

Die künstlerische Ausschmückung der Klassenzimmer des Gymnasiums zu Schleusingen.

Ein Wort zur Einführung in das Verständnis der Kunstwerke.

Vortrag, gehalten in der Aula des Gymnasiums am 5. Nov. 1908 von Gymnasialdirektor Prof. Dr. Ferdinand Orth.

Wir stehen in einer Zeit, in welcher der bildenden Kunst ein wärmeres und größeres Interesse entgegengebracht wird, als in früheren Jahren. Es ist, als ob die bildende Kunst, die bisher vielfach nur nach ihrem ästhetischen Werte gewürdigt wurde, nunmehr in ihrer Eigenschaft als wichtiger Bildungsfaktor neu entdeckt worden sei. Gewichtige Stimmen erheben sich aller Orten: Nicht nur Religion, nicht nur Wissenschaft, nicht nur Dichtung und Musik sollen mithelfen an der Hebung, an der Veredlung unseres Volkes, sondern auch die bildende Kunst! Sie soll nicht mehr halb vergessen bei Seite stehen, verschlossen in Palästen und Museen, nur sichtbar für wenige, sie soll wieder unter uns sein, wie sie einst unter den Griechen, wie sie unter den Menschen der Renaissancezeit gewesen ist, als ein Stück unseres Lebens.

Die Mahnung fand Beachtung. Staat und Städte legten ihre Bereitwilligkeit an den Tag, der Kunst einen Weg zu bahnen in unser Volk, einen Weg zu den Herzen der Jugend. Und nun regt es sich allenthalben in Wort und Schrift: zahlreich sind die Vorschläge, die Pläne, die Forderungen, wie es am besten anzufangen sei, der so lange vernachlässigten bildenden Kunst auch in der Schule den ihr gebührenden Platz anzuweisen. Selbstverständlich gehen die Ansichten weit auseinander: Während die einen, in schwärmerischer Begeisterung, die Kunst fast in den Mittelpunkt stellen möchten, warnen andere vor Ueberschätzung derselben und wollen sie höchstens als Schmuck des Lebens, als Freudebringerin für müßige Stunden, nicht als ernste Erzieherin, als Mitarbeiterin an der geistigen Förderung unserer Jugend gelten lassen. Und zu dieser großen Zahl ernste Kunstfragen behandelnder literarischer Erzeugnisse, die weite Kreise, vor allem unsere Jugendbildner, für ihre Pläne erwärmen möchten, kommt eine Fülle von Herausgaben der Werke alter und neuer Meister, wie man sie früher nicht gekannt hat. Die vorgeschrittene Technik der Photographie ermöglicht von Jahr zu Jahr bessere und billigere Wiedergaben; dazu kommen Lithographien, Künstlersteinzeichnungen, Holzschnitte, farbige Bilder jeder Art, die zum Teil schon von vornherein auf Fernwirkung (also für große Klassenräume) und für die Jugend berechnet sind. Nicht allein mehr in kaltem Gyps, sondern in den mannigfaltigsten Marmor-, Stein-, Holz- und Bronzenachbildungen stehen die Meisterwerke der Plastik vor uns, in einer Ausführung, die denen, welchen es nicht vergönnt ist, das Original zu sehen, doch einen Begriff von dessen Art und Schönheit zu geben vermag.

Wohin man sieht, eine Fülle des gebotenen Schönen einerseits — eine Bereitwilligkeit, dies Schöne der Jugend zugute kommen zu lassen andererseits.

Auch auf der letzten Direktorenkonferenz unserer Provinz (23.—25. Mai 1907) wurde die Frage behandelt, was geschehen solle, um die Kunst mehr als bisher in der Schule zur Geltung kommen zu lassen. Das Thema lautete: „Was kann innerhalb der Grenzen der Lehrpläne für die Pflege des Kunstsinnergeschehen?“ Selbstverständlich gehört die Beantwortung der umfassenden Frage nicht hierher, nur das möchte ich bemerken, daß nur wenige Stimmen sich zugunsten eines kunstgeschichtlichen Unterrichtes erhoben. Vielleicht erscheint

der leitende Gedanke der Verhandlungen am besten zusammen gefaßt in dem Satze: „Es erscheint als möglich, den Kunstsinn zu pflegen, ein Kunstverständnis dagegen nur anzubahnen.“ Im Anschlusse an diese Beratungen habe ich es gewagt, einige längst gehegte Pläne dem Königl. Provinzial-Schulkollegium in Magdeburg vorzulegen und die Genehmigung zu dem zu erbitten, was mir als zweckmäßige Förderung der Kunst in der Schule vorschwebte: das Schaffen einer künstlerischen Umgebung des Schülers, hervorgerufen durch Farben und Bildwerke. Daß die vorgesetzte Behörde in so überaus weitherziger Weise meinen Wünschen Gehör gab und die Mittel zur Verwirklichung derselben zur Verfügung stellen ließ, soll hier an erster Stelle mit aufrichtigem Danke bekannt werden.

Nun ist es mir eine liebe Pflicht, Rechenschaft abzulegen von dem, was ich erstrebt und in bescheidenem Maße vielleicht auch erreicht habe, und zu gleicher Zeit Euch, meinen lieben Schülern, sowie Euren Eltern und den Freunden der Anstalt mit einigen Worten die Gesichtspunkte darzulegen, die mich geleitet haben. Auch möchte ich über die Kunstwerke selbst und die hinter ihnen stehenden Künstler einige erläuternde Bemerkungen geben.

Zuvörderst galt es zur Anbringung der Kunstwerke den Raum herzurichten. Hierbei wurde in allen Klassen Decke, Wand, Sockel und Holzwerk nach einheitlichem Grundsatz behandelt und zwar so: Die Decke wurde elfenbeinweiß getönt und etwa 40 Centimeter heruntergezogen. Die eigentliche Wandfarbe, die nun folgt, ist immer ein heller, sehr zarter Ton in Leimfarbe, der sich in einem kräftiger gehaltenen, etwa 1½ Meter hohen Sockel in Ölfarbe fortsetzt. Das Holzwerk wurde durchweg in harmonisierender, aber abstechender Tönung gehalten. Die Farbenzusammenstellungen sind folgende: Sexta: rosa Wand, blaugraues Holzwerk, Quinta: hellblau zu eichenholzbraun, Quarta: mattviolett zu grün, Untertertia: gelb zu blaugrau, Obertertia: hellolive zu rot, Obersekunda: hellgrün zu rot, Unterprima: violett zu gelb. In Untersekunda wurde ein lichtiges Gelb mit einem blaugrauen Sockel und in Oberprima ein warmes Orange mit rotem Sockel verbunden. Das Holzwerk dazu ist in zartem Blaugrau gehalten. In diesen Farben, die beschrieben, vielleicht etwas bunt erscheinen mögen, es in Wirklichkeit aber nicht sind, da sie sämtlich in hellen, gedämpften Tönen gehalten sind, erscheinen die Klassenräume auch noch völlig schmucklos, doch weit freundlicher, wärmer, heiterer, als in dem bisher allgemein beliebten grauen oder fahlgelben nüchternen Gewände.

Der künstlerische Schmuck, den wir gewählt haben, besteht zum größten Teil aus Nachbildungen von Meisterwerken der Plastik, zum kleineren aus Bildern, und zwar sind die Bilder vorzugsweise auf die unteren und mittleren, die plastischen Werke auf die mittleren und oberen Klassen verteilt. In der Sexta befinden sich drei Wiedergaben von Steinzeichnungen Meister Wilhelm Steinhausens, jenes echt deutschen Malers, den zu kennen ich in Frankfurt am Main die Freude hatte. Es sind dies das bekannte „Gastmahl“, eine Illustration des Lukaswortes „Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen“ — Christus und der reiche Jüngling — Christus heilt den Blindgeborenen; alle drei dem jugendlichen Verstande angemessen, getränkt von wahrhaft christlichem Geiste und echt deutscher Art. Wenn diese Bilder die Liebe zu Gott wecken sollen, so diejenigen der Quinta die Liebe zum Heimatlande. Hier — auf sonnenbeglänzter Höhe der Hohenzollern, die Stammburg unseres Herrscherhauses, in den blauen Sommerhimmel ragend — dort, der ernste Mann, der sinnend über die Lande blickt bis hin zu den schneebedeckten Bergen, während das gelbrote Herbstlaub und die bräunliche Tönung des Bodens uns das Nahen des Winters künden und die ernste Stimmung des Wandrers auch uns ergreift, — sie sagen uns: „Du hast, o Mensch, ein Vaterland, ein heiliges Land, ein geliebtes Land!“ Wie wir dieses Vaterland, dies heilige Land, dies geliebte Land, schützen sollen mit Gut und Blut, mit „eiserner Wehr,“ auch wenn „das Morgenrot“ uns einen frühen Tod ins Herz leuchtet, das zeigen uns die beiden prächtigen Bilder der Untertertia.

