
Was ist die „Neuzeit“?

Zur Begriffsbildung in der Oberstufe

Die Sache, um die es sich handelt, ist diese, dass die Menschen weitherzig werden, dass sie mit ihrem Herzen Anteil nehmen können an der Gesamtzivilisation.

Rudolf Steiner, Ilkley 17.8.1923

Jede Entwicklung verläuft in Rhythmen; sie ist somit in Zeitabschnitte gegliedert, die sich in ihrem Charakter deutlich unterscheiden. Den Übergang zwischen den einzelnen Entwicklungsphasen bildet eine kürzere oder längere Zeit der Wandlung, des Umbruchs zu etwas Neuem. Oft kann man gerade in diesen Zeiten, wenn Altes und Neues aufeinander treffen und vielleicht auch miteinander ringen, besonders klar erkennen, welcher Art das Neue ist, das hier werden will.

Diese Erfahrung aufgreifend, können wir uns einen Begriff von jener Zeitepoche zu bilden versuchen, in der wir leben und die man gemeinhin als „Neuzeit“ bezeichnet. Zunächst haben wir nämlich gar keinen Begriff davon, sondern lediglich eine leere Worthülse, ein Etikett für einen Zeitabschnitt. (Nicht viel anders ist es mit den Bezeichnungen für die vorangegangenen Geschichtsepochen „Mittelalter“ und „Altertum“.) Um wirklich Zeitgenossen zu sein, müssten wir aber ein klares Bewusstsein davon haben, was die unverwechselbaren Merkmale und Charakteristika unserer Epoche sind. Man lasse einmal den Satz in seiner Banalität und Leere auf sich wirken: „Wir leben in der Neuzeit“, um seine Unzulänglichkeit zu empfinden.

Es gehört deshalb zu den wichtigsten Aufgaben des Geschichtsunterrichts, den heranwachsenden Menschen die Möglich-

Marmorarbeit im Olivenhain
Toskana 2004



keit zu geben, sich einen gesättigten, erlebbaren Begriff von der Zeit zu erarbeiten, in die sie hineingeboren wurden. Dazu kann der Unterricht im Übergang zur Oberstufe ein Einstieg sein. Man wird in der 9. Klasse etwa den Übergang vom „Mittelalter“ zur „Neuzeit“ behandeln und zeigen, welche ein völlig verändertes Welt- und Menschenverständnis in einzelnen Persönlichkeiten auftritt, welche kulturellen und sozialen Errungenschaften, aber auch Erschütterungen damit verbunden sind, und man wird exemplarisch zeigen, wie in den folgenden Jahrhunderten jenes neue Selbstbewusstsein und Weiterleben umkämpft ist und immer neu behauptet werden muss, wie es um neue soziale Gestaltungen ringt, in der es sich angemessen repräsentiert finden will – bis in die Gegenwart hinein.

Dass in der Waldorfschule der Geschichtsunterricht in der 10. Klasse wieder neu ausholt und zu einer vertieften kultur- und sozialgeschichtlichen Betrachtung der ganzen Menschheitsentwicklung ansetzt, ist in diesem Zusammenhang von unschätzbarem Wert. Kann doch so die Grundlage für eine tiefer dringende Anschauung erarbeitet werden, die dann in der 12. Klasse die Geschichte der Neuzeit in einem neuen umfassenden Zusammenhang sieht und unter weltgeschichtlichen Aspekten zu bewerten in der Lage ist. Es ist eben doch etwas völlig anderes, ob ich den Nationalsozialismus nur im Rahmen der neuesten Zeit beurteile, als politische Fehlentwicklung des 20. Jahrhunderts etwa, oder ob ich ein Bewusstsein davon habe, welches Ausmaß diese Katastrophe im weltgeschichtlichen Zusammenhang annimmt. Das heute allseits geforderte globale Bewusstsein schließt eben die Entwicklung, die Zeitgestalt unseres Globus ein.

So kann man den Anbruch eines neuen Zeitalters, der sich um das 15. Jahrhundert vollzog, als eine Art Dreh- und Angelpunkt des Geschichtsunterrichts in der Oberstufe ansehen, sowohl an deren Anfang, in der 9. Klasse, wie an deren Ende, in der 12. Klasse. Und hier ist es vor allem die Kunst, die uns zu einem vertieften Verständnis führen kann. Es waren besonders die großen Renaissance-Künstler, die mit einzigartigen, unverwechselbaren individuellen Schöpfungen das neue Zeitalter einleiteten und jenen gewaltigen Geschichtsimpuls in die Sichtbarkeit zu heben begannen, dessen Entwicklung auch heute, nach Jahrhunderten, noch ganz in den Anfängen steckt: Es war die Geburt der freien, schöpferischen Individualität. Niemals zuvor hatte sich der einzelne Mensch so bedin-



