RUDOLF STEINER

Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse

Dreizehn Lichtbildervorträge, gehalten in Dornach zwischen dem 8. Oktober 1916 und dem 29. Oktober 1917 mit über 700 Bildwiedergaben

TEXTBAND mit Bilder

VII , VIII & IX



1981
RUDOLF STEINER VERLAG DORNACH/SCHWEIZ

INHALT

SIEBENTER VORTRAG, Dornach, 2. Januar 1917.

Weihnachtsmotive aus mehreren Jahrhunderten: Geburt des Christus-Jesus, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten. *Mosaike - Miniaturen - Italienische, Niederländische und Deutsche Meister* Die Entwickelung geht von der künstlerischen Darstellung der ersten christlichen Jahrhunderte, der Wiedergabe geistiger Imaginationen bis zur naturalistischen, immer menschlicher werdenden Auffassung der heiligen Gestalten in der Renaissancezeit. «Geburt Christi» und «Anbetung der Hirten» hängen mit der Strömung des Lukas-Evangeliums zusammen, die empfindungsmäßig unter dem nachwirkenden Einfluß der nordländischen Mysterien gut verstanden wurde. Die «Anbetung der Könige» und «Die Flucht nach Ägypten» gehen aus der Strömung des Matthäus-Evangeliums hervor. Die Mission der Magier fordert ein gnostisches Verständnis, das erst durch die Geisteswissenschaft wieder entwickelt werden kann. Für alle Darstellungen der beiden Gruppen ist charakteristisch, daß die älteren Bilder die Ereignisse im Zusammenhang mit der spirituellen Welt, fern allem Naturalismus, in eine höhere Sphäre gehoben zeigen und dann allmählich in immer innigere seelische Durchdringung des naturalistischen Elementes hineinwachsen. Im Süden stärkere Typisierung, im Norden Individualisierung.

ACHTER VORTRAG, Dornach, 17. Januar 1917

Spezielle Ergebnisse aus den Ideen über südeuropäische und nordische Künstlerschaft:

Raffael — Dürer und andere Deutsche Meister

Hinter Raffael stehen die großen Weltanschauungsperspektiven des ausgehenden vierten nachatlantischen Zeitraums. Etwas Kosmisch-Gesetzmäßiges wirkt in seinem Schaffen, in dem vierjährige Zyklen erkennbar werden. Bis heute sind die künstlerischen Begriffe an der italienischen Renaissance gebildet, deren höchster Ausdruck Raffael ist. Sein Werk ist ein Letztes und damit Höchstes einer gewaltigen Kunsttradition. Bei Raffael kann man sagen: Die künstlerische Wahrheit macht alles übrige wahr. Bei den gleichzeitigen Deutschen Meistern spricht keine Kunsttradition, sondern der Versuch, unmittelbar auszudrücken, was in den Seelen liegt. Bei Dürer steht im Hintergrund das mitteleuropäische Leben, die Freiheit des Städtetums, die sich der Reformation entgegenarbeitet. Seine Bilder zeigen das der Menschenseele elementar Entspringende. Beispiele der «Apokalypse» und die besondere Innigkeit der Passionsdarstellungen. Die intensive Beschäftigung mit dem Phänomen des Todes als Ausdruck der Bewußtseinsseelen-Entwicklung in ihrer Bindung an den physischen Plan: Totentanzbilder. Moser und Multscher als charakteristische Beispiele für die Schwierigkeit, die aus der südlichen Kunsttradition heraufdringenden Gesetze der Perspektive usw. in Einklang zu bringen mit dem eigenen Erleben und Fühlen. Ansätze zu einer Hell-Dunkel-Perspektive bei den schwäbischen Malern. Die ursprünglichen Begabungen des deutschen Wesens, die sich in der innerlicheren Aneignung des Christentums zeigen, kommen in den aus dem Gemüte heraus geschaffenen Bildern zum Ausdruck.

NEUNTER VORTRAG, Dornach, 24. Januar 1917

Das Wiedererleben der Kunst des vierten nachatlantischen Zeitraumes in der Kunst des fünften:

Griechische und römische Plastik. Renaissance-Plastik

Das «Schaffen wie die Natur», das Goethe bei den griechischen Künstlern des vierten nachatlantischen Zeitraums vermutete, wandelt sich bei ihm als Vertreter der fünften nachatlantischen Epoche in die Erforschung der Gesetzmäßigkeit des Weltwerdens, die ihn zur Entdeckung der Urpflanze, zur Metamorphosenlehre führt. Goethes Streben nach lebendiger Auffassung des Geistigen in der Natur ließ ihn schon aus den unvollkommenen Nachbildungen griechischer Plastik erahnen, daß in ihnen das unsichtbar Wirksame des menschlichen Lebensleibes, das, was der Künstler in sich selbst fühlte, nicht die äußerlichen Formen, dargestellt wurde. Das Arbeiten nach dem Modell wurde erst im fünften Zeitalter möglich. Die Entwicklung der griechischen Plastik geht von der vollen Erfassung des Lebendig-Leiblichen, in der die Menschengestalt wunderbar ins Göttliche erhoben wird, über in das Bestreben, die Formen der Natur getreuer zum Ausdruck zu bringen. Von der Ruhe der älteren Kunstwerke geht der Weg zur bewegten Dramatik der späteren. Im 4. Jahrhundert v. Chr. erscheinen auch die Göttergestalten in das Menschliche gerückt. Ein Spätprodukt wie die Laokoongruppe aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. zeugt noch von dem Bewußtsein des Ätherischen: im Todesaugenblick fallen physischer und Ätherleib auseinander. Das römische Zeitalter bringt zunächst den Verfall, das 12., 13. Jahrhundert aber die Wiederentdeckung der griechischen Kunstwerke. Die Anregungen der Antike werden bei den Vor-Renaissancekünstlern fortschreitend mit der naturalistischen Anschauung des fünften nachatlantischen Zeitalters verbunden. Die christlichen Motive gelangen so zur Vollkommenheitder Gestaltung. Der Höhepunkt der großen Renaissancekunst wird vorbereitet

VII

Weibnachtsmotive aus mehreren Jahrhunderten: Geburt des Christus Jesus - Anbetung der Hirten - Anbetung der Könige Flucht nach Ägypten

MOSAIKE MINIATUREN ITALIENISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE MEISTER

Dornach, 2. Januar 1917

Wir werden Ihnen heute, da Herr Dr. *Trapesnikoff* die Diapositive bestellt hat, Lichtbilder zeigen, welche nicht unter demselben Gesichtspunkt vorgeführt werden, wie das bei den vorangehenden Vorführungen dieser Art der Fall war, sondern unter einem mehr stofflichen Gesichtspunkt. Wir werden Ihnen nämlich Bilder zeigen, die sich beziehen auf die «Geburt des Christus Jesus», auf die «Anbetung der Hirten», auf die «Anbetung der Könige» und auf die «Flucht nach Ägypten».

Diese Bilder, die mehrere Jahrhunderte Entwickelung umfassen, sollen uns gewissermaßen das von einer anderen Seite vor die Seele führen, was in den «Weihnachtspielen» lebt und was lebte in den Auseinandersetzungen, die ich in den letzten Vorträgen gegeben habe. Ich werde daher heute, da es sich ja nicht in erster Linie um das Künstlerische handeln wird, sondern um das Behandeln eines gewissen Stoffgebietes durch die Kunst, auch weniger von der Entwickelung in künstlerischen Prinzipien sprechen, Sie dafür aber auf einige andere Gesichtspunkte für das Vorzuführende aufmerksam machen.

Den allgemeinen Zug, den Sie für die christliche Kunstentwickelung ja entnehmen konnten aus den angestellten Betrachtungen bei den Lichtbild-Vorführungen in den letzten Wochen, den werden Sie allerdings auch heute bemerken, indem wir vorschreiten werden von künstlerischen Darstellungen der ersten christlichen Jahrhunderte bis in die Renaissancezeit hinein. Sie werden insbesondere bemerken, wie aus der typischen Darstellung der ersten Zeiten, die gewissermaßen, wie ich es charakterisiert habe, unter dem Einflüsse der Offenbarung aus der geistigen Welt stehen, die weniger auf die naturalistische Ausprägung der Formen und Farben sehen als auf die Wiedergabe der geistigen Imagination, die aus der geistigen Welt heraus sich offenbart, aus dieser Zeit werden Sie sich herausentwickeln sehen die christliche Kunst auch auf diesem Stoffgebiete zum Naturalismus hin, das heißt zu einer gewissen Wiedergabe dessen, was für den physischen Plan Wirklichkeit genannt werden kann, so daß wir immer menschlicher und menschlicher die heiligen Persönlichkeiten in der Kunst vor uns dargestellt sehen werden.

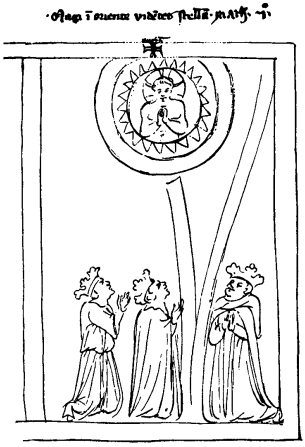
Was uns aber heute besonders interessieren muß, ist, ich möchte sagen: die bildhafte Verkörperung eines Gedankens, der die letzten Vorträge durchsetzt hat. Wir werden zuerst vorgeführt sehen, was sich auf die «Geburt Christi» bezieht. Es ließ sich das nicht ganz genau trennen von dem nächsten Stoffgebiete, von der «Anbetung der Hirten». Also ich kann sagen: zuerst sehen wir das, was sich auf die Geburt Christi bezieht im Zusammenhang mit der Anbetung der Hirten, und dann werden wir Bilder sehen, bei denen es sich hauptsächlich handeln wird um

die «Anbetung der Könige», der Weisen aus dem Morgenlande, der Magier. Ich bitte Sie, das Augenmerk darauf zu lenken, wie diese beiden Strömungen sich entwickelt haben, von denen man ja die eine nennen kann: die Strömung des Lukas-Evangeliums, die andere: die Strömung des Matthäus-Evangeliums - wir können sie nennen die Strömungen, welche anknüpfen an die beiden Jesusknaben -, wie sich diese beiden Strömungen entwickelt haben. Auch künstlerisch müssen wir ja sehen in alledem, was mehr oder weniger zusammenhängt mit der Anbetung der Hirten, das, was besonders gut verstanden werden konnte, gefühlsmäßig, empfindungsmäßig gut verstanden werden konnte unter dem Einflüsse dessen, was zurückgeblieben war von jenen nordländischen Mysterien, als deren Zentrum ich Ihnen Dänemark bezeichnet habe. Mit dieser Strömung hängt alles das zusammen, was auf die Jesus-Geburt sich bezieht, was gewissermaßen mit Jesus herauswächst aus der irdischen Evolution, aus denjenigen Geistigkeiten, die mit dem Naturdasein verbunden sind.

Die gnostische Strömung dagegen finden wir direkt ausgesprochen überall da, wo wir es zu tun haben mit der Anbetung beziehungsweise mit der Mission der Magier aus dem Morgenlande, die unter dem Einfluß des Sternes -das heißt ja nichts anderes, als unter dem Einfluß desjenigen, was aus dem Kosmos geoffenbart wird - an den sich verkündenden Christus herankommen, der sich in dem Zarathustra-Jesus offenbaren wird. In all dem, was mit der Anbetung der Könige zusammenhängt, haben wir eben die gnostische Strömung, das heißt: das Bewußtsein vor uns, daß das Christus-Ereignis ein kosmisches ist, daß gewissermaßen eine Befruchtung aus dem Kosmos herein stattgefunden hat.

Unsere Freunde waren so liebenswürdig, hier Ihnen die Könige aufzuzeichnen - das Bild ist aus einem alten Evangelienbuch entnommen -, welche anbetend, das heißt: Erkenntnis suchend durch Aufwendung aller Seelenkräfte, des ganzen Seelenmneren, zu dem Stern aufschauen, in dem herankommt der Geist, der die Erde befreien soll.

678 Miniatur Die drei Könige sehen den Stern, der ihnen die Geburt des Christus anzeigt, Federzeichnung nach dem «Speculum humanae salvationis», München



Man kann sagen, daß diese Strömung, die sich ausdrückt in dem Matthäus-Evangelium, im Grunde genommen mit den weiter verfließenden Jahrhunderten immer weniger und weniger verstanden worden ist; sie lebt zwar auf, wie wir ja wissen, auch in den Weihnachtsspielen; allein solches Verständnis kann gerade der Erscheinung der Magier aus dem Morgenlande heute nicht entgegengebracht werden, wie der Erscheinung des Jesus gegenüber den Hirten, der Erscheinung des Jesus gemäß dem Lukas-Evangelium, einfach aus dem Grunde, weil das letztere Verständnis ein Gefühls- und Empfindungsverständnis ist; das Verständnis aber, das entgegengebracht werden muß dem, was mit den Magiern aus dem Morgenlande zusammenhängt, muß schon ein gnostisches Verständnis sein. Und was alles gemeint ist mit dem «Folgen dem Sterne», das wird der Menschheit erst wiederum zum Bewußtsein kommen können, wenn jetzt nicht die Gnosis, sondern die anthroposophisch orientierte Geisteswissenschaft eben mehr Bekennerschaft finden wird.

Dann werden wir zuletzt einige Bilder vorführen, welche die «Flucht nach Ägypten» zeigen, die auch zusammenhängt mit dem, was man nennen könnte: gnostische Offenbarung über den Christus Jesus. Darüber wollen wir heute nicht viel sprechen; es kann ein anderes Mal darüber gesprochen werden. Es handelt sich ja dabei zunächst darum, wirklich von dem Bewußtsein auszugehen, daß alles dasjenige, was in den Evangelien steht, wirklich so komponiert ist, daß schon auf die Komposition etwas zu geben ist. Die Flucht nach Ägypten, die im Zusammenhange uns erscheint mit der Mission, also getreu dem Evangelium im Zusammenhange mit den Magiern, auf Grundlage dessen gewissermaßen sich vollzieht, was die Magier zuerst unternommen haben - diese Flucht nach Ägypten bezeugt uns ja, daß das Evangelium Rücksicht darauf nimmt, daß ein Zusammenhang besteht zwischen dem, was im Alten Testament über die Ägypter, das Ägyptische überhaupt gesagt ist, und dem jüdischen Volke. Moses war bewandert in der Wissenschaft der Ägypter, das heißt in der eigentümlichen Gnosis der Ägypter. Und nun wird uns im Evangelium erzählt, daß die Magier aus dem Morgenlande durch den Stern, der im Grunde genommen der Christus-Stern ist, kommen bis zu der Geburtsstätte des Christus Jesus; daß dann aber etwas eintreten muß, was gewissermaßen nicht ganz dem Lauf des Sternes entspricht, was auch nicht im Bewußtsein der Magier lebt, das wird ja ausdrücklich angedeutet im Evangelium. Wir haben hier einen derjenigen Fälle, in denen uns gezeigt wird, daß gewissermaßen die Determination, sagen wir, die astrologisch bestimmbare Determination, für gewisse große Ereignisse durchbrochen werden muß. Wie genau die astrologische Determination demjenigen entspricht, was man wissen kann über die historischen Vorgänge, das haben Sie ja gesehen dadurch, daß Ihnen gesprochen worden ist von dem Horoskop, das unsere Freunde gestellt haben für den Punkt im Laufe der Zeit, der für den Todestag des Christus Jesus angegeben wurde. Aber wir sehen zugleich, daß der Jesusknabe, in dem die Zarathustra-Seele lebte, herausgebracht werden mußte aus dem Gebiet dieses Sternes; und er wird nach Ägypten gebracht, aus Ägypten dann wieder zurückgeführt in den Bereich dieses Sternes. Das enthält das ganze Mysterium der abflutenden alten Evolution, welche in der ägyptischen Gnosis atavistisch geworden ist, mit der gewissermaßen die neue Offenbarung noch eine Verbindung eingehen muß, damit sie sich bewußt herauslöst. Das alles liegt diesen Dingen zugrunde, wenn es auch in den Evangelien weniger gesehen wird, aber in der Komposition liegt es darinnen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf aufmerksam machen, daß es von ganz besonderer Wichtigkeit ist, daß man bei den Evangelien auf die Komposition sieht; denn der Text ist ja in vieler Beziehung korrumpiert, kann heute nur noch von denjenigen gelesen werden, die mit Hilfe, ich möchte sagen, des okkulten Textes lesen können, so wie er dasteht. Insbesondere gar in den Übersetzungen ist der Evangelientext natürlich nicht zu verstehen. Aber in der Komposition - Sie können das in dem Vortragszyklus, der über das Johannes-Evangelium handelt, der in Kassel gehalten worden ist, sehen - liegt dasjenige, was unmittelbar jedem gleich auffallen kann, wenn er die Evangelien betrachtet.