Wie sich die eiserne Wehr lanzenstarrend aufreht um des Dörfleins Häuser mit den rotleuchtenden Dächern, wie die Feldwache im fahlen Morgenrote ersten Blickes dem sicheren

Tode entgegen geht, ist hier von Künstlerhand meisterhaft festgehalten. Die beiden Bilder wirken durch breite dunkelblau gebeizte Eichenholzrahmen noch besonders eindrucksvoll und ernst. — Die übrigen Bilder schildern, dem Charakter des Gymnasiums angemessen, durchweg Stätten des Altertums. Wir besitzen den Tempel von Pästum, den Tempel der Nike, die Akropolis, die Campagna bei Rom, das Forum Romanum und die Porta Nigra in Trier, größtenteils in den Teubner-Voigtländerschen Künstlersteinzeichnungen.

Die Werke der Plastik, die wir unser eigen nennen, sind ungleich zahlreicher; sowohl solche des Altertums wie der Renaissance sind in vorzüglichen Reproduktionen als ganze Figuren, Büsten und Reliefs vertreten. Wir haben den Versuch gewagt, in den fünf oberen Klassen auf wichtigen Säulen große Büsten und Figuren völlig freistehend an die Vorderwand der Klasse, so daß sich alle Augen darauf richten, aufzustellen. Kleinere Büsten stehen auf Wandkonsolen, Reliefs sind mittels schwerer eiserner Krampen oder mit Holzstützen an den Rückwänden der Klassen angebracht. Aus dem Altertum stammen folgende Werke: Ein Hermes- und ein Psychekopf von Praxiteles, der Kopf des Apollon vom Belvedere und ein Athenakopf mit Helm in Elfenbeinnachbildung, der Kopf der Athena Lemnia von Pheidias und ein großer Römerkopf mit Bronzehelm in Steinnachbildung, ein Menelaoskopf in Bronzenachbildung; von Ganzfiguren der „Dornauszieher“ in Gyps, der „sterbende Gallier“ in Stein, der „Adorant“ in Bronzenachbildung, außerdem ein großes Relief „Tanzende Mänaden“ in Steinnachbildung in altgold getöntem Rahmen. *)

Von den Werken der Plastik dürfte wohl der „Dornauszieher“ der Zeit der Entstehung nach das älteste sein. Man schließt dies aus der archaisch behandelten Kopfhaltung: die Locken des Knaben liegen, wie es charakteristisch für die Frühzeit griechischer Plastik ist, noch fest am Kopfe an, während sie doch eigentlich bei der vorgebeugten Haltung auf die Wangen des Knaben herabfallen müßten. Im übrigen ist die Gestalt so lebenswahr und natürlich, daß wir den frischen Jungen vor uns zu sehen glauben, wie er nach schnellem Laufe rasch am Wegrande niedersitzt, um den störenden Dorn aus dem Fuße zu entfernen. Daß sich auch im Altertum schon dieses anmutige Bildwerk großer Beliebtheit erfreute, schließen wir aus dem Umstande, daß mehrere Exemplare des „Dornausziehers“, also damals schon Reproduktionen des Originals, gefunden worden sind, von denen sich, wenn ich nicht irre, je eins in den Museen von Rom, Florenz und Berlin befindet.

Dem berühmtesten Bildhauer Griechenlands, dem Freund des großen Perikles, Pheidias, wird die Athenabüste zugeschrieben, welche wir unter dem Namen Athena Lemnia in Steinnachbildung in der Untersekunda haben. Pheidias, um 500 v. Chr. geboren, hatte durch Perikles den Auftrag erhalten, das Heiligtum der Athena, den Parthenon, mit bildnerischem Schmuck zu versehen. Hiermit hat er seinen Ruhm begründet. Leider sind von den im Altertum so gefeierten Werken des Künstlers nur kleine Nachbildungen auf Münzen, Statuetten oder nur Bruchstücke erhalten. Von den meisten ist nichts als ihr Ruhm auf uns gekommen. Nun glaubt man nach neuester Forschung, in dem Kopfe unserer sog. Athena Lemnia (der Name ist der Insel Lemnos entnommen), dessen Original sich im Museum zu Bologna befindet, eines der vielbewunderten Athenabildnisse des Pheidias zu erkennen. Man vermutet, daß er zu dem im Dresdener Museum befindlichen herrlichen Athenatorso des Pheidias gehört hat, nicht das behelmte Haupt, welches man früher als ihm zugehörig dachte. Der linke Arm der Göttin stützt sich auf die Lanze, die rechte Hand hält den Helm. Von ganz eigenartiger Schönheit ist der Kopf: ein fast schwermütiger Ernst, eine stolze Herbigkeit liegt auf dem ruhigen Antlitz der Göttin; das Profil ist in der Linie so groß, Mund und Kinn sind so energisch, daß man im Zweifel sein könnte, ob der Kopf einem männlichen oder einem weiblichen Wesen angehöre; die ernsten Augen scheinen prüfend auf uns zu ruhen. Das ist in Wahrheit die Tochter des Zeus, die weisheitgebende, schlachtenlenkende hehre Jungfrau, die wir uns unschwer denken können im verdunkelten Heiligtum stehend, groß, unerreichbar, allem Irdischen weit entrückt. —

*) Die plastischen Werke wurden mit geringer Ausnahme aus den sehr empfehlenswerten Kunsthandlungen von Robert Martinelli, München, Schellingstrasse, und Felix Martinelli, München, Arnulfstrasse, bezogen.

Von Praxiteles (geb. um 392 vor Chr.), jenem griechischen Bildhauer, der, nach Ansicht des Altertums gleichwertig mit Pheidias und Skopas, zu den bedeutendsten Marmorbildnern aller Zeiten gehört, besitzen wir außer dem lieblichen Psyhekopf in Unterprima, dessen Weichheit und Zartheit des Profils wohl unübertrefflich ist, den Kopf des Hermes, welcher aus der Schilderung des griechischen Schriftstellers Pausanias längst bekannt war, aber erst 1877 in den Grundmauern des Heratempels zu Olympia aufgefunden wurde. Praxiteles stellt den jugendlich schönen Gott dar mit dem kleinen Dionysosknaben auf dem Arme — die Spuren des Händchens sind auf der Schulter zu sehen — wie er einen Augenblick auf der Wanderung Rast machend dem Kinde mit erhobenem Arme irgend einen verlockenden Gegenstand — vielleicht eine Traube — zeigt. Die Statue war so gut erhalten, daß ihre fehlenden Teile unschwer von Künstlerhand ergänzt werden konnten. Sie befindet sich im Museum von Olympia.

Dem Bildhauer Leochares, der zur Zeit Philipps und Alexanders von Mazedonien gelebt hat, wird neuerdings der sogenannte Apollon vom Belvedere (im vatikanischen Museum zu Rom) zugeschrieben, dessen Entstehung man früher in die hellenistische Zeit verlegt hat. Wir haben den schönen Kopf in der Unterprima. Die ganze Gestalt, die den sieghaften, strahlenden Gott in leicht vorwärts schreitender Bewegung darstellt, ist ein Idealbild jugendlicher Manneschönheit. Um die Brust hängt der Riemen des Köchers, man denkt sich in der einen Hand den Bogen, in der andern einen Lorbeerzweig. Die Haltung ist begeistert und begeisternd, der Blick leuchtend, die Haarschleife über der Stirn gibt dem Kopfe etwas Festliches; wir können uns denken, wie gerade diese Gestalt die Bewunderung der Zeitgenossen hervorrufen mußte. —

Und nun, meine lieben Schüler, denkt einmal nach, wie es doch etwas Herrliches ist, daß Eure Augen sehen dürfen, was bereits die Zeitgenossen des Perikles und Alexanders des Großen begeisterte! Wie klein ist der Mensch in der raschen Vergänglichkeit seines irdischen Daseins und doch wie groß in den Werken, die ihn um Jahrtausende überdauern!

