

RUDOLF STEINER

LIONARDOS GEISTIGE GRÖÖE AM WENDEPUNKT ZUR  
NEUEREN ZEIT

Berlin, 13. Februar 1913

Lionardos Name wird fortwährend an unzählige Menschenseelen herangebracht durch die weite Verbreitung des vielleicht allerbekanntesten Bildes, des berühmten «Abendmahles». Wer kennt es nicht, dieses Abendmahl des Lionardo da Vinci, und wer hat nicht, wenn er es kennt, die gewaltige Idee bewundert, welche gerade in diesem Bilde zum Ausdruck kommt! Da sehen wir bildhaft verkörpert einen bedeutungsvollen Augenblick, einen Augenblick, der ja von unzähligen Seelen als einer der bedeutendsten des Erdgeschehens empfunden wird: die Christus-Gestalt in der Mitte, zu beiden Seiten angeordnet die zwölf Gefährten des Christus Jesus. Wir sehen diese zwölf Gefährten in tief ausdrucksvollen Bewegungen und Haltungen. Wir sehen diese Gesten, diese Haltungen bei jeder einzelnen dieser zwölf Gestalten so individualisiert, dass wir wohl den Eindruck bekommen können: jede Art von menschlichem Seelencharakter kommt in diesen zwölf Gestalten zum Ausdruck, jede Art, wie sich irgendeine Seele nach Temperament und Charakter verhalten kann zu dem, was das Bild zum Ausdruck bringt.

Am eindrucksvollsten hat wohl Goethe in seiner Abhandlung über «Leonard da Vincis Abendmahl» den Moment hingestellt, jenen Augenblick, wo der Christus Jesus eben die Worte ausgesprochen hat: Einer ist unter euch, der mich verrät!

Was in jeder der zwölf Seelen, die so innig mit dem Sprechenden verbunden sind und so andächtig zu ihm aufschauen, vorgeht, nachdem diese Worte ausgesprochen sind, wir sehen das alles in den zahlreichen Nachbildungen dieses Werkes, die durch die Welt gehen, aus jeder dieser Seelen heraus ausdrucksvoll an uns herandrängen.

Es gibt Darstellungen des «Abendmahl»-Ereignisses, die aus einer früheren Zeit herrühren. Wir können Darstellungen des «Abendmahles» verfolgen zum Beispiel, wenn wir nicht weiter zurückgehen, von Giotto bis Lionardo da Vinci und werden finden, dass Lionardo in die Darstellung des «Abendmahles» das hereingebracht hat, was man nennen kann das dramatische Element; denn es ist ein wunderbar dramatischer Augenblick, der uns in seiner Darstellung entgegentritt. Ruhig, gleichsam nur um das Beisammensein auszudrücken, so erscheinen uns die früheren Darstellungen; einen Ausdruck bedeutsamsten Seelenseins mit voller dramatischer Kraft vor uns hinzaubernd, so erscheint uns das «Abendmahl» bildhaft zuerst bei Lionardo. Aber hat man aus den weltberühmten Nachbildungen diesen Eindruck von der Idee dieses Bildes in seiner Seele, in seinem Herzen aufgenommen und kommt nun nach Mailand in jene alte Dominikanerkirche Santa Maria delle Grazie und sieht dort auf der Wand alle die - man kann es ja nicht anders nennen - ineinander verschwimmenden undeutlichen feuchten Farbenkleckse, das letzte, was von dem Original vorhanden ist, das in seinen Nachbildungen weltberühmt geworden ist, dann forscht man vielleicht zurück und bekommt durch die Forschung den Eindruck, dass man eigentlich ziemlich lange schon an jener Wand der alten Dominikanerkirche nicht mehr viel von dem hat sehen können, wovon einstmals die Menschen, die es gesehen haben, nachdem es von Lionardo gemalt worden ist, in so enthusiastischen, in so überschäumend hinreißenden Worten gesprochen haben. Was einstmals von dieser Wand herunter wie ein künstlerisches Wunder nicht nur durch die Idee, die jetzt eben stammelnd zum Ausdruck gebracht worden ist, zu den Seelen gesprochen haben muss, sondern was durch die ausdrucksvollen Farbenwunder des Lionardo so gesprochen haben muss, dass in diesen Farben zum Ausdruck kam das Intimste der Seelen, ja, der Herzschlag der zwölf Gestalten, das muss lange, lange schon nicht mehr auf dieser Wand zu sehen gewesen sein. Was hat dieses Bild alles im Laufe der Zeiten erdulden müssen!

*Berlin, 13. Februar 1913*

---

Lionardo fühlte sich gedrängt, in der Technik von der Art, wie man vor ihm an solchen Wänden gemalt hat, abzugehen. Er fand die Art von Farben, die man vorher verwendet hatte, nicht ausdrucksvoll genug. Er wollte eben die feinsten Seelenregungen dort an die Wand hinzaubern und daher versuchte er, was man früher für Wandgemälde nicht getan hatte, ölartige Farben zu verwenden. Da kam dann eine ganze Summe von Hindernissen zutage. Die Lage der Wand, die Lage des ganzen Ortes war so, dass verhältnismäßig bald diese Farben von der Feuchtigkeit angegriffen werden mussten; aus der Wand selbst kam die Feuchtigkeit heraus. Der ganze Raum, der ein Refektorium der Dominikaner darstellte, wurde einmal durch eine Überschwemmung völlig unter Wasser gesetzt. Viele andere Dinge kamen hinzu, Einquartierung von Soldaten in Kriegszeiten und anderes. Durch alle diese Dinge ist das Bild mitgenommen worden.

Es gab eine Zeit, in welcher die Mönche des Klosters sich auch nicht gerade mit besonderer Pietät gegenüber diesem Bilde benommen haben. So fanden sie, dass die Tür zu niedrig war, die unterhalb des Bildes in diesen Speisesaal des Klosters führte, und haben sie eines Tages höher machen lassen. Dadurch wurde ein Teil des Bildes verwüstet. Dann wurde einmal ein Wappenschild gerade über dem Kopfe des Christus angebracht; kurz, man ist in der barbarischsten Weise gegenüber dem Bilde vorgegangen. Und dann fanden sich - man muss sie so nennen - malerische Scharlatane, die es übermalten, so dass kaum noch viel von der Farbengebung zu sehen ist, die es einst hatte. Dennoch geht, wenn man vor dem Bilde steht, ein unbeschreiblicher Zauber davon aus. Alle Barbarei, alle Übermalung, alle Aufweichung konnte im Grunde genommen nicht ganz den Zauber vernichten, der von dem Bilde ausgeht. Es ist ja heute nur noch ein Schatten, der sich so über die Wand hinzieht, aber es geht ein Zauber von diesem Bilde aus. Es ist zum größten Teil nur noch halb das Malerische, es ist die Idee, die auf die Seele wirkt, aber sie wirkt gewaltig.

