dreifaltigkeit. (wie sie genannt wird).

Skizze zur Disputa.

Die Heilige Cäcilie.

Dann haben wir eine Probe von Raphaels Porträtkunst:

Porträt des Kardinals Bibbiena (?)

Und nun zwei Proben seiner

Teppiche im Vatikan: Petri Fischzug. Es sind das diejenigen Bilder Raphaels, denen gegenüber Goethe gemeint hat, dass nichts sich ihnen vergleichen liesse an Grösse, von dem, das er damals kannte.

Das andere stellt dar:

Die Heilung des Lahmen.

Nun bitte ich Sie, wenn Sie gerade wiederum Ihren Blick zurückwenden auf die heutigen Bilder, Raphaels Bilder, zu gedenken, wie, man kann das z. B. gerade auch mit Rücksicht auf die heute vorgezeigten Skizzen sagen, wie in diesen Bildern zu sehen ist der Nachklang einer gewaltigen Kunsttradition. Es ist ein Letztes und damit ein Höchstes, das den Abschluss bildet einer Kunst-Tradition. Dann aber bitte ich Sie: gedenken Sie nur z. B. an das Bild der "Paulus-Predigt", an andere, wie z. B. die " Disputa" oder sonstige Bilder, Sie können ja nehmen, was Sie wollen imgrunde genommen von den gesehnen Bildern - überall können Sie sagen: ich unterscheide dasjenige, was dargestellt ist, und frage mich um den Vorgang oder die Persönlichkeit, die dargestellt ist - es wird niemals genügen, bloss die Antwort zu geben: Nun ja, was dargestellt ist, hat diese oder jene Beschaffenheit, drückt dieses oder jenes aus, sondern überall muss die Frage aufgeworfen werden: wie denkt der Künstler dasjenige, was er darstellt, hohen Kunstideen gemäss auszudrücken? Wir dürfen nicht bloss fragen: wie wird Paulus die Hände emporgehoben haben, wenn er gepre-

digst hat? - sondern wir müssen fragen bei Raphael: wie muss dem Kunst-Ebenmass gemäss zum Ausdruck gebracht werden der Winkel, den die Arme mit dem Körper zu bilden haben? und dergleichen. Ueberall ist - ich möchte sagen - der Zauberhauch besonderer Kunstgesetzmässigkeit über alles ausgegossen. Sie können bei dem Knaben, der hier auf dem Bilde steht, nicht bloss fragen: was geht in der Seele dieses Knaben vor? sondern Sie müssen nach besonderen Kunstebenenmässigkeitsgesetzen fragen, müssen fragen, wie in das Ganze des Bildes sich hineinstellt die nach beiden Seiten hin gehende Verlängerung der Arme, die in der gleichen Richtung sind usw., überall nach den Gesetzen der Harmonie fragen. Kurz, wir können genau unterscheiden, möchte ich sagen, dasjenige, was sich künstlerisch abhebt, und dasjenige, was als Motiv dahinter liegt, nur so, dass die Kunst hier so gewaltig auftritt, dass sie alles Motivhafte in ihre Sphäre hereinindrängt. Und wir können daher geradezu bei einem solchen Künstler wie Raphael das Wort prägen in seiner ureigensten Bedeutung: die künstlerische Wahrheit macht alles übrige wahr, die künstlerische Wahrheit zwingt alles übrige in ihren Kreis.

Dieses Wort, so wie es hier gemeint ist, können Sie nun nicht anwenden auf die Reihe der folgenden Bilder, die wir jetzt werden vor unserer Seele vorbeiziehen lassen.

Da haben wir - um uns wieder an Schongauer, der also 1488 gestorben ist, zu erinnern - da haben wir eine Kreuztragung von Schongauer. Da sehen Sie allerdings - ich möchte sagen - genau das Umgekehrte. Hier sehen Sie überall zunächst, dass der Künstler den Hauptwert darauf legt, dasjenige auszudrücken, was er ausdrücken will, und dass ein solches besonderes Künstlerisch-Wahres, das schon den Abschluss einer grösseren Tradition bilden

würde, nicht wie ein Zauberhauch darüberliegt, sondern dass angestrebt wird, so gut es durch die Bewältigung der Kunstmittel dem Künstler eben möglich ist, dasjenige, was in den Seelen liegt, auszudrücken. Hier spricht die Welt unmittelbar, nicht durch eine grosse Kunsttradition zu uns.

Und nun werden wir ebenso die Persönlichkeit - in einer Reihe von Bildern, die wir noch nicht uns vorgeführt haben - die Persönlichkeit Dürers auf unsere Seele wirken lassen. Bei Dürer - man könnte sagen, dem Zeitgenossen Raphaels - haben wir nun eine ganz und gar andere Persönlichkeit vor uns. Unmöglich ist es, bei Dürer ebenso zu denken, wie bei Raphael. Bei Dürer werden wir nicht leicht finden, dass wir die Persönlichkeit, das Menschliche vergessen könnten; nicht, als ob wir es unbedingt uns immer vorstellen müssten, aber die Bilder selber zeigen das unmittelbar der Menschenseele Intime, der Menschenseele elementar Entspringende. Und wie Raphael im Grunde genommen immer auf dem Hintergrunde einer grossen Weltperspektive malt, so dass er nur denkbar ist, als wie wenn in seiner Seele - ich möchte sagen - der christliche Genius selber malte, auf der einen Seite; und auf der andern Seite nur denkbar ist so, wie stehend eben im Abschluss einer grossen Kunstepoche, in der vorangegangen ist, dass Schüler bei ihren Meistern viel gelernt haben über dasjenige, was künstlerisches Ebenmass ist, was in einer gewissen Weise gemacht werden muss, dass es den Anforderungen der grossen Kunst entspricht, - während man bei Raphael immer vor dies gestellt ist, sieht man bei Dürer überall im Hintergrunde (etwas wie die Aura des damaligen mitteleuropäischen Lebens, die Aura des deutschen Städtewesens. Und unsichtbar waltet in diesen Bildern alles dasjenige, was in der Freiheit des Städtetums aufblühte, was sich entgegenarbeitete