Dem Hermes gegenüber steht in der Obersekunda gleichfalls auf jonischer Säule, ein Athenakopf mit Helm. Woher dieser Kopf stammt, vermag ich nicht anzugeben, er gleicht auffallend demjenigen einer Athenastatue, die ich vor kurzem in den Uffizien zu Florenz sah. Mir war dabei bemerkenswert, daß diese Athena, im Gegensatz zu anderen Darstellungen, so überaus jugendlich, etwa wie eine Sechszehnjährige, aufgefaßt war. Sie erinnerte mich weit mehr an eine Jungfrau von Orleans, als an die hehre Schlachtengöttin Athens. Die Behandlung des Kopfes ist hier wie dort die gleiche, nur daß bei dem Florentiner Stück das Haupt nach oben blickt, während es bei uns seitwärts sieht. Auch von einigen weiteren Bildwerken, dem schönen Relief „Tanzende Mänaden“ in der Untersekunda, bei dem der Rhythmus der Bewegungen augenfällig wirkt, und dem großen Römerkopfe in der Unterprima vermag ich Zeit und Ort der Herkunft nicht anzugeben. Bei dem Römerkopfe, der in Steintönung mit mächtigem, vergoldetem Helm auf romanischer, wuchtiger Säule stehend, eines unserer wirkungsvollsten Stücke ist, möchte ich besonders auf den stolzen Ausdruck des Gesichtes und auf den erbittlichen Zug um den Mund, dessen etwas vorgeschobene Unterlippe charakteristisch ist, aufmerksam machen. Auch die deutlich ausgeprägte Zornfalte zwischen den Augenbrauen könnte die Vermutung nahe legen, daß es sich in diesem Falle nicht um eine Ideal- sondern vielleicht um eine Porträtbüste römischer Kunst handelt. *Civis Romanus sum.* — Welcher Unterschied zwischen diesem harten und verschlossenen Antlitz und der himmlischen Heiterkeit des Hermes!

Völlig ideal aufgefaßt wiederum ist die schöne Nacktfigur des betenden Jünglings, der nach griechischer Sitte mit zum Himmel erhobenen Armen sein Gebet darbringt. Die Hingabe an das Göttliche, das Erhoben- und Erhabensein ist in der ganzen Haltung, in dem feinen andächtig emporblickenden Kopfe meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Die Statue wurde im Tiber gefunden und befindet sich jetzt im Museum zu Berlin. Unsere Bronzenach-

bildung auf kräftiger Säule in der Oberprima stehend, ist von besonderem Reize. Im etruskischen Museum in Florenz gibt es eine Bronzestatue, Idolino benannt: ein opfernder Knabe, der in leichter Vorwärtsbewegung eben im Begriff zu sein scheint, die Trankopferschale auf dem Altar auszugießen, ihn möchte ich als Seitenstück zu unserem Adoranten bezeichnen.

Aus der hellenistischen Zeit, in der die höchste Blüte attischer Kunst bereits im Absterben begriffen war, stammt wahrscheinlich der „Kopf des Menelaos,“ früher auch „Kopf des Ajax“ benannt, in der Obertertia. Dieser Kopf gehört zu einer Gruppe, die bei Ausgrabungen in der Villa des Hadrian zu Tivoli gefunden worden ist: Ein bärtiger Krieger, der den Leichnam eines jungen Genossen im Arme hält, wendet sich gegen die anstürmenden Feinde. Man glaubt in dem Toten, welcher im Rücken und am Leibe verwundet ist, nach der Schilderung der Ilias (XVI 806, 821) den Patroklos, in dem den Leichnam tragenden ernstesten Mann, dessen Antlitz schmerzliche Besorgnis ausdrückt, den Menelaos zu erkennen. Diese Gruppe muß sich großer Beliebtheit erfreut haben, da man Bruchstücke von sechs Wiederholungen gefunden hat. Ich beschränke mich darauf zwei römische Gruppen, nämlich die im Vatikan und eine zweite in der Villa Braschi — letztere unter dem Namen Pasquino bekannt —, sowie die stark ergänzte Florentiner Gruppe, aufgestellt in der Loggia dei Lanzi, zu erwähnen. Ebenfalls der hellenistischen Zeit gehört unsere dritte Ganzfigur der Antike „der sterbende Gallier“ in der Quarta an. Er verdankt wohl der Erinnerung an die Siege über die in Griechenland und Kleinasien eingefallenen Barbaren seine Entstehung. Bemerkenswert ist, daß hier der Künstler nicht idealisiert, sondern naturgetreu gebildet hat, wie aus dem ganzen Gesichtstypus, Haar, Bart und groben Händen deutlich erkennbar ist. Bewundernswert ist auch hierbei die große Kunst, die den Todeskampf des schwerverwundeten Kriegers verklärt.

Wenn Ihr bis jetzt, liebe Schüler, die Alten in den Werken ihrer Denker und Dichter kennen gelernt habt, so stehen sie nun vor Euch in ihren Künstlern, in einigen ihrer besten Kunstwerke. Und wunderbar! wie die Dichtungen des Homer, des Sophokles ewige Jugend bewahren, ob auch seit ihrem Entstehen die Jahrtausende dahin gesunken sind im Strome der Zeit, so bewahren auch diese Werke bildender Kunst des Griechenvolkes ewige Jugend, weil sie das, was dem Menschen als höchste Schönheit erschien, in einer Weise verkörpert haben, wie es vor ihnen und nach ihnen kaum jemals erreicht, nie übertroffen werden konnte. In ihrer Einfachheit liegt ihre Kraft. Es ist dem großen Kunstwerke eigentümlich, daß es uns so natürlich, so selbstverständlich, so einfach erscheint. Und gerade in dieser Einfachheit, in dieser Natürlichkeit offenbart sich höchste Kunst.

Die Griechen, welche durch hohe Körperkultur in ihrer Mitte einen Typus der Schönheit ausgebildet hatten, wie ihn kein anderes Volk kannte, waren durch ihre hohe Geisteskultur fähig, das Geschaute in vollendetster Formensprache darzustellen und in ihren Statuen das Körperliche bei aller Naturnähe zu vergeistigen. Darum ist die griechische Statue der klassischen Zeit von bleibender Schönheit, das Vorbild für alles spätere Schaffen der bildenden Kunst. —

Das Erbe des Griechentumes traten die Römer an. Dieses staatengründende, der Welt Gesetze gebende, politisch so hoch begabte Volk ist auf dem Gebiete der Kunst nie eigentlich selbstschöpferisch tätig gewesen. Wohl haben die gewaltigen Bauwerke Roms die Jahrhunderte überdauert, aber was uns an ihnen in Staunen setzt, ist weit weniger ihre Schönheit, als ihre Größe, Wucht und Zweckmäßigkeit, wie sie z. B. in ihren Triumphbogen, Amphitheatern, Wasserleitungen und Bäderanlagen hervortrat. Was die römische Kunst hervorbrachte, geschah in engster Anlehnung an die griechische. Wie die Römer ihre Götter den Griechen entlehnt, wie sie ihre Stammesagen nach griechischer Weise umgebildet hatten, so wurden ihre künstlerischen Anschauungen vollständig von griechischem Geiste beherrscht. Griechische Künstler, die in der Heimat keine Beschäftigung mehr fanden, schufen im Auftrage vornehmer Römer neue Werke, die zwar nicht mehr auf der vollen Höhe hellenischer

Kunst standen, aber doch noch geeignet sind unsere Bewunderung zu erregen; oder sie fertigten zahlreiche Nachahmungen der bereits vorhandenen altberühmten Kunstwerke der größten Meister für die Paläste ihrer Gönner an. Diesem Umstande haben wir es zu verdanken, daß uns eine verhältnismäßig große Zahl von Bildwerken der klassischen Zeit erhalten ist, die nicht allein in Rom, sondern auch in anderen italischen Städten und selbst in den Provinzen aus dem Schutt und den Trümmern, welche die Jahrhunderte, Feindschaft und Unkenntnis, zahllose Kriege und elementare Gewalten über die köstlichen Schätze gebreitet hatten, wieder ans Licht gekommen sind. Roms Weltherrschaft hat dem griechischen Geiste, also griechischer Kultur und griechischer Kunst, bis an die Grenzen der damals bekannten Welt die Türen geöffnet. Es würde zu weit führen und gehört nicht in den Rahmen dieses Vortrages, zu verfolgen, wie sich nach den Stürmen der Völkerwanderung, nach dem Zerfall des Römerreiches unter dem Einflusse des Christentumes eine neue, eine christliche Kunst Bahn brach, die in der Architektur, in den Domen des Mittelalters, ihre höchste Vollendung fand. Malerei und Plastik treten aber in dieser ganzen Periode in den Hintergrund; sie sind gebunden an die Architektur, der sie sich gleichsam als dienende Künste bescheiden angliedern. Eine freie Entfaltung aller dreier bildenden Künste, eine Periode, in welcher nicht nur die Architektur neuen großen Zielen zustrebte, sondern Malerei und Plastik eine Stufe der Vollendung erreichten, wie sie nur die höchste Blüte attischer Kunst gekannt hatte, fällt erst in diejenige Zeit, welche wir gewohnt sind mit dem Namen Renaissance zu bezeichnen. Fast zwei Jahrtausende liegen zwischen den Namen Pheidias und Michelangelo!

