



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

6915
W4

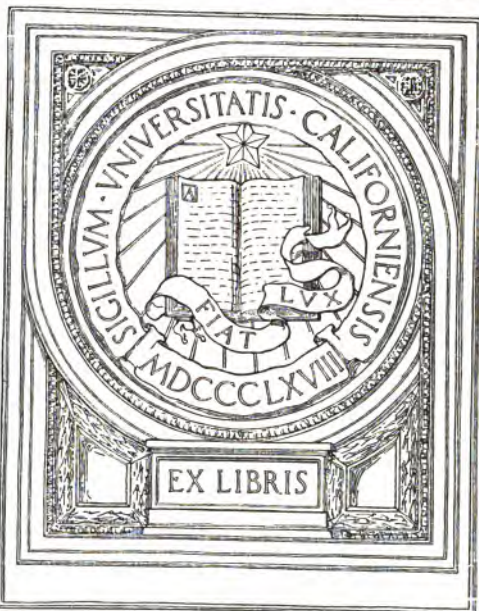
UC-RLF



\$B 36 110

YC 22641

· FROM THE LIBRARY OF ·
· KONRAD BURDACH ·



EX LIBRIS



enaissance- Probleme

==== Von Artur WeeseX=====

Renaissance- Probleme

Von
ARTUR WEESE ✕



BERN
Verlag von A. Francke
1906

BURDACH

Der Kern dieser Studie bildete den
Inhalt eines am 14. Dezember 1905
in der Aula der Universität Bern ge-
haltenen Akademischen Vortrages.



Das Reiterdenkmal des Colleoni in Venedig ist einem General der Republik Venedig gesetzt, dessen militärischer Ruhm in keinem Verhältnis steht zu dem rhetorischen Pathos des Monumentes. Die mächtige Statue erweckt den Eindruck, als verherrliche sie einen der grössten Helden der Geschichte. Es ist schwer auszudenken, welche Taten und unerhörten Erfolge die Veranlassung haben geben können, dass die Kunst — zum erstenmal in der neueren Geschichte — alle Ausdrucksformen der Glorifikation ersann. Der Impuls, den sie aus der Begeisterung und Dankbarkeit der Mitwelt erhielt, war — so sollte man meinen — ein ungeheurer. Namentlich wir Neueren, die Monumente mit objektiver Gewissenhaftigkeit setzen, um historische Verdienste zu feiern und Grösse und Ausdruck in ein richtiges Verhältnis

zur pragmatischen Berechtigung zu bringen suchen, möchten glauben, dass der Reiter, den Verrocchio in diesem Bronzebild verherrlichte, ein Retter aus höchster Not war. Denn wenn der Souverän den *pour le mérite* auf frischer Tat verleiht, so ist das Volk und die Demokratie gern bereit, nachdem sie sich lang genug besonnen, den Mann von Verdienst durch ein Denkmal zu ehren. Die Republik Venedig muss also wohl nicht ohne tiefen Grund einen solchen Hymnus angestimmt haben. Wir sind erstaunt, wenn wir erfahren, dass der historische Kern dieses Heldengedichtes ein kleiner war.

Die Kunst gibt keine Tatsachenberichte, wie Annalen und Chroniken. Sie schafft sich einen Helden und ist glücklich in dem Schwunge hoher Worte, die sie ihm weihet.

Ist sie verschwenderisch mit ihrem Lob und der Rhetorik ihrer Sprache, so ist sie doch sparsam mit den Nuancen ihrer Charakteristik, wenn sie grosse Wirkungen erzielen will. Es liegt im Wesen ihrer Dar-

stellung, dass sie ihre Kraft für die Hauptakzente sammeln muss, und namentlich alle Monumentalkunst kann nur mit wenigen aber starken Motiven arbeiten. Sie wendet sich immer mehr an die Phantasie, als an den analytischen Verstand. Sie muss erobern, überwältigen. Sie wirbt nicht und will nicht logisch überführen.

Im Colleonidenkmal ist nur ein Gedanke ausgesprochen, dieser aber mit der aufdringlichen und eindringlichen Sinnfälligkeit, deren gerade die Plastik vor allen anderen Künsten fähig ist.

Dieser eine Gedanke ist die Seele des Denkmals und durch ihn ist es ein monumentum aere perennius geworden. Die ganze Zeit, die italienische Renaissance ist darin verewigt. Durch ihn ist das Erzbild nicht bloss eine Grosstat der Kunstgeschichte. Jede völkerpsychologische und kulturgeschichtliche Schilderung der Menschheit wird sich mit dem Colleonidenkmal beschäftigen müssen, weil es tiefen Auf-

schluss über die schäufichtigsten Wünsche und stolzen Erfolge einer glorreichen Epoche gibt. Der Gewaltmensch, den Verrocchio feiert, ist der Mann der Tat.

Der eiserne Wille, die sich selbst beherrschende Energie, die Leidenschaft unter der Disziplin des klaren und durchdringenden Intellektes, der Mut und die Kraft, alle seelischen Fähigkeiten, die den Willen zur Tat innervieren, sind in dem Colleoni-denkmal verherrlicht.

Man wird sich dessen besonders bewusst, wenn man die überlegende und ruhig gespannte Intelligenz des Gattamelata dagegen hält. Der Paduaner ist mehr der Stratege, der die Möglichkeiten des Sieges bedachtsam erwägt, ehe er die Tat wagt. Er kombiniert als Schlachtenlenker und selbst in der Entschlossenheit zum Losschlagen spürt man die ausgleichende und besänftigende Wirkung der vorangegangenen Berechnung. Ihm ist die Schlacht ein Problem. Der Colleoni aber kämpft nicht gegen

Bataillone und Regimenter mit den Chancen der Position und der Sicherung seines Rückzuges. Er kämpft gegen das Schicksal. Er setzt sein Alles daran. Sein Ziel im Auge, jede Sehne gespannt, richtet sich der erzgepanzerte Reiter im Sattel hoch auf und drängt mit gewaltigem Schenkeldruck sein schweres Streitross dorthin, wo der Feind steht und wo der Sieg ist.

Es scheint, dass im Laufe der einzelnen Epochen der Geschichte immer nur eine Seite der menschlichen Seele beansprucht und ausgebildet worden sei, wenn nicht auf Kosten der anderen, so doch sicher unter Zurückdrängung aller anderen geistigen Kräfte.

Wie weit übertrifft der Kreuzfahrer an träumerischer Phantastik und schwärmerischer Abenteuerlust den Realpolitiker der Renaissance. Und wie schwach ist das poetische Ahnungsvermögen der Humanisten gegenüber der divinatorischen Klarheit, mit der Winkelmann und seine Nachfolger die ver-

schwundene Welt der antiken Kunst und Poesie wieder entdeckt haben.

Die Renaissance nun ist die grosse Schule des Willens. Sie hat nur Sinn für die Tat. Niemals hat es so wenig elegische Betrachtung der Vergangenheit noch lyrische Versenkung in die Gegenwart gegeben, selbst die utopischen Hoffnungen auf eine goldene Zukunft sind selten zu Worte gekommen. Alles galt dem Schaffen und Vollbringen. Wenn sich Kräfte regten, so waren sie von jener Spannung und Unwiderstehlichkeit, die erobernde Armeen auf ihrem Siegeszuge erfüllen und sich von Triumph zu Triumph steigern.

Mit einer grandiosen Selbstüberschätzung, die alle kommunistischen Verbindungen verachtet, lernt der Renaissancemensch das Wagnis, die ganze Existenz auf eine einzige Fähigkeit aufzubauen. Mit dem Talent, das ihm die Natur verliehen, versucht er das Glück, und es gibt ihm den Mut nach den goldenen Kränzen des Ruhmes zu greifen.

Er setzt alle seine Kräfte an den einen Wunsch, aus der Masse hervorzuragen und als einziger den vielen und allzuvielen gegenüberzustehen. Italien füllt sich an mit lauter klangvollen Namen, die auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit mit bewunderten Erfolgen in Beziehung stehen. Gab es bis dahin eine Geschichte der Künste und Wissenschaften, so wird jetzt eine Geschichte der Künstler und Gelehrten nötig. Denn all die Aufgaben, die schon das Mittelalter beschäftigt hatten, werden jetzt zu dringenden Fragen, die das Leben des einzelnen bewegen und deren Lösung von den individuellen Fähigkeiten in einem so hohen Masse beeinflusst wird, dass in jedem Atelier, jeder Bibliothek, jedem Gelehrtenstudio Ereignisse von allgemeiner Bedeutung sich abspielen.

Früher war es die *fabrica ecclesiae*, diese oder jene Dombauhütte, an die man sich um Rat wandte, wenn schwierige und verwickelte Aufgaben der Architektur auf-

tauchten. Jetzt beruft man die grossen Meister, die die alte und nie zu vergessende Erfahrung wieder zu Ehren bringen, dass in den Dingen der Kunst zwei Augen besser sehen, als zweimal zwei, wenn sie nur einem wirklichen Künstler von Gottes Gnaden angehören.

Die Hoffnung, jedes einzelne Menschenleben auf dem weiten Felde geistiger Arbeit mit einem dauernden Erfolge krönen zu können, lockte immer wieder neue Kräfte auf den Plan. Mann steht an Mann.