Wer sich nun ein wenig mit anderen Arbeiten Lionardos bekannt gemacht hat, wer gesucht hat, durch die Nachbildungen seiner Werke oder auch durch das, was in den verschiedenen Galerien Europas verbreitet ist an Werken, die dem Lionardo zugeschrieben werden und die noch mehr oder weniger so erhalten sind, wie er sie selber gemalt hat, wer also gesucht hat, sich mit Lionardos Schaffen bekannt zu machen und sich auch in das zu vertiefen, was er im Laufe der Zeit geschrieben hat, wer sich bekannt gemacht hat mit seinem Leben, wie es verflochten ist vom Jahre 1452 bis 1519, der steht noch mit ganz besonderen Gefühlen vor diesem Bilde im Speisesaal der Dominikaner in Mailand, im Kloster Santa Maria delle Grazie. Denn im Grunde genommen, so viel uns noch von der Zauberschöpfung erhalten ist, die Lionardo einst an diese Wand hingemalt hat, so viel, fühlt man, ist eigentlich für das allgemeine Menschheitsbewusstsein auch nur noch vorhanden von der gewaltigen Größe, von der Gewalt und dem Inhalt dieser umfassenden Persönlichkeit dieses Lionardo selbst. Was man heute von Lionardo auf seine Seele wirken lassen kann, das verhält sich wohl kaum anders zu dem, was sich einstmals als diese umfassende Persönlichkeit in die Weltentwicklung hineingestellt hat, als diese ineinander verlaufenden Farbenkleckse sich zu dem verhalten, was Lionardo einst an die Wand gezaubert hat. Und wie man mit Wehmut vor diesem Bilde in Mailand steht, so steht man mit Wehmut vor der ganzen Gestalt des Lionardo.

Goethe macht noch darauf aufmerksam, wie man, wenn man die Lebensbeschreibungen früherer Biographen auf sich wirken lässt, den Eindruck bekommt, dass in Lionardo der Menschheit eine Persönlichkeit erschienen ist, mit frischer Lebenskraft überall wirkend, freudig das Leben betrachtend und freudig auf das Leben wirkend, alles ergreifend in Liebe, mit einem ungeheuren Erkenntnisdrange alles erfassen wollend, frisch an Seele und frisch an Leib. Dann wendet man vielleicht auch den Blick hin auf jenes Bild, das als ein Selbstbildnis gilt und in Turin erhalten ist, und sieht dann dieses Selbstbildnis des alten Lionardo, dieses Gesicht mit den ausdrucksvollen, aber durch

den Schmerz ausdrucksvoll gewordenen Furchen, mit dem verbitterten Munde und mit den Zügen, die so vieles von dem ver-raten, was Lionardo fühlen musste als seinen Gegensatz gegen die Welt und gegen alles, was er erleben musste. So steht tat-sächlich diese Persönlichkeit merkwürdig an der Wende der neueren Zeit vor uns.

Wenn wir uns noch einmal zu dem Bilde in Santa Maria delle Grazie zurückwenden und mit diesem Schatten an der Wand des Refektoriums zusammen zu schauen versuchen die ältesten Stiche, die ältesten Nachbildungen, die von diesem Bilde erhal-ten sind, und wenn wir ein wenig sozusagen mit den «Augen des Geistes», um dieses Goethesche Wort zu gebrauchen, versu-chen, in uns dieses Bild wiedererstehen zu lassen, dann kann vielleicht ein Gefühl, eine Empfindung in uns auftauchen: der, der dieses Bild einst gemalt hat, ging er, als er den letzten Pin-selstrich getan, befriedigt von diesem Bilde fort? Sagte er sich: du hast hier geleistet, was in deiner Seele lebte?

Es scheint mir, dass man auf ganz naturgemäße Weise zu diesem Gefühle, zu dieser Frage kommen kann. Warum? Wenn man das ganze Leben Lionardos betrachtet, so muss man sagen: es flößt einem dieses Leben die eben charakterisierte Empfindung ein. Wenn man beginnt, Lionardo auf sich wirken zu lassen, wie er als ein natürliches Kind geboren wird, als der Sohn eines mit-telmäßigen Kopfes, des Ser Pietro in Vinci, und einer Bäuerin, welche einem dann ganz aus dem Blick entschwindet, während der Vater standesgemäß heiratet und den Sohn in Pflege gibt; wenn man das Kind dann einsam aufwachsen sieht, nur Um-gang pflegend mit der Natur und der eigenen Seele, so sagt man sich: eine ungeheuere Summe von Lebenskraft musste in diesem Menschen sein, dass er frisch blieb! Und er blieb es zunächst. Dann kam er, da er früh Zeichentalent zeigte, in die Schule des Verrocchio. Der Vater hatte ihn dorthin gegeben, weil er glaub-te, dass sich sein Zeichentalent ausnutzen ließe. Der junge Lionardo wird nun dazu verwendet, um an den Bildern des Meisters mitzumalen. Es wird als eine Anekdote aus dieser Zeit

erzählt, dass Lionardo einmal eine Figur zu malen hatte, und dass der Meister, als er sie sah, sich entschloss, überhaupt nicht mehr zu malen, weil er sich von seinem Schüler überflügelt sah, eine Anekdote, die mehr ist als eine solche, wenn man den ganzen Lionardo betrachtet.

Wir finden ihn dann in Florenz heranwachsend, sein malerisches Talent sich immer mehr und mehr erhöhend.

Aber wir finden noch etwas anderes. Wenn man das malerische Talent verfolgt, so bekommt man den Eindruck: er ging Jahr auf Jahr mit den größten künstlerischen Plänen um, mit fortwährend neuen Plänen. Er hatte auch Aufträge von Leuten, die seine große Begabung erkannten und etwas von ihm haben wollten. Lionardo ließ zunächst die Idee zu dem auftreten, was er schaffen wollte, und fing dann mit dem Studium an. Aber wie war dieses Studium?

Dieses Studium ging in einer ungeheuer charakteristischen Weise ein auf alle Einzelheiten, die in Betracht kamen. Hatte er zum Beispiel ein Bild zu malen, bei dem drei bis vier Gestalten vorkamen, so ging er so zu Werke, dass er nicht nur an einem einzelnen Modell studierte, sondern er ging herum in der Stadt und betrachtete Hunderte und Hunderte von Menschen. Er konnte oft einen ganzen Tag einer Person nachgehen, wenn ihn ein Zug an ihr interessierte. Er konnte zuweilen alle möglichen Menschen der allerverschiedensten Stände zu sich einladen und konnte ihnen alle möglichen Dinge erzählen, die sie belustigten oder die sie erschreckten, denn daran wollte er die Gesichtszüge für die mannigfaltigsten Seelenerlebnisse studieren. Als einmal ein Aufrührer eingefangen worden war und gehenkt wurde, da begab sich Lionardo zur Richtstätte, und es ist die Zeichnung erhalten, wie er den Gehenkten im Gesichtsausdruck und mit der ganzen Geste festzuhalten suchte; unten in der Ecke des Blattes ist noch besonders ein Kopf gezeichnet, um den genauen Eindruck festzuhalten.

Wir besitzen von Lionardo erhalten gebliebene Karikaturen, unglaubliche Gestalten, und können daran sehen, was er eigentlich damit wollte. Er hatte zum Beispiel ein Antlitz gezeichnet und probierte nun, was sich ergibt, wenn man das Kinn größer und größer macht. Um zu sehen, welche Bedeutung die einzelnen Teile der menschlichen Gestalt haben, vergrößerte er ein einzelnes Glied, um darauf zu kommen, wie sich in seiner natürlichen Größe dieses Glied dem ganzen menschlichen Organismus einfügt. Fratzenhafte Gestalten in den verschiedensten Verzerrungen, das alles finden wir bei Lionardo. Zeichnungen sind von ihm erhalten, in denen er immer wieder und wieder das einzelne skizziert hat, Zeichnungen, die er dann verwenden wollte für entsprechende Werke. Wenn auch manches von seinen Schülern herkommt, so ist doch auch viel von ihm selbst vorhanden.