Rinascimento heißt Wiedergeburt. Der französische Ausdruck Renaissance ist für uns die Bezeichnung für den ganzen Zeitabschnitt geworden, trotzdem die Renaissance nicht in Frankreich, sondern in Italien ihren Ursprung hatte und ihre größten Leistungen vollführte. Es bedeutet dies Wort die Wiedergeburt, das Wiederaufleben des antiken Geistes und zwar, in dem engeren Sinne, in welchem wir es hier gebrauchen, das Wiederaufleben der Antike in der bildenden Kunst. Griechische Flüchtlinge, welche ihr unter der Türkenherrschaft stehendes Vaterland verlassen hatten und nach Italien übergesiedelt waren, brachten aus ihrer Heimat ihre alten griechischen Schriftsteller mit, durch deren Kenntnis, zunächst also auf literarischem Wege, ein neuer Geist in die starre Welt des sinkenden Mittelalters hineinleuchtete. Wenn auch die Antike in Italien nie völlig untergegangen war, und einige Künstler des Trecento, wie der große Giotto auf dem Gebiete der Malerei, Niccolò Pisano auf dem der Skulptur, vielleicht unbewußt unter ihrem bildenden Einfluß gestanden hatten, so gewannen doch jetzt, von diesem neuen Geiste angehaucht, die noch vorhandenen oder aus dem Schutte der Jahrhunderte wieder ans Licht gezogenen antiken Bauwerke und Skulpturen neues Leben; an ihnen bildete sich nunmehr in bewußter Absicht die aufwachsende Künstlergeneration. Neben das Studium der Antike aber trat nun auch, vor allem für den Bildhauer und Maler, das Studium der Natur, welches im Mittelalter gänzlich verloren gegangen war, und mit ihm die Kenntnis der anatomischen und perspektivischen Verhältnisse. Aus dieser Verbindung erwachsen die Meisterwerke, welche die Zeit der Renaissance zur glorreichsten in der Kunstgeschichte gemacht haben. In Italien beginnt die Bewegung; und zwar nimmt die Frührenaissance, gekennzeichnet durch die Namen Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, etwa um 1400 ihren Anfang; die Zeit von 1500—1560 mit Raffael, Michelangelo und den zahlreichen anderen großen Namen wird Hochrenaissance genannt, die von 1560 bis etwa um 1600 Spätrenaissance.

Das Gebiet, aus welchem die Künstler der Renaissance ihre Stoffe wählten, hatte sich durch das neue Bekanntwerden mit dem Altertume erheblich erweitert. Sie lebten wieder auf die alten Helden der Sage in Malerei und Plastik, aber nach wie vor blieb doch der biblischen Erzählung in dem Gebiete des Darzustellenden der grösste Raum überlassen. Moses, David, Johannes der Täufer und die Apostel sind immer wiederkehrende Vorwürfe für Malerei und Plastik, ebenso wie der heilige Georg, der heilige Sebastian und Franz von Assissi, sowie viele andere von der Kirche kanonisierte fromme Männer und Frauen des

Mittelalters. Ihnen gegenüber tritt die Gestalt des Heilandes zurück. Vor allem bildete aber die Renaissance ein Madonnenideal aus von so erhabener Schönheit und Reinheit, wie es niemals wieder erreicht wurde. Ich erinnere nur an die allen bekannten Madonnenbilder Raffaels.

Das Ueberwiegen dieser christlichen Kunst findet vielleicht weniger seine Erklärung in einem besonders frommen Sinne der schaffenden Künstler, als vielmehr in der wohl beispiellosen Opferfreudigkeit der damaligen Zeit für kirchliche Zwecke. Mit Staunen sehen wir Städte von kaum mittlerer Größe die Kosten zu den Wunderbauten ihrer Dome aufbringen, sehen kleine Gemeinwesen Kapellen und Altäre stiften, deren Pracht und Aufwand in gar keinem Verhältnisse steht zu dem Besitzstande der Bewohner, sehen Fürsten, Edelleute, Zünfte, wohlhabende Bürger sich herzudrängen, irgend ein Kloster mit köstlichen Gemälden und Skulpturen zu begaben.

Da ergibt es sich denn von selbst, daß der Gegenstand ihrer Darbietungen der heiligen Geschichte bzw. Heiligenlegende entnommen wird. So zählen sie in Italien nach Tausenden, die Madonnen, die Verkündigungen, die Anbetung der Hirten, die Weisen aus dem Morgenlande, die heiligen Familien, stets gleich im Vorwurf, aber unendlich mannigfaltig in Auffassung und individueller Behandlung, und jene große Schar der Märtyrer und Märtyrerinnen, die ihrem Orden oder ihrer Geburtsstadt hohe Ehren eingebracht haben. Wenn man bedenkt, wie viele Hunderte dieser Kunstwerke nach dem Auslande ausgeführt worden sind, um dort die Museen zu füllen, so kann man sich einen annähernden Begriff machen von der Stärke der künstlerischen Bewegung, die das gesamte Volksleben ergriffen hatte und ihren Einfluß dann auch auf die anderen Kulturländer ausübte. Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance nach Spanien, Frankreich, Deutschland, England und den Niederlanden, wo sie national umgebildet wurde.

Die Kunstwerke, welche wir aus jener Zeit besitzen, stammen bis auf zwei aus Italien, dem Lande, in welchem, wie ich sagte, die Renaissance ihren Ursprung nahm und ihre gewaltigsten Schöpfungen vollbrachte. Diese zwei, Werke der deutschen Kunst, will ich vorwegnehmen, da sie, wenn auch nicht zeitlich die ältesten, doch noch völlig unter dem Einflusse der Gotik stehen, den die andern, die den Geist der Antike atmen, nicht mehr zeigen. Es sind dies die sog. Nürnberger Madonna, von einem unbekanntem Meister, vielleicht von Veit Stoß, der 1440 geboren bis 1533 in Nürnberg wirkte, und die Blütenburger Madonna von Tilman Riemenschneider. Letzterer, der als Bürgermeister von Würzburg starb, war 1460 zu Osterode am Harz geboren. Sein Hauptwerk ist das von den Unterprimanern auf dem letzten Maiausfluge gesehene große Grabdenkmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dome von Bamberg. Beide Madonnen sind einander gleich in der Fülle der Gewandung, in der strengen Verhüllung, die nur Hände und Gesicht, nicht Hals und Arme freiläßt, und in der ernsten, tiefen Frömmigkeit des lieblichen Antlitzes mit dem feinen Profil. Die Nürnberger Madonna, eines der köstlichsten Stücke des Germanischen Museums, zeigt diesen vergeistigten, unendlich innigen Ausdruck in so hohem Maße, daß sie nur das Werk eines ganz bedeutenden Bildners sein kann. Die beiden Figuren in Holznachbildung stehen auf gotischen Konsolen in der Oberprima.

Von den italienischen Meistern der Plastik kommen für uns vornehmlich Donatello, Verrochio und Michelangelo in Betracht, sowie die Künstlerfamilie della Robbia. Da diese Familie eine ganz bestimmte, von den übrigen verschiedene Richtung der Kunst vertritt, wollen wir mit ihnen beginnen, wenn auch der bereits 1386 geborene Donatello der älteste der Künstler ist.