Schülerzeichnung: Italienfahrt
(Jacques Jeanpierre)

gungslos als Selbstgestalter seiner Welt und seines Schicksals erlebt. Nirgendwo sonst aber auch äußerte sich dieser neue Impuls in so überwältigender Fülle wie in Italien, insbesondere in den oberitalienischen Städten. Und wenn man den wogenden Strom der Touristen aus aller Welt betrachtet, der tagtäglich durch die oberitalienischen Städte flutet, kommt man nicht umhin an einen Pilgerstrom zu denken, der die „Heiligen Stätten“ unserer Kultur sucht, um an jene geistige Quelle zu gelangen, aus der das Individuum seine Substanz schöpft.

So liegt es nahe, den Schülern im Moment erwachender Selbständigkeit diesen Kulturimpuls vor Augen zu führen und in der unmittelbaren künstlerischen Anschauung gedanklich und empfindungsmäßig vertieft näher zu bringen. So dass der Begriff des neuen Zeitalters nicht nur gedanklich gegenüber der 9. Klasse erweitert wird, sondern darüber hinaus mit- und nachvollzogen, selbst erfahren werden kann, was hier neu in die Welt getreten ist. Eine Kombination aus Studienreise, künstlerischem Praktikum und Abschlussfahrt der 12. Klasse hat diesem Unternehmen an unserer Schule schließlich eine detailliert durchgeplante Form verliehen, die sich nun seit vielen Jahren bewährt hat. Dabei wurde besonders darauf geachtet, dass sich künstlerische Tätigkeit und Kunstbetrachtung die Waage halten, wobei letztere wieder unterteilt ist in Ortsbegehung und Besichtigung, also unmittelbares Erleben am originalen Kunstwerk einerseits und kunsthistorische Betrachtung im seminaristischen Unterricht andererseits.

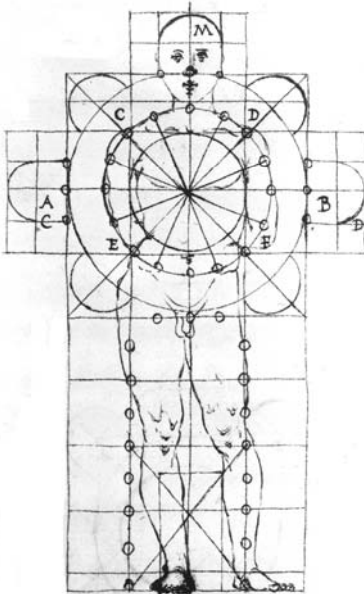


Schülerzeichnung:
das Domizil in der Toskana 2004
(Jacques Jeanpierre)

Das Individuelle in der Kunst

Die dargestellte Begründung für eine so gestaltete Unternehmung wird noch plausibler, wenn man sich das Wesen des Künstlerischen und des Kunstwerks verdeutlicht. Im Unterschied zu dem in der Natur oder in der Warenproduktion geschaffenen Gegenstand ist der Kunstgegenstand einmalig, unverwechselbar, einzigartig. Seit der Renaissance ist es üblich ein Werk zu signieren, womit auf die Tatsache gedeutet wird, dass das Kunstwerk die geistige Signatur der Individualität seines Schöpfers trägt. „Ein van Gogh“ oder „ein Rembrandt“ ist oft auch von einem Laien noch unschwer einzuordnen, Picassos „Guernica“ oder Raffaels „Sixtinische Madonna“ sind bekannt, es sind Individualitäten, und nicht selten wird der Schöpfer gar nicht mehr genannt, wie etwa „beim David“. Wenn wir die Wandlung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit verfolgen, wird uns die Entwicklung des Menschen zur schöpferischen und selbstbestimmten Individualität deutlicher, als wenn wir dickleibige historische Abhandlungen darüber lesen. Vorausgesetzt allerdings, dass man das Kunstwerk nicht nur zur Veranschaulichung und Illustration benutzt. Es kommt nicht allein auf die Anschaulichkeit des Gegenstandes an – auch Ware ist „anschaulich“ –, sondern auf die innere Tätigkeit und Anstrengung, die nötig ist das Kunstwerk aus sich selbst heraus zu begreifen. Dazu muss man in einer bestimmten Weise denken, die dem heute üblichen naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess diametral entgegen steht.