der Reformation. Zugleich steht Dürer eigentlich nicht so, dass irgend eine grosse Weltperspektive im Hintergrunde ist, sondern das gewöhnlich Menschliche, das an die Bibel herantritt, das an die Mitmenschen herantritt und die eigene Seele zum Ausdruck bringt, so dass man dieses Menschliche eben - wie gesagt - niemals trennen kann. Etwas so kosmisch durch die Seele Durchwirkendes, wie bei Raphael, wird man allerdings bei Dürer nicht suchen dürfen; dagegen etwas Inniges, etwas, man kann es nicht oft genug sagen, enge mit der Menschenseele, ihrem Fühlen, Suchen, Sehnen, Trachten Zusammenhängendes.

Die vier Hexen.

Hier haben ^{wir} das Bild des

Melanchton, des theologischen Trägers der Reformation gegen Luther, der der priesterliche Träger war.

Nun haben wir das sogenannte

Rosenkranzfest, das gegenwärtig in Prag im Rudolfinum ist.

Es werden der Papst, der Kaiser und Vertreter der Christenheit mit Rosen gekrönt von Maria, vom Jesuskind und von dem Heiligen Dominikus. Wie sich da oben die zwei Köpfe an den Baum lehnen, so sind die dann der Inhalt des Details, das Sie sehen werden.

Detail aus dem Rosenkranzfest.

Da haben wir wiederum eine Probe von Dürers Porträtkunst; das ist

Dürers Vater.

Porträt Imhoff.

Gerade wenn Sie solch ein Porträt ansehen, so kann lebendig werden das ganze Leben der damaligen Zeit, und insoferne kann man wirklich sagen, dass Dürer eine historische Persönlichkeit allerersten Ranges ist; denn man lernt eigentlich durch kein historisches Dokument so gut kennen, was es für Leute in der damaligen Zeit gab, als durch

dasjenige, was Dürer geschaffen hat.

Damit haben wir die Reproduktionen einer Anzahl von Gemälden, die wir zur Verfügung haben, vorgeführt. Jetzt wollen wir von Dürers Zeichnungen usw. dasjenige vorführen, das ihn bis zu einem gewissen Grade charakterisieren kann. Zuerst einiges aus seinem Zyklus, den er 1498 geschaffen hat in 15 Blättern:

✓ Die Apokalypse. Sie sehen hier das Bild der vier apokalyptischen Reiter.

Das nächste Bild ist das, das wiedergibt:

✓ Das Sonnenweib.

Das nächste ist:

✓ Michael mit dem Drachen.

✓ Lobgesang der Auserwählten im Himmel.

✓ Loslösung der Engel. (9. Kapitel).

Und jetzt wollen wir aus der sog. " Kupferstichpassion " eine Anzahl von Bildern vorführen.

✓ Das Schweisstuch der Veronika.

Dann das Motiv, das ja in dieser Zeit immer wieder auftritt:

✓ der Schmerzensmann.

✓ Die Geisselung.

✓ Die Dornenkrönung.

Und dann

✓ Ecco Homo.

Nun wollen wir eine Reihe von Bildern aus der Passion in kleinen Holzschnitten, der " Holzschnittpassion", vorführen, die umfasst im Ganzen 36 Bilder. Wir werden also einige dieser ausserordentlich innigen Bilder vorführen. Das ist das Titelblatt:

✓ Christus mit dem Dornenkranz.

Nun innerhalb dieser Passion:

Das Schweisstuch der Veronika.

Abendmahl.

Dann aus dem, was man die "Verspottung Christi" nennt:

Die Geisselung.

Dann wieder ein

Ecce Homo.

Kreuztragung.

Am Kreuz.

Die Beweinung Christi.

Auferstehung.

Und nun die

Himmelfahrt.

Nun können wir noch zwei Bilder von Baldung - Hans Baldung - zeigen, der in Dürers Werkstatt, wenigstens eine Zeitlang gearbeitet hat, Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführte

Drei Parzen. Und auch einen

Ecce Homo.

Nun möchte ich Folgendes bemerken: Mehr als man aus den gebräuchlichen Geschichtshandbüchern, die man so gewöhnlich zur Hand nimmt, wissen kann, drückt sich wirklich in dem ganzen Leben im 12., 13., 14., 15., 16. Jahrhundert das aus, was zusammenhängt mit dem Uebergang aus dem vierten in den fünften nachatlantischen Zeitraum. Man muss ja in Betracht ziehen, dass in solchen Zeiten, in denen man also an Zeitengrenzen steht, wirklich im Zeit/leben vieles wahrzunehmen ist, das den grossen Umschwung zum Ausdruck bringt. Die Geschichte verläuft schon nicht so, wie man dieses nach den Handbüchern glauben könnte, dass immer Wirkung auf Ursache, und immer wieder und wiederum Wirkung auf Ursache usw. kommt; sondern in charakteristischen epochalen Wendungspunk-

ten stehen auch ganz charakteristische Erscheinungen auf den verschiedensten Gebieten. Beim Uebergang aus der Zeit der Verstandes- oder Gemütsseele in die Bewusstseinsseele liegen verschiedene Erscheinungen der verschiedensten Mittel, die zeigen, wie gefühlt wurde, als eben herankamen die Impulse, die mit der Entwicklung der Bewusstseinsseele zusammenhängen. Mit dieser Entwicklung der Bewusstseinsseele hängt ja zusammen die Ausgliederung der Verhältnisse, die der Mensch besonders ausbilden soll im fünften nachatlantischen Zeitraum zum rein physischen Plane; und der Mensch soll besonders gekettet werden an den physischen Plan. Nun natürlich erscheinen damit auch alle Reaktionserscheinungen, alle Erscheinungen, die sich dagegen auflehnen; es erscheint aber auch alles dasjenige, was wiederum aus dem früheren Zeitraum herüberraagt, sich herüber verzweigt und sich herübergliedert.