Aber die Ökonomie des menschlichen Geistes machte ihre Rechte geltend. Eine so lange Kette entscheidender Errungenschaften und verblüffender Entdeckungen war nur möglich dadurch, dass die Ziele für ganze Generationen die gleichen waren und eine bewusste Einseitigkeit der Fragestellung die Aufmerksamkeit auf einen Punkt konzentrierte. Als ob eine gutorganisierte Arbeitsteilung und Kräfteausnutzung ins Werk gesetzt worden wäre, sieht sich die

lange Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei von Masaccio bis Rafael an. Gleichzeitige arbeiten sich Hand in Hand, die Jüngeren setzen das fort, was die Älteren liegen gelassen haben. Nirgends gehen Kräfte verloren. Der belebende Gedanke erhält sich von Geschlecht zu Geschlecht. Rafael, der am Schluss der Kette steht, gibt die Lösung grosser Probleme, die ihm im Atelier Masaccios beim Meister selbst aufgegangen zu sein scheinen. Und doch liegen fast hundert Jahre dazwischen.

Allerdings ist das künstlerische Programm einer ganzen Epoche nicht immer so eingeschränkt gewesen. Denn mit Verzicht auf die Probleme der Farbe und des Lichtes wird die Malerei — und nicht bloss die grossflächige Freskomalerei — als eine Aufgabe der linearen Komposition, der Massenverteilung, der Figurengruppierung und Raumdarstellung behandelt.

Wer die Aufgaben ins Auge fasst, die die Renaissancekunst verfolgt, muss ihre

grundsätzliche Erweiterung und Vertiefung gegenüber den mittelalterlichen anerkennen. Aber der Satz, den der grosse Historiker der Renaissance als auszeichnendes Charakteristikum für die ganze Epoche aufgestellt hat, dass erst die Renaissancekultur die Individualität freigemacht hätte, bekommt gerade durch die generationenlang sich forterbenden Prinzipien in der Aufstellung der Berufsaufgaben — wonach sich auch die Lebensaufgaben selbstverständlich richten — eine eigentümliche Wendung.

Es genügt, sich an die grossen leitenden Persönlichkeiten der mittelalterlichen Poesie und Kunst zu erinnern, zumal im 13. Jahrhundert, um die Klarheit und Tiefe der Intelligenz, die reiche und feine Färbung ihrer Eigenart und namentlich die Ausbildung des Gemütes nach der träumerisch sanften Hinneigung zum Mystischen als wirklich grundlegende Elemente individueller Charaktere zu erkennen. Es ist sogar un-

zweifelhaft, dass das Sehnen nach einer universalistischen Expansion die Grenzen des Individuums weiter gesteckt hatte, wenn auch nicht so scharf und bestimmt, wie es der Pragmatismus der Renaissance verlangte. Sehnen und Träumen gelten nun nichts mehr; nur die Tat und der Erfolg, der Fortschritt und berechenbare Beitrag zum grossen Kunstgut machen den Wert des Individuums aus. Durch die Einordnung in ein weitumspannendes Arbeitsnetz wird auch die niedere Begabung im Handwerk und Gewerbe nützlich. Jedenfalls ist dadurch die straffe und einfache Konstruktion des Einzelwillens erklärlich, die jedem Charakter den eigentlichen Renaissancestempel aufprägte.

Nur so entstand das innere Glück und die freudige Bewegung, die als ein typisches Kennzeichen fast aller Renaissance-Biographien immer wiederkehrt. Durch die novellistisch ausgeschmückten Lebensgeschichten weht der Geist heiteren Selbst-

vertrauens. Der Renaissancecharakter kennt nicht die schwachen Anwendungen theoretischer Bedenken, und des Gedankens Blässe hat die herzhafte Entschlossenheit nie erbleichen lassen. Der Typus des verblissenen Ateliergräblers, der sich Probleme aus den Fingern saugt, fehlt in der Reihe der Künstlerindividualitäten Italiens. Die Probleme sind durch die Tradition gegeben. Nur die Kräfte, die an ihnen arbeiten, wechseln ab.

Aus Mangel an Aufträgen scheint keine Existenz zugrunde gegangen zu sein, obgleich die Zeit die Kräfte nicht verbrauchte, die ihr zur Verfügung standen. Ghirlandajo wünscht, die Mauern von Florenz mit Fresken bemalen zu dürfen und der Träumer in den Marmorbrüchen von Carrara denkt daran, einen isolierten Felsen zu einem Riesenstandbild umzuschaffen. Solche chimerischen Wünsche tauchen in fast allen Epochen auf, aber nur dann, wenn ein Überschuss an Willenskräften vorhanden ist.

Jedenfalls hat es den Anschein, dass die Einheit der Renaissance Stimmung nur geschlossene Naturen hervorgebracht habe, mit jenem Kainszeichen des Übermenschen auf der Stirn, mit dem sie die moderne Historiographie versehen hat. In der Riesengarde der Gewaltmenschen war kein Platz für problematische Naturen. Das Milieu für sie war nicht vorhanden. Denn dadurch, dass das Auge immer auf das Ausserordentliche gerichtet war und der Stachel des Ehrgeizes anspornte, geschah es, dass auch im kleinsten Bereich immer die ganze Potenz des Willens ausgelöst werden konnte. Dieser Furor der bewussten Energie tritt im Laufe des Jahrhunderts so deutlich hervor, dass die Italiener in ihrer ausdrucksvollen Sprache ein eigenes Wort dafür schufen und die „Terribilità“ zum Kennzeichen der grossen Renaissancewerke prägten.

In dem vollen Sonnenlichte des glücklichen Erfolges sucht der Historiker, wie es

scheint, vergeblich nach jenen tragischen Schicksalen, die fast alle Seiten der Kunstgeschichte mit ihren traurigen Misserfolgen und hohen Bestrebungen füllen. Denn der Gegensatz zwischen künstlerischer Initiative und der Passivität des Laientums scheint nicht bestanden zu haben, ebensowenig jener, der durch divergierende Tendenzen in der geistigen Strömung der Zeit sich ausbildet. Namentlich der Idealismus der Atelierträume ist nie in Konflikt geraten mit dem harten Muss finanzieller Rücksicht oder dem flauen Wenn und Aber ängstlicher Kleinlichkeit.

Die rührende Tragik zu früh gekommener und daher missverstandener Genialität ist auch nicht zu finden, so dass die bittersten Erfahrungen aus Künstlers Erdenwallen jenen Meistern erspart geblieben zu sein scheinen. Selbst die absonderliche Wunderlichkeit eines Piero di Cosimo fand ihre Protektoren und Gönner. Auch war das Gefühl für die Erfahrung, dass die Natur gerade

künstlerische Gaben mit aussergewöhnlichen Neigungen und seltsamen Gewohnheiten zu paaren pflegt, schon ausgebildet.

Und doch birgt die Renaissance von Anfang an die Elemente zu dramatischen Katastrophen, die über die Kunst als Ganzes wie über das Leben des einzelnen Meisters hereinbrechen mussten. Sie steigen sogar aus den geistigen Grundlagen der Kultur auf und nehmen daher jene Schärfe und vernichtende Notwendigkeit an, der die weniger starken Naturen immer erliegen.

Die Renaissance setzt ein mit einer leidenschaftlichen Naturfreude, die alle Talente mit sich fort reisst und der gerade die führenden Meister mit einer rührenden Hingabe anhängen. Donatellos Frühwerke sind eine Reihe von Triumphen der Marmorplastik, die den Sieg der neuen Richtung über die verwaschene Technik gotischer Schulung und ihre schablonenhafte Charakteristik bedeuten.

Die Natur selbst musste beschämt gestehen, dass ihre ausserordentlichen Menschen-exemplare, die sie mit Aufhebung der gewöhnlichen Verkettung sich vererbender Mängel und Unzulänglichkeiten wie aus einem geheimen Vorrat in die Geschichte hineinsetzt, von den Geschöpfen eines prometheischen Menschenbildners noch übertroffen wurden. Sie sah ihre seltensten Rezepte in den Händen der neuen Künstlergeneration. Wahre Monstrositäten der Gattung stehen als Chorführer an der Spitze einer Schar von Gestalten mit starken, eigensinnigen Köpfen, deren jeder einzelne von der Natur in einer absonderlichen Laune gebildet war. Die Propheten am Campanile waren Karrikaturen auf jene historischen Porträts grossen Stils, die das Alte Testament von ihnen gezeichnet hatte, aber sie waren nach dem Herzen der Zeit.

In der Geschichte der neueren Kunst stehen sie am Eingange als merkwürdige Produkte einer hartnäckigen Prinzipien-

strenge, die wohl aus der Opposition gegen das Alte ihre grösste Kraft schöpfte.

Was Donatello schuf, war aus dem Vorsatz hervorgegangen, die Natur an Natürlichkeit zu überbieten.

Zu gleicher Zeit legt Masaccio in feierlich ruhigen Freskobildern die Grundlinien jener rhetorisch grossartigen Komposition fest, die allmählich alle Bilddarstellungen, den biblischen Stoff, das philosophische Thema, die dogmatische These, die historische Apotheose und das Bild aus dem Alltage, selbst ein Genremotiv mit dem gleichen Aufwand grosser Rythmen und strenger Regeln behandelte. Es war das ganze Gegenteil jenes Naturalismus, der dem lieben Herrgott die Manipulationen der Schöpfungstage abzusehen meinte, indem er gerade die seltensten Spielarten als Typen und Repräsentanten der Menschheit hinstellte.

Was Masaccio schuf, war von der hohen Absicht getragen, der Kunst ein eigenes

Gesetz zu schaffen, durch das sie sich von aller Illusion und Konkurrenz mit der Wirklichkeit für immer trennen sollte. Er ging mit klarem Blick auf das Ziel los, der Kunst wieder einen reinen und hohen Stil zu geben und dem naturalistischen Virtuositum den Boden zu entziehen.