Der Mensch als Maß
Francesco di Giorgio
Federzeichnung um 1482



Um den Charakter eines Kunstwerks zu verstehen muss ich mich hineinleben, seine Gebärden mit vollziehen, um jene Gestaltungskräfte zu erfahren, mit denen der Künstler gearbeitet hat. Ich vollziehe somit gerade nicht den gedanklichen Abstraktionsprozess, der in der induktiven Methode zur Gewinnung eines allgemeinen Naturgesetzes üblich ist, sondern dringe mit fortschreitendem Verständnis tiefer in den individuellen Gegenstand ein. Ein solches gestaltendes Denken verliert nie den inneren Zusammenhang mit den an der Wahrnehmung erlebten Empfindungs- und Willensqualitäten, indem es sich mehr in Charakterisieren übt statt im Definieren, im Miterleben statt im distanzierenden Klassifizieren. Dieses sich in der Anschauung individualisierende Denken benötige ich überall dort, wo ich die Welt als Wesensäußerung zu erkennen suche: ganz besonders in den sogenannten „Geisteswissenschaften“ also, wie in der Psychologie, in der Pädagogik, in den Sozialwissenschaften und in der Politik, und nicht zuletzt in der Geschichte. Wer in

diesen Gebieten tätig ist, weiß, wie unendlich weit gerade hier die wissenschaftlichen Theorien von Lebenserfahrung und konkretem Menschenverständnis entfernt sind. Und er wird Rudolf Steiner vielleicht zustimmen können, der immer wieder auf die Notwendigkeit eines charakterisierenden, gestaltenden Denkens insbesondere für die Pädagogik hingewiesen hat, wie es in der künstlerischen Tätigkeit und in der Kunstbetrachtung erübt werden kann.

Florenz und die Geburt der Individualität

In seiner 1860 erschienenen Biographie Michelangelos beschreibt Hermann Grimm Florenz als „eine Blume, die in dem Momente, wo der Trieb des Wachstums am vollsten war, statt zu verwelken, gleichsam in Versteinerung übergang“. Wer allerdings heute in der Erwartung anreist, in ruhiger Beschaulichkeit diese erstarrte „Blume“ (von lat. flos) genießen zu können, wird zumindest einen tüchtigen Schrecken erleben, wenn er nicht sogar in übereilter Flucht der Stadt den Rücken kehrt. Eine tosende Blechlawine, unübersehbare Touristenmassen, Berge von Kitsch und Plunder lassen kaum erahnen, welche geistigen Schätze und Offenbarungen den erwarten, der sich mit den endlosen Warteschlangen und den irrwitzigen Eintrittspreisen abfinden kann. Man muss hier genau wissen, was man will; gründliche Vorbereitung und eine minutengenaue Planung über große Teile der zweiwöchigen Fahrt sind deshalb unumgänglich.

Ein Blick von dem erhöhten Piazzale Michelangelo lässt keinen Zweifel daran, wo das Zentrum der Stadt ist. Schräg gegenüber, jenseits des Arno, ragt der rechteckige Turm des Palazzo Vecchio über die Dächer, schwerfällig und stolz zugleich, Symbol des erwachenden erdverbundenen Selbstbewusstseins des Florentiner Bürgertums im Anbruch des neuen Zeitalters. Unweit daneben aber erhebt sich

Santa Maria del Fiore
Dom von Florenz



noch höher, wie ein gewaltiges Felsmassiv, der Dom „Santa Maria del Fiore“ mit dem Campanile Giotto's und der Kuppel Brunelleschi's. Hat man sich dieses Bild eingepägt, kann man sich getrost dem Gewimmel der Gassen überlassen, man wird das Zentrum immer wieder finden.

Zu den ersten Erfahrungen sollte der obligate Gang um den Dom gehören. Er verdeutlicht weit überzeugender als alle theoretischen Darlegungen im Unterricht, was sich im Selbstbewusstsein der Menschen damals ereignet hat – obgleich die herrliche Fassade aus weißem, rotem und grünem Marmor erst im letzten Jahrhundert fertiggestellt wurde. Man erlebt eine gewaltige innere Aufrichtekraft, aber nicht in der Weise der himmelstürmenden Erdflüchtigkeit nordischer Gotik, sondern in der Erde verankert, im Innern auf sich selbst beruhend. Was zunächst wie eine Ahnung in uns aufsteigt, wird zur Anschauung, wenn wir beim Aufstieg, bevor wir die doppelte Verschalung des gewaltigen Kuppelgewölbes betreten, in die schwindelerregende Tiefe des Innenraumes blicken. In der Auseinandersetzung der individuellen inneren Aufrichtekraft mit der äußeren Schwerkraft erwacht der Mensch im selbstbewussten geistigen Innenraum – so könnte vielleicht die neue Erfahrung des anbrechenden Zeitalters charakterisiert werden.