Und so sehen wir hervortreten unter den vielerlei Symptomen dieser Zeit das Beschäftigen der Menschen in intensiver Weise mit dem Phänomen des Todes. Auf den verschiedensten Gebieten - man kann das schon nachweisen - tritt der Gedanke an den Tod an den Menschen heran. Der Tod gewissermassen in seinem Mysteriencharakter tritt an die Menschen heran in der Zeit, als gerade die Seelen sich anschicken sollen, am meisten hervorzutreten auf den physischen Plan. Ausserdem ragen ja die Erscheinungen des vierten nachatlantischen Zeitraums herüber in den fünften nachatlantischen Zeitraum: die Auswüchse des zum reinen Machtimpuls gewordenen romanischen Papsttums und alles dessen, was damit zusammenhängt, die Auswüchse der alten Ständegliederung, des übernehmenden Reichtums der höheren Stände und des Uebermutes der höheren Stände, die Veroberflächlichung der höheren Stände und die Veräusserlichung der religiösen Motive auf der einen Seite - auf der andern Seite das Nachdenken der mehr oder weniger zur Innerlichkeit kommenden

Menschen über das Hereinragen der geistigen Welt in die physische. Dazu die Notwendigkeit, die Aufmerksamkeit zu wenden auf die geistige Welt, da die Keime und Impulse des Verderbens ja gerade in dieser Zeit so furchtbar hereinragen in die physische Welt. Es sind ja auch die Jahrhunderte, in denen die Pest wütet in weiten Gegenden Europas, ein furchtbares Sterben. Der Tod trat an die Menschen heran auch unmittelbar, als sichtbare Erscheinung in furchtbarster Gestalt. Und so sehen wir auch in der Kunst den Tod in seiner Bedeutung studiert. Es tritt uns ja das besonders entgegen in jenem berühmten "Zug des Todes" - ich möchte sagen - als eine der ersten Erscheinungen in der Kirchhofmauer in Pisa. Dann aber finden wir die Darstellungen des Todes, wie er herantritt an den Menschen, wie er, ich möchte sagen, unter der Gesetzgebung des Schicksals an jeden einzelnen Menschenstand herantritt. Der "Totentanz" in Darstellungen, d. h.: Der Umzug des Todes durch die Welt, der Hereinzug des Todes in alle menschlichen Verhältnisse wird ein oft, oft dargestelltes Thema. Und aus dieser ganzen Stimmung heraus schafft nun auch Holbein seine "Totentanz-Bilder", von denen wir drei vorführen wollen.

Diese Totentanzbilder des Holbein hatten mehr die Aufgabe, zu zeigen, wie der Tod herantritt an den reichen Menschen, an Menschen herantritt in allen Ständen, an Oben und Unten herantritt, aber auch als ein gerechter Richter. Alle möglichen Verhältnisse, in denen der Tod an das Leben herantritt, wollte gerade Holbein in seinen Totentanzbildern zur Darstellung bringen.

Erst:

Der Tod, an den König herantretend, ihn herausreissend aus seinem königlichen Leben. Dann:

Der Tod, an den Mönch herantretend. An solchen Darstellungen hatte

das Volk sein besonderes Gefallen in der damaligen Zeit. Es ist ja die Zeit, in der die Reformation ein Ende machen will mit all der Verweltlichung, der Veroberflächlichung, der Veräusserlichung, des religiösen Wesens, mit all dem eben, was man dazumal "die Verderbnis der Kirche und des Klerus" nannte. Dann wie der Tod an den reichen Mann herantritt und ihn beim Haufen Geld findet.

Nun, meine lieben Freunde, wir haben nun gesehen, wie sich die Deutsche Kunst auslebt an bedeutenden Erscheinungen, insbesondere in ihrer bedeutendsten Erscheinung, in Dürer, Ende des 15. Jahrhunderts, im Beginn des 16. Jahrhunderts. Die Frage muss einen immer wieder und wieder interessieren: wie ist es eigentlich mit der Entstehung, mit der Entwicklung dieser besonderen Kunstströmung? Und um einiges über diese Entwicklung zu sagen, seien jetzt ein paar Bilder vorgeführt, welche in einem charakteristischen Momente uns zeigen, wie die Faktoren stehen.

In der Entwicklung gerade der mitteleuropäischen, der deutschen Kunst, und zwar der süddeutschen Kunst im Beginne des 15. Jahrhunderts, da können wir eigentümliche Studien machen. Allerdings, die Bilder, die wir zeigen werden, sollen vorführen - ich möchte sagen - die Ergebnisse erst einer längeren Entwicklung; aber diese Ergebnisse werden uns an diesen Bildern charakteristisch hervortreten. Gewiss, wenn man einen grösseren Umriss von Erscheinungen zu charakterisieren hat, muss man - ich möchte sagen - vieles zusammenfassen, und will man wahr sein, so muss man dieses zusammenfassen so, dass vielleicht dasjenige, was man als charakteristisches Bild wählt, nicht in einem einzelnen Fall gerade sich verwirklicht hat, aber im Ganzen sich doch verwirklicht hat. Man muss insbesondere - und charakteristisch zeigt sich schon das Entstehen der mittelalterlichen Kunst, die Entstehung der