Wenn man das alles auf sich wirken lässt, so bekommt man den Eindruck, dass es ihm oft in folgender Weise geht. Er hat irgendeinen Bildauftrag; er soll dieses oder jenes darstellen. Da studiert er in der eben geschilderten Weise die Einzelheiten. Dann beginnt ihn irgend etwas Besonderes zu interessieren, und nun studiert er nicht mehr zum Zwecke des Bildes, sondern um die Einzelheiten eines Tieres oder des Menschen kennenzulernen. Hat er eine Schlacht zu malen, so geht er, um die Einzelheiten zu studieren, in die Reitschule, oder er geht irgendwohin, wo die Pferde sich selbst überlassen sind, und dadurch kommt er dann ab von der eigentlichen Idee, zu der er das Studium hat verwenden wollen. So häufen sich Studien auf Studien, und es ist ihm zuletzt gar nicht mehr darum zu tun, zu dem Bilde wieder zurückzukommen.

So sehen wir denn von bedeutungsvolleren Bildern in seiner ersten Florentiner Zeit, obwohl alle diese Bilder heute übermalt sind und die ursprüngliche Gestalt nicht mehr ganz zu erkennen ist, den «Heiligen Hieronymus» und die «Anbetung der Könige» entstehen, zu denen ja auch Studien vorhanden sind, wie sie eben charakterisiert worden sind, und man hat im übrigen das

Gefühl, dieser Mensch lebte in der Fülle der Weltengeheimnisse. Er suchte die Weltengeheimnisse zu durchdringen, suchte in origineller Art gleichsam nachzuzeichnen diese Naturgeheimnisse, und kam doch eigentlich nie zu einem solchen Schaffen, von dem er sich hätte sagen können, es sei in irgendeiner Weise zu Ende gebracht. Man muss sich in eine solche Seele hineinversetzen, die zu reich ist, um in irgendeiner Weise abschließen zu können, was sie in Angriff nahm, in eine solche Seele, auf welche die Weltengeheimnisse so wirken, dass sie, wenn sie irgendwo anfängt, von Geheimnis zu Geheimnis schreiten muss und nirgends fertig wird. Man muss diese Lionardo-Seele verstehen, die zu groß in sich war, um ihre eigene Größe je offenbaren zu können.

Dann verfolgen wir Lionardo weiter, wie ihm von dem Herzoge Lodovico il Moro in Mailand, der ihn dort an seinem Hofe aufgenommen hat, zwei Aufgaben übertragen werden, wovon die eine das «Abendmahl» ist, und die andere die war, ein Reiterstandbild für den Vater des Herzogs zu schaffen. Wir sehen nun, wie Lionardo fünfzehn bis sechzehn Jahre an diesen beiden Werken arbeitete. Allerdings ging vieles andere nebenher. Denn wenn wir Lionardo charakterisieren wollen, wie wir es eben getan haben, so müssen wir, um ihn völlig zu verstehen, hinzufügen, dass ihn der Herzog nicht nur als Maler berufen hatte. Lionardo war auch ein ausgezeichnete Musiker, vielleicht einer der ausgezeichnetsten Musiker seiner Zeit, und an seiner musikalischen Begabung hatte der Herzog besonderen Gefallen gefunden. Aber der Herzog behielt ihn auch deshalb, weil Lionardo einer der bedeutendsten Kriegsingenieure, einer der bedeutendsten Wasserbauingenieure und einer der bedeutendsten Mechaniker seiner Zeit war, und weil er dem Herzog versprechen konnte, ihm Kriegsmaschinen zu liefern, die etwas ganz Neues waren, ferner Maschinen, die die Wasserkraft verwerten sollten, ferner fliegende Brücken, die leicht aufgebaut und schnell wieder weggenommen werden könnten. Und gleichzeitig arbeitete er daran, eine Flugmaschine zu konstruieren. Um diese herzustellen, beschäftigte er sich damit, zu be-

obachten, wie der Vogelflug zustande kommt. Was an Studien Lionardos erhalten ist über den Vogelflug, gehört wohl zu dem Originellsten, was darüber erforscht worden ist. Dabei muss man immer gewärtig sein, wenn man heute Schriften von Lionardo in die Hand bekommt, dass es zum Teil Kopien sind, die vieles ungenau enthalten und so auch in ihrer Gestalt dem entsprechen, was man heute noch von dem «Abendmahl» sieht. Aber überall leuchtet durch, was für einen umfassenden Geist man in Lionardo vor sich hat.

Nun aber sehen wir, wie Lionardo den Hof in Mailand nicht nur bei allen möglichen Gelegenheiten unterstützt, wie er dieses oder jenes Malerische oder Theatralische zustande bringt, sondern wir sehen ihn auch alle möglichen Kriegs- und andere Pläne ausarbeiten und auch beim Dombau den Ausführungen mit Rat und Tat beistehen. Dazu wissen wir auch, wie er unzählige Schüler ausgebildet hat, die dann an den verschiedensten Werken in Mailand arbeiteten, so dass man heute kaum mehr ahnt, wieviel Arbeit Lionardos in den ganzen Bestand der Stadt Mailand und ihrer Umgebung eingeflossen ist.

Neben alledem her laufen nun unendliche Studien Lionardos zu dem Reiterstandbilde des Vaters des Herzogs, Francesco Sforza. Es gab für ihn kein Glied des Pferdes, das er nicht hundertfach, in hundertfältigen Stellungen studierte, und im Laufe von vielen Jahren brachte er das Modell des Pferdes zustande. Es ging dann zugrunde, als die Franzosen im Jahre 1499 in Mailand einfielen, und die Soldaten wie auf eine Zielscheibe nach diesem Modell schossen und es eben zerschossen. Es ist nichts davon erhalten, nichts erhalten von der Riesearbeit einer Persönlichkeit, welche, man darf so sagen, Weltengeheimnis nach Weltengeheimnis zu erforschen suchte, um ein Werk zustandezubringen, in dessen totem Materiale Leben sich so offenbarte, wie sich Leben gemäß seinen Geheimnissen in der Natur selber offenbart.

Von dem «Abendmahl» können wir wissen, wie Lionardo daran gearbeitet hat. Oftmals ging er hin, setzte sich auf das Gerüst und brütete stundenlang vor der Wand. Dann nahm er den Pin-

sel, machte einige Pinselstriche und ging wieder fort. Zuweilen ging er hin, starrte auf das Bild, ging wieder fort. Wenn er an der Christus-Gestalt malen will, zittert seine Hand. Und wenn man alles zusammennimmt, was man davon wissen kann, dann muss man sagen: äußerlich und innerlich wurde Lionardo nicht froh, als er dieses heute weltberühmte Bild malte. Zunächst gab es damals in Mailand Leute, denen das langsame Fortschreiten des Bildes nicht recht gefiel. Da war zum Beispiel der Prior des Klosters, der nicht einsehen konnte, weshalb ein Maler ein solches Bild nicht schnell sollte heruntermalen können, und er beschwerte sich deshalb beim Herzog. Dem Herzog dauerte die Sache eigentlich auch schon zu lange, und er stellte den Künstler zur Rede. Da antwortete Lionardo, dass auf dem Bilde dargestellt werden sollten der Christus Jesus und der Judas, also die zwei allergrößten Gegensätze; die könne man nicht in einem Jahre malen, und es gäbe keine Modelle für diese beiden in der Welt, weder für den Judas noch für den Christus Jesus. Er wisse auch noch nicht - das sagte er, nachdem er jahrelang an dem Bilde gemalt hatte -, ob er es überhaupt fertigbringen werde. Und dann fügte er hinzu: wenn sich schließlich gar kein Modell fände für den Judas, so könne er ja noch immer den Prior dafür nehmen! So war also das Bild außerordentlich schwer zu Ende zu führen. Aber Lionardo wurde auch innerlich nicht froh. Denn gerade an diesem Bilde zeigte es sich, was in seiner Seele lebte gegenüber dem, was er auf die Wand hinbringen konnte.