In der Kirche San Lorenzo, ebenfalls einem Meisterwerk Brunelleschi's wenige Minuten vom Dom entfernt, kann diese Erfahrung erweitert werden. Beim Betreten der Kirche äußern viele zugleich Staunen und Enttäuschung – Staunen, weil man einen so kunstvoll gestalteten Innenraum hinter der schmucklosen Fassade nicht erwartet hat, und Enttäuschung, weil dieses Innere im Vergleich zum Gotischen zunächst so rational und „profan“, so

wenig geheimnisvoll erscheint. Lässt man den Raum aber eine zeitlang auf sich wirken, beginnt man durchaus das Geheimnis seiner Gestaltung zu spüren – man empfindet die vollendete Harmonie. So ist sie vorher nur im griechischen Tempelbau erreicht worden, insofern ist es „Renaissance“, Wiedergeburt, aber es ist zugleich viel mehr als das. Der Entwicklung des



Schülerzeichnung, San Lorenzo
(Christine Matz)

christlichen Sakralbau zufolge, die nicht vom antiken Tempel, sondern vom Profanbau der „Königshalle“, der Basilika, ausgegangen war, ist jetzt alles Innenraum. Im Vergleich mit dem griechischen Tempel – mit seinen äußeren Säulenreihen und dem im Innern verborgenen Heiligtum, in dem der Gott wohnt –, wird deutlich: eine vollkommene Umstülpung hat stattgefunden. Die Gottheit lebt mit dem Menschen im selben Innenraum, und auf der Grundform des Kreuzes atmet alles menschliches Maß. Die grundlegende Maßeinheit in San Lorenzo ist die Elle, wobei alle architektonischen Elemente in einem ganzzahligen Maßverhältnis zueinander stehen, – wie in der Musik. Wir blicken von innen in diese erweiterte Leiblichkeit und spüren, wie sie von kosmischer Harmonie durchdrungen ist. Der „Kerker“ des Leibes, das „verfluchte dumpfe Mauerloch“, wie es Faust im „gotischen Zimmer“ erlebt, erscheint wie von innen durchhellt, und eine zweite, vergeistigte Leiblichkeit wird sinnlich erlebbar.

Hat man einen solchen Raum einmal „am eigenen Leibe“ erfahren, dann kann man gut die Worte verstehen, mit denen der

Besuch in San Lorenzo

Kunsthistoriker Gottfried Richter in seinen „Ideen zur Kunstgeschichte“ die Architektur der italienischen Renaissance zu charakterisieren versucht: *Diese Architektur ist in allen ihren Gliedern und Gedanken unvergleichlich viel stärker durchgebildet, durchgeführt als die der Antike... Das Kreuz, die Vierung, das Bewusstsein, dass der Mensch der Ort ist, wo zwei Welten sich durchdringen, ist die große Schule gewesen, deren Früchte jetzt in der Raumgestaltung wirksam und sichtbar werden. Menschlich begreifbare und begriffene Gesetze walten überall. Der Mensch wohnt nicht nur in dem Raum, sondern auch in den Pfeilern, Wänden, Gesimsen und Kapitalen. Er wohnt darin wie in seinen eigenen Gliedern... Das Erlebnis, aus dem heraus diese Räume geschaffen wurden, ist das Erlebnis des Leibes, in dem man wohnt, der Glieder, in denen sich die Eigenkraft auslebt.*



Es ist das Erlebnis des Anstoßens an eine Grenze — die man selbst ist... Der Innenraum, den der Mensch betritt, ist — er selbst. Er ist selbst das Haus geworden, in dem er wohnt. Er findet sich — in sich, nicht mehr in der Gemeinschaft... Ganz auf sich, in sich zurückgewiesen, steht der Einzelne da. Es geschieht, was tausendfach geschildert worden ist: die Geburt der Individualität.

Donatello, „Marmor-David“
Schülerskizze (Hannah Voß)



Michelangelo und das Leben des Steins

Zu den fundamentalen Erfahrungen unserer Fahrt gehört die Auseinandersetzung mit dem Stein. Auf der Hinfahrt machen wir einen Abstecher in ein Flusstal bei Carrara; hier kann sich jeder von den Resten eines nahegelegenen Steinbruchs einen Marmorblock aus dem eisigen Wasser holen. In unserem Domizil angekommen, wird dann zunächst ein Dreifuß gebaut, auf dem in den nächsten zwei Wochen, abwechselnd mit den Exkursionen und im Anschluss an das morgendliche Seminar, jeder „seinen“ Stein bearbeitet. Wenn die Schülerinnen und Schüler dann vor einem Werk Donatellos oder Michelangelos stehen, sind sie von der Meisterschaft, die sich darin spiegelt, ganz anders ergriffen, als wenn sie ohne eigene Erfahrung und allein anhand von Abbildungen damit Bekanntschaft gemacht hätten.