mittelalterlichen Kunst der Deutschen, charakteristisch zeigt es sich schon gerade am Abhange der Alpen, möchte ich sagen, und nach Süddeutschland hinein, in südbayrische Gegenden, in schwäbische Gegenden, man muss sich ja klar sein, dass hier ein Zusammenfliessen stattfindet von zwei Faktoren. Der eine Faktor ist alles dasjenige, was auf den Wegen der kirchlichen Entwicklung vom Süden her gebracht wird - ich möchte sagen - des römischen Kirchenwesens. Wir müssen uns durchaus vorstellen, (wenn auch die geschichtlichen Dokumente darüber sehr wenig enthalten, wahr ist es doch, dass die Dinge so sind), wir müssen uns durchaus vorstellen, dass auch über Künstlerisches auf dem Umwege durch die Kirche und ihre Träger, insbesondere in die genannten Gegenden hinein ausserordentlich viele Impulse gekommen sind. Kirchliche Persönlichkeiten wurden ganz gewiss auch Maler, gute und schlechte Maler, und sie standen im Zusammenhang mit der ganzen Entwicklung des Kirchenwesens vom Süden herauf, vom romanischen Wesen herauf. Da brachten sie mit alles dasjenige, was da an Traditionen vorhanden war. Die künstlerische Tradition, die ihren Höhepunkt selbstverständlich nur in Genies erreichen konnte, aber als Tradition auch bei Stümpfern gelehrt worden ist und vorhanden war, die Tradition, die ist ja insbesondere in Italien heimisch; da nehmen sie auf auch die Priester, die Mönche, welche nach dem Norden gehen; und sie übertragen auch neben allem übrigen, dass sie aus dem Romanisch-Kirchlichen her haben, sie übertragen auch die Begriffe, wie man künstlerisch schaffen muss: Die Begriffe von künstlerischer Harmonie, von künstlerischem Ebenmass, die Begriffe, wie man in ein Bild hinein Personen gruppieren soll, wie man sonst Linien zu führen hat. All dasjenige, was man in einem Höhepunkte an solchen Schöpfungen, wie denen von Michel Angelo, besonders von Raphael sieht, das ging ja hervor aus weit verzweigten Kunstlehren;

das war durchaus nicht naive Schöpfung. Raphael hat auch nicht naiv geschaffen, sondern geschaffen heraus eben - wie ich sagte - aus einer weitgehenden künstlerischen Tradition. Da wusste man, wie man an der oder jener Stelle die Personen anzuordnen hat, wie man eine Person zu stellen hat, dass sie künstlerisch richtig steht und dergleichen. Da hatte man auch schon - und ich habe ja das das letztmal erwähnt - da hatte man auch schon die Gesetze der Perspektive bis zu einem hohen vollendeten Grade gebracht.

Das alles wurde herauf übertragen. Solche Dinge wurden mit denjenigen, die Talent hatten, künstlerisch tätig zu sein, von Mönchen und Priestern, die selber künstlerische Ausbildung genossen hatten, vielfach besprochen. Aber man muss sagen: die Menschen, die aus den Gegenden, aus den deutschen Gegenden des heutigen Oesterreichs, des heutigen Südbayerns, Schwaben waren, sie haben ganz gewiss nur mit einem grossen Widerstreben diese künstlerischen Regeln aufgenommen, waren gewissermassen vielem unverständlich gegenüberstehend. Sie haben gehört: so muss man es machen; aber so recht ein ging ihnen das nicht, dass man es so machen müsse; denn sie hatten in sich selber noch nicht ausgebildet das Sehen für diese Dinge. So dass man in der Zeit, aus der ja Weniges mehr erhalten ist, gerade aus jenen Gegenden heraus Schöpfungen annehmen muss, welche all das, was der grossen Kunst-Tradition des romanischen Südens entspricht, in recht stümperhafter Weise gefördert hatten. Man konnte nicht recht eingehen, da man dazu nicht viel Talent hatte. Die menschlichen Talente waren eben in diesen Gegenden anders. Und wenn ich sage: auf der einen Seite kam all das, was durch romanische Priesterschaft nach dem Norden getragen war, - wenn ich dies das eine Element genannt habe, so möchte ich eben das

andere Element nennen: die elementarische Ursprünglichkeit des Gemütes der Menschen selber, die sich in diesen Gegenden geeignet zeigten, irgendwie sich als Maler zu betätigen. Die hatten kein Talent eigentlich, gerade dasjenige zu befolgen, was im Süden als höchste Anforderung des Künstlerischen galt. Für Perspektive hatten sie zunächst gar kein Auge. Dass in einem Bilde zum Ausdruck gebracht werden müsse: die eine Person steht vorne, im Vordergrund, die andere Person weiter im Hintergrund, das konnten sie nach perspektivischen Gesetzen ausserordentlich schwer begreifen. Für diese Gegenden, die in vieler Beziehung aber der Ausgangspunkt der deutschen Kunst sind, für diese Gegenden ist die Anschauung des Raumes durchaus in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch etwas Verschlissenes. Man kann sich nicht durchringen, die perspektivischen Gesetze wirklich als etwas Eigenempfundenes zu fühlen. Man fühlt höchstens, dass man durch Ueberschneidungen ausdrücken muss: das eine ist vorne, das andere ist hinten; dasjenige, das überschneidet ist vorne, das überschritten wird, ist hinten. Und auf diese Weise sucht man einige Raumanordnung in die Bilder hineinzubringen. Auf diese Weise beginnt man, sich in die Gesetze des Raumes hineinzufinden.

Aber gerade an diesen, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in charakteristischer Weise auftretenden, noch primitiven Bildern ersieht man, wie schwierig es ist für jene Entwicklung, die sich unmittelbar aus den elementaren Kräften des Menschenherzens heraus bilden will, selbständig zu den Gesetzen des künstlerischen Schaffens zu kommen. Ich möchte sagen: wir wollen jetzt an Beispielen, gerade aus diesen Gegenden zeigen, wie kein rechtes Verhältnis besteht zu dem, was übertragen ist, zur Tradition, die gleichsam widerwillig aufgenommen worden ist, und wie noch nicht die Möglichkeit besteht, aus

aus dem eigenen Verständnisse heraus die Gesetze des Raumes zu befolgen.