Und hier bin ich genötigt, eine geisteswissenschaftliche Hypothese vorzubringen, zu welcher derjenige kommen kann, der sich in alles vertieft, was man nach und nach über das Bild wissen kann. Diese Hypothese ergab sich mir, als ich Antwort zu gewinnen versuchte auf die vorhin aufgestellte Frage. Wenn man nämlich so das Leben des Lionardo verfolgt, dann sagt man sich: in diesem Manne lebte so ungeheuer vieles, was er nicht äußerlich der Menschheit offenbaren konnte, wofür die äußeren Mittel viel zu ohnmächtig waren, um es darzustellen; sollte er ein Größtes, wie er es im Abendmahl zweifellos wollte, wirklich so ohne weiteres zu seiner Befriedigung in diesem Werke

haben himalen können? Diese Frage ergibt sich ganz selbstverständlich. Wenn man sieht, wie er immer wieder und wieder Geheimnis nach Geheimnis durch seine Studien zu erforschen gesucht hat, um irgend etwas zustandezubringen und es schließlich doch nicht zustandebrachte, dann kommt man zu einer solchen Frage. Dann ergibt sich fast von selbst die Antwort: wenn Lionardo auf der einen Seite das Reiterstandbild, das er zu einem Wunderwerke der plastischen Kunst hat machen wollen, nur bis zum Modell gebracht hat, das verlorengegangen ist, und er den Guss des Reiterstandbildes selbst überhaupt niemals in Angriff nahm, wenn er also nach sechzehnjähriger Arbeit unverrichteter Dinge von diesem Reiterstandbilde vollständig Abschied genommen hat, wie ging er dann wohl von diesem «Abendmahl» weg? Man hat das Gefühl, er ging unbefriedigt von diesem Abendmahl weg! Wenn man auch heute von diesem Bilde nur noch eine Ruine, nur noch ineinanderfließende feuchte Farbenflecke vor sich hat, und wenn man auch schon seit langem nichts mehr sah von dem, was Lionardo einst dort auf die Wand gemalt hat, so darf man vielleicht doch behaupten, was er auf die Wand gemalt hat, konnte nicht im entferntesten das darstellen, was davon in seiner Seele gelebt hat.

Um einen solchen Eindruck zu bekommen, muss man allerdings das Verschiedenste zusammenhalten, was man an Eindrücken gegenüber dem Bilde bekommen kann. Aber es gibt auch einige äußere Gründe. Unter all den Schriften, die von Lionardo erhalten sind, gibt es auch einen wunderbaren «Traktat über die Malerei». Die Malerei wird ihrem Wesen nach als Kunst dargestellt, wie sie zu arbeiten hat entsprechend der Perspektive und aus der Farbengebung heraus; es wird dargestellt, wie sie der Auffassung nach zu arbeiten hat. Dieses Buch von Lionardo über die Malerei ist, trotzdem wir es auch nur wie einen Torso vor uns haben, ein wunderbares Werk, wie ein gleiches wohl nie in der Welt verfasst worden ist. Die Prinzipien der malerischen Kunst sind darin so dargestellt, wie sie nur der höchste Genius darstellen konnte. Wunderbar ist zum Beispiel zu lesen, wie Lionardo zeigt, in welcher Weise man bei einer Schlacht die Pferde dar-

zustellen hat, überhaupt den bestialischen Eindruck und doch das Grandiose, das durch die Schilderung einer Schlacht zur Anschauung kommen soll. Kurz, dieses Werk zeigt uns alle Größe Lionardos und, wir dürfen sagen, auch alle Ohnmacht Lionardos. Davon wird noch zu sprechen sein. Aber vor allen Dingen verrät es, wie er überall darauf bedacht war, für seine malerische Darstellung die Art zu studieren, wie sich die Wirklichkeit dem menschlichen Auge darbietet. Das Hell-Dunkel, die Farbengebung, das alles ist in diesem Werke Lionardos über die Malerei genial dargestellt, wie es in der Malerei zu verwenden ist. Und wenn wir in Lionardos Seele die Gewissenssehnsucht zu bestätigen hätten, niemals, auch nicht in der geringsten Kleinigkeit gegen das zu verstoßen, was er - wie wir an anderer Stelle noch sehen werden - so hoch schätzt wie die Wahrheit, wenn wir zeigen wollten, wie das in seiner Seele gelebt hat, dann könnten wir sagen, es tritt das in dem Traktat von der Malerei überall hervor, niemals gegen die Wahrheit des Eindruckes zu verstoßen, aber so niemals zu verstoßen, dass dieser Eindruck überall gerechtfertigt ist gegenüber den inneren Geheimnissen der Natur.

Wenn wir sein «Abendmahl» auf uns wirken lassen, so gibt es zwei Dinge, gegenüber denen man sich sagt, man kommt mit ihnen nicht zurecht im Hinblick auf die Forderungen Lionardos gegenüber der Malerei. Das eine ist die Judasfigur, An den Nachbildungen und auch gewissermaßen noch an dem schattenhaften Bild der Malerei in Mailand hat man den Eindruck: der Judas ist ja ganz mit Schatten bedeckt, ist ganz dunkel. Nun studiere man, wie das Licht von den verschiedenen Seiten einfällt, und wie überall bei den elf anderen Jüngern die Beleuchtungsverhältnisse in der wunderbarsten Weise der Wahrheit gemäß dargestellt sind. Nichts erklärt uns recht das Dunkel auf dem Gesichte des Judas! Wir bekommen nach den äußeren Lichtverhältnissen keine befriedigende Antwort auf das Warum dieser Dunkelheit. Und wenn man an die Christus-Jesus-Gestalt herankommt, so kann sich für das äußere Anschauen, wenn man nicht geisteswissenschaftlich vorgeht, eigentlich nur etwas

wie eine Ahnung ergeben. Denn ebenso wenig wie die Schwärze, das Dunkel bei der Judasfigur berechtigt ist, ebenso wenig scheint das Sonnenhafte der Christus-Gestalt, das Heraustreten aus den anderen Figuren im angedeuteten Sinne berechtigt zu sein. Alle anderen Antlitze verstehen wir aus den Beleuchtungen, nicht das des Judas und nicht das Christus-Jesus-Antlitz.