Eine Bemerkung möchte ich nun noch machen, bevor wir die Bilder zeigen. Für unsere heutige materialistische Zeit ist ja eine Anschauung, ich möchte sagen: für das eigentliche Zeitbewußtsein ganz verlorengegangen, welche auf solche Zusammenhänge geht, die zugrunde liegen der Offenbarung der Magier aus dem Morgenlande. Dasjenige, was heute Astrologie genannt wird, ist ja ganz und gar in dilettantische Hände übergegangen, die allen möglichen Unfug damit treiben, und nur wenige meinen es heute ernst, wenn sie von der Beziehung der Erde zum Kosmos insofern sprechen, als diese Beziehung ausgedrückt wird in physischen Verhältnissen, nämlich in der Konstellation der Sterne. Für dasjenige, was sich heute Wissenschaft nennt, als Wissenschaft ausgibt, ist ja Astrologie überhaupt ein alter Aberglaube. So gründlich zugrunde gegangen, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, ist das Diesbezügliche eigentlich erst im 18. Jahrhundert; und im 18. Jahrhundert hat man noch gesprochen von etwas, was außerordentlich wichtig ist, wenn man Verständnis haben will für das Tiefe, das der Erscheinung der Magier zugrunde liegt, der drei Magier. Im 18. Jahrhundert wird von denjenigen, die sich noch etwas bewahrt haben aus den alten Initiationsverhältnissen, Einweihungsverhältnissen heraus, gesprochen von der Bedeutung der physischen Sternkonstellationen, aber auch von der Bedeutung unsichtbarer Sternkonstellationen; es wird ja im 18. Jahrhundert bei einigen Wissenden noch ausdrücklich gesagt: Es gibt auch Sterne, die erst der Eingeweihte sehen kann. - Das ist wahr; und das muß insbesondere berücksichtigt werden, wenn man verstehen will, warum den Hirten Imaginationen erscheinen, den Magiern aber Sterne erscheinen. Damit wird darauf hingewiesen, daß den Hirten die Offenbarung dadurch wird, daß sie im alten atavistischen Sinne angeborenes, traumhaftes Schauen haben; für die Magier aus dem Morgenlande wird angedeutet, daß sie durch die Wissenschaft, die noch überliefert worden ist, Kenntnis haben von den Beziehungen des Kosmos zu der Erde und dadurch wissen, was sich herannaht, gewissermaßen berechnen können, was sich herannaht. Daher sehen wir auch - und Sie werden das bemerken können, wenn wir die Evolution der Bilder betrachten werden - trotz allen Übergehens zum Naturalismus, ich bitte Sie, das nachher zu beachten, die bildhafte Darstellung für die drei Magier immer weniger entsprechen. Für die drei Magier paßt das Älteste, Typische am allerbesten, denn dasjenige, was gemeint ist, ist ja aus dem Irdischen herausgehoben. Inniger wird die Jesus-Darstellung, indem sie immer mehr ins Naturalistische übergeht, weil hier das angemessen ist, in dem gerade dasjenige, was vom physischen Plane her dem Christus entgegenkommt, also mit dem natürlichen Dasein zusammenhängt, auch durch natürliche Mittel seine beste Darstellung finden kann.

Nun werden wir, nachdem ich diese Bemerkungen gemacht habe, zuerst dasjenige sehen, was mit der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten und dann der Könige zusammenhängt.

Hier haben wir eine Mosaikdarstellung aus Palermo.

679 Mosaik Die Geburt Christi. (Palermo, Chiesa della Martorana) aus dem 12. Jahrhundert

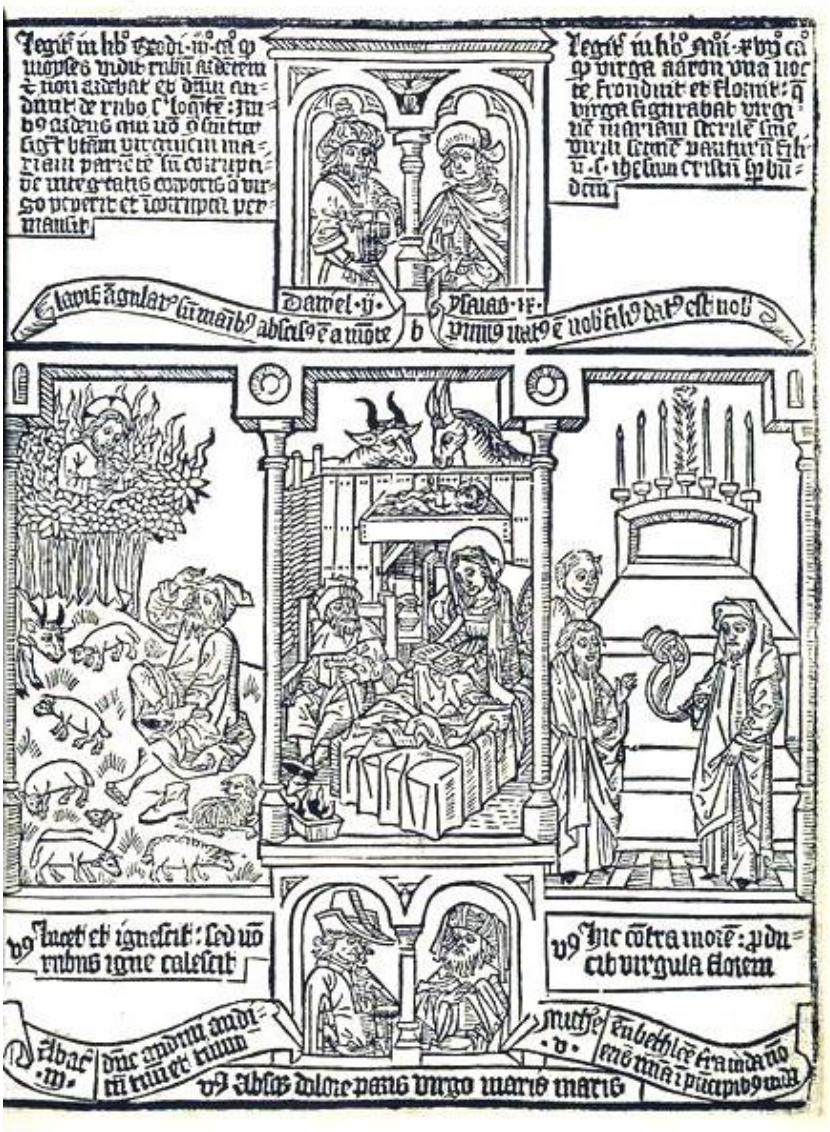
Sie sehen in diesen älteren Darstellungen eben alles typisch aufgefaßt und im Grunde genommen zurückgehend auf typische Darstellungen, die zum großen Teil vom Morgenlande her in alten Zeiten vorhanden waren für die alten Mythen. Denn auf ganz naturgemäße Weise wächst das Typische der Mythusdarstellung hinein in die Darstellung des Christlichen. Geradeso wie man den Orpheus-Typus, den Typus des Guten Hirten, der auf ältere Mythendarstellungen, Kultdarstellungen zurückgeht, genommen hat, um das neue Ereignis darzustellen, so wurden eben auch andere alte, ich möchte sagen, Kompositionsmotive einfach auf das neue Christus-Ereignis übertragen.



Das nächste Bild ist eine Darstellung aus einer sogenannten Armenbibel:

680 Holzschnitt Die Geburt Christi, Ende des 15. Jahrhunderts (Paris, Nationalbibliothek)

Diese Bibeln, die in früheren Jahrhunderten gemacht worden sind, zeigen gewöhnlich parallele Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Was man ins Auge gefaßt hat: daß das Neue Testament die Erfüllung des Alten Testamentes ist, das ist vielfach in diesen Armenbibeln enthalten. Hier auch haben wir, was uns vorzugsweise interessiert, in der Mitte: Die Geburt des Christus Jesus.



Nun haben wir aus einem Evangeliar, das sich in Köln befindet:

681 *247* Miniatur Die Geburt Christi, aus dem 11. Jahrhundert (Köln, Dombibliothek)

Es ist sehr interessant, wie das im Weltenall damit Verbundene hier ringsherum ist, und wie noch ein Bewußtsein sich verrät von den geistigen Zusammenhängen.

(Aus dem Evangeliar des Klosters Limburg)



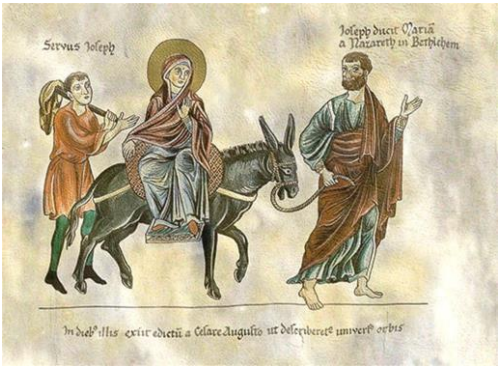
Dann haben wir das Motiv aus dem «Hortus deliciarum»: Berlin, Kupferstichkabinett

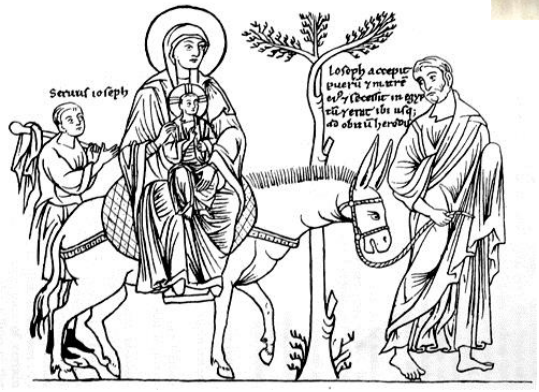
682 Herrad von Landsberg Die Geburt Christi, Ende 12. Jahrhundert

darunter: Die Flucht nach Ägypten

die wir, weil sie mit dem anderen Bild verbunden ist, damit zusammen zeigen. Wir werden diese Flucht nach Ägypten sonst erst später sehen. Oben haben Sie wunderschön naiv die Darstellung der Geburt. Sie werden den Zusammenhang fühlen mit dem, was in den Weihnachtsspielen gegeben ist, die ja freilich einer späteren Zeit angehören, aber eigentlich auch auf ältere Weihnachtsspiele zurückgehen, die nur nicht erhalten sind.







Und nun werden wir das Motiv nehmen, wie es auftritt bei Niccolö Pisano im 13. Jahrhundert auf einem Kanzelrelief:

683a *619* Niccolö Pisano Die Geburt Christi (Marmor Siena, Dom)



und bei Giotto:

683b *20* Giotto Die Geburt Christi (Padua, Arena-Kapelle)



Sie sehen, wie alles langsam in das Naturalistische, in die naturalistische Darstellung hineinwächst.

Das nächste ist nun:

683c *637* Giovanni della Robbia Die Geburt Christi (glasiertes Ton-Relief, Florenz)



Damit sind wir schon im 15. Jahrhundert. Und das ist von

683d *345* Meister Francke Die Anbetung des Kindes (Hamburg, Kunsthalle)

Das Bild befindet sich in Hamburg; ich erinnere mich, daß ich es selber vor nicht allzulanger Zeit dort gesehen habe.



Nun die «Weihnacht» von Filippo Lippi:

684 Fra Filippo Lippi Maria, das Kind verehrend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)

Man sieht also wirklich, wie im Laufe der Zeit der Naturalismus die Darstellung ergreift.



Das nächste Bild ist:

685 Piero della Francesca Die Geburt Christi – Weihnacht (London, National Gallery)



Wir schreiten weiter zu Correggio:

686 Correggio Die Heilige Nacht (Dresden, Zwinger)



und nun begeben wir uns jetzt zu den nördlicheren Meistern - die Namen kennen Sie aus den vorhergehenden Besprechungen -, zunächst jetzt zu einer Darstellung der «Weihnacht» von Schongauer:

688a *251* Schongauer Die Geburt Christi (Berlin, Deutsches Museum)

Sehr interessant, hintereinander die italienischen und die nordischen Meister zu sehen: dort die größere Typisierung noch immer, hier die Individualisierung und dieses Schaffen aus dem Seelischen heraus. Man darf schon sagen: bis zu den zarten Füßchen ist hier alles seelisch, wenn auch die Kunstvollendung nicht so bedeutsam ist wie bei den südlichen Meistern.



Nun ein Bild von Herlin, in Nördlingen, aus dem 15. Jahrhundert:

688b *347* Friedrich Wilhelm Herlin Die Geburt Christi (Nordlingen, Museum)



Damit sind wir eben am Ende des 15., hart am Ende des 15. Jahrhunderts und kommen jetzt an die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, zu Dürer:

688c *308* Albrecht Dürer Geburt Christi, Holzschnitt

Auch an diesem Bilde bemerken Sie, wie alles dasjenige, was ich über die Lichtdarstellung gesagt habe, eben die Kunst ergreift. Es ist immer wieder sehr interessant, dies bei Dürer zu studieren.



Das nächste ist von dem, der Nachfolger Dürers war, von Altdorfer:

688d *346* Albrecht Altdorfer Die Geburt Christi (Berlin, Deutsches Museum)



Und jetzt werden wir eine Reihe von Bildern, die sich vorzugsweise auf die «Anbetung der Hirten» beziehen, bringen.

Zunächst ältere Miniaturbilder, die sie für Bibeltexte, Evangelientexte darstellen:

690a *248* Miniatur Die Verkündigung an die Hirten aus einer in Trier befindlichen Handschrift um 980 (Stadtbibliothek)



689 Miniatur Die Verkündigung an die Hirten und die Geburt Christi, aus dem Menologium des Basilius, 11. Jahrhundert. (Rom, Vatikan)



Und nun gehen wir über zu der italienischen Darstellung der «Anbetung der Hirten» und haben zunächst

690b *6* Giovanni Cimabue Die Anbetung der Hirten (Assisi, S.Francesco)



Sie wissen, mit Cimabue stehen wir im 13. Jahrhundert. Wir gehen jetzt weiter in das 15. Jahrhundert zu Ghirlandajo:

692a 55 Ghirlandajo Die Anbetung der Hirten (Florenz, Uffizien)

Wir haben ja gerade über diesen Meister gesprochen.



Ein weiterer Meister aus dem 15. Jahrhundert ist Piero di Cosimo, Florenz

691 Piero di Cosimo Die Anbetung des Kindes (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)

(nach dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsverluste der Gemäldegalerie registriert)



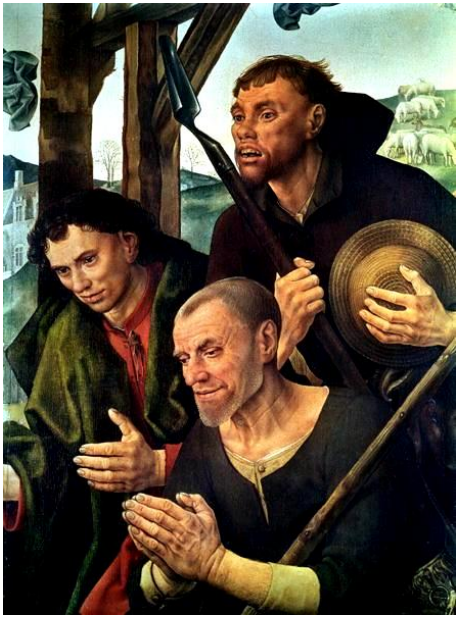


Wir gehen jetzt herauf in das, was wir als die Niederländische Kunst kennen.

Und jetzt bitte ich, sich eine ganze Weile für die Betrachtung dieses Bildes zu nehmen.

692d, e *461, 463* Hugo van der Goes Die Anbetung des Kindes Wir haben auch von diesem Meister Goes schon gesprochen. (Portinari-Altar, Mittelteil, Die Hirten, Florenz, Uffizien)





692b 560 Rembrandt Die Verkündigung an die Hirten, Radierung



527 Rembrandt Die Anbetung der Hirten (München, Ältere Pinakothek)



Und jetzt wollen wir zu den Darstellungen übergehen, welche die «Anbetung der Magier» zeigen.