Naturalismus und Stil treten als polare Gegensätze auf und werfen in den klaren Schöpfungsmorgen der italienischen Renaissance einen bitteren Zweifel hinein, der nie aufhören wird, in dem schaffenden Meister den frischen Entschluss mit Bedenken zu quälen oder gar zu lähmen. Denn wer den einen Weg einschlägt, kommt nie an das Ziel, das am Ende des anderen liegt. Aber einen Ausgleich zwischen beiden Gegensätzen zu finden, wird immer als ein letzter Begriff künstlerischer Vollendung erscheinen. Wir sehen daher auch, wie von Anfang an die heterogenen Prinzipien gleich stark in ihrer Anziehungskraft die florentinische Künstlerschaft in zwei Lager trennten und

eine Menge von Vermittlungsversuchen zeitigten, von denen indess keiner die Grundlagen zum Ausgleich geben konnte. Bis auf Verrocchio und Botticelli war es mehr ein Schwanken und zuweilen überstrenges Verfolgen des einen Prinzipes, als die klare Erkenntnis einer mittleren Richtung, auf der dann im Beginn des folgenden Jahrhunderts doch die „klassische Kunst“ ihren Bau aufführte.

Die neue Parole, nur die Natur bei der künstlerischen Arbeit zu befragen, führte die Aufmerksamkeit immer tiefer in den Gegenstand hinein und hatte den Erfolg, dass die Naturerkenntnis mit allen wissenschaftlichen Mitteln um ihrer selbst willen betrieben wurde. Nicht bloss die optische Beobachtung, die nur die Oberfläche der Dinge studiert und die Erscheinung als Hauptthema behandelt, machte schnelle Fortschritte. Sehr bald bemächtigte sich auch vor allem die Mathematik des dankbaren Stoffes, und sie gab die mathematische Be-

gründung und Ausführung der Lehre von der Linearperspektive, der bald die Luftperspektive mit ihren Konsequenzen für die Malerei folgte. Piero della Francesca und L. B. Alberti haben die ersten theoretischen Schriften als Maler geliefert, und damit auch der Mathematiker vom Fach nicht fehle, liess sich Luca Pacioli ebenfalls über dasselbe Thema hören.

Vor allem galten die Studien dem Menschen selbst, dem vornehmsten Objekte aller Kunst. Die beschreibende und darstellende Anatomie wurde daher von Malern, Bildhauern und Medizinern mit ausgesprochen künstlerischen Absichten und pädagogischen Zwecken betrieben. Wir hören mehrfach, dass sich Künstler in den Spitalern mit Studien an der Leiche befassten, wenn auch einstweilen die religiösen Anschauungen dagegen Einspruch erhoben. Das wissenschaftlich theoretische Bedürfnis, sich über den Bau des Organismus Klarheit zu verschaffen, war aber doch stark genug,

um den Widerstand der öffentlichen Meinung und das Odium des Frevlers zu überwinden. Denn selbst die Maler kamen zur Einsicht, dass das Oberflächenstudium, die Messung und Vergleichung der äusseren Erscheinung allein nicht genüge. Der anatomisch-physiologische Grund der Gliedermechanik musste erkannt werden. Namentlich die Plastiker brauchten tiefere Aufschlüsse, als sie das Aktstudium im Atelier und Modellsaal zu geben vermochte.

Bezeichnend für die neue Erkenntnis ist ein Rückschlag der wissenschaftlichen Theorie auf die bildende Kunst. Die frisch erworbene Einsicht nimmt einen engherzig-lehrhaften Ton an und droht die Bewegungsfreiheit der Kunst, deren sie wie eines Lebens-elementes bedarf, gefährlich einzuschränken. Eine Zeitlang ist man sich in Florenz des Dualismus gar nicht bewusst. Prinzip steht gegen Prinzip, und es ist kein Zweifel, dass die theoretisierenden und wissenschaftlich experimentierenden Künstler den Vorteil der

leichteren logischen Begründung ihres Standpunktes geschickt ausnützten und für ihre Meinung mehr Überzeugung gewinnen konnten, als die Meister der Empfindung und Phantastik, die den Rechthabern gegenüber von jeher einen schweren Stand hatten. Es ist ein überaus interessanter Vorgang in der Geschichte des Quattrocento, wie die führenden Meister ihre Marschlinie zwischen den beiden Klippen hindurchleiten.

Freilich war es nur zu deutlich, dass sich die objektive Erkenntnis mit wissenschaftlichen Fragestellungen von der frei gestaltenden Darstellung in der Kunst als ein Spezialfach scheiden musste. Aber der Zug zu universaler Ausbildung der Persönlichkeit und die einfache Bewirtschaftungsmethode der weiten Gefilde des geistigen Lebens begünstigten vorerst die Vereinigung heterogener Arbeiten in einer Hand. Verrocchio ist wohl der letzte, der sich bald dieser, bald jener Lockung hingibt und in-

sofern als schwankender Charakter erscheint, obgleich ihm die Ironie des Schicksals gerade jenen Auftrag in die Hand spielte, durch den die entschlossene Tat, die nicht rechts und nicht links sieht, sondern nur das Ziel im Auge behält, monumental verherrlicht worden ist.

Sein Schüler Lionardo ist das Kind einer neuen Zeit. Aber die Fragen, die die ältere Generation bedrängt hatten, treten auch an ihn heran, nur in verschärfter Form. Der Dualismus, der nun einmal in der Natur der Dinge liegt, verschwindet nicht; aber er tritt doch nicht so klar hervor, weil er verschleiert wird. Lionardo hat den Mut, Wissenschaft und Kunst als Doppelaufgabe seines Lebens anzugreifen und durch die Universalität seines Strebens und Könnens eine Lösung zu erzwingen. Er will dadurch dem Dualismus seine doppelte Spitze abbrechen. Von Jugend auf bis in sein hohes Greisenalter sucht er die wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben der Renais-

sancekultur mit der grandiosen Naivität des Genies gleichzeitig zu pflegen, als wären es nur zwei Seiten ein und derselben Sache. Und wer möchte leugnen, dass in der Tat für den ganz ferngerückten Standpunkt es sich nur um Differenzen der Weltbetrachtung, nicht um heterogene Materien an sich handelt. Jedenfalls ist es für den Menschen ein Trost und ein Ziel zugleich, dass wenigstens *eine* ausserordentliche Natur die erstaunliche Einheit des Bewusstseins und die wohl nie wiedergekehrte Kraft des Willens besass, in beiden Gebieten als Bahnbrecher und Vollender zugleich zu wirken. Wie nahe rücken sich in diesem Bestreben Lionardo und Goethe, als hätte einer die Pflichten des anderen von ihm selbst übernommen. Und wie scharf trennen sich die beiden durch die Verschiedenheit ihrer geistigen Konstruktion und infolgedessen ihrer Stellung zur Welt.

In Lionardo vereinigen sich die beiden grossen Richtungslinien, die die Renaissance

für das Problem der Weltanschauung festgelegt hatte. Die Naturerkenntnis ist durch Lionardo nicht nur um eine Fülle von Tatsachen bereichert worden, die er erforscht und in ihrem gesetzmässigen Zusammenhang aufgeklärt hatte. Sie empfing durch ihn eigentlich erst die wissenschaftlichen Grundlagen der Beobachtung und damit der Forschungsmethoden.

Als Ausgang aller wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur stellt er die Erfahrung auf, die durch das Experiment kontrolliert werden müsse. „Die Erfahrung ist der Dolmetsch zwischen der kunstvollen Natur und dem Menschen“. „Das Experiment irrt nie, es irren nur unsere Urteile“. Und „keine Gewissheit dort, wo man nicht eine der mathematischen Wissenschaften anzuwenden vermag“. Mit diesen Sätzen kehrt er sich ganz von der dogmatischen Richtung der mittelalterlichen Naturwissenschaft und von allem Mystizismus ab. Er legt jene Basis fest, auf der die Naturerkenntnis ihr Gebäude aufgebaut hat und

noch bis heute an seiner Ausgestaltung weiterarbeitet. Ein moderner Anatom sagt (M. Holl. 1905): „Lionardo hat durch seine Denkweise den Grund für die moderne Naturforschung und Naturanschauung gelegt.“ Er nennt ihn einen „Biologen, dessen Forschergeist sich immer in modernen Bahnen bewegt“. Seine „physiologischen Erörterungen weisen auf Dinge hin, die von seinen Zeitgenossen und auch von späteren Forschern mehr oder weniger unbeachtet geblieben sind.“ Das Gesetz vom Blutkreislauf ist ihm in seinen Grundzügen bekannt. Er spricht ganz unzweideutig davon, dass das Blut, wenn es das Herz verlasse und die Klappen schliesse, „che riserra le porte del core“ ein anderes sei, als das Blut, das zum Herzen zurückkehre, „che sangue, che torna indietro“. „Il continuo corso, che fa il sangue per le sue vene“ heisst es an einer anderen Stelle, die deutlich zeigt, wie klare Vorstellungen er von dieser Tatsache des Blutkreislaufes besass. Neben den physiologischen und

vor allem anatomischen Erkenntnissen ist seine Einsicht in die physikalischen Gesetze eine erstaunlich tiefe gewesen. In seinen tagebuchartigen Schriften findet sich der monumental hingeschriebene Satz: „il sole non si muove.“

Aus dem Vergleich mit anderen Beobachtungen geht hervor, dass Lionardo, wenn er auch das heliozentrische System als solches nicht mit der Präzision des Kopernikus gefordert oder nachgewiesen hat, so doch antigeozentrische Ideen bis zu der Klarheit ausgebildet hatte, dass er von der rein planetarischen Stellung der Erde als einer Tatsache spricht. Die Sonne ist in seiner Naturphilosophie „der ideale Mittelpunkt“. Ein oberstes Naturgesetz beherrsche alle Lebenserscheinungen im Organismus und das Verhalten der Materie in ihrer mechanischen, physikalischen und chemischen Zusammensetzung. Er nennt dieses Gesetz die Notwendigkeit. „Die Notwendigkeit ist die Meisterin und Vormünderin der Natur.