Da möchten wir Ihnen zunächst vorführen einen Künstler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts:

Lukas Moser, den sog. Tiefenbrunner Altar. Da können Sie sehen, wie es dem Künstler schwer, fast unmöglich wird, aus der einen Fläche hinauszukommen, wie er ganz unvermögend ist, irgend etwas von perspektivischen Gesetzen zu befolgen. Er schafft aus den elementaren Kräften seines Gemütes heraus; aber er schafft so, dass er kaum über die Ebene, in der alle Figuren sind, irgendwie hinaus kommt. Trotzdem ist es interessant, einmal etwas so Primitives zu sehen wie dieses.

Lukas Moser ist also einer derjenigen Künstler, die ja schaffen in einer sozialen Ordnung drinnen, in der natürlich einige von den Kunstgesetzen leben, die vom Süden heraufgebracht worden sind; es spielt schon etwas von dem südlichen Stil herein. Aber es wird zu gleicher Zeit versucht das, was man selber sieht, dem Bilde mitzugeben. Und das eine widerspricht gewissermassen dem andern. Denn man sieht nicht selbst irgendwie dasjenige, was die Kunstregeln zum Ausdruck bringen. Sehen Sie sich diese sog.

Meerfahrt der Heiligen an.

Das Wasser, in dem das Schiff, das Sie hier sehen - man kann eben kaum sagen: im Vordergrunde sehen - das Wasser geht bis nach vorne. Die Wellen werden ausgedrückt dadurch, dass man Wellenkämme macht, die heller sind. Aber wenn Sie versuchen, den Augenpunkt des Bildes sich zu vergegenwärtigen, den Punkt, von dem aus das Ganze als gesehen gedacht werden kann, so werden Sie sogleich in Verlegenheit kommen. Natürlich müssen Sie sich den Augenpunkt hoch denken, so, dass man eine Art ¹⁰ Heraufsicht hätte; damit aber stimmt wiederum nicht dasjenige,

was unten in den Heiligen als Hauptgestalten erscheint. Auf der andern Seite sehen Sie überall, dass schon dasjenige angestrebt wird, was dann bei den deutschen Künstlern der späteren Zeit, die wir ja betrachtet haben, als ihr eigentliches Grosses herauskommt. ~~Aber~~ das Naturalistische, also die Wiedergabe des Ausdruckes sehen Sie bei diesen Heiligen, die in diesem Schiffe sind, die auf dem Rande so sitzen, dass sie wohl bei dem geringsten Windstoss sicherlich ins Wasser fallen würden. Aber Sie sehen doch wiederum, wie Feinheit der Beobachtung, Feinheit des seelischen Ausdruckes trotzdem durchaus zum Ausdruck kommen, - wie versucht wird, neben allem ungeschickten Beobachten der Kunst- und Harmonie-Regeln, wie versucht wird, realistisch zu sein - wenn Sie sich den Heiligen ^{Zedonius} Maximin (?) anschauen in der Mitra, wie versucht wird, zum Ausdruck zu bringen realistisch das, was man beobachtet hat wiederum im Gegensatze zu der inneren Wahrheit. Denn selbstverständlich könnte das Gesicht nicht diese Haltung haben bei dieser Körperlage. Und dergleichen sind ungeheuer viel Fehler noch drinnen. Das kommt daher, dass der Künstler auf der einen Seite nach dem strebt, was dann die Grösse der deutschen Kunst ist, und zu gleicher Zeit unter dem Eindrücke steht: du musst in die Mitte ein Gesicht machen, das das Antlitz en face zeigt, im Gegensatze dazu musst du Profile machen, gewisse Regeln, die man ihm beigebracht hat, gewisse Anordnungen im Bilde, das alles will er beobachten. Aber er kann es nur nach Massgabe seiner elementaren Anschauungen, die eben sich noch nicht durchgearbeitet haben zu irgend einer Perspektive, zu irgend einer Befolgung der Raumesatz-Beobachtung.

Wenn Sie sich die kleinen Hügel vorstellen, und das Ganze doch wiederum so, dass ein eigentliches Zurückgehen durchaus nicht drinnen liegt in dem Bilde, so sehen Sie, welcher immenser Fortschritt liegt,

wenn Sie die Zeit nehmen - wir haben also dieses Altarbild in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts - wenn Sie nehmen, wie kurz die Zeit ist bis zu Dürer und Holbein, so werden Sie sehen, wie stark die Kräfte gewirkt haben, die aus selbständigen elementaren Impulsen heraus mit Ueberwindung der vom Süden hergebrachten Kunst-Tradition - denn die wollte man nicht; man sieht, wie man sich sträubt dagegen - mit Ueberwindung und mit dem Selbstfinden desjenigen, was man nötig hatte, wie man in verhältnismässig kurzer Zeit weit gekommen ist.

Noch ein anderes Bild von

○ Lukas Moser, schlafende Heilige.

Sehen Sie sich dieses Bild an: Sie sehen auf der einen Seite, nicht wahr, wie der Künstler etwas schafft, das eigentlich zeigt, wie er Naturanschauung vereint mit einem vollen Sündigen gegen die unmittelbaren Naturalien. Dieses Ziegeldach, der Kirchturm hier, das ganze Ensemble, ist natürlich so, dass es der Künstler nirgends gesehen haben kann; das stellt er zusammen. Das stellt er zusammen. Das stellt er zusammen, weil er gewisse Kunstregeln bekommen hat "über Verteilung der Figuren im Raum". Dabei sehen Sie, wie er die einzelnen Dinge nach seiner Anschauung ausbildet; durchaus naturalistischer Anfang ist bereits drinnen. Sie sehen zu gleicher Zeit, wie er sich bemüht, naturalistisch zu sein, und dabei doch zum Ausdruck bringen will dasjenige, was er fühlt. Er stellt dar: schlafende Heilige; aber er stellt sie so dar, dass sie durchaus würdig dargestellt werden sollen, den Cedonius (?) mit der Mitra schlafend als ersten dort.