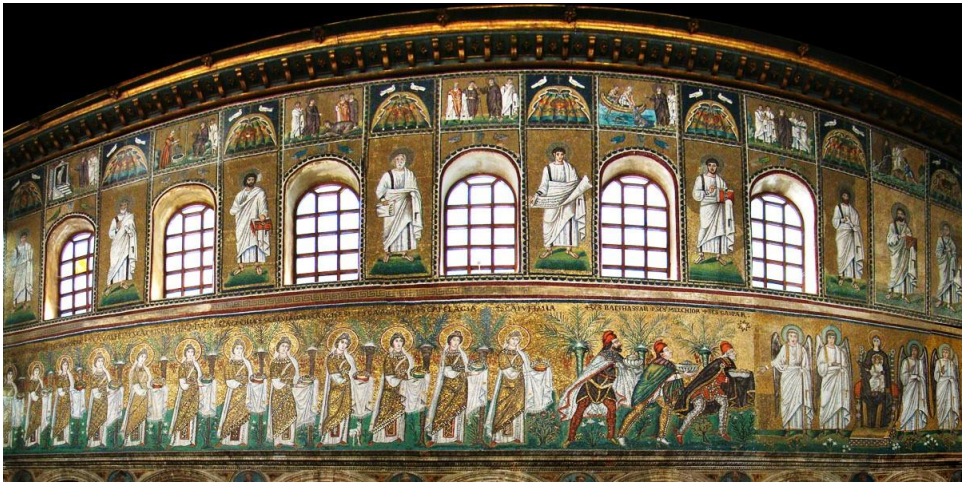
Da haben wir zunächst ein Relief von einem altchristlichen Sarkophag in Ravenna:

695a 667 Sarkophagrelief Die Huldigung der Magier, 4. Jahrhundert



Dann ein Mosaikbild in S. Apollinare Nuovo, ebenfalls in Ravenna:

693 Mosaik Die Huldigung der Magier, unterer Teil des Bildes, 6. Jahrhundert







Also auch die älteren Bilder zeigen eben durchaus die Ereignisse in Zusammenhang mit der spirituellen Welt und durchaus also fern von allem Naturalismus, alles gehoben in eine höhere Sphäre.

694 Miniatur Die Huldigung der Magier, aus dem Menologium des Basilius, 11. Jahrhundert (Rom, Vatikan)



Jetzt gehen wir wiederum ins 13. Jahrhundert zu Niccolö Pisano:

695b *617* Niccolö Pisano Die Anbetung der Könige Das ist ein Kanzelrelief.





698a 372 Tympanon Die Anbetung der Könige. Freiberg, «Goldene Pforte»

Das ist also die Freiberger «Goldene Pforte». Damit sind wir in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und schreiten nun weiter zum 15. Jahrhundert:



696 Domenico Veneziano Die Anbetung der Könige (Berlin, Gemäldegalerie)
früher dem Pisanello (Vittore Pisano) zugeschrieben.



Das ist also der schon früher besprochene Stephan Lochner:

698b *239* Stephan Lochner Die Anbetung der Könige (Köln, Dom)





Nun ein Bild von Gentile da Fabriano:

697 Gentile da Fabriano Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)



Und jetzt von dem Künstler, der in der Darstellung dieses Ereignisses ebenso liebenswürdig ist wie in seinen anderen - Fra Angelico:

699a *66* Fra Angelico Die Anbetung der Könige (Florenz, S.Marco)



699b 52 Filippino Lippi Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)

Sehen Sie bei jedem dieser Motive, wie der Naturalismus fortschreitet. Wenn man sie durch Jahrhunderte verfolgt, gerade wenn man *ein* Motiv verfolgt, so ist es, von diesem Gesichtspunkt aus, besonders interessant.



699c *71* Botticelli Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)



Nun kommen wir in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, zunächst zu

699d *56* Ghirlandajo Die Anbetung der Könige und Ende des 15. Jahrhunderts:



(Ospedale degli Innocenti dt.: Hospital der Unschuldigen) , Florenz)

699e *62* Andrea Mantegna Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)



700 Giorgione Die drei Weisen aus Morgenland (Wien, Gemäldegalerie)



Jetzt kommt

701 Gentile Bellini (?) Die Anbetung der Könige (London, Sammlung Layard)

< Zugeschrieben der Werkstatt von Giovanni Bellini>





Nun bitte ich Sie, sich zu erinnern an die verschiedenen niederländischen, holländischen Maler, die wir angeführt haben; denn jetzt haben wir dasselbe Motiv bei van der Weyden und Bouts:

702a 455 Rogier van der Weyden Die Anbetung der Könige (München, Ältere Pinakothek)



702b *459* Dierick Bouts der Jüngere Die Anbetung der Könige (München, Ältere Pinakothek)

Über den Charakter dieser Maler haben wir ja in den vorigen Betrachtungen gesprochen.



(Mittelteil des Tragaltars „Perle von Brabant“)

703 Miniatur Die Anbetung der Könige, aus dem Breviarium Grimani (Venedig, S.Marco)



Das nächste Bild ist von einem Maler, der auch in Brügge gemalt hat, wo er 1523 gestorben ist:

704a *475* Gerard David Die Anbetung der Könige (München, Ältere Pinakothek)



Und nun das gleiche Motiv bei Lionardo,

704b *116* Lionardo da Vinci Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)



dann bei Lionardos Schüler Luini:

705 Luini Bernardino Die Anbetung der Könige (Saronno, Santuario)





Dann gehen wir wieder nach Norden:

706a *280* Albrecht Dürer Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien)



Und noch dasselbe Motiv bei

706b *495* Pieter Brueghel Die Anbetung der Könige (London, National Gallery)



Dasselbe Motiv bei Rembrandt

706c *547* Rembrandt Die Anbetung der Könige (London, Buckingham Palace)

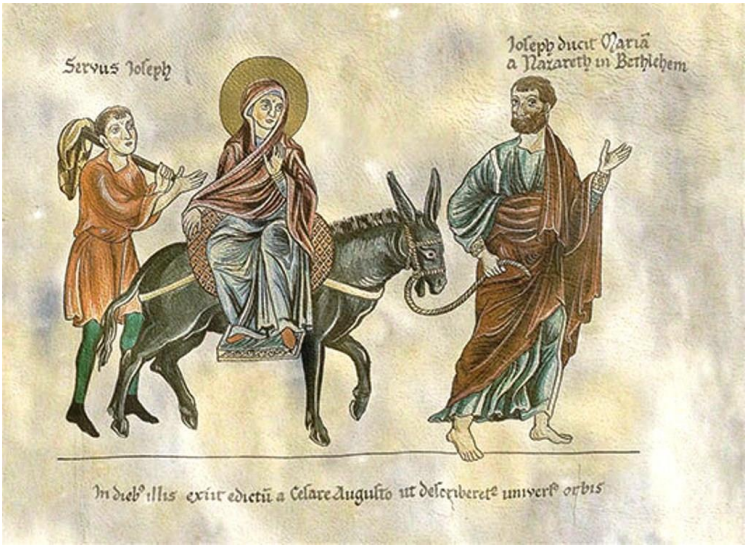




Und nun kommen wir zu dem letzten Motiv eben, das wir in den aufeinanderfolgenden Bildern betrachten; zu der «Flucht nach Ägypten». - Zuerst eine Darstellung aus dem 13. Jahrhundert, die wir schon gesehen haben:

707a *682* Herrad von Landsberg Die Flucht nach Ägypten, aus dem «Hortus deliciarum»

(Berlin, Kupferstichkabinett)





Dann dasselbe Motiv bei Malern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und vom Anfang des 16. Jahrhunderts:

707b *487* Joachim de Patinir Die Ruhe auf der Flucht (Madrid, Prado)



708 Correggio Die Madonna mit der Schüssel (Parma, Pinakothek)



707c *348* Bernhard Strigel Die Flucht nach Ägypten (Staatsgalerie Stuttgart)

Er hat auch in Wien gemalt, ist 1528 gestorben.



709a *301* Albrecht Dürer die Rast der Heiligen Familie in Ägypten, Holzschnitt



707d *285* Werkstatt Dürer Die Flucht nach Ägypten (Dresden, Zwinger)



709c 327 Hans Baidung, genannt Grien Die Ruhe auf der Flucht

der auch schon in das 16. Jahrhundert herübergeht. (Nürnberg, Germanisches Museum)



709b 267 Lucas Cranach der Ältere Die Ruhe auf der Flucht

(Holzschnitt – Dresden, Kupferstichkabinett)



Und zum Schluß dasselbe Motiv bei Rembrandt:

709d *562* Rembrandt Nachtstück: Die Ruhe auf der Flucht, Radierung



Damit haben wir für heute unsere Bilderserie erschöpft.

Ich bitte Sie, sich nachher vielleicht doch in der Nähe diese hier aufgestellte sehr eindrucksvolle Bilddarstellung der «Drei Könige» anzusehen, die direkt eine Anbetung des Sternes mit dem Hereinkommen der Christus-Jesus-Seele bedeutet.



VIII

Spezielle Ergehnisse aus den Ideen über südeuropäische und nordische Künstlerschaft:

RAFFAEL DÜRER UND ANDERE DEUTSCHE MEISTER

Dornach, 17. Januar 1917

Wir werden heute durch die Bilder, die wir Gelegenheit haben vorzuführen, in der Lage sein, eine Art Rekapitulation von manchem vorzunehmen, was schon in Anlehnung an die früher vorgeführten Bilder durch unsere Seele ziehen konnte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit im Verlauf der Vorführung der Bilder auf einiges aufmerksam machen, das sich nun auch anschließt an das schon Gesagte. Wir haben im Laufe unserer Betrachtungen unterschieden zwischen einer mehr südeuropäischen künstlerischen Strömung und einer nord-beziehungsweise mitteleuropäischen künstlerischen Strömung, und wir haben ja aus beiden Strömungen Charakteristisches vorgeführt. Wiederholen diejenigen Vorstellungen, die schon vorgebracht worden sind, möchte ich nicht, sondern ich möchte, da wir in der Lage sind, einige Reproduktionen von Raffaels Schöpfungen vorzuführen, zunächst solche, die wir früher nicht vorgeführt haben, gerade in bezug auf die Persönlichkeit Raffaels einige Worte sagen, die sich, ich möchte sagen, wie eine Art speziellen Ergebnisses - gerade mit Bezug auf Raffael spezielle Ergebnisse -, aus den Ideen über südeuropäische Künstlerschaft entwickeln lassen.

Wer Raffaels Schöpfungen auf sich wirken läßt, der wird finden, daß in Raffael wirklich mit Bezug auf gewisse künstlerische Intentionen ein Höchstes erreicht ist. Man fragt, wenn man Raffaels Schöpfungen verstehen will, wenn man sie auf sich wirken läßt, man fragt gleichsam in sich selbst nach der Art, wie dasjenige, was in seinen künstlerischen Schöpfungen zum Ausdruck kommt, in allgemeinen Weltbeziehungen darinnensteht. Denken Sie einmal von diesem Gesichtspunkte aus an die «Madonna della Sedia»:

195 Raffael Die Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti)

Denken Sie, wie im Grunde genommen nach allen Richtungen hin dieses Madonnenbild in eine große Weltperspektive hineingestellt ist. Nehmen Sie zunächst das Bild als Ausfluß der christlichen Weltanschauung: Es gibt einen Impuls der christlichen Weltanschauung - die Geburt des Christus Jesus im Zusammenhange mit der Madonna - in einer solchen Weise, daß man sich sagt: dasjenige, was der Idee, der Intention, dem Impuls nach ausgedrückt werden soll, der welthistorischen Bedeutung nach ausgedrückt werden soll, ist mit Mitteln ausgedrückt, die nicht überboten werden können. Man kann sich von einem gewissen Gesichtspunkte aus keine Erhöhung des Eindruckes denken, den jenes Motiv auf die Menschenseele machen könnte: die Madonna mit dem Jesuskinde - man kann sich keine Erhöhung des Eindruckes denken -als diese Darstellung. So ist eine der Ideen, eine der Vorstellungen der christlichen Weltanschauung mit in einer gewissen Beziehung höchsten denkbaren Mitteln zum Ausdruck gekommen.



Betrachtet man das Bild, ich möchte sagen, so, als ob man nichts wüßte von christlicher Anschauung, so, wie *Herman Grimm* einmal von diesem Bilde gerade gesprochen hat, betrachtet man es einfach als Ausdruck für das tiefe Mysterium des Zusammenhanges der Mutter mit dem Kinde: eine Mutter mit dem Kinde - wiederum durch die Mittel des Ausdruckes ein Höchstes

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

Immer ist es bei Raffael so, daß man nach der Weltbedeutung der Motive fragen kann, und dann aus jenen Strömungen, die wir darstellen konnten für die südliche Welt, hervorgehend die Mittel, in einer in sich vollendeten Weise das Motiv zum Ausdruck gebracht. Aber das ist eben das Eigentümliche, daß man die Motive in einer gewissen Weltbedeutung darinnen denken muß. Sieht man das Motiv christlich an - man könnte es noch von verschiedenen anderen Gesichtspunkten als den zwei angeführten betrachten -, sieht man das Motiv christlich an, dann stellt es sich in einen großen historischen Zusammenhang hinein, löst sich von dem einzelnen Individuell-Menschlichen los; stellt man es in den Naturzusammenhang hinein wie in dem zweiten der Gesichtspunkte: es löst sich los von den Menschen; es ist gleichsam so, daß man vergißt das Menschliche, das dabei betätigt war im Hervorbringen, das Menschliche des Raffael. Hinter dem Maler stehen die großen Weltanschauungsperspektiven, die sich in ihm zum Ausdruck bringen. Das kennzeichnet solch einen Maler wie Raffael gerade als den Maler des ausgehenden Zeitalters, das wir als den vierten nachatlantischen Zeitraum bezeichnet haben. Solche Zeiträume, zu Ende gehend, oder auch in ihrer Innerlichkeit noch herüberragend über die Zeitengrenze, drücken ein Höchstes aus.

Wir werden nachher sehen, wie ganz anders die Dinge liegen, wenn wir ebenso etwa die Persönlichkeit Dürers betrachten; da liegen die Dinge ganz anders. Sie könnten ebenso, wie wir das mit Bezug auf die genannte Madonna getan haben, die Sixtinische Madonna betrachten:

193 Raffael Die Sixtinische Madonna (Dresden, Zwinger)



194 Raffael Sixtinische Madonna, Teil: Madonna mit dem Kinde (Dresden, Zwinger)



Wiederum würden Sie sich sagen müssen: dasjenige, was dargestellt ist, interessiert vor allen Dingen dadurch, daß es sich abhebt von einer größeren Weltanschauungsperspektive; und ohne den Hintergrund einer größeren Weltanschauungsperspektive ist die Sache nicht zu denken.

Von diesem Gesichtspunkte aus sehen wir uns einmal Raffaels Bilder an, soweit sie uns heute zur Verfügung stehen, und beachten wir gerade diesen charakterisierten Gesichtspunkt. Um in diesem charakterisierten Gesichtspunkte zu schaffen, um gerade von diesem Gesichtspunkte aus herauszuheben die Schöpfungen aus einer großen Weltenperspektive, mußte in Raffaels Seele etwas so, ich möchte sagen, auch Kosmisch-Gesetzmäßiges wirken, wie es sich ausdrückt in seinem ja höchst merkwürdigen Lebensgange. Man denke sich nur, wie regelmäßig - Herman Grimm hat es bereits hervorgeheben - Raffaels Schaffen eigentlich zyklisch erfolgt: einundzwanzigjährig schafft er «Marias Vermählung» (178), vier Jahre etwa danach: «Die Grablegung» (225-229); weitere vier Jahre danach wird er mit den Ausmalungen der «Camera della Segnatura» (197-210) fertig; weitere vier Jahre danach schafft er die «Cartons zu den Teppichen» (231-233) und die beiden Madonnen (193-195) und weitere vier Jahre danach - siebenunddreißigjährig - ist er damit beschäftigt, «Christi Verklärung» (217—219) zu gestalten, die unfertig dasteht, als er den physischen Plan verlassen hat. In richtigen vierjährigen zyklischen Perioden schafft, ich möchte sagen: etwas wie ein kosmisches Prinzip in Raffael dasjenige, was «aus Weltperspektiven Hervorgehen» ist. Deshalb löst sich Raffaels Schaffen so stark von seiner Persönlichkeit ab. Und wir können immer bei ihm veranlaßt sein, die Frage aufzuwerfen: Wie vollkommen, wie in sich geschlossen werden die Motive, die nun weltgeschichtliche Motive sind, zum Ausdruck gebracht, die er zum Ausdruck bringen will. Und weil, mehr noch als von irgend etwas anderem gerade von der Kunst, in der Raffael darinnensteht, alle Kunstbetrachtung auch bis heute noch hergenommen ist, so sehen wir alle Kunstbetrachtung, die heute im exoterischen Leben waltet, mehr oder weniger so gestaltet, daß man sieht: die Begriffe, die Vorstellungen, die Ideen sind an der Kunst gelernt, deren höchster Ausdruck Raffael ist, an der Kunst der italienischen Renaissance. Daher hat man im äußeren Leben die besten Begriffe, um diese Kunst auszudrücken, und alle andere Kunst an den Hervorbringungen dieser Kunst wie an Idealen zu messen; und weniger Worte stehen uns zur Verfügung, weniger Vorstellungen und Ideen, um irgendeine andere, spezifisch davon unterschiedene Kunstrichtung eigentlich auch nur zu besprechen. Das ist das Eigentümliche.