Es ist kein Zufall, dass jene beiden Künstler – im Abstand von knapp hundert Jahren – die biblische Gestalt des David als Motiv für ihre Arbeit gewählt haben. Symbolisiert er doch den Triumph der vernunftbegabten Individualität über die instinkthaftern Triebkräfte der Natur. Der „Marmor-David“ bei Donatello hat noch den Glanz der Frühe; sein noch zartes, aber recht keckes Selbstbewusstsein verrät aber schon die Überlegenheit über die rohe Naturgewalt des „Riesen“. – Die Schüler gehen um die Skulptur herum, lagern davor auf dem Boden, sammeln Eindrücke und machen Notizen für die Seminarbesprechung. Schnell wird klar: Das ist keine bloße „Renaissance“, keine Wiedergeburt des antiken Schönheitsideals. Donatellos Figuren sind um vieles reicher, sie haben Innerlichkeit, seelischen Ausdruck und

Persönlichkeit gewonnen. Beim David Michelangelos steigert sich dies zu einem Ausgreifen der Persönlichkeit in den Raum. Indem er das ferne Ziel in den Blick nimmt und zugleich sein im Leib konzentriertes Eigensein erlebt, bildet er die Mitte eines Raumes, den er mit Bewusstsein durchdringt und beherrscht.

Vergleichen wir Michelangelos Figuren mit Skulpturen aus der Blütezeit der griechischen Kunst, so können wir eine ganz andere Art der Präsenz erleben. Der Marmor ist nicht mehr nur Träger einer idealen Form, sondern die Form ist aus dem Stein herausgearbeitet, sie entsteht in der steten Auseinandersetzung mit dem Material. Der Künstler holt hervor, was ihm in der Begegnung mit dem Material aufgeht. Er steigt tiefer in die Materie hinab als der antike Künstler, und er kann dies, weil in ihm eine neue geistige Kraft erwacht. Der Künstler repräsentiert so den neuen Menschen, dessen konkrete schöpferische Phantasie den Naturprozess weiterentwickelt. Wir beginnen Michelangelo zu verstehen: *„Der größte Künstler kann nichts ersinnen, das ein einziger Marmorblock nicht in sich trüge, verborgen unter der Oberfläche, von der es mit überflüssigem Steine zugedeckt wird. Und nur die Hand, die dem Geiste gehorsam ist, dringt zu der Gestalt in die Tiefe.“*

Wir glauben Michelangelos Figuren dem Stein sich entringen zu sehen. Gerade die „unfertigen“ Skulpturen der „Sklaven“ scheinen uns dazu aufzufordern, diesen Prozess mit zu vollziehen. Auf der Grundlage genauester Naturbeobachtung und mit der wahrhaft „hellsichtigen“ Fähigkeit, dem Stein sein Geheimnis, seine verborgenen Entwicklungsmöglichkeiten abzulauschen, lässt Michelangelo seine kraftvollen Gestalten in den Raum hervortreten. Sie sind uns viel näher als irgendein anderer Gegenstand unserer Wahrnehmung, wir sehen sie nicht nur, wir spüren sie in den Gliedern wie Kraftzentren. Es ist kaum möglich, das anhand einer Abbildung nachzuempfinden, das Werk muss anwesend sein.

Nach dieser Erfahrung lohnt sich ein Besuch bei der „Florentiner Pietà“, die heute im Dom-Museum



Gefesselter „Sklave“

Besuch in der Accademia



zu sehen ist. Sie war ursprünglich als Michelangelos Grabmal gedacht. Oft mitten in der Nacht, wenn er nicht schlafen konnte, stand Michelangelo auf und arbeitete daran, auf dem Kopf eine Pappvorrichtung mit einer Kerze. Zwar blieb die Skulptur dann, wie viele seiner Werke, unvollendet, doch man erkennt in der Figur des Joseph von Arimathia – „der auch ein Jünger Jesu war“ (Matth. 27) und sich von Pilatus den Leib Jesu erbeten hatte – die Gesichtszüge Michelangelos, den Blick nach außen gerichtet und doch merkwürdig gedankenvoll in sich hineinschauend. Maria umgreift, in sitzender Haltung, den Herzbereich Christi, mit ihm in liebevoller Zuneigung innigst verbunden. Maria Magdalena ergreift kniend die Beine des Herrn, die seinem Willen nicht mehr gehorchen, so dass er, teils kniend, teils sitzend, teils stehend, von der Gemeinschaft der drei getragen