○ Lazarus im Schosse seiner Schwester. Das Ganze wiederum wie in der Fläche gelegen. Aber eines werden Sie bereits bemerken: dass hier schon auftritt der Versuch, durch Schlagschatten Raumwirkungen hervorzubringen. Während er mit den Gesetzen der Perspektive auf dem aller-

gespanntesten Fusse steht, versucht er durch Schlagschatten und überhaupt durch Licht- und Schattenverteilung Räumlichkeiten hervorzu-
bringen.

Ich habe Ihnen bei früheren Gelegenheiten charakterisiert, wie das gerade eine Eigentümlichkeit der deutschen Kunstströmung ist: durch die Fassung des Lichtes, durch die Räumlichkeit des Lichtes, durch die Raumwirkung des Lichtes zu fühlen die Räumlichkeit. Während man also nicht ausgeht hier von den Gesetzen der Linearen Perspektive, von den Gesetzen der Zeichnung in der Perspektive, geht man aus von dem nach vorn und rückwärts Erweitern der Fläche dadurch, dass man die Lichtwirkungen aufsucht.

Besonders bedeutsam sehen wir dieses bei einem Künstler, der schon Naturwahrheit sucht, aber imgrunde genommen ebenso zu charakterisieren ist wie dieser, bei:

Multscher, Christi Geburt. Hier sehen Sie eine Geburt Christi. Wiederum eigentlich von Raumesetzen in dem Sinne, wie ich vorhin sagte, wie sie vom Süden gekommen sind, nichts; dagegen bereits der Beginn in der Raumwirkung des Lichtes, ich möchte sagen: in dem, was Raum wird aus den Wirkungen des Lichtes heraus, mit grosser Aufmerksamkeit schaffend. Das Bild ist 1437 gemalt, ein Altarbild (?).

Gerade in den Bildern von Moser und Multscher haben wir einen wirklichen, aus der Natur des deutschen Südens herausgeborenen Kunstimpuls. Dasjenige haben wir da, was dann später aufgegangen ist in der Kunst Dürers, Holbeins usw. imgrunde genommen, nur dass sie von den Niederlanden her, von Flandern beeinflusst werden; auch die Kölner wurzeln in diesen selben Impulsen. Ueberall sehen Sie, wie merkwürdig im Beginne einer solchen Impuls-Entwicklung die charakteristischen Dinge schon hervortreten. Sie sehen überall das Bestreben, das Inner-

liche der Seele der verschiedenen Personen zum Ausdruck zu bringen; aber Sie sehen zu gleicher Zeit eben ein auf gespanntem-Fusse-Stehen mit gewissen anderen Dingen der Naturwahrheit. Wenn Sie sich, nicht wahr, in die Masse, die dort rückwärts ist, hineindenken - nehmen Sie die Antlitze: die Personen können nicht nebeneinander stehen, ohne dass man ihnen links und rechts die Arme weghackt, wenn Sie sich sie vorstellen nach der Nähe, die die Gesichter haben zuweilen. Also auf solche Dinge der Raumverteilung wird keine Rücksicht genommen. Eine Person steckt in der anderen drinnen.

Ein anderes Bild von

Multscher, Christus am Oelberg; wobei ich Sie aufmerksam mache, wie er versucht, in die Landschaft, in die Darstellung der Landschaft hineinzukommen. Sehen Sie, wie innig die drei Gestalten der zurückgelassenen Apostel sind, wie wenig es aber dem Künstler gelingt, wirklich einen Unterschied zu machen zwischen Vorder- und Hintergrund; wie wenig er imstande ist, irgendwie Raumesetze zu verfolgen, das können Sie an diesem Bilde ganz besonders scharf ins Auge fassen. Dagegen wiederum wie er bestrebt ist, durch Lichtwirkungen das Räumliche auszudrücken, so dass allerdings gerade dasjenige, was dann besonders gross wird in der deutschen Kunst, auch an diesem Bilde wiederum wahrzunehmen ist.

Ein anderes Bild von

Hans Multscher, die Grablegung.

Gerade in Lukas Moser und Hans Multscher haben wir eben neben anderen, aber von denen weniger etwas erhalten ist - man muss diese Dinge eben eigentlich nur überall in den Kirchen finden - in diesen beiden haben wir direkte Anfänge der deutschen Kunst zu sehen. Mit aller Ungeschicklichkeit, mit allem Primitiven, aber eben Anfänge desjenigen, was in den Bildern, die wir aus späterer Zeit angeführt haben, bereits gross herauskommt, sehen wir hier aus dem Primitiven heraus, mit direk-

tem Unvermögen, sich in die Traditionen, die aus dem Süden her kommen, hineinzufinden, - mit diesem direkten Unvermögen malen. Wir sehen eben die Innerlichkeit opponieren gegen dasjenige, was als Regel gebracht wird.

Und nun noch ein anderes Bild von

Johannes Multscher, Auferstehung.

Sehen Sie sich dieses Bild an, so werden Sie sehen, dass all das, was in bezug auf die beiden Künstler gesagt worden ist, an diesem Bilde ganz besonders deutlich hervortritt; wenn Sie einen Punkt suchen, von dem aus die Figuren mit dem Sarkophag - so können wir es ja wohl nennen - gesehen sind, so müssten Sie ihn hoch oben suchen, so dass man eigentlich auf das Ganze daraufsieht; es ist eine Daraufsicht. Wenn Sie aber die Bäume sich anschauen, so werden Sie sehen, dass diese Bäume so sind, dass sie von vorne gesehen sind; so dass also kein einheitlicher Augenpunkt für das Bild vorhanden ist. Die Bäume sind ausgesprochen in frontaler Ansicht; das ganze Bild ist in der Daraufsicht - also einheitliche Raumesetzung ist nicht vorhanden. Und auch dasjenige, was Sie sonst an diesem Bild schon sehen, ich möchte sagen, an Perspektive, das würde stark in Wegfall kommen - darin täuscht das Auge sehr leicht - wenn nicht eine innere Gliederung des Raumes in so ausgesprochenem Masse durch die Lichtwirkungen vorhanden wären. Eine Linienperspektive zu suchen drinnen, das wäre ganz vergeblich, und man würde überall Fehler finden; nicht solche Fehler, wie sie selbstverständlich gemacht werden können, sondern solche Fehler, die eben das Bild unmöglich machen würden. Aber wir sehen überall das Streben aus dem, was das Licht an Räumlichkeit erzeugt, heraus zu überwinden die bloße Linear-Perspektive. Wir sehen zugleich, wie diese Künstler in Mitteleuropa darauf kommen müssen,