Und jetzt werden wir eine Reihe von Bildern einfach an unserer Seele vorüberlaufen lassen, die wir noch nicht bei Raffael betrachtet haben, mit Ausnahme von einigen. Das ist «Die Vision des Ezechiel»:

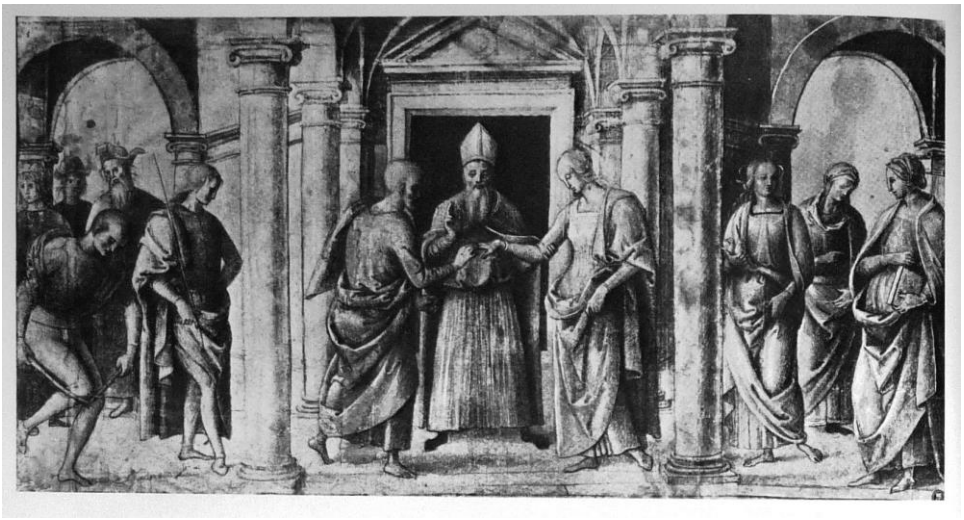
215 Raffael Die Vision des Ezechiel (Florenz,Palazzo Pitti)

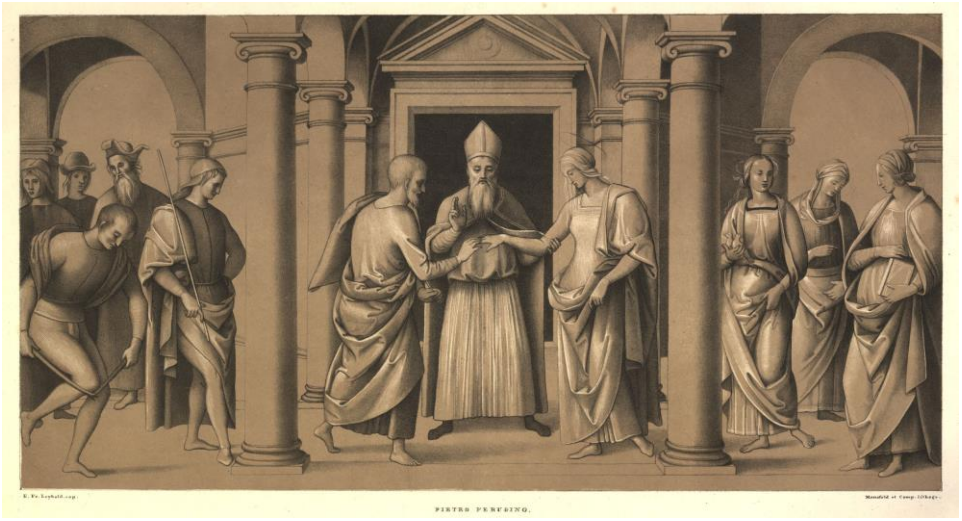


Die Vision des Ezechiel - natürlich leben die Vorstellungen heute nicht mehr, aus denen dergleichen, auch zu Raffaels Zeiten noch - lebendig hervorgegangen ist. Dieses Wandern der Seele durch die geistige Welt in Menschengestalt so sachgemäß vorzustellen, gelingt den Menschen, die der Geisteswissenschaft fernstehen, heute selbstverständlich nicht mehr. Das Tierische nach unten, als Ausdruck desjenigen, was der Mensch von sich abgestreift hat, was aber selbstverständlich sogar noch in seinem ätherischen Leibe wohl zu finden ist, wenn dieser ätherische Leib losgetrennt wird von dem physischen Leibe. Das Verbundensein mit dem Kindlichen in der Weise, wie es hier durch die Engelfiguren dargestellt ist, das entspricht einer ganz realen Vorstellung, das entspricht der Vorstellung einer wirklichen Realität. Wenn man den Menschen völlig betrachtet, wie er ist, so kann man sagen: die Dreigliedrigkeit, von der gesprochen werden mußte, als über den «Hüter der Schwelle» Mitteilung gemacht wurde, diese Dreigliedrigkeit tritt überall hervor, wo das vom Physischen emanzipierte Geistige des Menschen gemeint ist; so daß man dieses Dreigliedrige in den mannigfaltigsten Formen, die nicht symbolisch sind, sondern die eigentlich geistigen Wirklichkeiten entsprechen, findet: wie hier in dem ausgewachsenen Menschen in seinem Verhältnis zum Kinde und zum Tier.



76 Perugino, Werkstatt Die Vermählung der Maria, (Wien,Albertina)
Studie zur (oder nach der) Predella von Peruginos «Madonna mit Heiligen»





*Eduard Friedrich Leybold (Steindruck) nach Pietro Perugino

Hier haben wir die Möglichkeit, eine Studie vorzuführen zu der Vermählung der Maria,

75 Perugino «Sposalizio» (Caen ,Museum)



75a Raffael «Sposalizio» (Mailand,Brera)



also jenem Gemälde, mit dem Raffaels große Künstlerlaufbahn eigentlich erst beginnt, das er einundzwanzigjährig geschaffen hat, als dem Anfang der vierjährigen Perioden, die sein ganzes künstlerisches Schaffen beherrschen.

230 Raffael Die Berufung Petri (London,Kensington Museum)

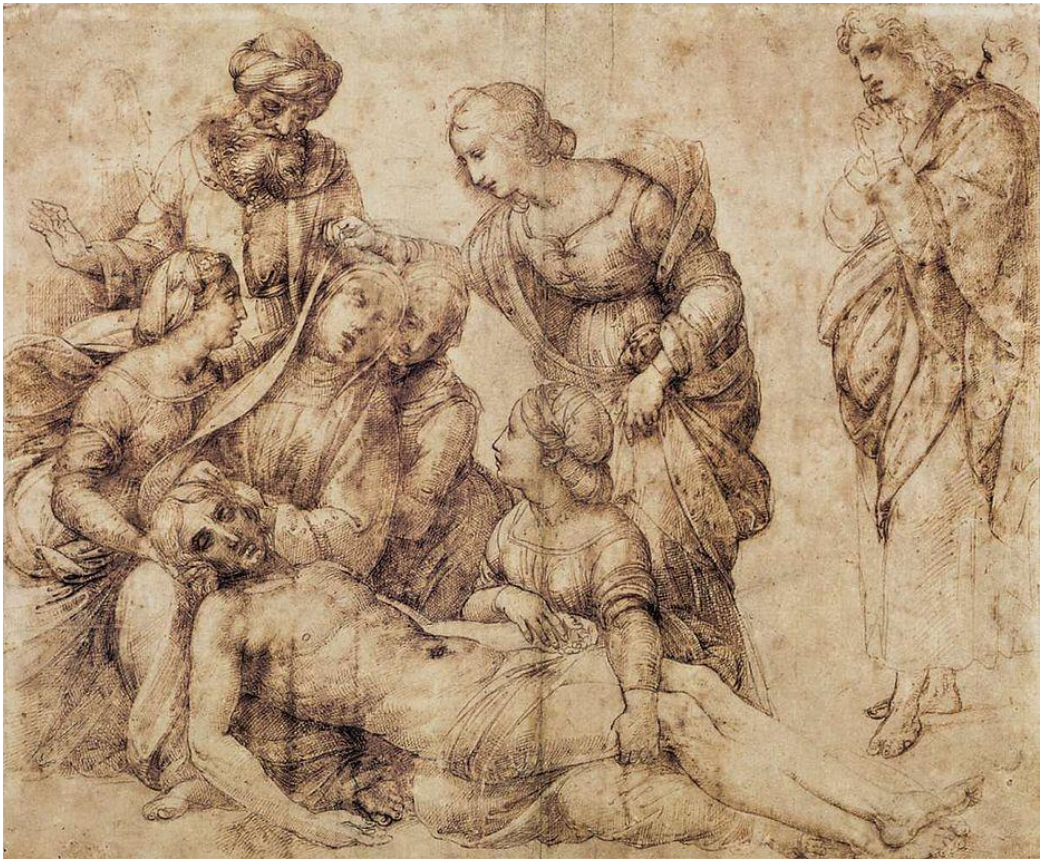


216 Raffael Die Kreuztragung (Madrid,Prado)

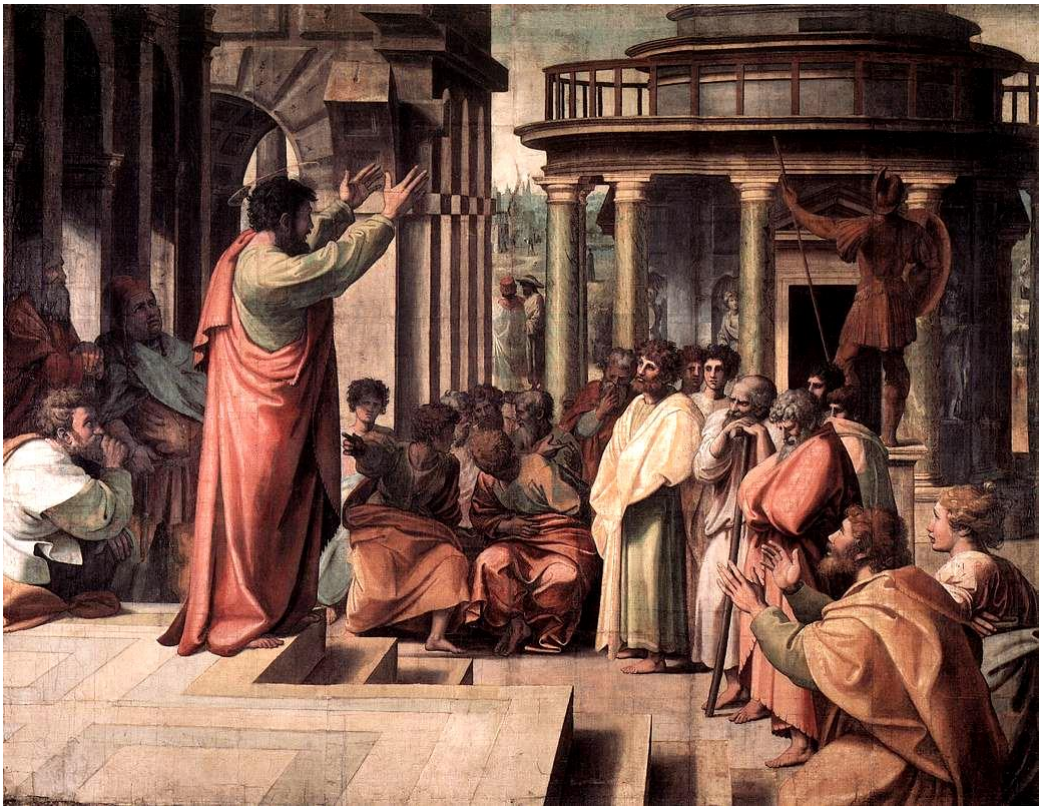


Das ist nun wiederum ein Entwurf zu einer Beweinung Christi durch die Frauen

226 Raffael Entwurf zu einer Beweinung, Feder (Paris, Louvre)

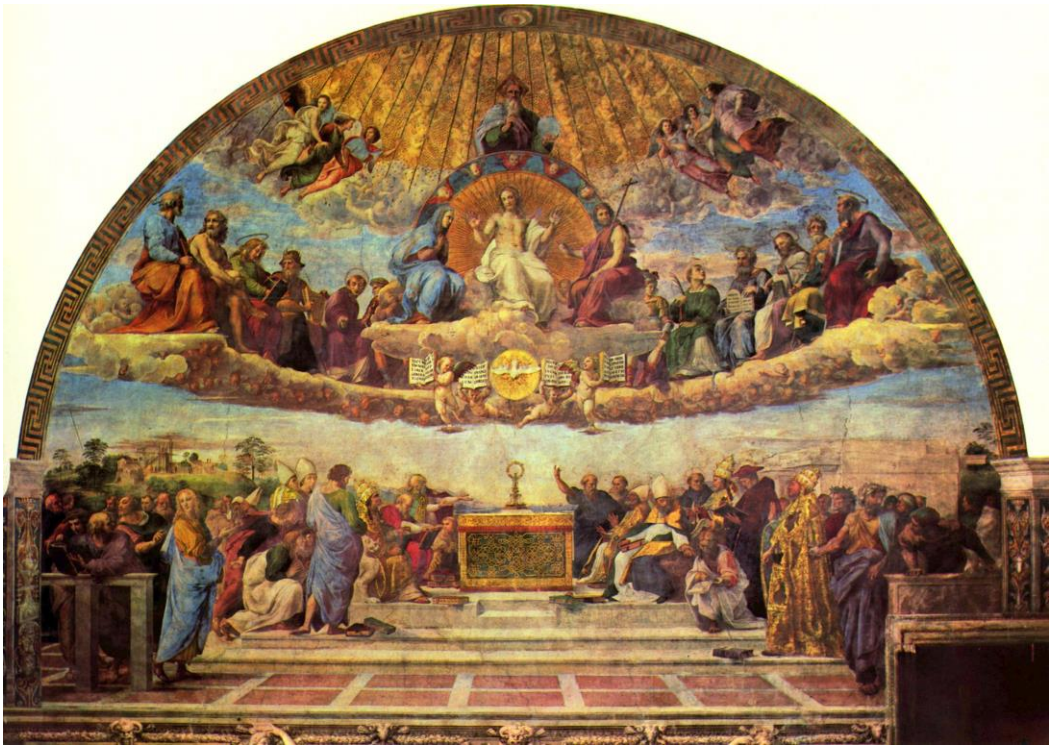


234 Raffael Die Predigt des Paulus zu Athen, Karton (London, South Kensington Museum)



Und nun haben wir noch einmal eine Reproduktion der sogenannten «Disputa»:

197 Raffael Die Disputa (Rom, Vatikan)



zu der wir auch Details haben.

201 Raffael die Dreifaltigkeit wie sie genannt wird. (Perugia, S. Severo)



199 Raffael Entwurf zur Disputa , linke Hälfte, Bister Windsor, Königliche Bibliothek



Dann folgt: 196 Raffael Die Heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek)
von der wir schon im ersten Vortrag gesprochen haben.