Die Notwendigkeit ist das Thema und die Erfinderin der Natur; sie ist es, die die ewigen Gesetze schafft.“ Es sei noch hingewiesen auf die Ideen, die er angesichts der Funde von versteinerten Fischen, Pflanzen und Muscheln in den Erdschichten sich über das Alter und die Geschichte der Erde machte. Wie er aus wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen die Schneegrenze eines Hochgipfels in den Alpen überschritt und in die Gletscherregion eindrang, wie er das Problem des Fluges an den Vögeln studierte und für die Mechanik durch den Bau eines Flugapparates nutzbar zu machen versuchte, wie er seine zahlreichen Erfindungen als Ingenieur auf Grund seiner wissenschaftlichen Beobachtung und Ergründung der Gesetze der Mechanik und Hydraulik machte — das alles sei nur in Erinnerung gebracht, um zu zeigen, dass Lionardo weit über alle Vorgänger hinaus die Jahrhundertaufgabe der Renaissance als Naturforscher in umfassendsten Sinne ergriff und durch

eine unbegreifliche Fülle von Entdeckungen, die er oft ganz intuitiv, durch die blosse Betrachtung der Dinge gemacht zu haben scheint, derart erweiterte und im modernen Sinne umgestaltete, dass die Naturwissenschaften fast noch mehr Recht haben, ihn zu den Grössten ihres Faches zu rechnen als die Geschichte der Kunst, die ihn bisher fast allein als einen Reorganisator von mächtigem Einflusse gefeiert hat.

Hier soll gar nicht von dem Universalkopf Lionardo, dem Polyhistor und Übermenschen die Rede sein — es soll nur zu Bewusstsein kommen, dass Lionardos Hauptinteresse der Naturerkenntnis ergeben war und dass diese Richtung auf die pragmatischen und exakten Wissenschaften aus seiner geistigen Organisation mit Notwendigkeit hervorging. Beobachten und Begreifen alles dessen, was er um sich sah, empfand und hörte, ist sein Lebenstrieb. Sein durchdringendes Auge begnügte sich nicht, an der Oberfläche der Dinge und ihrem künst-

lerischen Reize haften zu bleiben. Er sah überall den ursächlichen Zusammenhang und führte den analytischen Verstand vor die Probleme der Wissenschaft. In seinem Bewusstsein aber war diese äusserliche und innerliche Anschauung der Welt Eins.

Lionardo wäre auf diesem Wege der Forschung wahrscheinlich noch weiter gegangen, wenn ihm die Natur nicht noch eine zweite Seele gegeben hätte. Er war mit den beglückenden Schöpferkräften des bildenden Künstlers in reichstem Masse ausgestattet. Er war fähig zu erkennen und zu begreifen, zu analysieren und reflektieren, kurz er beherrschte das ganze Rüstzeug des materialistischen Denkers und Forschers. Aber er war auch fähig darzustellen und zu produzieren, das Niegesehene überzeugend vor Augen zu führen und die vergessenen oder unzulänglich durchgeführten Absichten der Natur im Bilde wie ein Schöpfer zu verwirklichen. Er besass jene ahnenden, er ratenden und visionären Eigenschaften der

Seele, die den grossen Künstler ausmachen, der nach Platonischer Vorstellung die eigentlichen Dinge selbst sieht und darstellt, während in der Welt nur die Abbilder erscheinen.

So hat Lionardo die Wonne einer weitumfassenden und tiefblickenden Weltanschauung gekostet und dieses Hochgefühl noch dadurch gesteigert, dass er sie als erster und einziger besass. Um aber ein ungewöhnliches Erdenmass der Einsicht in die Dinge der Welt und in das Jenseits vollzumachen, hatte ihm das Schicksal die Macht verliehen, die Fülle seiner theoretischen und wissenschaftlichen Kenntnisse für seine male-
rischen und plastischen Werke zu verwerten und dadurch seine schöpferische Kraft auf den sicheren Boden der Realität zu stellen. Wenn der Idealismus in der Kunst seinen Hochflug bis in unerreichte Regionen führt, dann pflegt er es erst zu tun, nachdem sich das künstlerische Auge an den Dingen dieser Erde den Blick geschärft hat.

Aber die Welt rächte sich an diesem Geiste, den die Natur so verschwenderisch ausgestattet hatte, indem sie ihn bei dem größeren Teil seiner künstlerischen Arbeiten durch den Dualismus seiner Interessen in die schmerzlichsten Verwirrungen hineinzog. Sein Leben, so reich an Aufschlüssen über die verborgensten Geheimnisse der Natur, hat ihn nur selten bis an die Vollendung eines künstlerischen Projektes geführt. Die Mehrzahl seiner Werke blieb auf halbem Wege stecken oder ist nicht weit über die ersten Zustände der Anlage oder Ausarbeitung hinausgekommen. Was von seiner Hand auf uns überkommen ist, verteilt sich auf fünf Jahrzehnte seines Lebens und davon fallen die besten der Reife in jene Periode der italienischen Kunstgeschichte, in der die Produktivität auf allen Gebieten und bei allen Meistern gleich einer Hochflut anschwellt. Aber Lionardos Werke sind gering an Zahl.

Wir besitzen ein untermaßtes Bild, die Anbetung der Könige in den Uffizien aus

seinen jüngeren Jahren, das Abendmahl in Mailand, die Mona Lisa und belle Ferronière in Paris, zwei Tafelbilder, die Madonna in der Felsengrotte und den Karton zur Anna Selbdritt, die Leda, die Camerinidekoration, dann aus seinen spätern Jahren den Bachus und Johannes im Louvre. Das ist alles. Sein Reiterdenkmal für Fr. Sforza und ein zweites für Trivulzio sind nie vollendet worden. Einige kleinere Malereien, die er sonst noch unter den Händen gehabt haben mag, sind verloren gegangen.

Halten wir diesen Katalog seiner künstlerischen Werke neben das, was er sonst unternommen oder in die Wege geleitet hat, — denn er war als Ingenieur, Baumeister, Techniker, Maschinenbauer und Forscher ohne Unterbrechung tätig, — so ist ein auffallendes Missverhältnis nicht zu verkennen. Die Musen haben ihn nicht oft gerufen und er hat sich schnell wieder geflüchtet, am liebsten zur Wissenschaft. Es soll ihm nicht nachgespürt werden, ob er mit seinem Pfunde

gewuchert hat. Es handelt sich nicht um die Bilanz zwischen aufgewandter Zeit und geleisteter Arbeit. Als ob nicht ein einziges seiner Werke genüge, die ganze Summe seines Genies zu begreifen. Die Tatsache soll in das rechte Licht gestellt werden, dass die Ernte seines Lebens wohl eine reiche war, aber doch nur wenige wirklich vollendete und abgeschlossene Werke aufweist. Um so zahlreicher sind Projekte und Entwürfe, angelegte Modelle, Untermalungen und Kartons, Begonnenes und Liegegebliebenes, Arbeiten, in denen die Idee in nuce steckt, die aber nie die Reife der Vollendung erreicht haben. Wir wollen nicht das numerische Verhältnis seiner Werke zum Genie, zur Lebensdauer oder zur Produktion geringerer Talente untersuchen. Die Frage lautet: warum hat Leonardo, an geistiger Potenz der wirkliche Übermensch der Renaissance, die problematischen Symptome einer Halbnatur? Warum wird er bei fast allen grossen Unternehmungen des Lebens nicht fertig? Warum lässt er seine

Arbeit leicht im Stiche, um sich in neue noch grössere Pläne zu stürzen und auch die nur bis zu jenem Punkte zu fördern, an dem selbst ein Geringerer leicht die letzten Nebel des Unklaren und Ungeistigen hätte verscheuchen können, um es in der vollen Sonne des reifen Tages der Welt zu zeigen? Er hat sich deswegen manch bitterm Vorwurf ins Gesicht sagen lassen müssen. Und doch konnte er sich nie von diesem Banne losmachen. Wo steckt der Widerstand, der ihm immer vor der Zeit ein Ziel setzte?

In der Tat, er war nie der Mann schneller Entschlüsse und energischer Durchführung, noch weniger konnte er grosse Pläne mit weiser Kräfteökonomie anlegen und klug bis zu Ende führen. Nach dem ersten Impuls und stürmischen Beginn der Arbeit, wobei er ihre Umrisse festlegte und den Gedanken im allgemeinen skizzierte, folgten oft Jahre theoretischen Grübelns und umständlicher Experimente, die den Plan wohl in abstrakto fördern, aber bei der das Werk selbst nicht

vom Fleck kommt. Wie vielen Drängens hat es bedurft, den Meister an dem Fresko im Mailänder Kloster von S. Maria delle Grazie festzuhalten und ihn zum Abschluss zu treiben. Jahre vergingen, ohne dass das Reiterbild gussfertig wurde. Seine Florentiner Aufträge blieben fast durchweg schöne Pläne oder verheissungsvolle Skizzen.