Florentiner Pietà



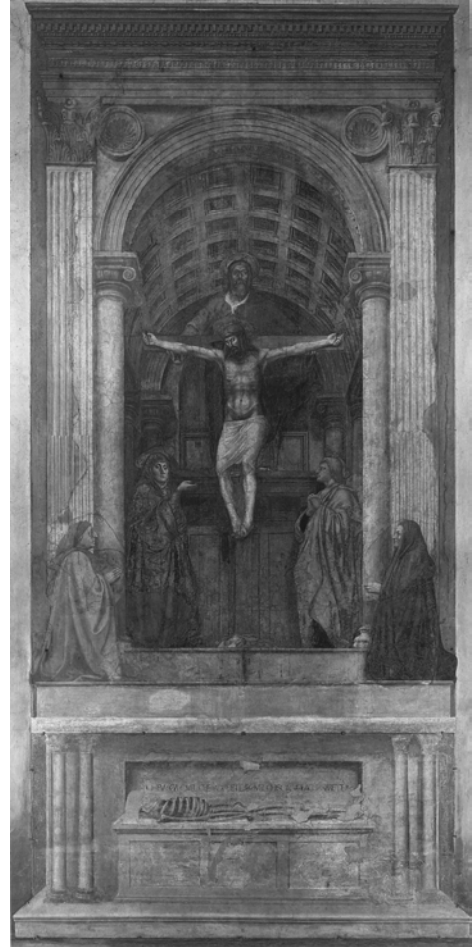
wird. Und doch ist es nicht eigentlich die Kraft der Arme und Hände, die sich dem dahinsinkenden Leib entgegenstemmt und ihn trägt. Deren Berührungen sind eher sanft, aber in der dreifach umarmenden Gebärde entfaltet sich eine aufsteigende Bewegung, vergleichbar einer Flamme, die sich in die Häupter der Lebenden verzweigt. Joseph von Arimathia, der Empfänger und Träger des Heiligen Gral nach mittelalterlicher Überlieferung, umfasst das Ganze, wie man von der Rückseite aus sehen kann, mit behütender Gebärde.

Anders als noch in der 50 Jahre früher entstandenen berühmten „Römischen Pietà“, wo der Tote im Schoß der Mutter und Braut zu ruhen scheint, wird hier die irdische Schwere und die Gewalt des Todes ins Bewusstsein gerufen, zugleich aber auch die machtvolle, dreieinig wirkende geistige Kraft, die sich ihm entgegenstemmt. Eine deutliche Sprache spricht der Stein durch die Berührung von der Hand des Meisters. Etwas die Seele Belebendes geht von ihm aus und verbindet die Menschen in der Ahnung, dass der physischen Natur seit dem Mysterium von Golgatha eine neue Entwicklungstendenz innewohnt.

Bildwesen und schöpferische Imagination

Das allmähliche Zurücktreten des Goldgrundes in der Malerei und das Hervortreten individueller Persönlichkeiten in einem irdischen Bildraum ist ein Vorgang, an dem sich besonders eindrucksvoll die Bewusstseinswandlung vom „Mittelalter“ zur „Neuzeit“ zeigen lässt. Diese Hinwendung zur irdischen Persönlichkeit hat als einer der ersten, noch im ausgehenden Mittelalter, Giotto di Bondone vollzogen. Dass er dabei das Leben des Franz von Assisi in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, ist nicht verwunderlich. Zeigt doch dessen liebevolle Zuwendung zu den Geschöpfen der Erde dieselbe Haltung, dieselbe Gebärde, die auch den Künstler auszeichnen muss, der sich in seinem Schaffen mit den konkreten Wesen der materiellen Welt befasst, statt sich auf die Wiedergabe und Variation von geistlichen Vorgaben zu beschränken. Aber Giotto steht erst am Anfang der Renaissance, und so wirken Raumperspektive und persönlicher Ausdruck noch unbeholfen. Das erste perspektivisch einheitliche Bild soll Brunelleschi geschaffen haben, als er im Jahre 1425 vor dem Dom von Florenz das Baptisterium, mit dem Rücken zum Objekt, von einem Spiegel abmalte. Die Miniatur ist leider nicht erhalten, aber schon wenig später entstand – wohl in Zusammenarbeit mit Brunelleschi – das großartige Trinitätsfresko von Masaccio, für damalige Verhältnisse eine perspektivische Meisterleistung, die – seit kurzem frisch restauriert – in der Florentiner Dominikanerkirche Santa Maria Novella zu bewundern ist.