Dann haben wir eine Probe von Raffaels Porträtkunst:

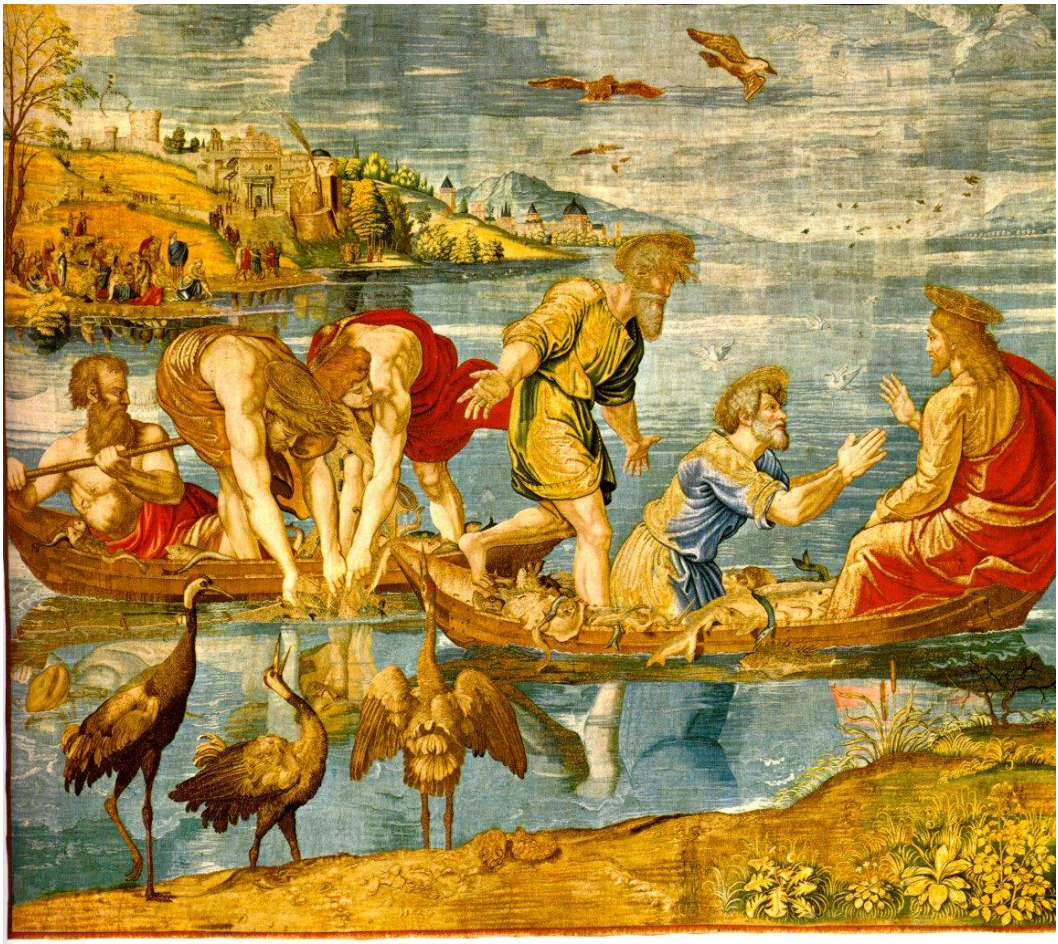
224 Raffael Bildnis eines Kardinals (Madrid, Prado)



Und nun zwei Proben seiner «Teppiche» im Vatikan:

232 Raffael Der Wunderbare Fischzug (Rom, Vatikan)

Es sind das diejenigen Bilder Raffaels, denen gegenüber Goethe gemeint hat, daß nichts sich ihnen vergleichen ließe an Größe von dem, das er damals kannte.



Das andere stellt dar:

233 Raffael Die Heilung des Lahmen, Teppich (Rom, Vatikan)





Nun bitte ich Sie, wenn Sie gerade wiederum Ihren Blick auf die heutigen Bilder Raffaels zurückwenden, zu gedenken, wie in diesen Bildern, man kann das zum Beispiel gerade auch mit Rücksicht auf die heute vorgezeigten Skizzen sagen, zu sehen ist der Nachglanz einer gewaltigen Kunsttradition. Es ist ein Letztes und damit ein Höchstes, das den Abschluß bildet einer Kunsttradition. Dann aber bitte ich Sie: denken Sie nur zum Beispiel an das Bild der «Paulus-Predigt» (234), an andere, wie zum Beispiel die «Disputa» (197-198) oder sonstige Bilder, Sie können ja im Grunde genommen nehmen, was Sie wollen, von den gesehenen Bildern, überall können Sie sagen: ich unterscheide dasjenige, was dargestellt ist, und frage mich um den Vorgang oder die Persönlichkeit, die dargestellt ist; es wird niemals genügen, bloß die Antwort zu geben: nun ja, was dargestellt ist, hat diese oder jene Beschaffenheit, drückt dieses oder jenes aus, sondern überall muß die Frage aufgeworfen werden: Wie denkt der Künstler dasjenige, was er darstellt, hohen Kunstideen gemäß auszudrücken? - Wir dürfen nicht bloß fragen: wie wird Paulus die Hände emporgehoben haben, wenn er gepredigt hat? -, sondern wir müssen fragen bei Raffael: wie muß dem Kunstebenmaß gemäß zum Ausdruck gebracht werden der Winkel, den die Arme mit dem Körper zu bilden haben und dergleichen. Überall ist, ich möchte sagen: der Zauberhauch besonderer Kunstgesetzmäßigkeit über alles ausgegossen. Sie können bei dem Knaben, der hier, neben der rechten Säule steht, nicht bloß fragen: was geht in der Seele dieses Knaben vor? -, sondern Sie müssen nach besonderen Kunstebenmäßigkeitsgesetzen fragen, müssen fragen, wie in das Ganze des Bildes sich hineinstellt die nach beiden Seiten hin gehende Verlängerung der Arme, die in der gleichen Richtung sind und so weiter, überall nach den Gesetzen der Harmonie fragen. Kurz, wir können genau unterscheiden dasjenige, was sich künstlerisch abhebt, möchte ich sagen, und dasjenige, was als Motiv dahinter liegt, nur so, daß die Kunst hier so gewaltig auftritt, daß sie alles Motivhafte in ihre Sphäre hereindrängt. Und wir können daher geradezu bei einem solchen Künstler wie Raffael das Wort prägen in seiner ureigensten Bedeutung: die künstlerische Wahrheit macht alles übrige wahr, die künstlerische Wahrheit zwingt alles übrige in ihren Kreis.

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

Da haben wir - um uns wiederum an Schongauer, der 1491 gestorben ist, zu erinnern - eine «Kreuztragung» von ihm:

252 Schongauer die grosse Kreuztragung - Kupferstich

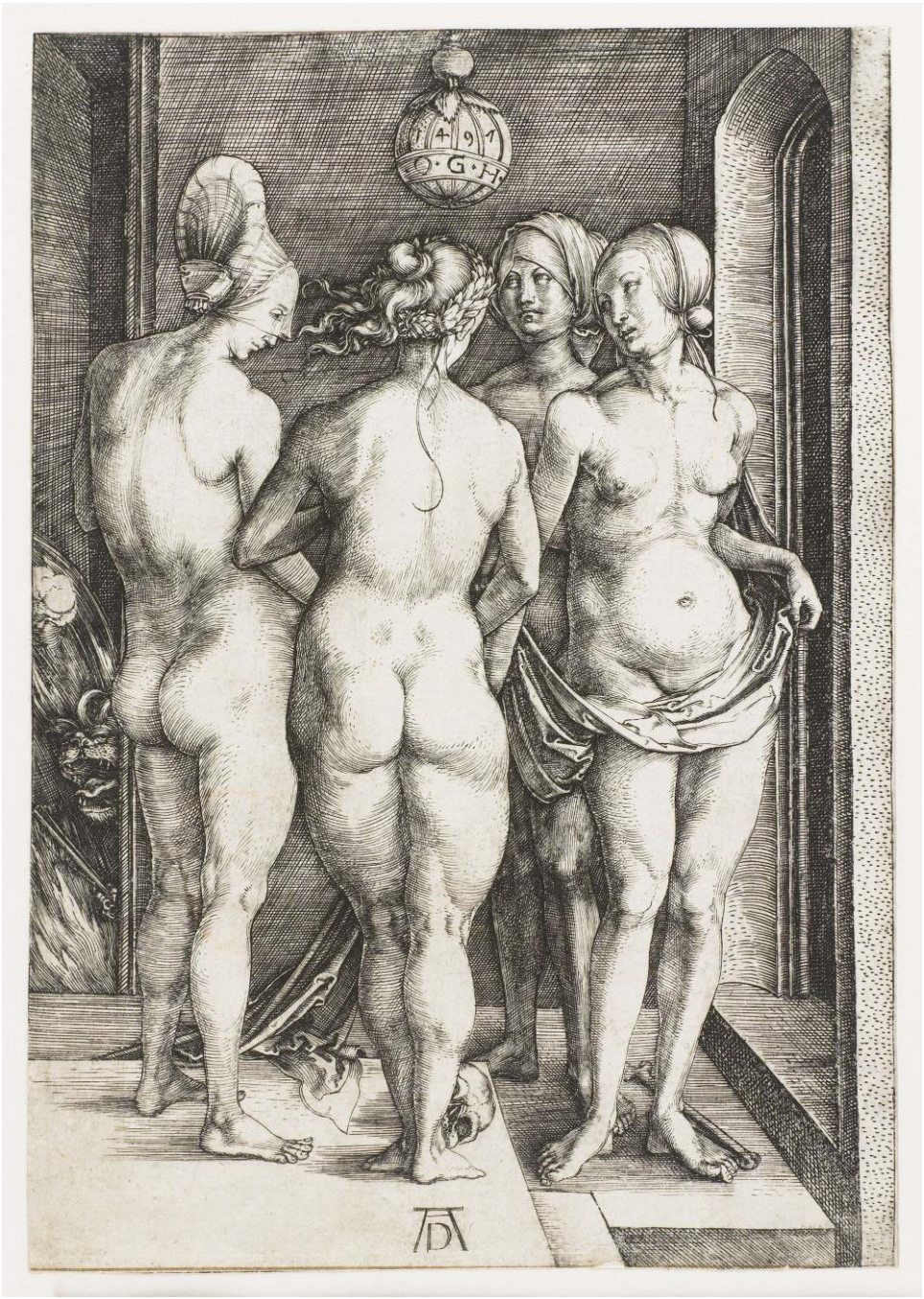
(Staatlichen Kunstsammlungen Dresden)



Da sehen Sie allerdings, ich möchte sagen, genau das Umgekehrte. Hier sehen Sie überall zunächst, daß der Künstler den Hauptwert darauf legt, dasjenige auszudrücken, was er ausdrücken will, und daß ein solches besonderes Künstlerisch-Wahres, das schon den Abschluß einer größeren Tradition bilden würde, nicht wie ein Zauberhauch darüberliegt, sondern daß angestrebt wird, so gut es durch die Bewältigung der Kunstmittel dem Künstler eben möglich ist, dasjenige, was in den Seelen liegt, auszudrücken. Hier spricht die Welt unmittelbar, nicht durch eine große Kunsttradition, zu uns.

Und nun werden wir ebenso in einer Reihe von Bildern, die wir uns noch nicht vorgeführt haben, die Persönlichkeit Dürers auf unsere Seele wirken lassen. Bei Dürer - man könnte sagen: dem Zeitgenossen Raffaels - haben wir nun eine ganz und gar andere Persönlichkeit vor uns. Unmöglich ist es, bei Dürer ebenso zu denken wie bei Raffael. Bei Dürer werden wir nicht leicht finden, daß wir die Persönlichkeit, das Menschliche vergessen könnten; nicht, als ob wir es unbedingt uns immer vorstellen müßten, aber die Bilder selber zeigen das unmittelbar der Menschenseele Intime, der Menschenseele elementar Entspringende. Und wie Raffael im Grunde immer auf dem Hintergrunde einer großen Weltperspektive malt, so daß er nur denkbar ist, wie wenn in seiner Seele, ich möchte sagen: der christliche Genius selber malte, auf der einen Seite; und auf der anderen Seite nur denkbar ist so, wie stehend eben im Abschluß einer großen Kunstepoche, in der vorangegangen ist, daß Schüler bei ihren Meistern viel gelernt haben über dasjenige, was künstlerisches Ebenmaß ist, was in einer gewissen Weise gemacht werden muß, daß es den Anforderungen der großen Kunst entspricht, während man bei Raffael immer vor dies gestellt ist, sieht man bei Dürer überall im Hintergrunde, ich möchte sagen: etwas wie die Aura des damaligen mitteleuropäischen Lebens, die Aura des deutschen Städtewesens. Und unsichtbar waltet in diesen Bildern alles dasjenige, was in der Freiheit des Städtetums aufblühte, was sich entgegenarbeitete der Reformation. Zugleich steht Dürer eigentlich nicht so, daß irgendeine, irgendwie große Weltperspektive im Hintergrunde ist, sondern, ich möchte sagen: das gewöhnlich Menschliche, das an die Bibel herantritt, das an die Mitmenschen herantritt und die eigene Seele zum Ausdruck bringt, so daß man dieses Menschliche eben, wie gesagt, niemals trennen kann davon. Etwas so kosmisch durch die Seele Durchwirkendes wie bei Raffael, wird man allerdings bei Dürer nicht suchen dürfen; dagegen etwas Inniges, etwas, man kann es nicht oft genug sagen, enge mit der Menschenseele, ihrem Fühlen, Suchen, Sehnen, Trachten Zusammenhängendes.

294 Dürer Die vier Hexen – Kupferstich (Germanische Nationalmuseum, Nürnberg)



295 Dürer Der große Herkules



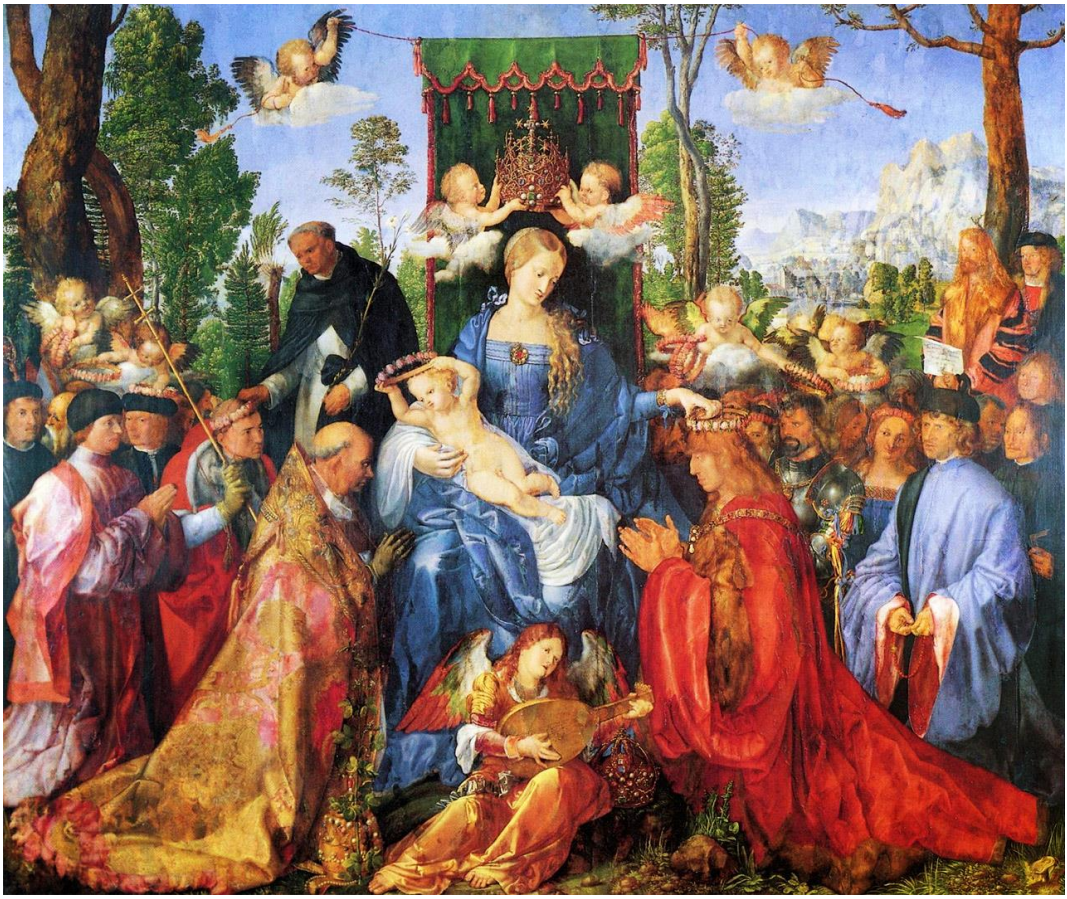
277 Dürer Philipp Melanchthon- kupferstich (Museum of Fine Arts, Boston)

Hier haben wir das Bild des Melanchthon, des theologischen Trägers der Reformation, gegenüber Luther, der der priesterliche Träger war. Nun haben wir das sogenannte Rosenkranzfest, das in Prag ist:



282 Dürer Das Rosenkranzfest (Prag, Museum)

Es werden der Papst, der Kaiser und Vertreter der Christenheit mit Rosen gekrönt von Maria, vom Jesuskind und von dem heiligen Dominikus. Wie sich da oben rechts die zwei Gestalten an den Baum lehnen, von denen der eine Dürer darstellt, das sehen Sie dann auf dem Detailbild:



283 Dürer Rosenkranzfest, Teil: Selbstbildnis





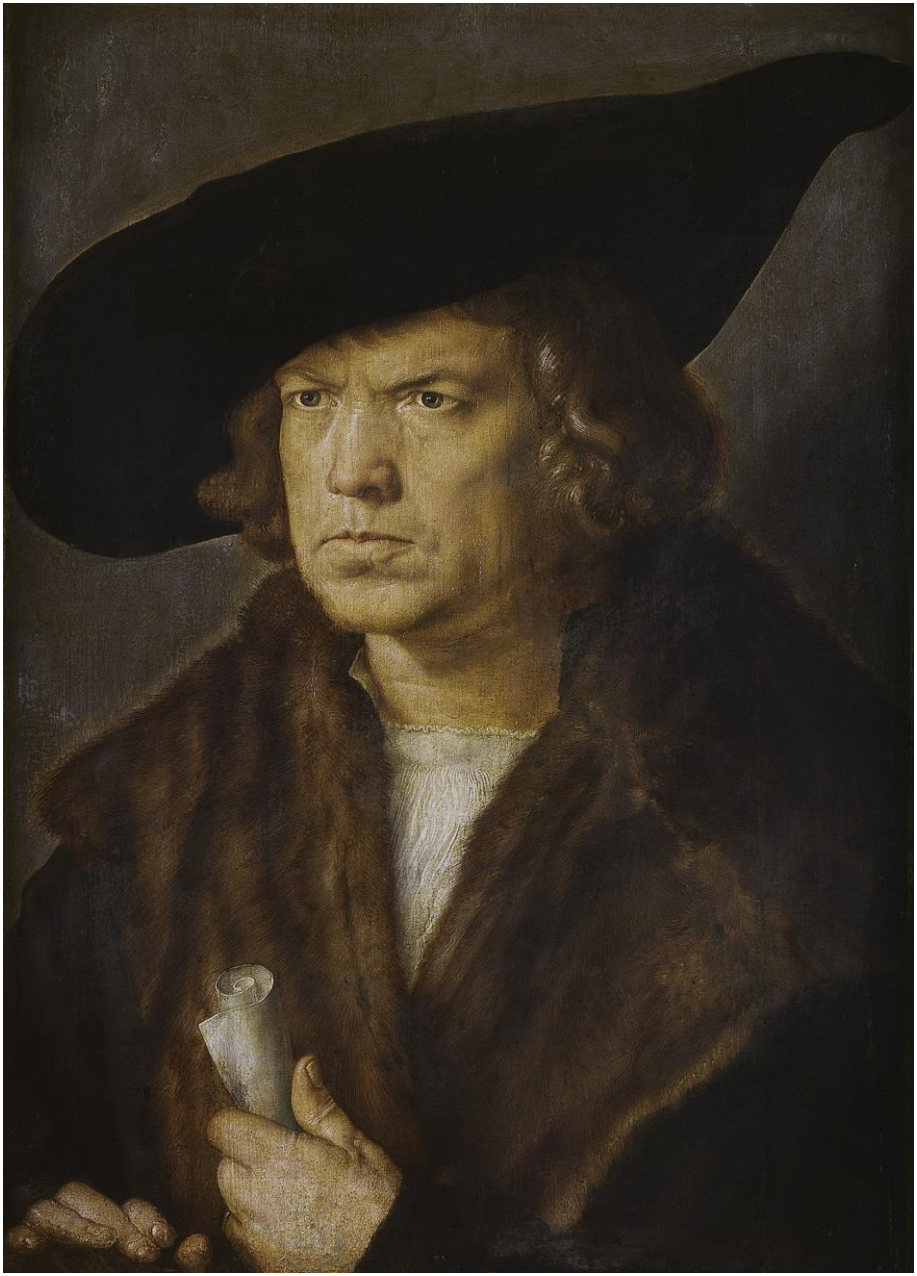
Dann haben wir wiederum Proben von Dürers Porträtkunst. Das ist

275 Dürer Dürers Vater (Florenz, Uffizien)



276 Dürer Bildnis eines Unbekannten < *Porträt von Lorenz Sterck ?* > (Madrid, Prado)

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



Damit haben wir die Reproduktionen einer Anzahl von Gemälden, die wir zur Verfügung haben, vorgeführt. Jetzt wollen wir von Dürers Zeichnungen und so weiter dasjenige vorführen, was ihn bis zu einem gewissen Grade charakterisieren kann. Zuerst einige Holzschnitte aus seinem Zyklus «Die Apokalypse», den er 1498 in 15 Blättern geschaffen hat. Sie sehen hier das Bild

296 Albrecht Dürer Die vier apokalyptischen Reiter Holzschnitt der „Apokalypse“



297 Das nächste Bild Dürer: Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache



298 Dürer Die Huldigung der Heiligen von Gott Oder Die Anbetung des Lammes und das Lied der Auserwählten - Holzschnitt der „Apokalypse“



299 Dürer Loslösung der Engel oder Der Kampf zwischen Mensch und Engel oder die Schlacht der Engel - Holzschnitt der „Apokalypse“



300 Dürer Michael mit dem Drachen



Und jetzt wollen wir aus der sogenannten «Kupferstich-Passion» eine Anzahl von Bildern vorführen:

302 Dürer Das Schweißtuch der Veronika



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

303 Dürer Der Schmerzensmann an der Säule (Museumslandschaft Hessen Kassel)



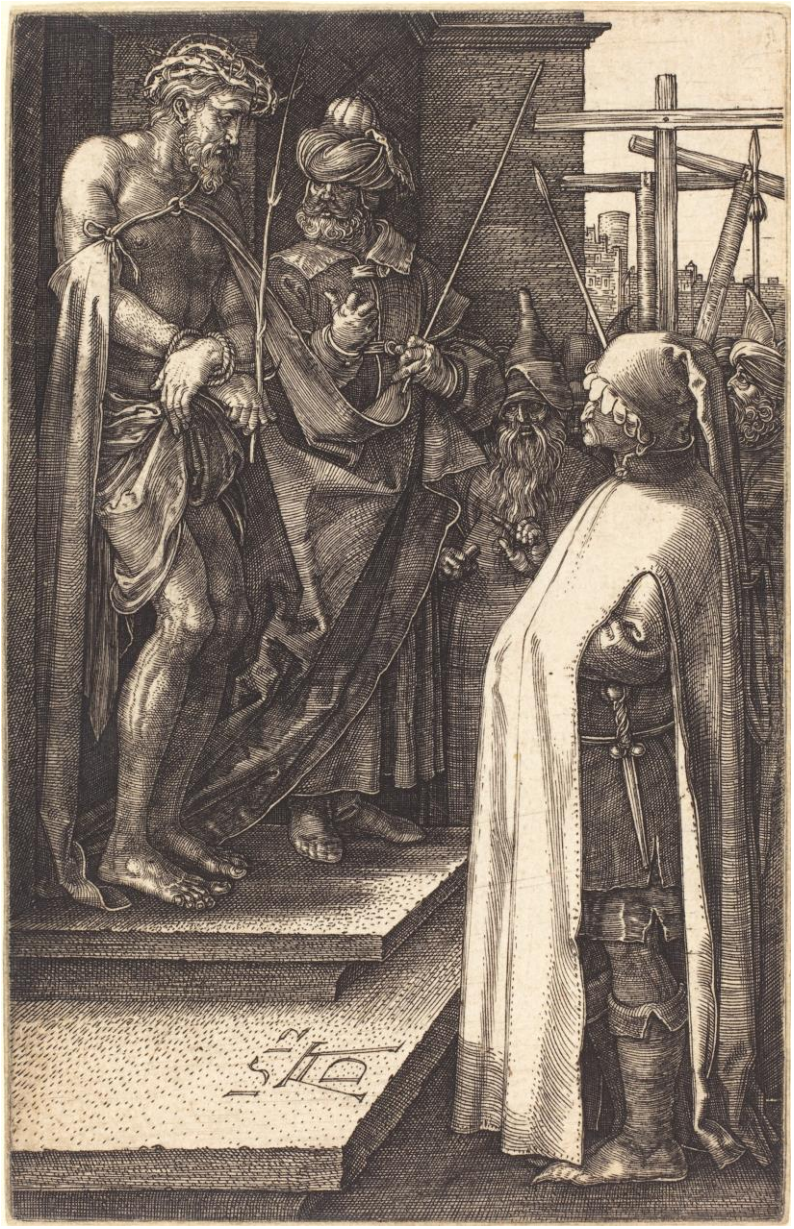
Dann:

304 Dürer Kupferstichpassion: Die Geißelung Christi (Nr. 6)



305 Dürer Die Dornenkrönung





Nun wollen wir eine Reihe von Bildern aus der Passion in kleinen Holzschnitten, der «Kleinen Holzschnitt-Passion», vorführen, die im ganzen 37 Bilder umfaßt. Wir werden also einige dieser außerordentlich innigen Bilder vorführen. Das ist das Titelblatt:

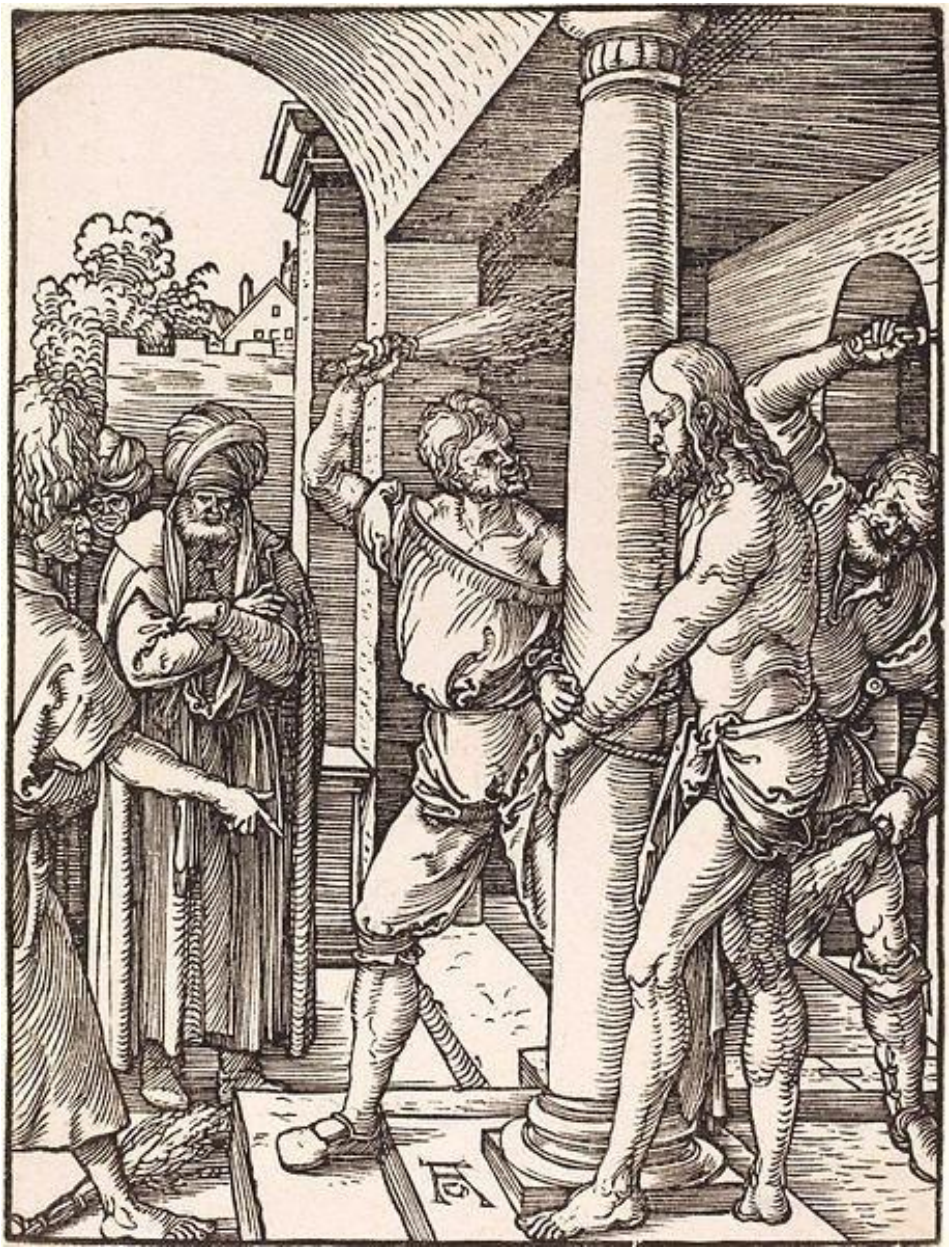

Passio Christi ab Alberto Durer Nu
renbergensi effigiata cũ variĳ generis carmi
nibus Fratris Benedicti Chelidonĳ
Musophili.
O mihi tantorum iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.
Cum privilegio.

Nun innerhalb dieser Passion:

309 Dürer Das Abendmahl



310 Dürer Die Geißelung

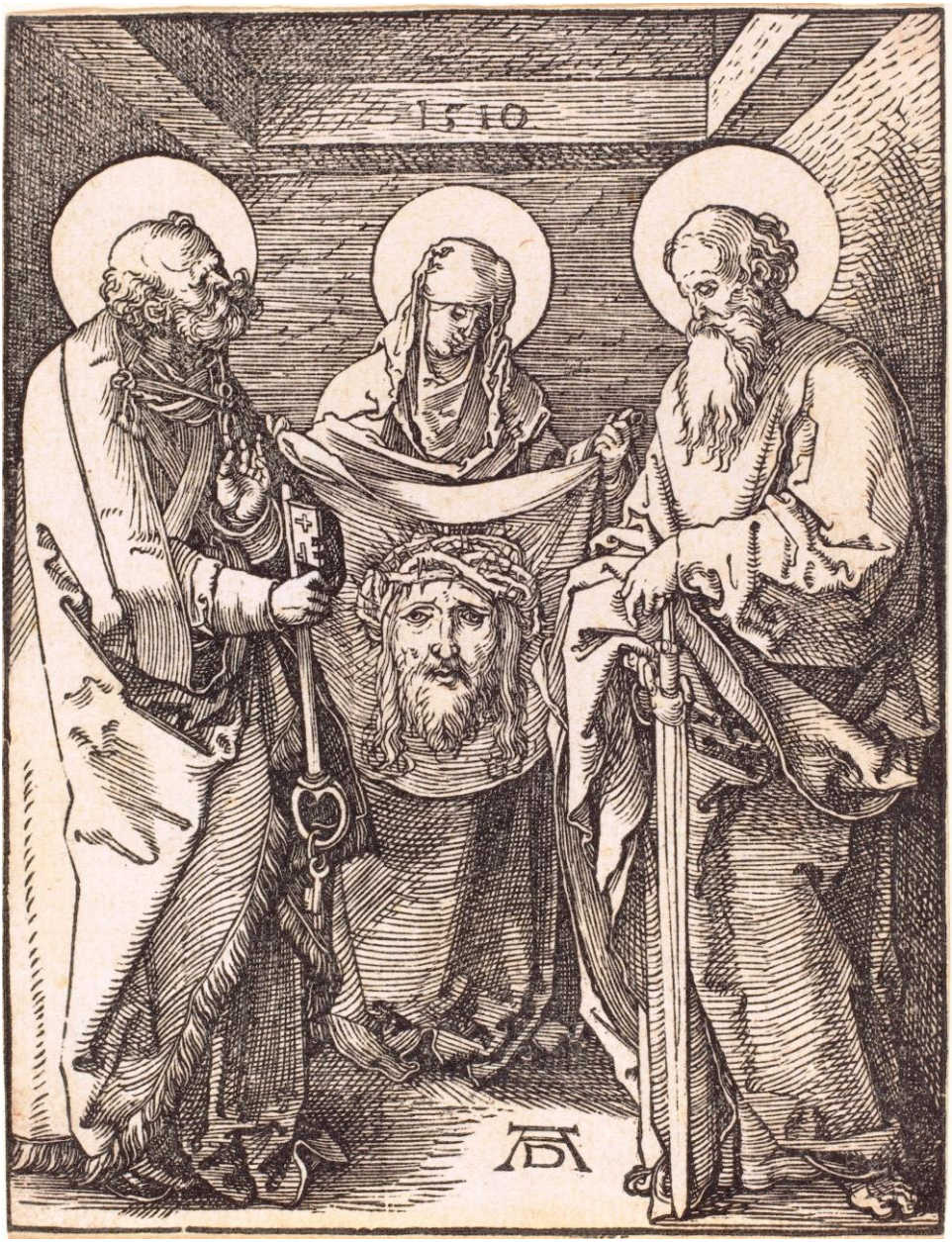


Dann das, was man die «Verspottung» nennt:

311 Dürer Christus am Kreuz



312 Dürer Das Schweißtuch der Veronika



313 Dürer Ecce Homo



314 Dürer Die Kreuztragung



316 Dürer Die Beweinung Christi



317 Dürer Die Auferstehung



Und nun

318 Dürer Die Himmelfahrt



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

332 Hans Baldung Grien Die drei Parzen



und auch

331 Hans Baldung Grien Ecce Homo



Dann einen Holzschnitt von Hans Sebald Beham:

333 Hans Sebald Beham Der Schmerzensmann



Nun möchte ich folgendes bemerken: Mehr als man aus den gebräuchlichen Geschichtshandbüchern, die man so gewöhnlich zur Hand nimmt, wissen kann, drückt sich wirklich in dem ganzen Leben im 12., 13., 14., 15., 16. Jahrhundert das aus, was zusammenhängt mit dem Übergang aus dem vierten in den fünften nachatlantischen Zeitraum. Man muß ja in Betracht ziehen, daß in solchen Zeiten, in denen man also an Zeitengrenzen steht, wirklich im Zeitleben vieles wahrzunehmen ist, das den großen Umschwung zum Ausdruck bringt. Die Geschichte verläuft schon nicht so, wie man dieses nach den Handbüchern glauben könnte, daß immer Wirkung auf Ursache, und immer wieder und wiederum Wirkung auf Ursache und so weiter kommt; sondern in charakteristischen epochalen Wendungspunkten stehen auch ganz charakteristische Erscheinungen auf den verschiedensten Gebieten. Beim Übergang aus der Zeit der Verstandes- oder Gemütsseele in die Zeit der Bewußtseinsseele liegen verschiedene Erscheinungen der verschiedensten Mittel, die zeigen, wie gefühlt wurde, als eben herankamen die Impulse, die mit der Entwickelung der Bewußtseinsseele zusammenhängen. Mit dieser Entwickelung der Bewußtseinsseele hängt ja zusammen die Ausgliederung der Verhältnisse, die der Mensch besonders ausbilden soll im fünften nachatlantischen Zeitraum zum rein physischen Plane; und der Mensch soll besonders gekettet werden an den physischen Plan. Nun natürlich erscheinen damit auch alle Reaktionserscheinungen, alle Erscheinungen, die sich dagegen auflehnen; es erscheint aber auch alles dasjenige, was wiederum aus dem früheren Zeitraum herüberragt, sich herüberverzweigt und sich herübergliedert.