Geht man aber geisteswissenschaftlich vor, dann baut sich wie von selbst in unserer Seele der Gedanke auf: der Maler hat wohl dahin gestrebt, wahrmachen zu können, dass in diesen beiden Gegensätzen «Jesus» und «Judas» Licht und Finsternis nicht von außen, sondern innerlich motiviert uns entgegentreten. Er hat vielleicht wahrmachen wollen, dass dieses Christus-Antlitz so vor uns steht, dass wir es durch die äußeren Lichtverhältnisse wohl unmotiviert finden in äußerer Art, dass wir aber dennoch glauben können: diese Seele, die hinter diesem Antlitze ist, verleiht durch sich diesem Antlitze eine Leuchtkraft, und dieses Antlitz darf leuchten im Widerspruche mit den Lichtverhältnissen. Und ebenso kann man dem Judas gegenüber den Eindruck bekommen: diese Gestalt darf gewissermaßen auf sich selber einen Schatten hinzubern, der durch nichts gerechtfertigt ist, was von ringsherum an Schatten geworfen wird.

Es ist, wie gesagt, eine geisteswissenschaftliche Hypothese, aber eine solche, die sich mir in vielen Jahren herausgearbeitet hat, eine Hypothese, von der man glauben kann, dass sie sich um so mehr bestätigen wird, je weiter man sich in das ganze Problem hineinleben wird. Man kann es nach dieser Hypothese verstehen, wie Lionardo, der überall in seinen Werken und Studien die Naturwahrheit anstrebte, mit zitterndem Pinsel arbeitete, um ein Problem darzustellen, das jeweils nur an dieser einzelnen Gestalt gerechtfertigt sein konnte. Und dann kann man verstehen, dass Lionardo wohl bitter enttäuscht sein mochte, ganz unzweifelhaft, weil es durch die Mittel der damaligen Darstellungskunst unmöglich war, mit voller Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit dieses Problem zum Ausdruck zu bringen, weil er noch nicht konnte, was er wollte und schließlich an der

Möglichkeit der Ausführung verzweifelte und so ein Bild hinterlassen musste, welches ihn doch nicht befriedigte.

Dann beantwortet man sich so ganz im Einklänge mit der ganzen Gestalt und mit der ganzen geistigen Größe des Lionardo die aufgeworfene Empfindungsfrage: Ja, mit dem bitteren Gefühl, dass er sich an seinem bedeutendsten Werke eine Aufgabe gesetzt hatte, deren Ausführung ihn nach den den Menschen zugänglichen Mitteln nicht befriedigen konnte, ging wohl Lionardo von diesem Bilde hinweg; und wenn auch kein Auge in späteren Jahrhunderten das sehen wird, was Lionardo in Mailand an die Wand gezaubert hatte, so war es doch auch seinerzeit ganz gewiss nicht das, was in seiner Seele gelebt hat. Ja, wenn man ihn so gegenüber seiner bedeutendsten Schöpfung ansieht, dann ist man erst recht versucht, sich zu fragen: Welches Geheimnis verbirgt sich eigentlich hinter dieser Gestalt?

Als hier vor vierzehn Tagen die Persönlichkeit Raffaels betrachtet worden ist, da wurde zu zeigen versucht, wie man eine solche Persönlichkeit ganz anders verstehen kann, wenn man sich auf geisteswissenschaftliche Untergründe stützt, wenn man sich darüber klar ist, dass die Menschenseele etwas ist, was in vielen Erdenleben immer wiederkehrt, so dass eine Seele, die in ein gewisses Zeitalter hineingeboren ist, eben nicht dieses eine Leben nur lebt, sondern in der ganzen Anlage und in der ganzen Art der Entwicklung sich die Anlagen aus früheren Erdenleben mitbringt und nun mit dem, was sie als Anlage aus früheren Erdenleben in das jetzige hereinträgt, sich demjenigen gegenübergestellt findet, was die geistige Umgebung hergibt. Wenn man so die Seele betrachtet, erkennend, dass sie mit einem inneren geistigen Gut ins Dasein tritt, das aus wiederholten Erdenleben stammt, und wenn man dazunimmt, dass die ganze Entwicklung sinnvoll und weisheitsvoll erscheint, wenn man voraussetzt, dass nicht zufällig etwas in gewissen Epochen auftritt, sondern regelmäßig und gesetzmäßig, wie die Blüte der Pflanze nach den grünen Blättern erscheint, wenn man also weisheitsvolle Gestaltung im geschichtlichen Werden der Menschheit an-

nimmt und dann die Menschenseele immer wieder und wieder zurückkehren sieht aus geistigen Regionen, dann erst werden die einzelnen Gestalten erklärbar. Aber was an dem einzelnen Menschenleben zu studieren ist, das enthüllt sich ganz besonders, wenn man solche aus der Mittelmäßigkeit herausfallende Menschenseelen ins Auge fasst. Wenn man Lionardo so betrachtet, wie wir die einzelnen Momente seines Lebens nur skizzenmäßig zusammenzufassen versuchten, dann kann man immer wieder und wieder hingeführt werden zu dem Hintergrunde, von dem diese Seele sich abhebt. Und dieser Hintergrund ist die Zeit, in welche diese Seele hineingestellt ist vom Jahre 1452 bis zum Jahre 1519.

Was ist das für eine Zeit? Das ist die Zeit vor dem Aufblühen der neueren naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung. Es ist die Zeit, bevor die Weltanschauung des Kopernikus gekommen ist, bevor Giordano Bruno<sup>3</sup> Kepler, Galilei gewirkt haben. Wie betrachten wir geisteswissenschaftlich diese Zeit?

Wir haben wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass je weiter wir im Laufe der Menschheitsentwicklung zurückkommen, desto anders das ganze menschliche Anschauen und das menschliche Zusammenleben mit der Umgebung wird. In uralten Zeiten der Menschheitsentwicklung finden wir in jeder Seele eine Art von Hellsehen, wodurch die Seelen in gewissen Zwischenzuständen zwischen Schlafen und Wachen in die geistige Welt hineinschauten. Dieses ursprüngliche Hellsehen verliert sich im Laufe der Zeit, aber bis in die Zeiten des fünfzehnten Jahrhunderts hinein blieb dennoch aus den älteren Zeiten ein Rest dieses Hellsehens. Nicht das Hellsehen selber, das war schon lange abhanden gekommen; was aber geblieben war, das war ein Gefühl von dem Verbundensein der Menschenseele mit dem geistigen Hintergrunde der Welt. Was einst die Seelen geschaut hatten, das fühlten sie weiter, und obzwar dieses Fühlen schon schwach geworden war, so empfanden die Seelen dennoch, dass sie in ihrem Mittelpunkte zusammenhingen mit dem Geistigen, das die Welt durchlebt und durchwebt, so wie dasje-

nige was die physischen Vorgänge im Menschenleibe sind, physisch zusammenhängt mit dem physischen Geschehen der Welt.

Es gehört nun zu den Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung, dass das alte Zusammengehen der Menschenseele mit der geistigen Welt für eine Weile abhanden kommen musste. Niemals hätte die neuere Naturwissenschaft erblühen können, wenn das alte Hellsehen geblieben wäre. Es musste diese ganze alte Art des Anschauens verlorengehen, damit sich die Seelen hinwendeten zu dem, was sich den Sinnen darbietet und was durch den Verstand, der an das Gehirn gebunden ist, wissenschaftlich ergründet werden kann. Nur dadurch war jene naturwissenschaftliche Weltanschauung möglich, die sich seit den Zeiten des Lionardo bis heute herausgebildet hat, dass das alte geistige Anschauen der Menschheit abhanden gekommen war, und dass sich der Mensch «objektiv», wie man sagt, «gegenständlich» zu der äußeren sinnlichen Anschauung hinneigte und zu dem, was der Verstand in der Sinnesanschauung erfassen kann.