Das Haupt der Familie und zugleich der bedeutendste seines Stammes, ist Luca della Robbia, geb. 1400 in Florenz gest. 1482. Er schuf für die Orgelempore des Domes von Florenz eine Reihe von Marmorreliefs, welche sich jetzt im Dommuseum, der Opera del Duomo, befinden. Hiervon besitzen wir das köstliche Stück der Obertertia „singende Knaben“ in

Steinnachbildung, welche in der Wirkung altem Marmor sehr ähnlich sieht. Wie lebenswahr sind die Knaben dargestellt, wie plastisch treten die jungen Körper hervor, wie ist die Haltung der Arme und Beine so echt jugendlich. Welch feiner Humor in der Auffassung der ernsthaft-wichtig dreinschauenden jugendlichen Sänger, die von der eigenen Leistung offenbar selbst sehr erbaut sind! Man beachte nur die Stirnfalten des großen, den verzogenen Mund des kleinen Knaben rechts, und man wird herzliche Freude an ihnen erleben. Das Behagen der jungen Künstler empfinden wir als eigenes Behagen, wir sind so froh, als wollten wir mitsingen! —

Was Robbia berühmt gemacht hat, ist aber etwas ganz anderes. Es sind dies die Skulpturen aus gebranntem und farbig glasiertem Ton, die er zu einer neuen, von ihm für monumentale Zwecke ausgebildeten Gattung der Plastik erhob. In dieser Art, von der wir als Beispiel den „jungen Tobias mit dem Engel“ in der Sexta und die „Madonna mit dem Kinde“ in Obersekunda haben, führte er Medaillons, Reliefs, Türklinetten — d. h. halbkreisförmige Bogen über Eingangstüren — Altäre und freistehende Figuren aus. Sein Neffe Andrea della Robbia, 1437—1528, und dessen Söhne Giovanni und Girolamo waren seine hervorragendsten Schüler; von ihnen kam besonders Andrea dem Meister sehr nahe, wenn er ihn auch nicht erreicht hat. Ihre Skulpturen aus gebranntem Ton, Robbien, wie man sie kurzweg nennt, sind über ganz Toskana verbreitet, und dort sowohl im stolzen Florenz, als in abgelegenen Dorfkirchen in großer Anzahl zu sehen. Die ältesten sind als weiße Figuren auf blauem Grunde ausgeführt, die Gewänder zeigen oft sehr zarte, fein berechnete Goldverzierung, in späterer Zeit kommt mehr Farbe, etwa ein mattes Gelb der Haare, ein liches Grün an den Lillienstengeln der Engel u. a. hinzu. Charakteristisch für viele Robbien ist ein dichter Blumen- oder Früchtekranz, der wie eine Guirlande das Bild abschließt und in den bunten Farben der Natur gehalten ist. Die Darstellungen sind fast ausschließlich der heiligen Geschichte entnommen, die Verkündigung, die Madonna mit dem Kinde, allein oder von Engeln umrahmt, bilden die am meisten wiederkehrenden Motive. Das Relief ist die überwiegende Form der Darstellung. Es mag sein, daß die Robbien zuerst für uns etwas fremdartiges haben: die lebhaftere Farbe, der porzellanartige Glanz scheinen uns nicht recht für die Darstellung so ernster Dinge zu passen. Um ihre Wirkung zu verstehen, müssen wir uns den Platz und die Umgebung vergegenwärtigen, für die diese Werke ursprünglich gedacht und geschaffen wurden, ehe sie die Säle und Höfe der Museen zierten. Es befinden sich ja noch viele von ihnen an ihrer ursprünglichen Stelle. —

Folgt mir einen Augenblick in die engen Gassen der Altstadt von Florenz: Hohe Steinhäuser rechts und links, im Hintergrunde die altersgeschwärzte Mauer eines Nonnenklosters, dessen dunkles Tor sich auf diese Gasse öffnet. Eine junge Novize schreitet zagenden Herzens den Weg entlang, den Weg, der bestimmt ist, sie für immer von der Welt zu scheiden. Jetzt steht sie vor der Klosterpforte und hebt den tränenverschleierte Blick. Da grüßt sie aus dem Bogen des Tores eine hehre Lichtgestalt, weiß schimmernd auf blauem Grunde; die gebenedeiete Mutter ist es, die Himmelskönigin, die stolz grüßend ihr das Jesuskindlein entgegenhält, während sich rechts und links lilientragende Engel anbetend neigen. Das ist das letzte, was sie sieht, ehe sich die Klostermauern hinter ihr schließen; es ist nicht nur ein Gruß, es ist ein Trost und eine Verheißung, daß die Himmlische ihr nahe sein wird hinter diesen Mauern. —

Lange Dürre hat über Toskana gelegen. Besorgten, schweren Herzens eilt der Landmann in das Kirchlein von Impruneta, des pinienumstandenen Dörfchens auf der Höhe, welches das wundertätige „Regenbild“ birgt. Lange hat er dort auf den Knien gelegen in inbrünstigem Gebete. Nun blickt er auf. Wie das leuchtet und flammt, wie das glitzert und gleißt über den Kerzen des Altares! Hat nicht die Heilige huldvoll gelächelt? Hat nicht das Jesuskind gewährend sein Händchen bewegt? Haben nicht die Engel ein jauchzendes Amen zu seiner Bitte gesungen? So reich, so strotzend voll der Früchtekranz um das Altarbild

hängt, so reich wird wiederum seine Ernte sein. Und getrösteten Herzens zieht er von dannen. —

Das Relief „Maria anbetend vor dem Jesuskinde“, welches wir in der Obersekunda haben, stammt von Lucas bedeutendstem Schüler, seinem Neffen Andrea. Ich sah dasselbe, genau dasselbe in Größe und Farbe, in der Straße von Florenz, in welcher ich vor einigen Monaten wohnte. Es ist mir nicht bekannt, ob es vielleicht an jenem Orte eine Kopie ist, und das wertvolle Original sich irgendwo an geschützter Stelle befindet, jedenfalls begrüßte ich mit Freuden „unser Relief.“ In einer Mauernische, neben der ein Lämpchen brennt, ist es dort etwas höher denn Mannesgröße angebracht. Während unten das Gewirr der Straße braust, die Trambahnen und Wagen in unaufhörlicher Folge vorüber fahren, die Menschen hasten, schreien und rennen, hängt es so still dort oben in seinem Frieden, in seinem schimmernden Glanze, ein großer Gedanke in unserer Kleinlichkeit, ein Stück Ewigkeit in unserer Zeitlichkeit.

Neben diesem blau-weiß glasierten Relief des Robbia haben wir zwei große Gypsreliefs von dem Mailänder Bildhauer Bambaia, genannt Busti, (1480—1548) einem der tüchtigsten lombardischen Künstler angebracht: Von rechts und links eilen anbetende Engel auf das Jesuskind zu, so daß ein rechter Akkorä zu der Stimmung der Mutter gewonnen wird. —

Wir kommen nun zu den drei großen Meistern italienischer Plastik: Donatello, Verrocchio, Michelangelo. Donatello, der um 1386 geboren wurde, lebte größtenteils in Florenz, Padua und Siena; er starb 1466 in Florenz. In all diesen Städten finden sich bedeutende Werke von ihm, in Florenz ist ihm im Nationalmuseum, im Bargello, sogar ein Ehrensaal eingerichtet, in welchem einige vorzügliche Originale in Bronze, Marmor und Holz Aufstellung gefunden haben. Ein oft von Donatello behandelter Vorwurf ist Johannes der Täufer, den er, wie seinen berühmten heiligen Georg, jung darzustellen wagte. Wir besitzen von ihm die Büste des jungen Johannes in Steinnachbildung in der Quarta. Das lebhaft kluge, etwas sensitive Antlitz des Knaben ist merkwürdig sprechend, wir könnten es fast für ein Porträt halten. Donatellos Werke vereinigen Antike und Naturtreue. Manchmal allerdings ist der Künstler der große Realist, der die Naturtreue bis zur Häßlichkeit steigert, wie in der einigen von Euch bekannten bemalten Büste des Niccolò da Uzzano mit der krummen Nase, den eingefallenen Backen und dem unschönen Halse. Geradezu ergreifend wirkt die Realistik bei einer anderen Darstellung des Täufers: eine Asketengestalt, völlig abgezehrt, nur noch Haut und Knochen, vorwärts schreitend mit fanatischem Ausdruck, geöffneten Lippen, kein Mensch mehr, nur noch eine Stimme — „eine Stimme eines Predigers in der Wüste.“