Und so sehen wir hervortreten unter den vielerlei Symptomen dieser Zeit das Beschäftigen der Menschen in intensiver Weise mit dem Phänomen des Todes. Auf den verschiedensten Gebieten - man kann das schon nachweisen -tritt der Gedanke an den Tod an den Menschen heran. Der Tod gewissermaßen in seinem Mysteriencharakter tritt an die Seelen heran in der Zeit, als gerade die Seelen sich anschicken sollen, am meisten herauszutreten auf den physischen Plan. Außerdem aber ragen ja die Erscheinungen des vierten nachatlantischen Zeitraums herüber in den fünften nachatlantischen Zeitraum: die Auswüchse des zum reinen Machtimpuls gewordenen romanischen Papsttums und alles dessen, was damit zusammenhängt, die Auswüchse der alten Ständegliederung, des überhandnehmenden Reichtums der höheren Stände und des Übermutes der höheren Stände, die Veroberflächlichung der höheren Stände und die Veräußerlichung der religiösen Motive auf der einen Seite, auf der ändern Seite das Nachdenken der zur Innerlichkeit kommenden Menschen über das Hereinragen der geistigen Welt in die physische. Dazu die Notwendigkeit, die Aufmerksamkeit zu wenden auf die geistige Welt, da die Keime und Impulse des Verderbens ja gerade in dieser Zeit so furchtbar hereinragen in die physische Welt. Es sind ja auch die Jahrhunderte, in denen die Pest wütet in weiten Gegenden Europas, ein furchtbares Sterben. Der Tod trat an die Menschen heran auch unmittelbar, als sichtbare Erscheinung in furchtbarster Gestalt. Und so sehen wir auch in der Kunst den Tod in seiner Bedeutung studiert. Es tritt uns ja das besonders entgegen in jenem berühmten «Zug des Todes», ich möchte sagen, als eine der ersten Erscheinungen, in der Kirchhofmauer in Pisa (80-84). Dann aber finden wir die Darstellungen des Todes, wie er herantritt an den Menschen, wie er unter der Gesetzgebung des Schicksals an jeden einzelnen Menschenstand herantritt.

Der «Totentanz» in Darstellungen, das heißt: der Umzug des Todes durch die Welt, der Einzug des Todes in alle menschlichen Verhältnisse, wird ein oft, oft dargestelltes Thema. Und aus dieser ganzen Stimmung heraus schafft nun auch Holbein seine «Totentanz-Bilder», von denen wir drei vorführen wollen.

Diese Totentanzbilder des Holbein hatten mehr die Aufgabe, zu zeigen, wie der Tod herantritt an den reichen Menschen, herantritt an Menschen in allen Ständen, an Oben und Unten herantritt, aber auch als ein gerechter Richter. Alle möglichen Verhältnisse, in denen der Tod an das Leben herantritt, wollte gerade Holbein in seinen Totentanzbildern darstellen. Erst «Der Tod an den König herantretend», ihn herausreißend aus seinem königlichen Leben:

319 Holbein Der König



Dann «Der Tod an den Mönch herantretend»:

320 Holbein Der Mönch

An solchen Darstellungen hatte das Volk seinen besonderen Gefallen in der damaligen Zeit. Es ist ja die Zeit, in der die Reformation ein Ende machen will mit all der Verweltlichung, der Veroberflächlichung, der Veräußerlichung des religiösen Wesens, mit all dem eben, was man dazumal «die Verderbnis der Kirche und des Klerus» nannte.



Dann «Wie der Tod an den reichen Mann herantritt» und ihn beim Haufen Geld findet:

321 Holbein Der reiche Mann



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

In der Entwickelung gerade der mitteleuropäischen, der deutschen Kunst, und zwar der süddeutschen Kunst im Beginne des 15. Jahrhunderts, können wir eigentümliche Studien machen. Allerdings, die Bilder, die wir zeigen werden, sollen vorführen die Ergebnisse erst einer längeren Entwickelung; aber diese Ergebnisse werden uns an diesen Bildern charakteristisch hervortreten. Gewiß, wenn man einen größeren Umriß von Erscheinungen zu charakterisieren hat, muß man vieles zusammenfassen, und will man wahr sein, so muß man dieses so zusammenfassen, daß dasjenige, was man als charakteristisches Bild wählt, vielleicht nicht in einem einzelnen Fall gerade sich verwirklicht hat, aber im Ganzen sich doch verwirklicht hat. Man muß sich insbesondere -und charakteristisch zeigt sich schon das Entstehen der mittelalterlichen Kunst, die Entstehung der mittelalterlichen Kunst der Deutschen, gerade am Abhänge der Alpen und nach Süddeutschland hinein, in südbayrische Gegenden, in schwäbische Gegenden -, man muß sich ja klarsein, daß hier ein Zusammenfließen stattfindet von zwei Faktoren.

Der eine Faktor ist alles dasjenige, was auf den Wogen der kirchlichen Entwickelung vom Süden her gebracht wird, ich möchte sagen: des römischen Kirchenwesens. Wir müssen uns durchaus vorstellen - wenn auch die geschiehtliehen Dokumente darüber sehr wenig enthalten, wahr ist es doch, daß die Dinge so sind -, daß auch über Künstlerisches auf dem Umwege durch die Kirche und ihre Träger, insbesondere in die genannten Gegenden hinein außerordentlich viele Impulse gekommen sind. Kirchliche Persönlichkeiten wurden ganz gewiß auch Maler, gute und schlechte Maler, und sie standen im Zusammenhang mit der ganzen Entwickelung des Kirchenwesens vom Süden herauf, vom romanischen Wesen herauf. Da brachten sie mit alles dasjenige, was da an Traditionen vorhanden war. Die künstlerische Tradition, die ihren Höhepunkt selbstverständlich nur in Genies erreichen konnte, aber als Tradition auch bei Stümpern gelehrt worden ist und vorhanden war, die ist ja insbesondere in Italien heimisch; da nehmen sie auf auch die Priester, die Mönche, welche nach dem Norden gehen; und sie übertragen neben allem übrigen, das sie aus dem Römisch-Kirchlichen her haben, auch die Begriffe, wie man künstlerisch schaffen muß: die Begriffe von künstlerischer Harmonie, von künstlerischem Ebenmaß, die Begriffe, wie man in ein Bild hinein Personen gruppieren soll, wie man sonst Linien zu führen hat. All dasjenige, was man in einem Höhepunkt an solchen Schöpfungen wie denen von Michelangelo und besonders von Raffael sieht, das ging ja hervor aus weit verzweigten Kunstlehren; das war durchaus nicht naive Schöpfung. Raffael hat auch nicht naiv geschaffen, sondern geschaffen, wie ich sagte, eben aus einer weitgehenden künstlerischen Tradition. Da wußte man, wie man an der oder jener Stelle die Personen anzuordnen hat, wie man eine Person zu stellen hat, daß sie künstlerisch richtig steht und dergleichen. Da hatte man auch schon - und ich habe das ja das letztemal erwähnt - die Gesetze der Perspektive bis zu einem hohen, vollendeten Grade gebracht.

Das alles wurde herauf nach dem Norden übertragen. Solche Dinge wurden mit denjenigen, die Talent hatten, künstlerisch tätig zu sein, von Mönchen und Priestern, die selber künstlerische Ausbildung genossen hatten, vielfach besprochen. Aber man muß sagen: die Menschen, die aus den Gegenden, aus den deutschen Gegenden des heutigen Österreichs, des heutigen Südbayerns, Schwabens waren, sie haben ganz gewiß nur mit einem großen Widerstreben diese künstlerischen Regeln aufgenommen, waren gewissermaßen vielern unverständig gegenüberstehend. Sie haben gehört: so muß man das machen; aber so recht ein ging ihnen das nicht, daß man's so machen müsse; denn sie hatten in sich selber noch nicht ausgebildet das Sehen für diese Dinge. So daß man in der Zeit, aus der ja weniges mehr erhalten ist, gerade aus jenen Gegenden heraus Schöpfungen annehmen muß, welche all das, was der großen Kunsttradition des romanischen Südens entspricht, in recht stümperhafter Weise gefördert hatten. Man konnte nicht recht darauf eingehen, da man dazu nicht viel Talent hatte. Die menschlichen Talente waren eben in diesen Gegenden anders. Und wenn ich sage: auf der einen Seite kam all das, was durch römische Priesterschaft nach dem Norden getragen war - wenn ich dies das eine Element genannt habe, so möchte ich eben das andere Element nennen: die elementarische Ursprünglichkeit des Gemütes der Menschen selber, die sich in diesen Gegenden geeignet zeigten, irgendwie sich als Maler zu betätigen. Die hatten kein Talent eigentlich, gerade dasjenige zu befolgen, was im Süden als höchste Anforderung des Künstlerischen galt. Für Perspektive hatten sie zunächst gar kein Auge. Daß in einem Bilde zum Ausdruck gebracht werden müsse: die eine Person steht vorne, im Vordergrund, die andere Person weiter im Hintergrund, das konnten

sie nach perspektivischen Gesetzen außerordentlich schwer begreifen. Für diese Gegenden, die in vieler Beziehung aber der Ausgangspunkt der deutschen Kunst sind, für diese Gegenden ist die Anschauung des Raumes durchaus in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch etwas Verschlossenes. Man kann sich nicht durchringen, die perspektivischen Gesetze wirklich als etwas Eigenempfundenes zu fühlen. Man fühlt höchstens, daß man durch Überschneidungen ausdrücken muß: das eine ist vorne, das andere ist hinten; dasjenige, das überschneidet ist vorne; was überschnitten wird, ist hinten. Und auf diese Weise sucht man einige Raumanordnung in die Bilder hineinzubringen. Auf diese Weise beginnt man, sich in die Gesetze des Raumes hineinzufinden.

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

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

334 Lukas Moser Der Tiefenbronner Magdalenen-Altar



335 Moser Die Meerfahrt der Heiligen, Teil von 334 (Tiefenbronn, Kirche)



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

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

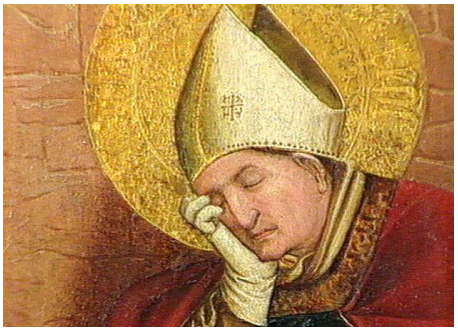
Sehen Sie sich diese sogenannte «Meerfahrt der Heiligen» an, das Wasser, in dem das Schiff, das Sie hier sehen — man kann eben kaum sagen: im Vordergrunde sehen -, fährt, das Wasser geht bis nach vorne. Die Wellen werden ausgedrückt dadurch, daß man Wellenkämme macht, die heller sind. Aber wenn Sie versuchen, sich den Augenpunkt des Bildes zu vergegenwärtigen, den Punkt, von dem aus das Ganze als gesehen gedacht werden kann, so werden Sie sogleich m Verlegenheit kommen. Natürlich müssen Sie sich den Augenpunkt hoch denken, so, daß man eine Art Heraufsicht hätte; damit aber stimmt wiederum nicht dasjenige, was unten in den Heiligen als Hauptgestalten erscheint. Auf der ändern Seite sehen Sie überall, daß schon dasjenige angestrebt wird, was dann bei den deutschen Künstlern der späteren Zeit, die wir ja betrachtet haben, als ihr eigentliches Großes herauskommt. Also das Naturalistische, die Wiedergabe des Ausdruckes, sehen Sie bei diesen Heiligen, die in diesem Schiffe sind, die auf dem Rande so sitzen, daß sie wohl bei dem geringsten Windstoß sicherlich ins Wasser fallen würden. Aber Sie sehen doch wiederum, wie Feinheit der Beobachtung, Feinheit des seelischen Ausdruckes trotzdem durchaus zum Ausdruck kommen, wie versucht wird, neben allem ungeschickten Beobachten der Kunst- und Harmonieregeln, realistisch zu sein - wenn Sie sich den Heiligen Maximin anschauen in der Mitra, wie versucht wird, zum Ausdruck zu bringen realistisch das, was man beobachtet hat wiederum, ich möchte sagen: im Gegensatze zu der inneren Wahrheit. Denn selbstverständlich könnte das Gesicht nicht diese Haltung haben bei dieser Körperlage. Und dergleichen sind ungeheuer viel Fehler noch darinnen. Das kommt daher, daß der Künstler auf der einen Seite nach dem strebt, was dann die Größe der deutschen Kunst ist, und zu gleicher Zeit unter dem Eindrucke steht: du mußt in die Mitte ein Gesicht machen, das das Antlitz en face zeigt, im Gegensatze dazu mußt du Profile machen; gewisse Regeln, die man ihm beigebracht hat, gewisse Anordnungen im Bilde, das alles will er beobachten -aber er kann es nur nach Maßgabe seiner elementaren Anschauungen, die eben sich noch nicht durchgearbeitet haben zu irgendeiner Perspektive, zu irgendeiner Befolgung der Raumgesetzbeobachtung.

Wenn Sie sich die kleinen Hügel vorstellen und das Ganze doch wiederum so, daß ein eigentliches Zurückgehen durchaus nicht darinnen liegt in dem Bilde, so sehen Sie, welch immenser Fortschritt vorliegt. Wenn Sie die Zeit nehmen - wir haben also dieses Altarbild in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts -, wenn Sie beachten, wie kurz die Zeit ist bis zu Dürer und Holbein, so werden Sie sehen, wie stark die Kräfte gewirkt haben, die hier aus selbständigen elementaren Impulsen heraus mit Überwindung der vom Süden hergebrachten Kunsttradition - denn die wollte man nicht: man sieht, wie man sich sträubt dagegen -, mit Überwinden der Tradition und mit dem Selbstfinden desjenigen, was man nötig hatte, wie man in verhältnismäßig kurzer Zeit weit gekommen ist.

Noch ein anderes Bild von Lukas Moser:

336 Lukas Moser Die schlafenden Heiligen





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

337 Lukas Moser Lazarus im Schöße seiner Schwester



Das Ganze wiederum wie in der Fläche gelegen. Aber eines werden Sie bereits bemerken: daß hier schon auftritt der Versuch, durch Schlagschatten Raumwirkungen hervorzubringen. Während Lukas Moser mit den Gesetzen der Perspektive auf dem allergespanntesten Fuße steht, versucht er durch Schlagschatten und überhaupt durch Licht- und Schatten-Verteilen Räumlichkeit hervorzubringen. Ich habe Ihnen bei früheren Gelegenheiten charakterisiert, wie das gerade eine Eigentümlichkeit der deutschen Kunstströmung ist: durch die Fassung des Lichtes, durch die Räumlichkeit des Lichtes, durch die Raumwirkung des Lichtes zu fühlen die Räumlichkeit. Während man also nicht ausgeht hier von den Gesetzen der linearen Perspektive, von den Gesetzen der Zeichnung in der Perspektive, geht man aus von dem nach vorn und rückwärts Erweitern der Fläche dadurch, daß man die Lichtwirkungen aufsucht.