Wir sehen neben den bekannten Gestalten des christlichen Heilsgeschehens – Vater und Sohn, Maria und Johannes – zwei unbekannte Personen am Bildgeschehen teilnehmen. Es sind die Gestalten der Auftraggeber, die sich in typischer Renaissance-Manier ins Bild setzen ließen. Das interessante daran ist, wie das geschieht. Beide knien betend an der Schwelle zwischen Leben und Tod, scheinbar außerhalb des Geschehens, das sich in der zentralperspektivisch gemalten Kapelle abspielt, und dennoch durch die Bildkomposition in diesen heiligen Raum mit einverwoben, – gemeinsam mit dem Betrachter des Bildes. Sucht man nämlich den Fluchtpunkt, der sich aus der Architektur der Kapelle ergibt, so findet man ihn zu Füßen des Kreuzes



Masaccio: Trinitätsfresko

auf eben jener Schwelle und in Augenhöhe des Betrachters. Der Schnittpunkt des Kreuzes, das sich aus der waagerechten Grenzlinie und der Linie aus Vater, Sohn und Heiligem Geist ergibt, wird so zum genauen Gegenüber des Betrachters, wenn der seinen perspektivisch „richtigen“ Standpunkt einnimmt.

Der Vater allerdings ist nicht perspektivisch nach oben verjüngt gemalt, was den Eindruck erweckt, als schwebte er und sei den Gesetzen dieses Raumes nicht unterworfen. Man vermutet, dass Masaccio dies beabsichtigt hat, „um das Überirdische der Erscheinung, die in dieser Welt keinen ‚Platz‘ hat und damit auch nicht den Gesetzen und Darstellungsregeln des Diesseits unterworfen ist, zum Ausdruck zu bringen“. (Hertlein, Masaccios Trinität, 1979) Dabei bildet er mit den beiden Stiftern, der Schöpfer mit seinen Geschöpfen, ein etwa gleichseitiges Dreieck, dem ein kleineres Dreieck aus den auf Golgatha versammelten einbeschrieben ist. Christus ist in den irdischen Raum hineingestorben, bleibt aber durch den Geist, die Taube, mit dem Vater verbunden. Durch seine Vermittlung entsteht ein geheiligter Raum, in den die Sterblichen mit einbezogen werden. So wird hier auf die Überwindung des Todes, das Mysterium von Tod und Auferstehung verwiesen. Erst spät hat man das aufgebahrte Skelett im unteren Teil des Bildes entdeckt; es wird in vielen Abbildungen des berühmten Freskos einfach weggelassen, obwohl das Bewusstsein des Todes zum Verständnis des Bildes unentbehrlich ist. Die Inschrift über dem Skelett lautet deshalb auch: Ich war, was du bist, und was ich bin, wirst du sein.

Die Zentralperspektive in der Malerei wurde möglich, als der Mensch begann, die Welt von seinem individuellen Standpunkt aus zu beobachten, das heißt, aus der Distanz – wie durch ein Fenster – in die Welt als ein einheitliches, auf ihn selbst bezogenes Ganzes zu blicken. Auf die Bildfläche wurden jetzt die Gegenstände nach mathematisch-rational erfassbaren optischen Gesetzen wie auf eine durchsichtige Glasfläche projiziert. Jedes Bild erfordert damit einen bestimmten individuellen Standort für den Betrachter. Indem der Mensch sich vom Gegenstand seiner Wahrnehmung zu distanzieren beginnt, wird er sogleich wieder, nun aber bewusst und nach rational durchschaubaren Gesetzen, in die Wahrnehmung einbezogen – und zwar mittels seiner eigenen geistigen Tätigkeit, die ihm die Bildfläche als Tiefe erscheinen lässt.

Die Maler der Renaissance erlebten die neuen Möglichkeiten der Perspektive, wie wenn ein Nebel sich zerteilt und nun den klaren Blick in die Welt erlaubt. Die zahllosen zentralperspektivischen Bilder, die jetzt entstehen, zeugen von der Begeisterung, die das schöpferische Raumbewusstsein in den Menschen er-

weckte. Zwar wirken diese Bilder zunächst noch steif, wie Bühnenräume, in die einzelne Figuren hineinpostiert werden, in einer bestimmten Pose verharrend. Aber allmählich entstehen aus den Gebärden der Figuren, aus Elementen der Landschaft, aus Farbe, Licht und Schatten Bewegungen, die den allgemeinen Raum durchziehen, die in dem einheitlichen perspektivischen Raum ein neues, in sich bewegtes Ganzes schaffen. Das beziehungsreiche, vielfältige Geschehen innerhalb des irdischen Raumes wird durch die schöpferische Imagination des Künstlers zu einem individuellen Bildwesen umgestaltet. Freude und Begeisterung ergreifen die Menschen, nicht als subjektive Emotionen und Glücksgefühle allein; der Jubel gilt dem neuen, gewandelten Verhältnis des Menschen zur geistigen Welt, der neuen Form der Inspiration.