Erwähnen muß ich noch unter seinen vielen hochbedeutenden Werken das Reiterstandbild des Söldnerführers Erasmo da Narni, mit dem Beinamen Gattamelata, gefleckte Katze, das Donatello im Auftrag der Stadt Padua ausführte. Aus dem Sockel, der eine Grabkammer darstellt, ließ der Künstler den alten Helden hervorreiten, in der Richtung auf die Straße, durch welche er so oft vor den Augen der Paduaner geritten war, wenn er auszog zu Kampf und Sieg, den Feldherrnstab in der Hand. Es war dies das erste Reiterstandbild, welches Italien seit den Zeiten des Altertums erhielt, später wurde es von einem Werke des Verrocchio, von dem ich noch sprechen werde, in Schatten gestellt. Donatellos Wirken war von größter Bedeutung für alle Bildhauer des XV. Jahrhunderts bis zu Michelangelo, mehr oder weniger standen sie alle unter dem Einflusse seiner großen Persönlichkeit. So auch Andrea del Verrocchio, geb. 1435 in Florenz-gest. 1488 in Venedig, der zuerst Goldschmied war, dann aber, wie es in damaliger Zeit häufig geschah, vom Kunstgewerbe zur Kunst übergang und sowohl als Maler, wie besonders als Bildhauer hohen Ruhm erwarb. Er war der Lehrer des großen Lionardo da Vinci, dessen Ruhm als Maler den seines Meisters überstrahlte. Verrocchio hat besonders im Bronzeuß hervorragende Werke hinterlassen, unter ihnen den David, der im Nationalmuseum in Florenz Aufstellung fand. Wir besitzen den Kopf dieses David in der Größe und Tönung des Originals in Bronzenachbildung in der

Untertertia. Die ganze Figur, etwa in $\frac{3}{4}$ natürlicher Größe gehalten, ist eine köstlich frische Jünglingsgestalt, mit leichtem Panzer und Beinschienen bekleidet. Das Unfertige des werdenden Mannes, die eckigen Formen von Arm und Schulter sind meisterhaft dem Leben nachgebildet; ebenso erscheint es mir als feiner Zug, daß der Kopf, besonders die Mundpartie unverkennbar semitisches Gepräge trägt. Ganz unvergleichlich ist das kecke Selbstgefühl und die Siegesfreude des jungen Helden in der Haltung wiedergegeben. Wie er dasteht mit dem lässig in die Seite gestützten Arm, dem herausfordernden Zug um die Lippen scheint er zu fragen: Wer ist mir gleich? Wer nimmts mit mir auf?

Von seinen übrigen Werken erwähne ich nur noch die liebliche Porträtbüste mit dem aristokratischen Profil in Quarta und sein Hauptwerk: das kolossale Reiterstandbild des Condottiere Colleoni in Venedig, welches, wie ich bereits sagte, Donatellos Werk in Padua in Schatten stellt. In schöner, wohlgelungener Bronzenachbildung fand es, selbstverständlich in stark verkleinertem Maßstabe, auf wuchtigem, dunkelm Eichenholzsockel Aufstellung in Oberprima, wo es als eines unserer Glanzstücke bewahrt wird. Es ist Verrocchio mit diesem Werke gelungen, wohl das großartigste Reiterstandbild der Welt zu schaffen, das, immer wieder nachgeahmt, sozusagen das Vorbild aller späteren Reiterdenkmäler geworden ist. Verrocchio starb über der Ausführung, so daß erst nach seinem Tode der Bronzeguß von Leopardi vollendet wurde. Sehen wir es uns genauer an: Das gewaltige Tier und der gewaltige Mann — beide aus einem Gusse. Man hat den Colleoni den vollendetsten Typus des Renaissancemenschen genannt, das ganze Denkmal den großen Ausdruck einer großen Zeit. So und nicht anders müssen sie ausgesehen haben, jene Machthaber, jene Gewaltmenschen, wie wir sie aus der blutgetränkten Geschichte der italischen Städte jener Zeit kennen lernen: so hart die Gesichtszüge, so streng der Blick, so unerbittlich der geschlossene Mund, so fest die Hand am Zügel, so sicher der Fuß im Bügel, so ehern die Gestalt, so zielbewußt die Bewegung, Mann und Roß — ein Wille! Und wir wissen es: Was hier nicht biegen will, muß brechen! —

Wir kommen nun zu dem Größesten der Großen, zu Michelangelo, der Bildhauer, Maler, Baumeister und Dichter war. Wie könnte ich es wagen in dem engbegrenzten Raume, den Einzelpersönlichkeiten in diesem Vortrage einnehmen können, auch nur annähernd die Bedeutung dieses Genies darzustellen, über dessen Schaffen Bände geschrieben sind, ohne daß damit seine Bedeutung erschöpft wäre! Das Leben Michelangelos, reich an inneren und äußeren Kämpfen, reich an Erfolgen und Mißerfolgen, an hohen und schmerzlichen Erfahrungen jeder Art, an Ehren und Enttäuschungen verlief hauptsächlich in den Städten Florenz und Rom. Dem Dreißigjährigen übertrug Papst Julius II. die Ausführung seines Grabmales. Der Entwurf, den Michelangelo dem Papste vorlegte, übertraf an Großartigkeit alles bisher Dagewesene. Leider ist dieser Entwurf, wie so viele andere Gedanken des großen Mannes, nie zur Ausführung gelangt. Umstände verschiedenster Art verzögerten das Zustandekommen des Werkes; der Künstler selbst verlor schließlich die Freudigkeit dazu, bis endlich, nach langen Jahren, als Julius II, der Auftraggeber, längst gestorben war, das Grabmal in sehr verringertem Umfange, zu einem Wandaufbau verkleinert in San Pietro in Vincoli in Rom gebaut werden konnte. Sein Hauptschmuck ist die Gestalt des Moses, auf welche ich später noch zurückkommen werde.

In vorgerückteren Jahren widmete sich Michelangelo mehr der Malerei als der Plastik und führte im Auftrage des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle des Vatikans aus. Als Greis übernahm er die Leitung des Baues der Peterskirche, deren Riesenkuppel, sein gewaltigstes architektonisches Werk, gleich nach seinem Tode vollendet werden konnte. Nachdem die Träger aller großen Namen der Zeit schon lange vor ihm abberufen worden waren, und die Höhe nationaler Kunst in Italien bereits überschritten war, starb Michelangelo, der „König der Künstler“ als neunzigjähriger Greis 1564 in Rom, mit seinen letzten Worten noch die ihn umstehenden Schüler zum Guten ermahmend. Tanto nomini nullum par

elogium — „kein Lob reicht an einen so großen Namen“ sagt die Inschrift seines Ehrengrabmales.

In seinem Wohnhause in Florenz, einem von gediegenem Wohlstande zeugenden Bürgerhause, in welchem aber nur einige Jugendarbeiten des Künstlers zu sehen sind, ist es ein Zimmer, das dem Beschauer unvergeßlich bleibt. Eine Tür, so schmal, als gehöre sie zu einem Wandschrank, öffnet sich in einen ganz kleinen Raum, der durch ein enges Fenster Belichtung von oben empfängt. Nur ein Tisch — ein hölzerner Stuhl — sonst nichts. Das ist das Arbeitszimmer Michelangelos. In diesem Raume entstanden die Entwürfe zu jenen Werken, von denen ein Goethe sagt: „Ich bin in dem Augenblicke so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie nicht mit so grossen Augen wie er sehen kann!“

Was Michelangelos Werke charakterisiert, ist nicht stille Grösse, sondern Leidenschaft, das Gewaltige, das Erschütternde, das aus tiefen Seelenkämpfen Geborene, das Furchtbare, „Il terribile“ nannten ihn daher seine Zeitgenossen. — Wir besitzen zwei Werke von ihm: Einmal eine Arbeit aus früherer Zeit, das „Tondo“ mit der Madonna, ein unvollendetes Marmorrelief (man beachte die Schraffierung an der linken Seite), und den Moses. Das Madonnenrelief schmückt in Steinnachbildung, in der gleichen Grösse wie das Original und ihm im Eindruck sehr nahe kommend, die Quarta, der Moses, allerdings nur in kleiner Bronzenachbildung, die Oberprima. Bei dem Relief sind, ähnlich wie bei dem weltbekannten Gemälde Raffaels, der Madonna della Sedia, auf einem verhältnismäßig kleinen runden Raume drei Figuren, die Madonna, das Jesuskind und der kleine Johannes, angebracht. Die Auffassung ist eine andere, als die sonst übliche; nicht zärtlich blickt die Mutter auf das Kind, das sich müde an sie lehnt, sondern ruhig ernst sieht sie dem Beschauer entgegen; nichts Weiches, nichts Mütterliches ist in ihren Zügen.