An Lionardo beobachten wir im Laufe des Quattrocento zum erstenmal, dass dies Steckenbleiben im Projekt ein biographisches Faktum ist, durch das er sich von allen anderen Renaissancekünstlern wie durch eine psychologische Anomalie unterscheidet. Fast niemals kann er den Mut finden sich von einer Arbeit zu trennen. Es ist, als könne die künstlerische Idee von den Schaukelwellen des Projektes nicht loskommen. Auf dem festen Boden des Vollbringens stellen sich jedesmal ungezählte Fragen der Theorie und tausenderlei Lockungen zu Experimenten ein.

Die Arbeit ward ihm zum Problem. Seine analytischen Gedanken ziehen ihn von dem

vorliegenden Fall ab und führen ihn in das Labyrinth der Möglichkeiten und wissenschaftlichen Konsequenzen, die er aus dem, was er gerade vor sich sieht oder unter den Fingern hat, abstrahiert. Seine Papiere bedecken sich mit mathematischen Formeln und komplizierten Berechnungen während die Tafel auf der Staffelei unberührt stehen bleibt. Sein Geist ist auf weiten und folgenreichen Eroberungszügen, deren Spuren wir in den Tagebüchern verfolgen können, aber die Arbeit, auf die die Besteller warten, bleibt vergessen, weil sie nur der Anlass und Ausgangspunkt seines Gedankenfluges waren.

Der Grund für die merkwürdige Erscheinung, dass das grösste Genie so wenig Vollendetes zurückgelassen hat, liegt nicht in einer problematischen Schwäche des Willens, sondern in einem schweren Konflikt, der sein geistiges Leben dauernd beherrscht hat. Sein wissenschaftlich theoretischer Scharfsinn nahm ihn für Forschungen und Be-

trachtungen der Natur völlig gefangen, wenn ihn sein künstlerischer Trieb bei der langsam wachsenden handwerklichen Arbeit im Atelier festzuhalten suchte. Wie sich die beiden Bestrebungen innerlich gefördert und unterstützt haben mögen, das ist heute nicht mehr nachzuweisen. Aber es kann nicht verborgen bleiben, dass der Erkenntnistrieb dem Drang zur Darstellung oft in die Zügel gefallen ist. Nicht nur durch Hemmungen und Störungen seiner künstlerischen Arbeit hat sich der wissenschaftlich mathematische Geist geltend gemacht. Er hat sogar den wenigen wirklich vollendeten Werken, dem Abendmahl, der Felsengrotten-Madonna und auch der Anna Selbdritt deutlich seinen Stempel aufgeprägt. Überall spürt man in den strengen geometrischen Linien der Komposition, in dem ausgerechnet sorgsam Dreiecksaufbau der Hauptgruppen und der pedantischen Symmetrie der korrespondierenden Teile die verstandesklare Kontrolle, die sich der Meister bei seinen Entwürfen und Aus-

arbeiten selbst auferlegt. Auch dort, wo er das Licht als Kompositionselement benutzt — der Gedanke war neu — ist nicht der malerische Eindruck des vollen, flimmernden Lichtes und sein Spiel auf den Farben, also das eigentliche Thema erfasst. Eine scharfe einseitige Beleuchtung durch eine Lichtquelle, wie sie im Atelier oder Laboratorium für Studienzwecke benutzt wird, trifft die wohlgeordnete Gruppe des Vordergrundes, als ob es sich um ein wissenschaftliches Experiment handele.

In allen Kunstperioden kehrt die Beobachtung wieder, dass gerade die führenden Meister lange zwischen grossen Gegensätzen der künstlerischen Anschauung schwanken. Aber bei Lionardo erhält dieser Zweiseelenkampf seine historische Farbe und tragische Wendung dadurch, dass in seinem Kopfe zwei grosse Mächte, die das ganze Jahrhundert beherrscht hatten, sich kreuzen. Gleichgross und gleichstark war die Anziehungskraft, sowohl der neu gewonnenen

Herrschaft über die Darstellungsmittel, die zur räumlichen, stofflichen und figürlichen Illusion führte, — des Realismus, — als der klareren Einsicht in die spirituelle Erregung und Bildung der Seele, die alle Erscheinung nur für das Symbol einer Idee nimmt und zu einer Steigerung der Form führt — des Idealismus —. Aus dem Studium der Natur hatten die Quattrocentisten ebenso wie aus der Ateliererfahrung gleich grosse Vorteile gezogen. Das beste Erbe, das die Gotik der neuen Generation hinterlassen, war das Gefühl für die der Kunst ganz eigentümlichen Forderungen des grossen Stiles, und allein das hat die Renaissance davor bewahrt, sich der Naturanbetung rückhaltlos anheimzugeben. Unabhängig voneinander und auf getrennten Gebieten entfaltet sich ein spezielles vorläufig rein optisches Studium der Natur, das bald zu mathematisch-physikalischen Erkenntnissen führte und vielen Gelehrten der Renaissance Namen und Ansehen einbrachte. Die neue Stellung zur Natur hatte eine neue

Art der Naturforschung im Gefolge. Anderseits wird die Beschäftigung mit den neuen Aufgaben der Fresko- und Tafelmalerei, der Plastik und Architektur zur immer dringenderen Mahnung, die eigentümlichen Bedingungen des Materiales, der optischen Wirkung und des neuen Kunstwillens in eigenen Formen zum Ausdruck zu bringen. Es entsteht das, was wir Stil nennen. Eine „klassische Kunst“ wird vorbereitet. Ein neues Gesetz bildet sich aus, das die individuelle Willkür und jede Art Eigenmächtigkeit unterbindet. Die Geschichte der italienischen Kunst von 1400—1480 ist der Zeitraum dieses Prozesses, und jede Werkstatt in Toskana und Florenz hat dazu beigetragen, ihn zu fördern. Die grosse Parole des Naturstudiums wurde nicht immer gläubig aufgenommen. Gerade die Besonnenen empfanden den Einschlag ultranaturalistischer Bestrebungen als eine Störung oder gar als eine Schädigung der guten Sache.

Da schlossen sich in Lionardo diese beiden Ströme zusammen. Sie fließen in einem Bett. An Stelle des einseitigen Spezialismus tritt die universale Behandlung der heterogenen Stoffe durch einen Kopf. Der Forscher mit seinen wissenschaftlichen Interessen und der Künstler mit seinen schöpferischen Ideen vereinigen sich in einer Person. Analyse und Abstraktion gehen einen Bund ein mit der Synthese und Typisierung. All die freigestaltenden Fähigkeiten der Seele, die eine Welt und einen Kosmos für sich bauen, walten mit dem Material, das der objektive Pragmatismus durch Untersuchung und Theorie herbeigeschafft hatte. Es war ein Moment, in dem die Natur selbst gespannt sein durfte, wie der Mensch sich anschickte zu höchsten Triumphen.

Aber selbst der ungeheure Umfang dieser einzigen Organisation Lionardos konnte nicht den Inhalt umfassen, der sich aus dem Doppelstrom in seine Seele ergoss. Der Ausgang war ein tragischer. Die Unzu-

länglichkeit der menschlichen Physis führte zu einem Bruch, der durch das ganze Leben Lionardos hindurchgeht. Wenigstens wenn wir das Fazit ziehen, das in seinen Werken vorliegt. Trümmer grosser Projekte, Unvollendetes und kaum Begonnenes lassen nur ahnen, was in ihm an den Tag drängte, aber nicht zustande kam, weil der Durst dieser Seele, der unersättliche Trieb aus Anschauung zur Erkenntnis zu gelangen die besten Schöpferstunden kürzte oder um die stille Weihe brachte, die in der aufopfernden Hingabe an das Werk liegt. Nur aus seinen Schriften, — er spricht selbst einmal von 120 Bänden — sie gleichen den ungeordneten Teilchen eines grossen Mosaikes, zu dem der Meister allein den Plan besass — nur aus diesem ungeheuren Schatz ist zu entnehmen, dass wie eine Offenbarung nach langem Suchen vor seinem inneren Auge eine Anschauung sich eröffnet haben mag, die wenigstens visionär die Einheit darstellte, nach der der starke Wille der

Renaissance hinstrebte, als dem stolzesten Ziel jeder Einzelexistenz, wie der Gesamtkultur. Aber zur Tat ist nicht geworden, was er an grossen Eindrücken empfangen hatte. Immer dann, wenn sich Schauen in Darstellen, Empfängnis in Geburt und Intuition in das Werk umsetzen sollte, also immer dann, wenn der Künstler schaffen sollte, was die Intelligenz vorbereitet hatte, stellte sich jener sibyllinische Genius ein, der ihn durch die Welt hindurchführte und ihn im Diesseits der forschenden Erkenntnis festhielt. Deswegen empfahl Lionardo seinem Freunde Melzi die Sorge für seine Schriften als sein heiligstes Vermächtnis. Denn sie waren die Rechtfertigung seines Lebens und in ihnen war auf jeder Seite mit ehrfurchtgebietenden Worten geschrieben, dass das Suchen nach der Wahrheit ihn dringender und wichtiger dünkte, als die Erhebung des Willens und die Auslösung intuitiven Schauens im Kunstwerk.