aus sich selbst heraus ein Ensemble zu empfinden. Es ist interessant - das trat allerdings bei diesen Bildern weniger hervor, aber wenn man anderes, gerade auch zu diesen Altarbildern Zugehöriges bei Multscher noch sieht, so kann man finden, wie er z. B. wirklich gerade dadurch, dass er eine feine Lichtempfindung schon hat, fähig ist, Gesichtsausdruck gut hervorzubringen; wie er aber - hier tritt es weniger stark hervor, obwohl auch etwas - wie er aber kaum in der Lage ist, wahr, künstlerisch wahr die Augen zu bilden, von den Ohren ganz abgesehen, die er noch durchaus so macht, wie es ihm gelehrt worden ist, weil er eben für all das noch nicht die freie selbständige Empfindung hat. Er beobachtet auf der einen Seite dasjenige, was ihm gesagt worden ist, aber ohne viel künstlerisches Verständnis, macht die Dinge so, wie es der Tradition entspricht, aber das macht er schlecht. Dagegen sehen wir schon in primitiver Weise dasjenige, was dann in deutscher Kunst später vollendet eben auftreten kann. Es ist allerdings merkwürdig, wie nun bei einem, der fast Zeitgenosse von Moser und Multscher ist, bei dem Hamburger Meister Franke, all die Dinge in einer grossen Vollendung schon auftreten, die wiederum in der deutschen Kunst zu sehen sind.

Franke, Ecce Homo. Also bei diesem Ecce Homo, bei diesem Schmerzensmann sehen Sie eigentlich, wie der Ausdruck, der sich dann herausarbeitet - ich will sagen : für den Christuskopf - wie der schon zu einer hohen Vollendung gekommen ist. Vergleichen Sie diesen Christuskopf mit dem eben vorhin von Multscher gesehenen, so sehen Sie darin natürlich einen bedeutenden Fortschritt, ebenso in der ganzen Gestaltung der Figuren. Natürlich fehlt das Eigenartige, das dann herausgekommen ist dadurch, dass eben später die Kunstmittel in vollkommenerer Weise gehandhabt wurden, wie es bei Dürer sowohl als Maler,

als Kupferstecher, als Holzschneider zu bemerken war.

Nun noch von diesem

• Meister Franke, eine Auferstehung.

Im Ganzen muss man sagen, dass in einem gewissen Sinne die Kunstentwicklung, die in diesen Anfängen liegt und dann zu Dürer, Holbein usw. es gebracht hat, doch imgrunde genommen gerissen ist. Später tritt eine Unterbrechung ein, indem man sich wiederum zurückwendet zu dem Romanischen, zu dem romanischen Prinzip. Und das 19. Jahrhundert ist ja entschieden in rückläufiger Entwicklung gewesen. Dies hängt ganz sicher mit bedeutsamen inneren Gesetzen der Menschheitsentwicklung zusammen. Es ist in dieser Kunstentwicklung, die imgrunde genommen herausarbeitet aus dem Hell-Dunkel, und die entdeckt den Zusammenhang des Farbigen mit dem Hell-Dunkel - ich habe das bei Rembrandt erklärt, zu erklären versucht - diese Kunst arbeitet zu gleicher Zeit aus gewissen kulturhistorischen Notwendigkeiten heraus auf einen Naturalismus hin. Allein ihren Gipfel kann sie nicht im Naturalismus haben, weil gerade dieses besondere Begabtsein für die Innerlichkeit der Dinge, nicht die Innerlichkeit der Seele bloss, sondern die Innerlichkeit der Dinge, wie sie in den Raumesgesetzen des Hell-Dunkels, die dann in sich das Mysterium der Farben enthalten, das Goethe in seiner Farbenlehre theoretisch zum Ausdruck zu bringen versucht, weil darin zugleich die Möglichkeit liegt, die geistigen Geheimnisse zu malen, darzustellen. Daher liegt das noch offen in der Entwicklung; die geistigen Geheimnisse zu malen aus dem Innerlichen der Farbengebung und aus dem Innerlichen des Hell-Dunkels heraus. Das kann dann natürlich auch auf andere Künste ausgedehnt werden.

Das ist erst möglich aus einer geisteswissenschaftlichen Weltanschauung heraus zu bewirken, so dass sich in einer gewissen Zukunft

zusammenschliessen muss dasjenige, was in den Anfängen dieser Kunst liegt: das Schaffen aus dem inneren Lichte heraus, aus der Gestaltung des Lichtes, aus dem Formgebenden des Lichtes heraus. Solch ein Schaffen, das aber dann auch aus dem Inneren des Seins heraus schafft, das kann aber natürlich nur das Spirituelle sein, - das spirituelle. Daher wird man immer finden, dass mit Bezug auf die Darstellung der heiligen Geschichte diese Kunst jene Höhe natürlich nicht erreichen kann, trotzdem sie in vieler Beziehung eine Vollendung ja bei dem einen Maler, den wir kennen gelernt haben, erreicht hat, eine solche Vollendung nicht erreichen konnte, wie z. B. bei Raphael die Darstellungen. Dagegen waltet dasjenige, was doch lebt in dieser Kunst bei den Darstellungen, das Geistige selber, wenn man nur findet den Zusammenhang zwischen dem, was aus dieser Kunst heraus pulst, mit den Gesetzen des geistigen Lebens, wo sich - ich möchte sagen - Imagination und Phantasie zusammenschliessen und eine imaginative Kunst schaffen werden.