Die Gestalt des Moses gehört, wie ich bereits sagte, zu dem unvollendeten Grabmale des Papstes Julius II. Sie läßt ahnen, was aus dem Grabmale geworden wäre, wenn Michelangelo seinen ursprünglichen Entwurf hätte ausführen können. Dieser sitzende Moses ist der zürnende Gesetzgeber, ergrimmt über die Abgötterei des Volkes, jeden Augenblick bereit, aufzuspringen und die Tafeln des Gesetzes in heiligem Zorne zu zerschmettern. Alles an ihm ist ins Riesenhafte, ins Uebermenschliche gesteigert. Nun erhebt sich die Frage: was bedeuten die Hörner, welche Moses auf dem Kopfe trägt? Man hat versucht, sie auf verschiedene Weise zu erklären, und zwar historisch und künstlerisch. In der Vulgata, der lateinischen Bibelübersetzung, die Michelangelo zugänglich war, steht, daß Moses Hörner trug, als er vom Berge Sinai herabkam, und es wäre möglich, daß diese Stelle den Künstler geleitet hätte. Künstlerisch erklärt man die seltsame Erscheinung in der Weise, daß man sagt, durch die Hörner sollte das an sich schon gewaltige Haupt nach oben erhöht werden und den Charakter des Uebermenschlich-Kraftvollen erhalten. Zur Begründung dieser Ansicht zieht man Beispiele aus der Kunst des Altertums, wie den hörnertragenden Juppiter Ammon, heran. Gewiß haben beide Erklärungen ihre Berechtigung. Tiefer, in das Wesen der Sache eindringender aber erscheint mir eine Lösung, die ich vor einiger Zeit in der Arbeit eines Freundes fand: Er sieht in dem Moses des Michelangelo gar nicht das geschichtliche Bild eines Menschen, sondern die Verkörperung einer übermenschlichen Gewalt, und zwar der übermenschlichen Gewalt des Gesetzes. Diese gewaltige geistige Macht des Gesetzes war dem Künstler in seinen tiefsten Seelenkämpfen zum Bewußtsein gekommen als eine Macht, die, wie das Horn, droht, zermalmt, alles Menschenwerk und Menschenwesen in den Grund bohrt und vernichtet. So bedeuten die Hörner des Moses das Drohen des Gesetzes, das auf den Menschen eindringt und ihn vor Furcht erzittern läßt. In dieser Weise empfand Paulus das Drohen des Gesetzes, wenn er ausruft: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes?“ und Luther, wenn er auf den Steinfließen seiner Zelle in

Verzweiflung sich windend, die Worte hervorstößt: „O meine Sünden, o meine Sünden!“ Und sie flüchten vor dem Drohen des Gesetzes in die Gnade des Heilandes. — Nun ist es merkwürdig, wie diese Annahme eine Bestätigung findet in einer Predigt Luthers vom Jahre 1540. Dort heißt es wörtlich: „Wenn Moses seine Hörner aufsetzt und dich damit stößt, das ist, durchs Gesetz dir deine Sünde offenbart und dich also in groß Erschrecken und Zagen führet.“ Das heißt ohne Zweifel, daß vor Luthers Seele, als sie erschrocken war vor dem Drohen des Gesetzes, dasselbe Bild stand, wie vor der Seele Michelangelos: ein Moses mit Hörnern! Ist es nicht wunderbar? „Der formgewaltigste und der sprachgewaltigste Mensch der Zeit kommen unter demselben innern Erleben zum gleichen Ausdruck.“ *)

Und damit genug der Worte über unsere Kunstwerke. Was ich heute sage, halte ich für richtig, einmal zu sagen — von nun an aber sollen unsere Kunstwerke allein für sich reden in stiller Zwiesprache mit einem jeden von Euch, der offene Augen und ein offenes Herz hat.

Offene Augen! Als wir im Frühling in Florenz unsern kunsthistorischen Kursus unter sachkundiger Führung begannen, sagte unser Leiter: „Die Hauptsache, meine Herren, ist, daß wir sehen lernen!“ Das ist das erste: sehen lernen. Im täglichen Anschauen sollen sich Eure Augen an der Schönheit der Formen, Farben, Linien weiden; das Bild, die Skulptur soll sich Eurem Geiste tief einprägen. Ihr werdet alsdann die Erfahrung machen, daß Ihr, im Sehen geübt, um Euch herum eine Fülle von Schönheit entdeckt, die Ihr früher nicht bemerkt habt: Das wechselnde Spiel der Beleuchtung in Wald und Feld, die Färbung des Morgen- und Abendhimmels, das erste zarte Buchengrün und das goldflammende Herbstlaub wird Euch mehr als bisher sagen; an der ersten Schönheit einer Kirche, an dem altertümlichen Erker jener winkligen Gasse werdet Ihr nicht mehr achtlos vorübergehen, auch wenn sie scheinbar nichts mit den Kunstwerken gemein haben, deren Bild in Euch wohnt. Aber Euer Auge ist heller geworden. Und wenn Ihr selbst vielleicht versucht, Euch künstlerisch zu betätigen, wenn Ihr in heißem Bemühen sehen müßt, wie schwer es ist, nur eine Buche, nur eine Tanne richtig zu zeichnen, oder gar nur eine Hand plastisch zu gestalten, dann werdet Ihr die hohe Kunst des Malers schätzen lernen, der Euch den Wald so vor Augen malte, als hörte Ihr sein Rauschen, und den Bildhauer, der nicht eine Hand, sondern den ganzen Menschen hinstellte als beseeltes Wesen, als geistige Erscheinung im Körperlichen.

Dies ist vielleicht ein kleiner Schritt zum Verständnisse des Kunstwerkes.

„Nun ist aber ein großes Kunstwerk ein Bekenntnis, eine Offenbarung, das durch ästhetische Mittel gewirkte Sichtbarwerden der Größe einer einsamen Menschenseele“**) und Ihr könnt gewiß sein, liebe Schüler, daß ein Künstler, der uns das Höchste gibt, durch viel Leiden, durch tiefe Seelenkämpfe, durch innere Erschütterungen stärkerer Art, als sie der Durchschnittsmensch erlebt, hindurchgegangen ist. Ist sein Werk wirklich vollendet, wirklich durchgeistigt, so müssen wir uns denken, daß auch der Künstler in seiner inneren Entwicklung jenen Grad der Vollkommenheit erreichte, von dem aus überhaupt nur das Schaffen eines solchen Werkes möglich war. „Der Lorbeerkrantz ist, wo er Dir erscheint, ein Zeichen mehr des Leidens, als des Glücks“ sagt Goethe in Bezug auf den Dichter, wir können das Wort ebenso gut auf den bildenden Künstler anwenden. Und daher gehört, um ein großes Kunstwerk zu verstehen mehr dazu als offene Augen, mehr als dilettantische Betätigung, die als freundliche Führerin in das Handwerksmäßige der Kunst, nicht in ihr Heiligtum den Weg weist.

Um wirklich eine persönliche Stellung zu dem Kunstwerk zu gewinnen, muß unsere Seele der des Künstlers verwandt sein. Wer kennt nicht den hohen Genuß — die Aelteren unter uns kennen ihn wohl schon, und den Jungen will ich von Herzen wünschen, daß er

*) Collischonn „Wenn Moses die Hörner aufsetzt“. Aufsatz in der „Christl. Welt“ Nr. 49. 1906.

**) Collischonn: Der erzieherische Wert der Kunst. Programmabhandl. 1901. Frankfurt a. M.

ihnen zu teil werde — wenn wir ein Buch, ein Gedicht lesen von irgend einem unbekanntem Manne, den wir nie gesehen haben, der vielleicht viele hundert Meilen von uns entfernt wohnt. Wir lesen, wir sinnend — von Seite zu Seite sind wir mehr innerlich gepackt, tiefer erschüttert, stärker persönlich interessiert — es ist uns, als müßten wir lachen und weinen zugleich, als müßten wir ausbrechen in die Worte: Woher weißt du das alles? Woher kennst du mich? Das ist ja mein Werden und Kämpfen, mein Sehnen und Lieben, so habe ich die Welt angesehen, so stelle ich mich zu der Not der Zeit, so suche ich nach dem Ewigen! — Nur daß ich es nicht so aussprechen konnte, wie du es auszusprechen vermagst, nur daß ich noch mitten im Kampfe stehe, während du schon auf der Höhe bist!“ Dann reichen wir dem Unbekannten und doch so Bekannten über Länder und Meere die Hand und grüßen die Schwesterseele!