Heute stehen wir wieder an einem neuen Wendepunkte, an dem Wendepunkte zu jener Zeit, in welcher es dem Menschen durch die moderne Geisteswissenschaft wieder möglich ist, zu einem geistigen Anschauen der Dinge zu kommen. Denn die naturwissenschaftliche Entwicklung hat eine doppelte Bedeutung. Einmal sollte sie der Menschheit ein gewisses naturwissenschaftliches Gut überliefern. Dieses hat sich im Laufe der Jahrhunderte seit dem Auftreten von Kopernikus, Kepler und so weiter, seit die Naturwissenschaft von Triumph zu Triumph geschritten ist, in wunderbarer Weise in das praktische und theoretische Leben eingelebt. Das ist das eine, was durch die Naturwissenschaft in den letzten Jahrhunderten seit der Zeit Lionardos erobert worden ist. Das andere ist das, was nicht auf einmal kommen konnte, sondern was erst in unserer Zeit möglich geworden ist. Denn nicht nur, dass man der Naturwissenschaft das verdankt, was man durch die kopernikanische Weltanschauung, durch die Beobachtungen und Untersuchungen Keplers und Galileis, was man durch die moderne Spektralana-

lyse und so weiter erfahren hat, sondern man verdankt ihr auch eine gewisse Erziehung der Menschenseele.

Zunächst richtete die Menschenseele den Blick hinaus auf die Sinneswelt; dadurch bildete sich die Naturwissenschaft aus. Aber durch die Naturwissenschaft bildeten sich neue Ideen, neue Begriffe aus. Und wo die Naturwissenschaft Allergrößtes geleistet hat, da ist sie nicht durch die sinnliche Anschauung groß geworden, sondern durch etwas ganz anderes. Es ist bereits darauf hingewiesen worden. Gerade auf einem bestimmten Gebiete hat man sich in der Zeit vor Kopernikus auf das sinnliche Anschauen verlassen. Was hat es ergeben? Man hatte geglaubt, dass die Erde im Welten-raume stille stehe, und dass sich die Sonne und die übrigen Planeten um sie herumbewegten. Dann kam Kopernikus, der den Mut hatte, sich nicht auf das sinnliche Anschauen zu verlassen. Er hat den Mut gehabt, zu sagen, dass, wenn man sich auf die Sinnesanschauung verlässt, man keine einzige empirische Entdeckung macht, dass man aber zu empirischen Entdeckungen kommt, wenn man in einer strengen Weise alles zusammen denkt, was man vorher beobachtet hat. In seinen Fußtapfen sind dann die Menschen weitergeschritten, und es ist durchaus ein Verkennen der Sachlage, wenn man glauben wollte, die Naturwissenschaft sei dadurch zu ihrer heutigen Höhe gelangt, dass die Menschheit sich nur auf die Sinne verlassen hat.

Aber was durch die Naturwissenschaft in die Menschheit gekommen ist, das hat sich auch den Seelen eingeprägt; die Ideen der Naturwissenschaft leben in unseren Seelen, haben unsere Seelen erzogen. Die Naturwissenschaften sind neben dem, was sie als Inhalt gegeben haben, auch ein Erziehungsmittel für die Seelen gewesen, und heute sind, indem die naturwissenschaftlichen Ideen wirklich in der Seele nicht nur gedacht, sondern gelebt werden, die Seelen dazu reif geworden, ganz von selbst in die Geisteswissenschaft hineingetrieben zu werden. Dazu musste aber die Menschheit erst reif werden. Dazu mussten die Jahrhunderte seit der Zeit Lionardos verfließen.

Jetzt betrachten wir Lionardo. Er kommt in seine Zeit hinein mit einer Seele, die in einem früheren Dasein zu jenen Eingeweihten gehört hat, die in der alten Art sich zu den Geheimnissen des Weltanschauens erhoben hatten. Das konnte er in der Zeit, als er im fünfzehnten Jahrhundert geboren wurde, nicht ausleben. Denn man kann in früheren Verkörperungen nach der Art, wie es diese früheren Erdenleben möglich machten, sich in großer, gewaltiger Weise in die Weltengeheimnisse eingelebt haben; wie man sie in einem neuen Dasein ins Bewusstsein hereinbringt, das hängt von der äußeren Leiblichkeit ab. Ein Leib des fünfzehnten Jahrhunderts konnte nicht das an inneren Gedanken, an inneren Empfindungen und an innerer Gestaltungskraft zum Ausdruck bringen, was Lionardo in früheren Daseinstufen in sich aufgenommen hatte. Was er von früher hatte, das wirkte nur als Kraft, aber er war unmittelbar in dem Zeitalter vor dem Aufblühen der Naturwissenschaften in einen Leib hineingebannt, fühlte sich überall beengt. Es kam die Zeit heran, ihre Morgenröte war schon da, in der man bloß hinaussehen wollte mit den Sinnen in die Welt des sinnlichen Daseins und nur mit dem Verstande denken wollte, der an das Instrument des Gehirnes gebunden ist. Lionardo drängte es überall nach dem Geiste, denn das hatte er sich aus früheren Leben mitgebracht. Und in grandioser Weise drängte es ihn nach dem Geiste.

Sehen wir ihn jetzt zunächst als Künstler an. Ganz anders ist die Kunst geworden in der Zeit, da Lionardo gelebt hat, als etwa in der Griechenzeit. Versuchen wir einmal, uns in das Schaffen zum Beispiel einer plastischen Gestalt bei einem griechischen Künstler zu versetzen. Was für eine Empfindung bekommen wir, selbst noch dann, wenn wir zum Beispiel die Mark-Aurel-Statue in Rom ansehen? Niemals würden die, welche so etwas geschaffen haben, in der Weise wie etwa Michelangelo oder Lionardo in den Einzelheiten Studien gemacht haben, derartiges in den einzelnen Formen nach einem äußeren Modell nachgebildet haben. Das wunderbare Pferd der Mark-Aurel-Statue ist ganz gewiss nicht so studiert worden, wie Lionardo sein Pferd

zu der Reiterstatue des Francesco Sforza hat studieren können. Und dennoch, wie lebendig stehen die alten Statuen vor uns! Woher kommt das? Das kommt daher, weil sich die Menschen-seelen in den griechischen Zeiten unmittelbar als Schöpfer ihres Leibes fühlten, weil sie sich mit den Seelenkräften aller Welt eins fühlten. In jenen Zeiten der griechischen Kunst fühlte man zum Beispiel an einem Arme alle die Kräfte, welche den Arm formten. Man fühlte sich hinein in das selbständige Innensein der eigenen Gestalt. Man schaute die Gestalten nicht von außen an, sondern schuf von innen wissend, indem man sich der gestaltbildenden Kraft noch bewusst war. Das kann man selbst noch im Äußeren nachweisen. Man sehe sich die griechischen Frauengestalten an: sie sind alle unmittelbar empfunden. Daher sind sie alle in dem Lebensalter dargestellt, in welchem ein aufwärts gehendes Wachstum vorhanden ist. Da fühlen wir überall, dass der Künstler der Natur nachgeschaffen hat, weil er innerhalb des Geistes der Natur stand, sich in seiner Seele mit dem Geiste der Natur verbunden fühlte.