* * *

Die Gegensätze die das Quattrocento beschäftigt hatten, kamen in den beiden ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts zum Ausgleich. Die Fresken in den Stanzen sind das Denkmal der Vollendung eines Prozesses, der zu den entscheidendsten der modernen Kunstgeschichte gehört. Über ihnen waltet der Geist klarer Harmonie und wohl nie wieder haben klug berechnende Theorie und gleichsam hellseherische Genialität zu einem grösseren Werke sich die Hände gereicht. Nun war die Einsicht gesichert und zur Maxime erhoben, dass für die bildenden Künste formelle Gesetze gelten, die nur nach dem Material, dem Zweck und den optischen Bedingungen aufgestellt werden konnten, niemals aber nach dem Modell oder dem Naturvorbild allein. Die wissenschaftliche Ergründung und das syste-

matistische Studium der Natur waren Voraussetzungen, nicht Ziel künstlerischer Arbeit. Die letzten und höchsten Dinge des Stiles, soweit es sich um die Ausdrucksmöglichkeit der Form handelt, konnten nur im Atelier oder am Standort des Kunstwerkes durch die manuelle Arbeit mit dem Material und dem Handwerkszeug, das dazu nötig war, errungen worden. Die Naturbewunderung der älteren Generationen war wie der Enthusiasmus der Jugend überwunden.

Als nun Architektur, Malerei und Plastik über einen eigenen Formenschatz von unbegrenzter Verwendbarkeit verfügten, als technische Schwierigkeiten eigentlich nicht mehr bestanden, das Instrumentarium praktisch und handlich, die formalen Typen ausgebildet und geläufig waren, da ergriff die Seele ein schwungvoller Glaube an das Ungeheure und Niegesehene. Wie so oft in hochentwickelten Perioden künstlerischen Schaffens, wenn das Selbstvertrauen alle Kritik und Zweifel überwältigt und das

Kunstvermögen den Überschuss seiner Kräfte in phantastischen Entwürfen ausgiebt, tritt der *Idealplan* auf.

Mussten die früheren Generationen sich der harten Notwendigkeit fügen und den Mangel an Bewegungsfreiheit beklagen, weil sie mit der Unvollkommenheit der Technik, der Ängstlichkeit der Besteller und den noch unerprobten Leistungsgrenzen ihres Handwerks zu rechnen hatten, so lagen jetzt Erfahrungen vor, die die Unternehmungslust reizten. Bis dahin mussten Künstler und Mäcen Kompromisse schliessen. Man war zufrieden, wenn dem praktischen Bedürfnis genügt war. Die reine Sachlichkeit stellte die Norm auf und behielt die Korrektur in der Hand. Es fehlten der äusseren Form und dem virtuellen Ausdruck Spannung und Steigerung. Wie alle Werke, die in solchen Zeiten des Suchens und Probierens entstehen, trugen sie das Zeichen der Solidität an der Stirn.

Für das unbedingt Erforderliche wird eine verständige Lösung gefunden; der erzähleri-

sche Ton herrscht in allen Darstellungen vor und sucht das Interesse durch leicht begreifliche Motive zu fesseln, dekorative Neigungen, Vorliebe für das Genre, eine heitere Sorglosigkeit der Stimmung behaupten sich und machen das Kunstwerk zu einem liebenswürdigen Gegenstand dilettantischer Beschäftigung. Ein bürgerliches Mass ist ihm eigen und erleichtert sein Verständnis bei der Mehrzahl der Kunstbewunderer.

Es empfiehlt sich durch die hausbackene Simplität, zumal wenn ein unverkennbarer Zug heiterer Gefälligkeit seine Erscheinung verfeinert.

Aber nun tritt der Umschwung ein. Die Ansprüche an die heroisch-pathetische Grösse der Kunstsprache wachsen ins Ungemessene. Namentlich in der Architektur. Das Kleinmass ist verächtlich geworden. Umfangreiche Anlagen werden geplant und in Angriff genommen. Die Dimensionen vergrössern sich. Aber auch die innere Bedeutung wird der irdischen Sphäre immer mehr entrückt. Stoffe

von welthistorischem Inhalt, geistige Helden erster Ordnung, Posen und Gesten, die eine kolossale Bühne verlangen, Stellungen und Bewegungsmotive, die das feurigste Temperament und den flüchtigsten Moment umfassen, werden gesucht; jede örtliche Beschränkung, jede einfache Lösung wird mit Hohn abgewiesen. Um den Flügeln des neuen Genius Entfaltung zu ermöglichen, sind neue gewaltige Räume erforderlich und seine Erscheinung erfüllt das Herz mit Bangen und Staunen. Künstlerische Freude soll nicht mehr durch abgestimmte und wohl lautende Formen geweckt und in sanfte Wallungen versetzt werden — der Künstler will mit dem Donnerlaut seines Pathos erschüttern und überwältigen.

Es ist nicht bloss der heissere Ehrgeiz der neuen Künstlergeneration, die den einfachen Formenapparat der vorangegangenen Zeit verwirft und ihn durch die hochgegriffenen Mittel des neuen Programms ersetzt. Es ist vor allem der Überdruß an dem

schalen Nützlichkeitssinn und hausbackenem Realismus, der die Seele verjagt aus dem engen Bezirk der praktischen Lösung und sie hinführt in die weiten lichten Räume einer überschwänglichen Idealität. Ein Taumel ergreift sie. Sie überschätzt ihre Kräfte, weil sie von überallher dasselbe Echo hört, das sie zu einer Überspannung der Energie auf der produktiven und der mit-schwingenden Empfindung auf der receptiven Seite anspornt.

In der ganzen Zeit vibriert derselbe starke Ton, in ungezählten Herzen findet er Wiederhall und lässt den Appell zum Ausserordentlichen anklingen. Kluge Besonnenheit und weise Selbstzucht erliegen dem fort-reissenden Schwung eines Geistes, der gleich einem Sturmwind aufspringt und alles unter seine Macht zwingt.

In diesem Moment trat Michelangelo aus der Florentiner Bürgerlichkeit auf den römischen Boden, der die Geburtsstätte der neuen monumentalen Idealpläne war. Ur-

alte Mahnungen aus dem Altertum, als die römischen Kaiser ihre Paläste, Theater und Thermen bauten, redeten aus den ungeheuren Ruinen. Er hörte sie. Er verstand ihre stumme Sprache und sehnte sich, die ungeheuren Bilder zu verwirklichen, die gleich lockenden Träumen aus den Trümmern der alten Welt aufstiegen. Er fühlte sich stark genug, einen Wettstreit mit der grandiossten Bauphantasie, die je geschaffen hatte, zu wagen. Was er im Herzen trug, war, so meinte er, noch gewaltiger und sinnbetörender. Wenn es nur an den Tag dürfte.

Das Geschick führte ihn einem Papste zu, dessen leidenschaftlicher Wille durch antike Triumphatorkunst und die Hoffnungensträume der Gegenwart entzündet war. Papst Julius II. war in seinem ganzen Charakter jener unbegreifliche Wille der Renaissancezeit, der nur in der Tat, in dem Schaffen und zwar in dem Schaffen aus dem Nichts, aus dem Chaos die stürmischen Wogen seiner Lebensenergie besänftigen konnte.

Kaum treten die beiden Männer in Berührung, so entstehen jene Riesenprojekte, die der Papst auf der Höhe seines Lebens seinen besten Jahren noch abzutrotzen die Zuversicht hatte. Er achtete nicht der hohen Jahre; noch im letzten Augenblick gedachte er Pläne durchzuführen, die selbst der Jugend Staunen entlockten.

Michelangelo stellte sich mit seinen besten Kräften in seinen Dienst. Wer den Anstoss zu den verschiedenen Plänen gab, muss unentschieden bleiben. Es bedurfte nur des zündenden Funkens und im leuchtenden Feuerschein sprangen ungeheure Projekte auf. Die Entwürfe für das kolossale Mausoleum mit dem Vierzig-Statuenschmuck, an dem die Figur des Moses nur eine von vielen sein sollte, sind mit verblüffender Schnelligkeit fertig. Wenige Jahre darauf taucht der Gedanke an die Malereien der sixtinischen Decke auf. Kaum ist sie durch ein titanisches Aufgebot von Entschlossenheit und Energie vollendet, erscheint die Ver-

lockung zu dem San Lorenzoprojekt, dessen Fassade zu einem Marmorpoem riesigen Umfanges ausgebaut werden sollte. Und das alles während in Rom S. Peter unter der Leitung Bramantes auf dem ehrwürdigen Platze der heruntergerissenen altchristlichen Basilika feierlich emporwächst. Die drei Projekte drängen sich in den beiden ersten Jahrzehnten des Cinquecento zusammen. In einem kurzen Zeitraum werden drei Werke in Angriff genommen, von denen jedes einzelne die Lebensdauer eines kraftvollen Renaissancemeisters ausgefüllt hätte. Michelangelo reisst alle drei Aufträge an sich. Wie gross auch die Gefahr sein mag, dass wir das Kräfte-mass dieses Gewaltigsten der Renaissance unterschätzen und wie sehr auch zugestanden werden muss, dass selbst in dieser Zeit der Riesenprojekte die grossen Aufträge ausserordentliche Gelegenheiten waren, die um jeden Preis ausgenutzt werden mussten, so ist doch das psychologische Faktum dieses sich überstürzenden Dranges

zum Schaffen von höchstem biographischen Interesse. Dem jäh hervorbrechenden Strom von Gedanken und Gestalten kann kein Damm entgegengesetzt werden. Der menschliche Wunsch, sich innerlich zu sammeln oder der lionardeske Trieb, die theoretischen Möglichkeiten erst durchzudenken, ehe der Wille zur Tat sich auslöst, tauchen nicht auf. Michelangelos ganzes Wesen ist in Flammen gesetzt allein durch den Gedanken, der ihn wie sein Dämon im Bann hält, jedes Projekt an sich zu reißen. Nur ein Projekt kommt zur Ausführung, freilich auch nur, weil eine höchste Anspannung physischer Kräfte und geistiger Produktionsenergie auf eine staunenerregende Zeit anhielt. Das hehre Werk der sixtinischen Decke ist die Arbeitsleistung eines Einzelnen und zum mindesten durch diesen unerreichten Rekord von Selbstüberwindung und Ausdauer ein Wunder menschlicher Willenskraft.