Eines der beliebtesten Motive in der bildenden Kunst jener Zeit ist die Darstellung der Verkündigung; der Grund dafür ist sicher darin zu sehen, dass es sich hierbei nicht allein um eine Bearbeitung des biblischen Stoffes handelt, sondern auch um eine Thematisierung der Beziehung der menschlichen Seele zur geistigen Welt – um ein Bild der Inspiration. Das erlaubt uns, das neue, „neuzeitliche“ Verhältnis des Menschen zum Geistigen anhand eines Gemäldes zu verdeutlichen, das sicher zu den berühmtesten in den Uffizien zählt und dem bei unserem Besuch in den überfüllten Sälen unsere besondere Aufmerksamkeit gilt: der „Verkündigung“ von Leonardo da Vinci.

Es ist ein sehr breitformatiges Bild, in dem rein äußerlich die Distanz Marias zu dem Engel, allgemein gesagt also der menschlichen Seele zur geistigen Welt, besonders groß erscheint. Und doch ist da im Fluchtpunkt jenes lichtumflutete Felsmassiv, von dem aus der gemeinsame Raum von Mensch

Leonardo: Verkündigung





Siomone Martini:
Verkündigung (Ausschnitt)

und Engel durchstrahlt wird. Die Bewegung des Engels, der aus der geistigen Welt herannaht an das Haus des Menschen, wird durch den Verlauf der Mauer verstärkt. Diese Bewegung aber wird in der rechten Bildhälfte reflektiert und erwidert. Schauen wir uns nur die Haltung Marias an! Sie wird durch die Wände des Hauses noch unterstützt. Maria beugt sich nicht in Demut und Ergebenheit zurück oder wendet sich gar ab, wie das auf früheren Verkündigungsbildern die Regel ist – etwa bei der berühmten, herrlichen Verkündigung Simone Martinis rund 140 Jahre zuvor. In aufrechter Haltung blickt sie wach und besonnen dem Kündiger der geistigen Botschaft entgegen, mit der Rechten deutet sie auf die Schrift, mit der Linken erwidert sie die Gebärde des Engels, der sich vor ihr zu verneigen scheint. Wach und selbstbewusst hält die Seele Zwiesprache mit der geistigen Welt – das ist die Bewusstseinsprache der neuen Zeit.

Nach den Worten des Kunsthistorikers Theodor Hetzer vollzog sich in der Kunst der italienischen Renaissance zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte „die völlige Vereinigung der sichtbaren Welt mit dem schöpferischen Wissen von ihrer inneren Einheit“. Künstler und Philosophen sahen in dieser neuen Inspiration, in dieser neuen geistigen Kraft den Anbruch eines „goldenen Zeitalters“. Heute, ein halbes Jahrtausend später, erleben wir dieses unser Zeitalter keineswegs mehr als golden. Nach einem Jahrhundert der Weltkriege, der menschenverachtenden Ideologien und der entfesselten Masseninstinkte fällt es uns leichter, die Schattenseiten der neuen Zeit wahrzunehmen – und so beginnt man offen darüber zu spekulieren, wie man mit Hilfe der Technik den Menschen „verbessern“ könnte. Aber Schatten warf die neue Freiheit schon in der Renaissance: im ungezügeltten Machtwillen der Fürsten, in politischer Intoleranz und religiösem Fanatismus. Damals hielt, ganz aus der Inspiration der neuen Zeit heraus, der junge Florentiner Giovanni Pico della Mirandola seinen Zeitgenossen vor: „Es steht dir frei, in die Unterwelt des Viehs zu entarten. Es steht dir ebenso frei, in die höhere Welt des Göttlichen dich durch den Entschluss deines eigenen Geistes zu erheben.“ Diese Freiheit ist das unverkennbare Charakteristikum des neuzeitlichen Menschen. Sie „abschaffen“ zu wollen käme dem Versuch gleich, ein ganzes Zeitalter auszulöschen. Stattdessen sollten wir der heranwachsenden Generation helfen, jenes unerschöpfliche geistige Reservoir in sich zu entdecken und zu erschließen, das die Menschen im Anbruch unserer „Neuzeit“ inspiriert hat. Das müsste Schule heute leisten. Es ist die einzige wirklich tragende Alternative zu dem wachsenden Einfluss der „Menschenverbesserer“.

Heinz Mosmann (L)