Dieses Sich-verbunden-Fühlen mit dem Geist, der durch die Dinge webt und lebt, sollte in dem Zeitalter Lionardos verlorengehen, und es musste verlorengehen, weil sonst die ganze neue Zeit nicht hätte kommen können. Das ist nicht eine Kritik der Zeit, sondern eine Darstellung des Sinnes der Tatsachen.

Sehen wir nun, wie Lionardo zu Werke geht, wenn er die Bewegungen der Hand, der einzelnen Teile eines Tieres oder die menschliche Physiognomie studiert! So geht er vor, dass er in der Seele ein inneres Wissen, ein inneres Erleben hat, das aber nicht zum Bewusstsein kommt. Es ist etwas, was da lebendig an diesen Gestalten schafft, aber Lionardo kann es nicht von innen fassen. Er fühlt sich wie abgetrennt davon, von diesem Voninnen-Erfassen. Und nun ist ihm nichts genug. Nun steht er da - denn die neuere naturwissenschaftliche Weltanschauung ist noch nicht vorhanden -in Erwartung dieser naturwissenschaftlichen Weltanschauung; aber er kann sie noch nicht selber haben. Nehmen wir seine Schriften: Auf jeder Seite springen Din-

ge hervor, welche die Menschen im Laufe der nächsten drei Jahrhunderte erst wieder finden und manchmal selbst bis heute noch nicht gefunden haben. Lionardo hatte die wunderbarsten Ideen, die zu seiner Zeit oft gar keine Wirkung gehabt haben. Wir finden sie in seinen Werken, auch in seinem künstlerischen Schaffen.

So empfinden wir bei ihm die Ohnmacht, mit der eine Seele auftreten musste in einem Zeitalter, das zu Ende ging für die alte Art der Weltauffassung, und dem die neue Weltauffassung noch nicht heraufgekommen war. Diese neue Weltauffassung brachte es allerdings mit sich, dass sie das gesamte menschliche Anschauen in ein Anschauen der Einzelheiten zersplitterte. Wir sehen heraufkommen eine Spezialisierung der einzelnen Wirkenszweige. Bei Lionardo erscheint noch alles vereinigt. Er ist zugleich umfassender Maler, umfassender Musiker, umfassender Philosoph, umfassender Techniker. Er hat dies in sich vereinigt, weil seine Seele aus der alten Zeit mit großen Fähigkeiten herüberkommt und nun in der neuen Zeit überall «tippen» kann an die Dinge, aber nicht hinein kann. Und so erscheint dann, menschlich gesehen, Lionardo wie eine tragische Gestalt, erscheint aber, von einem höheren Gesichtspunkte aus gesehen, ungeheuer bedeutungsvoll am Wendepunkte zu einer neueren Zeit.

Das kann man selbst sehen, wenn man durchgeht, was Lionardo weiter geschaffen hat. Er hat da die bedeutendsten Dinge nur bis zu einem gewissen Punkte gebracht; dann haben seine Schüler daran gearbeitet. Und selbst an solchen Dingen wie dem «Johannes» oder der «Mona Lisa» im Louvre in Paris sehen wir, wie sie durch die technische Behandlungsart so hergestellt waren, dass sie bald ihren Glanz verlieren mussten. Dann sehen wir aber überall auch, wie eigentlich Lionardo sich selber nirgends genug tun konnte. Es ist nicht möglich, ohne die Bilder zur Hand zu haben, über die Einzelheiten von Lionardos Malereien zu sprechen. Vertieft man sich in sie, so zeigt sich überall, wie Lionardo als Künstler an Grenzen kam, über die er nicht hin-

auskonnte, und wie überall das, was in seiner Seele lebte, überhaupt nicht einmal bis zu dem Punkt kommen konnte, wo es vom seelischen Erleben ins Bewusstsein heraufleuchtet, wie es aus jenem Stadium des seelischen Erlebens in einem Momente so aufleuchtet, dass man aufjauchzt, und wieder in Schmerz versinken möchte, weil es nicht zum deutlichen Bewusstsein kam. Nicht einmal das trat für Lionardo ein.

Wir folgen eigentlich Lionardo mit recht bitteren Gefühlen, wenn wir sehen, wie er zuletzt von Franz I. von Frankreich für die drei letzten Lebensjahre geholt wird und in dem Wohnsitz, den ihm Franz I. angewiesen hat, in geistiger Betrachtung, in die Geheimnisse des Daseins vertieft, diese Jahre verbringt. Denn er tritt uns da entgegen als der einsame Mann, der eigentlich mit der Welt, die ihn umgibt, nichts Rechtes mehr gemeinsam haben kann, und der einen Ungeheuern Kontrast empfinden musste zwischen dem, was er als die Urgründe des Daseins empfand, die durch die Kunst Gestalt annehmen können, und dem, was er doch nur fragmentarisch der Welt hat geben können.

Wenn man die Dinge so nimmt, dann sieht man auf Lionardo hin und sagt sich: Eine Seele ist da, in der geht vieles vor. Vieles, unendlich vieles geht in ihr vor. Erschütternd ist der Eindruck, den sie auf den Betrachter macht, wenn man sich vorstellt, was dem Menschheitsprozesse von dieser Seele übergeben wird. Was sich dem Menschheitsprozesse von dieser Seele auch äußerlich offenbart, sogar schon beim Tode Lionardos, wie ist das geringfügig gegenüber dem, was in dieser Seele lebte! Wie stehen wir da vor der Ökonomie des Daseins, wenn wir der Anschauung huldigen sollten, dass sich das Menschendasein in demjenigen erschöpft, was nur äußerlich zum Dasein kommt? Wie sinn- und zwecklos erscheint das Leben einer solchen Seele wie der Lionardos, wenn wir sehen, was in ihr vor sich gegangen ist, und was sie wegen dieses Vorsichgehens leiden und dulden konnte, und wenn wir es vergleichen mit dem, was sie dann der Welt hat geben können? Welcher Kontrast ergäbe sich,

wenn wir sagen wollten, diese Seele dürfe nur nach dem betrachtet werden, wie sie sich im äußeren Leben offenbart hat! Nein, so können wir sie nicht betrachten! Wir müssen uns auf einen anderen Standpunkt stellen und müssen sagen: Was sie auch immer der Welt gegeben hat, was sie erlebt hat, was sie im Innern durchgemacht hat, das gehört einer anderen Welt an, die gegenüber unserer Welt eine übersinnliche ist. Und solche Menschen sind vor allem ein Beweis dafür, dass der Mensch mit seiner Seele im übersinnlichen Dasein steht, und dass solche Seelen mit dem übersinnlichen Dasein etwas auszumachen haben und dass nur ein «Abfallprodukt» das ist, was sie der äußeren Welt übergeben von dem, was sie im ganzen durchzumachen haben.