So oder ähnlich müßten wir auch vor Werken der bildenden Kunst empfinden können, wir müßten fühlen: Dich gehts an! Das ist deine Sache! So empfanden die Griechen vor ihren Bildwerken, die Deutschen des Mittelalters in ihren gotischen Domen, die Gläubigen des Trecento vor den feierlichen Gestalten ihrer Heiligen auf Goldgrund; denn es bestand eine Wesensgleichheit zwischen ihnen selbst und dem Künstler, der die Werke geschaffen, die in so lebendiger Sprache zu ihnen redeten. Eine gleiche Empfindung, wie sie etwa den Griechen vor der Athena des Pheidias ergriff, könnte uns nur vor dem großen Werke eines großen Künstlers unserer Zeit ergreifen, mit dem wir eines Stammes, eines Glaubens, einer Bildung sind. Denn uns ist die Göttin nicht das, was sie dem Griechen war, ebensowenig wie uns die Dome, wie uns die Heiligenbilder des Mittelalters das sein können, was sie den damaligen Gläubigen waren. Es mag ja wohl besonders veranlagte, besonders fein nachfühlende Menschen geben, denen es vergönnt ist, sich mit solcher Kraft in fremdes Empfinden zu versenken, daß sie sich wirklich die alte Kultur zu eigen machen können. Aber das sind doch nur Ausnahmen. Und das ist ja auch nicht unbedingt notwendig.

Unbedingt notwendig aber ist, daß wir unsere Seelen öffnen, um uns von dem Kunstwerke so beeinflussen zu lassen, daß wir den Künstler verstehen wollen, daß wir still hören, was er uns zu sagen hat. „Da also allein die Herstellung eines Verständnisses zwischen der Seele des Künstlers und der Seele des Beschauers zum wahren Genuß des Kunstwerkes zu verhelfen vermag, so ist in der Aufforderung zum Genuß hoher Kunstwerke eine Forderung der Selbstbildung gestellt.“ *)

Ich sagte vorhin, daß das Schaffen eines großen Kunstwerkes von einem gewissen Grade innerer Vollkommenheit in der Entwicklung des Künstlers abhängig sei, noch möchte ich hinzufügen: ein wirklich großes Kunstwerk vermag nur ein Künstler mit einer großen Seele zu schaffen. Auch hier gilt das Wort Christi: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.“ Darum liegt in der Aufforderung zum Verständnis seines Werkes eine Forderung. Dem großen Künstler nachempfinden, lernen, ihm innerlich nachzuschaffen, uns nach ihm zu bilden, das erfordert Arbeit an uns selbst, es bedingt ein Loslösen vom Kleinlichen, ein Abstreifen des Gemeinen, ein Dürsten nach Schönheit, ein ernstes Streben nach Vollkommenheit. Und indem wir dem Schönen nachstreben, das das Gute ist, gewinnt unsere Seele an Schönheit und dadurch an Gutem. Wie der tägliche Umgang mit einem guten Menschen uns veredelt, so kann und soll der tägliche Umgang mit der großen Kunst uns veredeln. —

Abgesehen von den Bildern sind die Kunstwerke, die wir besitzen, sämtlich Schöpfungen der Vergangenheit, über welche das Urteil abgeschlossen ist. Es sind Werke hoher Kunst, deren Schönheit, erhaben über den wechselnden Geschmack einzelner Moderichtungen, muster-giltig ist, es sind Werke, geschaffen von vorbildlichen Künstlern, die Naturnähe und Formschönheit in sich vereinen und über weite Zeiträume hin unkorrigierbar, d. h. klassisch sind. Deswegen sind unsere plastischen Werke der Zeit der Griechen und der Zeit der Renaissance entnommen.

*) Collischonn; Der erzieherische Wert der Kunst.

Diese Werke hoher Kunst nun, die Ihr täglich vor Augen habt, sollen Euch auch ein Maßstab werden für die Beurteilung der Erzeugnisse der modernen Zeit. Gleichwie man Euch bisher die Dichtungen des Homer, des Sophokles, des Horaz und die Werke Lessings, Goethes, Schillers, die wir klassisch nennen, gab, damit ihr Geist und ihre Form Euch ein Maßstab werde für die redenden Künste, so reichen wir Euch jetzt Werke der Plastik, damit sie denselben Dienst leisten in Bezug auf alle bildende Kunst. Und da wünschte ich nun, daß dieser Maßstab in Euren Händen mit rechtem Ernst angelegt würde, daß er Euch hülfe zu erkennen, was in den Werken unserer Zeit, gesund, edel und gut ist und Euch hülfe alles zu verwerfen, was krankhaft, niedrig und schlecht ist. Das wäre ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, wenn Ihr bei Eurem Heraustreten aus der Schule in das Leben einen festen Grund gewonnen hättet, von dem aus Ihr in entschiedener Abwehr alles Unlautere, was sich unter dem Namen von Kunst an Euch herandrängen will, zurückweist. Das Schönheitsbild, welches Ihr in Euch tragt, muß ein so hohes sein, daß Euch Abscheu erfüllt gegen alles, was ihm widerstreitet.

Aber ich wünsche noch mehr. Ich wünsche, daß von unseren Kunstwerken das eine oder andere Euch zum Freunde würde, zum bleibenden Gewinne fürs Leben. Daß sich in Euch der Wunsch regte, ein solches Werk selbst zu besitzen, es mit heim zu nehmen in Euer eigenes Zimmer, um dort stille Zwiesprache mit ihm zu halten, damit es Euch bilde und erziehe nur durch seine Gegenwart. Und da wende ich mich an Euch, meine jungen Freunde, die Ihr bald, losgelöst von Schule und Elternhaus, draußen im Leben stehen werdet. Welch' reiche Freude bringt es — ich spreche aus Erfahrung — sich irgend einen materiellen Genuß zu versagen, die ersparten Groschen sich mehren zu sehen und dann in der Lage zu sein, das bewunderte Bildwerk sich selbst zu kaufen! Wie glücklich trägt man es nach Hause, wie erwartet man die Stunde, in der man heimkehrend das schlichte Zimmer wieder betreten kann, — es hat eine Weihe erhalten — es bewahrt jetzt einen Schatz! Und wie gut arbeitet es sich unter dem heiteren Blick des Hermes, unter den ernstesten Augen der Athena, wie fliegen die Stunden der Einsamkeit, der Einsamkeit, die unserm unruhigen, verkehrsfreudigen und vereinseligen Geschlecht so blutnötig ist. Wie sagt doch Segantini, einer der Großen unserer Tage?

„Jede starke Empfindung muß in der Einsamkeit ausreifen, nur auf diese Weise vermag man das Eigene zu nähren und zu kräftigen. Das Leben im Banne der Welt und der Gedanken anderer Menschen schwächt und entnervt.“

O, daß sie uns wieder lieb würden diese Stunden der Einsamkeit! In ihnen allein kann das Kunstwerk seine höchste Schönheit, seinen eigensten Gehalt uns offenbaren. Unmerklich übt es seinen stillen Einfluß auf uns aus, die wir willig sind, von ihm zu lernen, von Tag zu Tag liegt die Schönheit klarer vor unsern Augen und deutlicher erkennen wir ihre Quelle. Sie läßt uns nicht mehr unser Genüge finden in den irdischen Dingen, sie weckt in uns eine Sehnsucht nach dem Ewigen und nach Vollkommenheit.

Ich bin am Ende. — Fassen wir noch einmal kurz zusammen, wozu die Kunstwerke dienen sollen. Ich wünschte, daß Ihr offene Augen erhieltet für alles Schöne, das Euch umgibt und offene Herzen für das Verständnis der großen Kunst, — ich wünschte, daß Ihr einen Maßstab mit hinausnahmet in die Welt, — ich wünschte, daß Ihr eine Bereicherung Eures inneren Lebens erführet und eine Förderung zu allem Guten, und in diesem Sinne spreche ich mit Segantini:

„Ich wünschte, daß die Kunst eine Mittlerin sei zwischen Gott und unsrer Seele!“