Das Juliusgrab kam über die ersten Stadien des Entwurfes nicht hinaus und wurde

zu einer Tragödie, deren schmerzliche Akte bis in das Greisenalter Michelangelos hinaufreichen. Das Projekt der San Lorenzo-fassade brach ebenso schnell, wie es erschien, gleich einer Katastrophe zusammen und wurde nie mehr berührt. Die reifsten und besten Jahre Michelangelos sind durch diese ideale Konkurrenz aussergewöhnlicher Unternehmungen wie mit Zauberglanz übergossen, aber zwei schwere Niederlagen werfen auch ihre düsteren Schatten darauf. Wir spüren Charaktersymptome, die nicht bloss eine individuelle Begründung haben. Die Entwürfe tragen ebenso den Zug ins phantastisch Grosse, wie der künstlerische Glaube an sich selbst, der sie auszuführen entschlossen ist. Es fehlt der Druck der Verhältnisse, der schon den Gedanken an das Ausserordentliche erstickt hätte, ja der Massstab, den Zeit und Menschen gaben, forderte eine Steigerung und Überhöhung, sollte nicht schon der erste Plan neben dem, was die älteren Generationen geleistet hatten, ver-

schwinden. Aber der Wille hält nicht Stand. Michelangelos beste Jahre leiden an dem Missverhältnis zwischen der Ungebundenheit der entwertenden Phantasie und der Ratlosigkeit des organisierenden Verstandes, der Zeit und Kraft richtig in den Dienst der Sache stellt. Dasselbe problematische signum tragen auch die übrigen Jahrzehnte. Die Medicäergräber, die ihn von 1520 an beschäftigen, sind nicht beendet worden, und so manche andere seiner plastischen wie architektonischen Unternehmungen blieben in den Anfängen stecken. Die Ironie des Geschickes wollte es, dass Michelangelo, der sich als Bildhauer fühlte und die Plastik seine eigentliche Kunst nannte, kein einziges grosses Werk der Skulptur wirklich abgeschlossen zurückliess, wie es ihm doch bei seinen malerischen Arbeiten gelang.

Überschauen wir die ganze Reihe seiner Schöpfungen, so sind sie gleichsam nur eine Anweisung auf das, was er gewollt

und mit seinen Mäcenen und Bauherren verabredet hatte.

Es ist eine erschreckend kleine Entschädigung für das, was er versprochen. Und wer hätte je gezweifelt, dass in seiner künstlerischen Organisation auch die Garantien der Erfüllung lagen. *Selten ist wohl so viel, so Grandioses gewollt, und so wenig erreicht worden.* Vergeblich suchen wir nach Vergleichen, die uns diesen Widerspruch verständlich machen. Es wäre falsch zu glauben, dass phantastische Überschwänglichkeit schon in der Geburtsstunde der Projekte die Todeskeime gelegt habe, jeder einzelne Plan steht — für sich allein genommen — auf festen Grundlagen und solider Konstruktion. Das Verhängnisvolle liegt in der Eile, mit der ein Projekt dem andern folgt und es zugleich verdrängt. Bei jedem anderen Sterblichen wäre es nichts als Selbstüberhebung, wenn er durch eine falsche Einschätzung seiner Fähigkeiten immer von neuem ein Angebot

nach dem andern gewagt hätte, dessen Erfüllung fraglich war. Hier entscheidet eben die Grösse der Gedanken und die Grösse des Mannes, der sich in ihren Dienst stellt. Es ist ein Schauspiel von ergreifender Tragik, weil für *ungeheure Pläne auch die ungeheuren Kräfte zur Verfügung standen*; beide schienen füreinander bestimmt, um der Welt das Ausserordentliche vor die Augen zu stellen. Aber der Erfolg blieb aus. Eine grosse Zeit sah sich um die Krönung ihrer stolzesten Hoffnungen betrogen. Statt der goldenen Kränze des Sieges sind dem Meister Vorwürfe, Schmähungen und Anklagen zugeworfen worden, wie jedem Eintagsmensen, dessen Unzulänglichkeit an der Grösse der Aufgabe zerschellt.

Und wer die tragische Schuld aufzudecken sucht und sie in der *Schwäche des Willens* oder wenigstens in der mangelhaften Organisation des Arbeitsplanes findet, der trifft doch nur ein individuelles Zufallsmoment,

und übersieht, abgesehen von dem Gegenbeweis, der durch die sixtinische Decke erbracht ist, dass Zeitgeist und Kunstwollen gerade die *Kolossalität der Projekte* mit *historischer Notwendigkeit* schufen.

Immer hat sich der tiefste Gedankengang einer Epoche in den Phantasien und Werken, dem Planen und Suchen, dem Kämpfen und Vollbringen eines einzelnen Menschenschicksals verkörpert. *Er der Einzige und Einzelne leidet, was die ganze Zeit zu tragen hat.* Er setzt sein Leben ein für die schönsten Träume, die aus dem Schosse der Zeit und den Tiefen der Volksseele aufsteigen, er macht die geheimsten Gedanken, die in den Besten schlummern, zum eigenen Willensantrieb, aber er als einziger leidet auch, was die ganze Zeit als ideale Schuld zu tragen hätte und was ihr als ausgleichende Sühne bestimmt ist, nimmt er auf seine eigene Schultern wie ein persönliches Fatum.

Der lange Weg, den Michelangelo durch die Kunstgeschichte Italiens machte, ist eine

gerade Linie, die ihrem Ziel ohne Biegungen und Umwege zustrebt, wenn wir ihn nach seiner inneren Entwicklung und der Ausbildung seiner künstlerischen Gedanken verfolgen. Gehen wir aber dem Meister nach, so wie er sich durch Verhältnisse und Verwickelungen hindurchgeschlagen hat, und verfolgen die einzelnen Stationen von Auftrag zu Auftrag, von Projekt zu Projekt und von Werk zu Werk, so ist er viel verschlungen und kaum zu entwirren.

Stehen auf jenem die Taten und Erfolge, wie leuchtende Fanale den weiten Umkreis erhellend, so ist dieser ein labyrinthischer Irrpfad, bezeichnet durch verworfene Pläne, unvollendete Arbeiten, durch bozze und torsi, durch lieengebliebene Werke und zerschlagene Marmorblöcke. Sein Atelier in Florenz in Via Mozza und seine Werkstatt bei S. Catherina oder am Macel dei Corvi in Rom haben sich fast nie geöffnet, um Marmorbilder reif und im Glanze der Vollendung spiegelnd, zu entlassen. Selten hat

sie ein Fremder betreten. Denn Michelangelo zeigte sie nicht gern, weil die angehauenen Marmorblöcke wie Fragen und Mahnungen dastanden, die den Meister von Jahr zu Jahr begleiteten, ohne dass ihnen seine letzte Sorgfalt und abschliessende Ausfeilung zuteil wurde. Er ertrug die Pein innerer Vorwürfe und widerwärtiger Prozessandrohungen und konnte sich nicht entschliessen, mit seinen Aufträgen, die seine Widersacher wurden, ein Ende zu machen. Vor die Arbeit letzter Hand stellte sich jedesmal ein bitterer Kampf. Sein schnell entwickeltes Formgefühl, gepeitscht von dem Ehrgeiz, die letzte Lösung durch noch kompliziertere Kontraposte und noch schwerere Wirkungen der Terribilità zu überbieten, empörte sich, wenn es galt einen Entwurf aus jüngeren Jahren auszuführen. Es ist bezeichnend, dass Michelangelo, wenn er arbeitete, mit einer solchen Hast und Leidenschaft auf den Marmor losschlug, dass es schien, als nutze er die letzte Minute aus, um

fertig zu werden. Er kannte keine Ökonomie der Kräfte, wohl aber den Rausch der Arbeit, die unter der Gunst einer guten Stunde eine dämonische Gewalt über ihn gewann.

Michelangelos Wesen ist aus lauter disharmonischen Klangwirkungen zusammengesetzt. Der Einklang fehlt, der das Glück ausmacht. Er ist ein tragischer Charakter. Wenn auch in seiner Organisation jener lang ausharrende und zähentschlossene Wille nicht der festeste Grundstein seines Wesens war, so ist doch die Willensbasis stark genug gewesen, um die Last ungeheurer Pflichten und aufopfernder Arbeiten zu tragen. Die Organisation seiner künstlerischen Natur trieb ihn aber — über den Willen hinaus und weit über die Grenzen des berechnenden und richtig einschätzenden Verstandes — in die Welt des Irrealen, in der seine Gedanken allein Daseinsberechtigung hatten. Es ist immer noch nicht erschöpft worden, was er der Menschheit mit

seinen Werken gegeben hat. Die Kunst ist Glaube. Glaube an eine Idealität. Was sie schafft ist eine höchste Ausgestaltung dessen, wozu die physis nur Andeutungen giebt. Aus seiner Hand nun empfangen die Menschen leibhaftige Bilder, die in der Wirklichkeit Zeugnis geben von der Idealität, die nur ein Künstlerauge sieht. Seine Werke sind davon ganz gesättigt. Er war ein so einzigartiges Schöpfergenie, dass selbst in seinen angehaunenen Marmorarbeiten die wirkliche Vollendung lebt und zu leben nie aufhören wird. Weil die Erinnerung an Natur und reale Existenz völlig ausgelöscht ist. Auch in seinen Marmorwerken ist der *Idealplan* die zeugende Kraft.