Erst dann kommen wir zu einem richtigen Eindruck, wenn wir zu dem Strom, der sich im äußeren Menschengeschehen abspielt, einen anderen, übersinnlichen Strom hinzufügen und sagen: Es geschieht etwas parallel mit dem sinnlichen Strom, und in dem Übersinnlichen sind solche Seelen eingebettet. Darin müssen sie leben, damit sie die Verbindungsglieder sind zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen. Sinnvoll erscheint das Dasein solcher Seelen erst, wenn wir ein übersinnliches Dasein annehmen können, in welches sie eingebettet sind. So schauen wir wenig von Lionardo, wenn wir auf sein äußeres Scharfen hinblicken; so bekommen wir eine Anschauung davon, dass diese Seele noch etwas abzumachen hat im übersinnlichen Dasein, und sagen uns dann: wir verstehen! - Damit diese Seele in ihrem Gesamtleben, das durch viele Erdenleben verläuft, immer der Menschheit dieses oder jenes offenbaren kann, musste sie in jenem «Lionardo-Dasein» das durchmachen, dass nur das wenigste, was in dieser Seele war, zum äußeren Ausdruck hat kommen können. So sind solche Seelen wie die Lionardo-Seele selber rechte Welträtsel und Lebensrätsel, verkörperte Weltenrätsel.

Was ich heute ausführen wollte, sollte nicht in scharf abgezielten Begriffen hingestellt werden, sondern es sollte einen

Hinweis darauf geben, wie man sich solchen Seelen nähern kann. Denn Geisteswissenschaft soll wahrhaftig nicht Theorien geben! Geisteswissenschaft soll durch alles, was sie vermag, das ganze Gefühls- und Empfindungsleben des Menschen ergreifen und soll selber Lebenselixier werden, soll so Lebenselixier werden, dass wir durch sie ein neues Verhältnis zu Welt und Leben gewinnen. Geister wie Lionardo sind ganz besonders geeignet, dazu anzuleiten, dass dieses neue Verhältnis zu Welt und Leben, das wir durch die Geisteswissenschaft gewinnen können, zur Welt komme. Wenn wir hinschauen auf Geister wie Lionardo, so können wir sagen: Rätselvoll treten sie ins Dasein, weil sie ein Größeres auszuleben haben, als ihnen ihr Zeitalter geben kann. Weil sie Früheres herüberbringen, treten Seelen wie Lionardo nicht nur in unscheinbarem Stande ins Dasein, sondern sogar so, wie Lionardo ins Leben tritt. Von einem mittelmäßigen Vater, und geboren von einer Mutter, die bald überhaupt ganz aus dem Gesichtskreis verschwindet, nachdem sie das natürliche Kind geboren hat, ward Lionardo erzogen unter mittelmäßigen Leuten. So sehen wir ihn ganz auf sich selbst gestellt und das zum Ausdruck bringend, was er aus früheren Leben herübergetragen hat. Gerade wenn wir auf die ungünstigen Verhältnisse seiner Geburt hinsehen, erkennen wir, dass sie nicht verhinderten, den größten Seeleninhalt zur Offenbarung kommen zu lassen.

So sehen wir Lionardos Seele so gesund, so umfassend, dass wir es nachfühlen können, wenn Goethe aus seiner großen Seele heraus sagt: «Regelmäßig, schön gebildet stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlich angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen.» Wenn wir diese Worte auf Lionardo anwenden wollen - und sie sind anwendbar -, dann können wir sie anwenden auf den jugendlichen Lionardo, der uns körperlich und geistig frisch, vollkommen, schaffensfreudig, weltensfreudig, weltenssehnsüchtig zugleich entgegentritt - ein vollkommener Mensch, ein Mustermensch, zum Eroberer geboren, ein Mensch, der

auch zum Humor geboren ist, denn das hat er bei den verschiedensten Gelegenheiten seines Lebens gezeigt. Und dann wenden wir den Blick zu jener Zeichnung hin, die als ein Selbstbildnis gilt und gelten darf, zu dem alten Manne, in dessen Gesicht vieles Erleben, vieles schwere, schmerzliche Erleben tiefe Furchen eingegraben hat, dessen Züge um den Mund herum uns die ganze Disharmonie andeuten, in der wir endlich den einsamen Mann sehen, fern von seinem Vaterlande, im Asyl bei dem König von Frankreich, noch ringend mit dem Weltendasein, aber einsam, verlassen, unverstanden, wenn auch geliebt von Freunden, die es nicht unterlassen haben, ihn zu begleiten.

So tritt uns die Größe dieses Geistes, die durch viel Leiden hindurchgeht, an Lionardo ganz besonders entgegen, wie sie sich hineinbegibt in diesen Leib, ihn erst vollkommen gestaltend und ihn dann, verbittert, verlassend. Wir schauen hinein in dieses Antlitz und fühlen den Genius der Menschheit selber uns aus diesem Menschenantlitz entgegenschauend. Ja, wir beginnen die Zeit zu begreifen, die Zeit der Abendröte, in der Lionardo gelebt hat, und die Zeit, in der Kopernikus, Kepler, Giordano Bruno, Galilei gelebt haben, mit denen eine neue Morgenröte anbricht, und wir schauen alle die Beschränktheiten und Beengungen, die Lionardos große Seele erleben musste. Wir verstehen das Zeitalter und verstehen den großen Künstler, der hinter allen menschlichen Mitteln steht, und der schließlich auch nur mit menschlichen Mitteln arbeiten kann. Wir müssen unser ganzes menschliches Verständnis hinzubringen und blicken in Lionardos Antlitz hinein, nachdem wir uns geisteswissenschaftlich dazu vertieft haben - und die ganze Natur des Zeitalters blickt uns aus diesem Antlitz entgegen. Ja, aus diesen verbitterten Gesichtszügen blickt uns entgegen der sich zunächst nach abwärts neigende Menschengestalt. Wir müssen ihn so kennenlernen, damit wir wieder die ganze Größe der Kraft kennenlernen, die vorhanden sein musste, damit ein Kopernikus, ein Kepler, ein Galilei, ein Giordano Bruno haben erstehen können.

*Berlin, 13. Februar 1913*

---

Wahrhaftig, dann erst bekommen wir die richtige Ehrfurcht vor dem Gang und der Entwicklung des Menscheistes, wenn wir jene Tragik, die wir gegenüber Giordano Brunos Scheiterhaufen empfinden, auch noch vertiefen lernen durch den Anblick der an dem vorhergehenden, niedergehenden Zeitalter ohnmächtig sich fühlenden Seele Lionardos. Lionardos Größe wird uns erst klar, wenn wir eine Ahnung von dem bekommen, was er nicht vermochte. Und das hängt mit etwas zusammen, in das wir zum Schluss die heutigen Betrachtungen zusammenfassen wollen. Das hängt damit zusammen, dass die menschliche Seele doch befriedigt, ja, beseligt sein kann beim Anblick der Unvollkommenheit, wenn auch am beseligsten nicht beim Anblick der kleinen, sondern der großen Unvollkommenheit, beim Anblick jenes Schaffens, das wegen seiner Größe an der Ausführung erstirbt. Denn in den ersterbenden Kräften ahnen, ja schauen wir zuletzt die sich für die Zukunft vorbereitenden Kräfte, und in der Abendröte geht uns auf die Ahnung und die Hoffnung der Morgenröte.

Immerdar muss unsere Seele gegenüber der Menschheitsentwicklung so empfinden, dass wir uns sagen, alles Werden, es verläuft so, dass wir sehen: Da, wo das Geschaffene zur Ruine wird, da wissen wir, dass stets aus den Ruinen neues Leben blühen werde.