Ein wenig wurde das ja versucht in seinen Anfängen hier bei unserem Bau, der ja doch vielleicht ein Anfang sein kann zu neuen künstlerischen Impulsen. Jeder Anfang muss selbstverständlich etwas haben, was noch primitiv ist; aber auf den verschiedensten Gebieten wurde doch hier versucht, eben ein Neues anzustreben in einem grösseren Stile. Nun, vielleicht, wenn man später einmal verstehen wird, was hier angestrebt worden ist, dann wird man auch begreifen, warum gewisse okkulte Impulse, die sich schon in dieser Kunst und in der vorangehenden und gleichzeitigen Skulptur - wir haben ja auch diese Skulpturen - zum Ausdruck bringen, warum in dieser Kunstentwicklung gewissermassen eine Unterbrechung eintreten musste. Denn wie weit ist entfernt dasjenige, was dann im 19. Jahrhundert etwa hervortritt in der Kunst des

Kaulbach, Cornelius, wie weit ist das wiederum entfernt von dem, was in dieser Kunst lebt! Bei Kaulbach, Cornelius, Overbeck usw. sehen wir, wie das südliche Element durchaus - ich möchte sagen - rekapituliert wird; während wir hier überall die radikalste Auflehnung gegen das Romanische drinnen haben. Derjenige aber, der dann genauer zusehen will, der wird tiefe Zusammenhänge finden. Denken Sie an die vier Bilder von Multscher, die wir Ihnen vorgeführt haben. Sie stellen ja gewissermassen - ich möchte sagen - die schwäbischen Kunstneigungen vor. Ja, da finden wir eine gewisse Begabung für die flächenhafte Auffassung der Welt und das Herausarbeiten aus der Fläche mit Hilfe des Lichtes.

Wer Empfindung hat für feinere Zusammenhänge, wird ein Gleiches noch wahrnehmen können in der Philosophie Hegels, die ja auch aus schwäbischen Talenten hervorgegangen ist, der Philosophie Schellings, ebenso aus Schwäbischem hervorgegangen, Hölderlin, in der Kunst Hölderlins. Dieses Auffassen des Flächigen, aber des Herausarbeitens aus dem Flächigen mit Hilfe des Lichtes, das findet man nicht nur in dieser Kunst mit ihren primitiven Anfängen, sondern man findet es sogar in Hegels Philosophie; daher Hegels Philosophie - ich möchte sagen - so flächenhaft wirkt, nur wie ein ideales oder ideelles Gemälde der Welt, das aus der Fläche heraus arbeitet, und das ja auch nur darstellen kann seinerseits wiederum die philosophischen Anfänge für dasjenige, was in die volle Wirklichkeit hinein, nicht bloss in die Projektion der Wirklichkeit auf die Fläche, sondern in die volle Wirklichkeit hineinarbeiten muss. Und das kann wiederum nur die Spiritualität sein. Die Dinge hängen zusammen. Und ich möchte sagen: dasjenige, was ich Ihnen jetzt in dieser Zeit darzustellen suchte für andere Gebiete in bezug auf die Kulturentwicklung Europas - es bewahrheitet

sich so wunderbar auch in allen Einzelheiten der Kunst. Und Sie können alles dasjenige, was wir auch vorgestern erkannten als einen Impuls in den verschiedenen Gebieten Europas lebend, Sie können es verfolgen, wenn Sie verfolgen die Kunst im Westen, wenn Sie sich dasjenige, was wir in der Kunst aus den Gegenden der Niederlande hervorgehen sahen und nach Westdeutschland hereinkommen sahen, vergegenwärtigen, und wenn wir jetzt betrachten konnten etwas, was - ich möchte sagen - in ureigenster Weise aus dem deutschen Geiste selbst herauswächst. Denn dies ist doch eben das Gebiet, das zentralste Gebiet des deutschen Geistes, was wir heute vorführen konnten als die Grundlage für Lukas Moser und Hans Multscher; das ist dasjenige, wo sich das Deutsche am ursprünglichsten dann, wirklich am entsprechendsten entwickelt hat, weil hier auf der einen Seite wie durch innere Verwandtschaft mit dem Spirituellen des deutschen Gemütes das Christentum innerlich angeeignet worden ist. Der Aneignungsprozess des Christentums in diesen Gegenden war ein viel innerlicherer; daher werden auch die ursprünglichen, elementaren Begabungen des deutschen Wesens hier in der Kunst herausgebracht. Nicht dasjenige, was schon verrömisiert das Christentum vom Süden heraufbringt, sondern das Christentum selbst wird aus dem Gemüte heraus künstlerisch wiederum zu schaffen versucht.

Solches konnte wirklich im nördlicheren Deutschland nicht in demselben Masse hervortreten, ohne dass die Anregung vom Süden kam, wie ja auch schon die Hegelsche Philosophie vom Süden her angeregt worden ist, die Schellingsche Philosophie vom Süden her angeregt worden ist - während es der Kantschen Philosophie wiederum durchaus anzusehen ist, dass sie ein im eminentesten Sinne norddeutsches Produkt ist, und in ihrer Eigentümlichkeit damit zusammenhängt, dass ja die eigentlich ursprünglich preussischen Gegenden verhältnismässig

lange heidnisch geblieben sind, und durch einen gewissen äusserlichen Prozess, viel äusserlichen^{re} Prozess als die süddeutschen Gegenden, zum Christentum gebracht worden sind in verhältnismässig sehr späten Zeiten. Denn Preussen ist ja bis in sehr späte Zeiten heidnisch geblieben, das eigentliche Preu^ssen.

Die Dinge, die wir sonst in der geschichtlichen Entwicklung sehen, können wir also gerade in der Entwicklung der Kunst und auch in der Entwicklung des Gedankenlebens bewahrheitet finden. Aus diesem Grunde wollte ich gerade Lukas Moser und Hans Multscher heute an den Abschluss unserer Betrachtungen stellen.

- - - - -