Solange er die Sinnlichkeit der heidnischen antikisierenden Renaissance und den Bildungskern der humanistischen Gedankenarbeit in ihrer platonischen Färbung als den Inhalt seiner eigenen Weltanschauung gestaltete, reichte noch die beseligende Kraft seiner Phantasie aus.

Als aber auch sein Gefühlsleben durch die religiöse Wendung der Zeit in einen Zustand tiefster Erregung geriet, da wurde sein Formensinn im Lebensnerv getroffen. Jedes gesteigerte Gefühl läuft — künstlerisch genommen — Gefahr, in Formlosigkeit zu zerfließen. Als Gegenwehr schafft sich die Formphantasie in solchen Momenten gewöhnlich den strengsten Stil, der nur Symbole oder Gestalten in symbolisierter Form an Stelle des Naturbildes setzt.

Michelangelos Formensprache hatte aber ihre Wurzeln in der sinnlich-naturfreudigen Kunst der heidnischen Renaissance. Unmöglich konnten die ganz neuen Gefühlswerte sich mit ihrem Ausdruck decken.

Nun brach ein ideeller Konflikt aus, der den pragmatischen zwischen ihm und seinen Auftraggebern nur verschärfte.

Ein unversöhnlicher Widerspruch entstand zwischen seinen kontraktlichen Verpflichtungen und den künstlerischen Ansprüchen, die er an sich selbst stellte, als

sein Geist nicht mehr fähig war, das Formgefühl der Zeit und ihr Verlangen nach exzessiven Impressionen — deren Schauer zu empfinden er doch erst das Jahrhundert gelehrt hatte — wirklich zu sättigen. Tatsächlich erfolgte der Zusammenbruch — wenigstens der Phantasie des Marmorbildners — als die Religiosität der Gegenreformation nun auch für sich jene Tiefe und Weite, jene Andacht und Erhebung der Kunstsprache verlangte, die Michelangelo für den Schönheitskultus der antiken Renaissancebegeisterung geschaffen hatte. Es darf dabei allerdings nicht verborgen bleiben, dass Michelangelo für diese neue Aufgabe in Regionen seiner Seele hätte eindringen müssen, die er bis dahin mehr dichterisch geahnt, als mit seinem Formensinn und plastischem Gefühl entdeckt hatte.

In dieser Zeit der Wandlung entsteht das Jüngste Gericht in der sixtinischen Kapelle. Es umspannt den ganzen Stoff, wie ihn die christliche Lehre gab mit

dem entsetzenerregenden Ernst einer Weltkatastrophe. Der historische Sinn, der in der grandiosen Auffassung der Propheten und Sibyllen seine durchdringende Schärfe bewiesen hatte, bewältigte auch dieses Thema mit einer Wucht, als hätten die Propheten selbst dem Meister ihre zukunfts kündende Schergabe und den zornfunkelnden Eifer ihrer Sprache geliehen. Christus selbst ist zwar nackt, jugendlich und bartlos dargestellt, wie ihn nur die altchristliche Kunst unter der Leitung der antiken kannte. Aber der strafende Rachegeist, der in der Verdammnis der Ungerechten sich mit elementarer Gewalt austobt, ist alttestamentarischen Ursprungs. In ihm manifestiert sich die innerste Absicht der Gegenreformation. Kein Wort der Liebe in diesem Ausbruch der Hölle geister, die Christus durch sein Wort entfesselt hat. Als Michelangelo später die Martyrien des Petrus und Paulus malte, fand er ebensowenig den Ton des Mitleidens, der Trauer und des Schmerzes. Seine Skizzen zur

Auferstehung und Kreuzabnahme, die allerdings die Seligkeit des Aufschwunges und die Tiefe der Verzweiflung geben, aber im Zustand des Ausser sich Seins, blieben nur Entwürfe.

Erst spät „öffneten sich ihm die Hände Christi“, der auch für ihn den Tod erlitten hatte. Da aber war es nicht mehr möglich, die produktiven, gestaltengebenden Mächte seiner Phantasie zu erwecken. Der Quietismus des Alters und die wortlosen Grübeleien des Melancholikers waren im Bunde und schnitten jeder schöpferischen Anwendung den Lebensfaden ab.

Aber das Geschick hatte ihm doch eine Aufgabe vorbehalten, die der Stolz dieser glänzenden Epoche war: die vornehmste unter den Künsten, die Architektur gab ihm ihr heiliges Vermächtnis in die Hand.

Die Renaissance beginnt mit dem leicht schwebenden, kühnen Kuppelbau Brunellescos und sie schliesst mit der feierlichen Grandiosität der Kuppel von St. Peter. Unter dem weit umspannenden Gewölbe dieses

gewaltigen Domes hat sie die sehnstüchtigen Gedanken einer mehr als hundertjährigen Kunstentwicklung zu einer Einheit gesammelt. Der wunderbare Grundriss Michelangelos mit seiner klaren und sinnreichen Beziehung auf die Mitte ist ein Ausdruck überwältigender Harmonie. In seinem ganzen Wurf und in der Durchführung des Einzelnen ist er der wirkliche Idealplan der Zeit.

Generationen sahen mit Ungeduld seiner Vollendung entgegen. Die ehrfurchtgebietende Grösse Michelangelos schien allein berufen, dem langsam wachsenden Werke Abschluss und Weihe zu geben. Das Verantwortungsgefühl der Päpste erhielt sich wach für die Bauaufgabe, als wäre sie die stolzeste ihres Pontifikates. Sie riefen die Christenheit auf zur Beisteuer und sorgten dafür, dass an der Spitze der Bauhütte immer der erste Meister der Zeit stand. Michelangelo übernahm das grosse Amt und legte in dem Modell für die Kuppel die Grundformen für das Denkmal fest.

Als Krönung des Zentralbaues ist es das reinste Kunstwerk der Zeit geworden. Der vollkommene Ausdruck einer beziehungsreichen wohlgegliederten Harmonie. Michelangelo liebte es, sich von dem Zwange ritueller, örtlicher und konventioneller Bedingungen freizumachen. Erst jenseits dieser pragmatischen Sphäre erwachte seine Intuition. Als Künstler verlangte er den unbedingten Respekt eines Fachmannes, der sich von keinem Mäcen und keinem Souverän dreinreden liess. Auch St. Peter ist über die Köpfe der hohen Kleriker hinweg entworfen und ausgebaut worden. Die Kunst war sich ganz selbst überlassen. Selten hat die Realität auf einen Idealplan so wenig Einfluss gehabt, als beim Petersbau, wenigstens so lange Michelangelo lebte. Widrige Verhältnisse konnten den Bau aufhalten, aber die innerste Natur des Planes, der ganz und gar unabhängig war von Rücksichten auf Ritus und Tradition, hat sich im Laufe der Jahre seit Bramantes Anfängen immer

freier entfaltet. Michelangelo drang mit dem Gewicht seiner Autorität darauf und wachte darüber, dass dieser Kerngedanke höchster und freister Einheit im Plan und Bau gewahrt würde. Denn er war das Erbe einer ruhmreichen Epoche der Kunstgeschichte, als deren Vollender sich der Meister fühlte. Auf viele Trümmer sah er zurück, wenn er sein Leben überschaute, und erst im Alter fügten sich äussere Verhältnisse und die innersten Absichten seines Willens zusammen, um ihm die Tat zu gönnen, nach der die Besten und Grössten verlangt hatten. Unter der Kuppel von St. Peter, die sich freilich erst nach Michelangelos Tode schloss, aber in der Form, die er ersonnen, gezeichnet und bestimmt hatte, vollendeten sich die Schicksale der Renaissance und die Lebensarbeit ihres grössten Meisters.

■ Die Renaissance ist reich an grossen Werken der Kunst, die eine ungeheure Spannkraft des Willens bewundern lassen.

Jeder einzelne Meister, vollends die führenden und allumfassenden, erscheinen als Colleonnaturen, deren gewaltige Potenz nur in der Tat sich auslöst. Das ruhmrednerische Denkmal ist das Monument einer psychischen Kraft, die mit der Wucht eines Elementarereignisses ausbricht. Dadurch wird es in der Geschichte der Zeit- und Völkerpsychologie ebenso bemerkenswert, wie in jener der Kunstdenkmäler.

Aber wie jede grosse Phrase ist auch das Colleonidenkmal nur eine Halbwahrheit, wenn man seine tatsächliche Begründung untersucht.

Allerdings der Wille und die Wonne der Tat, — denn nur in der Handlung, im Tun, im Schaffen und in der Überwindung des Starren und Stofflichen durch das Eingreifen und Formen kann der Wille schwelgen — sie sind in der Renaissance mehr denn je die eigentlichen Lebensziele und daher die höchsten glorifizierten Aufgaben der Kunst gewesen, aber im geschichtlichen Ab-

lauf des Künstlerdaseins waren Wille und Tat tausendfach eingeschränkt. Nicht bloss durch die individuelle Konstitution der Psyche, sondern durch historische Mächte. Historische Mächte greifen in das Einzelleben ein wie Schicksalsgewalten. Ihre unerbittliche Wirkung haben sie aber gerade bei jenen Meistern am stärksten und deswegen mit tragischem Ausgang geltend gemacht, deren geistiger Umfang gross genug war, die Zeit zu umfassen und ihr Schicksal durch das eigene darzustellen.



W. BÜCHLER & CO., SOLO.

**GAYLAMOUNT
PAMPHLET BINDER**



Manufactured by
GAYLORD BROS. Inc.
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