338 Lukas Moser Selbstbildnis. Aus dem Bogenfeld des Magdalenen-Altars.

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





339 Hans Multscher Christi Geburt (Berlin, Deutsches Museum)



Hier sehen Sie eine Geburt Christi. Wiederum eigentlich von Raumgesetzen in dem Sinne, wie ich vorhin sagte, wie sie vom Süden gekommen sind, nichts; dagegen bereits der Beginn in der Raumwirkung des Lichtes, ich möchte sagen: in dem, was Raum wird aus den Wirkungen des Lichtes heraus, mit großer Aufmerksamkeit schaffend. Das Bild ist 1437 gemalt, ein Sterzin-ger Altarbild. Gerade in den Bildern von Moser und Multscher haben wir einen wirklichen, aus der Natur des deutschen Südens herausgeborenen Kunstimpuls. Dasjenige haben wir da, was dann später aufgegangen ist in der Kunst Dürers, Holbeins und so weiter im Grunde genommen, nur daß sie von den Niederlanden her, von Flandern beeinflußt waren; auch die Kölner wurzeln in diesen selben Impulsen. Überall sehen Sie, wie merkwürdig im Beginne einer solchen Impulsentwickelung die charakteristischen Dinge schon hervortreten. Sie sehen überall das Bestreben, das Innerliche der Seele der verschiedenen Personen zum Ausdruck zu bringen; aber Sie sehen zu gleicher Zeit eben ein auf gespanntem Fuße Stehen mit gewissen anderen Dingen der Naturwahrheit. Wenn Sie sich, nicht wahr, in die Masse, die dort rückwärts ist, hineindenken - nehmen Sie die Nähe der Antlitze: die Personen können nicht nebeneinander stehen, ohne daß man ihnen links und rechts die Arme weghackt, wenn Sie sich sie vorstellen nach der Nähe, die die Gesichter zuweilen haben. Also auf solche Dinge der Raumverteilung wird keine Rücksicht genommen. Eine Person steckt in der anderen darinnen.

Ein anderes Bild von Multscher:

340 Hans Multscher Christus am Ölberg

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



341 Hans Multscher(?) Meister der Sterzinger - Altarflügel »Die Grablegung Christi« (Staatsgalerie, Stuttgart)

Gerade in Lukas Moser und Hans Multscher haben wir eben neben anderen, von denen aber weniger etwas erhalten ist - man muß diese Dinge eben eigentlich nur überall in den Kirchen finden -, in diesen beiden haben wir direkte Anfänge der deutschen Kunst zu sehen. Mit aller Ungeschicklichkeit, mit allem Primitiven, aber eben Anfänge desjenigen, was in den Bildern, die wir aus späterer Zeit angeführt haben, bereits groß herauskommt, sehen wir hier aus dem Primitiven heraus - mit direktem Unvermögen, sich in die Traditionen, die aus dem Süden her kommen, hineinzufinden -, mit diesem direkten Unvermögen malen. Wir sehen eben die Innerlichkeit opponieren gegen dasjenige, was als Regel gebracht wird.



Und nun noch ein anderes Bild von Johannes Multscher:

342 Hans Multscher Die Auferstehung (Berlin, Deuthes Museum)



Sehen Sie sich dieses Bild an, so werden Sie sehen, daß all das, was in bezug auf die beiden Künstler gesagt worden ist, an diesem Bilde ganz besonders deutlich hervortritt; wenn Sie einen Punkt suchen wollen, von dem aus die Figuren mit dem Sarkophag - so können wir's ja wohl

nennen - gesehen sind, so müßten Sie ihn hoch oben suchen, so daß man eigentlich auf das Ganze daraufsieht; es ist eine Daraufsicht. Wenn Sie aber die Bäume sich anschauen, so werden Sie sehen, daß diese Bäume so sind, daß sie von vorne gesehen sind; so daß also kein einheitlicher Augenpunkt für das Bild vorhanden ist. Die Bäume sind ausgesprochen in frontaler Ansicht; das ganze Bild ist in der Daraufsicht, also einheitliche Raumgesetzanschauung ist nicht vorhanden. Und auch dasjenige, was Sie sonst an diesem Bild schon sehen, ich möchte sagen, an Perspektive, das würde stark in Wegfall kommen - darinnen täuscht das Auge sehr leicht -, wenn nicht eine innere Gliederung des Raumes in so ausgesprochenem Maße durch die Lichtwirkungen vorhanden wäre. Eine Linienperspektive zu suchen darinnen, das wäre ganz vergeblich, und man würde überall Fehler finden; nicht solche Fehler, wie sie selbstverständlich gemacht werden können, sondern solche Fehler, die eben das Bild unmöglich machen würden. Aber wir sehen überall das Streben aus dem, was das Licht an Räumlichkeit erzeugt, heraus zu überwinden die bloße Linearperspektive. Wir sehen zugleich, wie diese Künstler in Mitteleuropa darauf kommen müssen, aus sich selbst heraus ein Ensemble zu empfinden. Es ist interessant, trat allerdings bei diesen Bildern weniger hervor, aber wenn man anderes, gerade auch zu diesen Altarbildern Zugehöriges bei Multscher noch sieht, so kann man finden, wie er zum Beispiel wirklich gerade dadurch, daß er eine feine Lichtempfindung schon hat, fähig ist, Gesichtsausdruck gut hervorzubringen; wie er aber - hier tritt es weniger stark hervor, obwohl auch etwas - kaum in der Lage ist, wahr, künstlerisch wahr die Augen zu bilden, von den Ohren ganz abgesehen, die er noch durchaus so macht, wie es ihn gelehrt worden ist, weil er eben für all das noch nicht die entwickelte selbständige Empfindung hat. Er beobachtet auf der einen Seite dasjenige, was ihm gesagt worden ist, aber ohne viel künstlerisches Verständnis, macht die Dinge so, wie es der Tradition entspricht, aber das macht er schlecht. Dagegen sehen wir schon in primitiver Weise dasjenige, was dann in deutscher Kunst später eben vollendet auftreten kann. Es ist allerdings merkwürdig, wie nun bei einem, der fast Zeitgenosse von Moser und Multscher ist, bei dem Hamburger Meister Francke, all die Dinge in einer großen Vollendung schon auftreten, die wiederum in der deutschen Kunst zu sehen sind.

343 Meister Francke Ecce Homo, „Christus als Schmerzensmann“ (Hamburg, Kunsthalle)



Also bei diesem Ecce Homo, Schmerzensmann, sehen Sie eigentlich, wie der Ausdruck, der sich dann herausarbeitet - ich will sagen: für den Christus-Kopf -, wie der hier schon zu einer hohen Vollendung gekommen ist. Vergleichen Sie diesen Christus-Kopf mit dem eben vorhin von Multscher gesehenen, so sehen Sie darinnen natürlich einen bedeutenden Fortschritt, ebenso in der ganzen Gestaltung der Figuren. Natürlich fehlt das Eigenartige, das dann herausgekommen ist

dadurch, daß eben später die Kunstmittel in vollkommenerer Weise gehandhabt wurden, wie es bei Dürer sowohl als Maler, als Kupferstecher, als Holzschneider zu bemerken war.

Nun noch von diesem

344 Meister Francke Die Auferstehung (Hamburg, Kunsthalle)



Im ganzen muß man sagen, daß in einem gewissen Sinne die Kunstentwickelung, die in diesen Anfängen liegt und dann zu Dürer, Holbein und so weiter es gebracht hat, doch im Grunde genommen abgerissen ist. Später tritt eine Unterbrechung ein, indem man sich wiederum

zurückwendet zu dem Romanischen, zu dem romanischen Prinzip. Und das 19. Jahrhundert ist ja entschieden in rückläufiger Entwickelung gewesen. Dies hängt ganz sicher mit bedeutsamen inneren Gesetzen der Menschheitsentwickelung zusammen. Es ist in dieser ganzen Kunstentwickelung, die im Grunde herausarbeitet aus dem Hell-Dunkel, und die entdeckt den Zusammenhang des Farbigen mit dem Hell-Dunkel - ich habe das bei Rembrandt erklärt, zu erklären versucht -, diese Kunst arbeitet zu gleicher Zeit aus gewissen kulturhistorischen Notwendigkeiten heraus auf einen Naturalismus hin. Allein, ihren Gipfel kann sie nicht im Naturalismus haben, weil gerade dieses besondere Begabtsein für die Innerlichkeit der Dinge, nicht die Innerlichkeit der Seele bloß, sondern die Innerlichkeit der Dinge, wie sie in den Raumesgesetzen des Heil-Dunkels, die dann in sich das Mysterium der Farben enthalten, das Goethe in seiner Farbenlehre theoretisch zum Ausdruck zu bringen versucht, weil darin zugleich die Möglichkeit liegt, die geistigen Geheimnisse zu malen, darzustellen. Daher liegt das noch offen in der Entwickelung: die geistigen Geheimnisse zu malen aus dem Innerlichen der Farbengebung und aus dem Innerlichen des Heil-Dunkels heraus. Das kann dann natürlich auch auf andere Künste ausgedehnt werden.

Das ist erst möglich aus einer geisteswissenschaftlichen Weltanschauung heraus zu bewirken, so daß sich in einer gewissen Zukunft zusammenschließen muß dasjenige, was in den Anfängen dieser Kunst liegt: das Schaffen aus dem inneren Lichte heraus, aus der Gestaltung des Lichtes, aus dem Formgebenden des Lichtes heraus. Solch ein Schaffen, das aber dann auch aus dem Inneren des Seins heraus schafft, das kann aber natürlich nur das spirituelle sein. Daher wird man immer finden, daß mit Bezug auf die Darstellung der Heiligen Geschichte diese Kunst jene Höhe natürlich nicht erreichen kann -trotzdem sie ja in vieler Beziehung eine Vollendung bei dem einen Maler, den wir kennengelernt haben, erreicht hat -, eine solche Vollendung nicht erreichen konnte, wie zum Beispiel bei Raffael die Darstellungen. Dagegen waltet dasjenige, was doch lebt in dieser Kunst bei den Darstellungen, das Geistige selber, wenn man nur findet den Zusammenhang zwischen dem, was aus dieser Kunst heraus pulst, mit den Gesetzen des geistigen Lebens, wo sich, ich möchte sagen: Imagination und Phantasie zusammenschließen und eine imaginative Kunst schaffen werden.

Ein wenig wurde das ja versucht in seinen Anfängen hier bei unserem Bau, der ja doch vielleicht ein Anfang sein kann zu neuen künstlerischen Impulsen. Jeder Anfang muß selbstverständlich etwas haben, was noch primitiv ist; aber auf den verschiedensten Gebieten wurde doch hier versucht, eben ein Neues anzustreben in einem größeren Stile. Nun, vielleicht, wenn man später einmal verstehen wird, was hier angestrebt worden ist, dann wird man auch begreifen, warum gewisse Kunstimpulse, die sich schon in dieser Kunst und in der vorangehenden und gleichzeitigen Skulptur - wir haben ja auch diese Skulpturen - zum Ausdruck bringen, warum in dieser Kunstentwickelung gewissermaßen eine Unterbrechung eintreten mußte. Denn wie weit ist entfernt dasjenige, was dann im 19. Jahrhundert etwa hervortritt in der Kunst des *Kaulbach,* des *Cornelius, Overbeck* und ändern, wie weit ist das wiederum entfernt von dem, was als Impulse in dieser Kunst lebt! Bei Kaulbach, Cornelius, Overbeck und so weiter sehen wir, wie das südliche Element durchaus, ich möchte sagen, rekapituliert wird; während wir hier überall die radikalste Auflehnung gegen das Romanische darinnen haben. Derjenige aber, der dann genauer zusehen will, der wird tiefe Zusammenhänge finden. Denken Sie an die vier Bilder von Multscher, die wir

Ihnen vorgeführt haben. Sie stellen ja gewissermaßen, ich möchte sagen, die schwäbischen Kunstneigungen vor. Ja, da finden wir eine Begabung für die flächenhafte Auffassung der Welt und das Herausarbeiten aus der Fläche mit Hilfe des Lichtes.

Wer Empfindung hat für feinere Zusammenhänge, wird ein Gleiches noch wahrnehmen können in der Philosophie *Hegels,* die ja auch aus schwäbischen Talenten hervorgegangen ist, in der Philosophie *Schellings* - ebenso aus Schwäbischem hervorgegangen -, und in der Kunst *Hölderlins.* Dieses Auffassen des Flächigen, aber des Herausarbeitens aus dem Flächigen mit Hilfe des Lichtes, das findet man nicht nur in dieser Kunst mit ihren primitiven Anfängen, sondern man findet es sogar in Hegels Philosophie; daher Hegels Philosophie, ich möchte sagen: so flächenhaft wirkt, nur wie ein ideales oder ideelles Gemälde der Welt, das aus der Fläche heraus arbeitet, und das ja auch nur darstellen kann seinerseits wiederum die philosophischen Anfänge für dasjenige, was in die volle Wirklichkeit hinein, nicht bloß in die Projektion der Wirklichkeit auf die Fläche, sondern in die volle Wirklichkeit hineinarbeiten muß. Und das kann wiederum nur die Spiritualität sein. Die Dinge hängen zusammen. Und ich möchte sagen: dasjenige, was ich Ihnen jetzt in dieser Zeit darzustellen suchte für andere Gebiete in bezug auf die Kulturentwickelung Europas - es bewahrheitet sich so wunderbar auch in allen Einzelheiten der Kunst. Und Sie können alles dasjenige, was wir auch vorgestern erkannten als einen Impuls in den verschiedenen Gebieten Europas lebend, Sie können es verfolgen, wenn Sie verfolgen die Kunst im Westen, wenn Sie verfolgen dasjenige, was wir in der Kunst aus den Gegenden der Niederlande hervorgehen sahen und nach Westdeutschland hereinkommen sahen, und wenn wir jetzt betrachten konnten etwas, was, ich möchte sagen: in ureigenster Weise aus dem deutschen Geiste selbst herauswächst. Denn dies ist doch eben das Gebiet, das zentralste Gebiet des deutschen Geistes, was wir heute vorführen konnten als die Grundlage für Lukas Moser und Hans Multscher; das ist dasjenige, wo sich das Deutsche am ursprünglichsten dann, wirklich am entsprechendsten entwickelt hat, weil hier auf der einen Seite wie durch innere Verwandtschaft mit dem Spirituellen des deutschen Gemütes das Christentum innerlich angeeignet worden ist. Der Aneignungsprozeß des Christentums in diesen Gegenden war ein viel innerlicherer; daher werden auch die ursprünglichen, elementaren Begabungen des deutschen Wesens hier in der Kunst herausgebracht. Nicht dasjenige, was schon verrömisiert das Christentum vom Süden heraufbringt, sondern das Christentum selbst wird aus dem Gemüte heraus künstlerisch wiederum zu schaffen versuchen.

Solches konnte natürlich im nördlicheren Deutschland nicht in demselben Maße hervortreten, ohne daß die Anregung vom Süden kam, wie ja auch schon die Hegeische Philosophie vom Süden her angeregt worden ist, die Schellingsche Philosophie vom Süden her angeregt worden ist, während es der *Kantschen* Philosophie wiederum durchaus anzusehen ist, daß sie ein im eminentesten Sinne norddeutsches Produkt ist und in ihrer Eigentümlichkeit damit zusammenhängt, daß ja die eigentlich ursprünglich preußischen Gegenden verhältnismäßig sehr lange heidnisch geblieben sind und durch einen gewissen äußerlichen Prozeß, viel äußerlicherem Prozeß als die süddeutschen Gegenden, zum Christentum gebracht worden sind in verhältnismäßig sehr späten Zeiten. Denn Preußen ist ja bis in sehr späte Zeiten heidnisch geblieben, das eigentliche Preußen.

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

HINWEISE

Nachweis der Bildumstellungen und -weglassungen von C. S. Picht nach den einzelnen Vorträgen (soweit rekonstruierbar und/oder von ihm angegeben):

8. Vortrag, 17. Januar 1917:

- (195) «Madonna della Sedia» und (193) «Die Sixtinische Madonna» wurden ursprünglich nicht an dieser Stelle gezeigt. Die Einfügung bot sich jedoch an, da Rudolf Steiner näher auf diese beiden Bilder eingeht. Dasselbe gilt für die Bilder «Lo Sposalizio» von Perugino und Raffael (75 und 75a).
- Statt des Bildnisses des Kardinals Bibbiena (224, Florenz, Palazzo Pitti), das im Vortrag gezeigt wurde, hatte C. S. Picht hier ohne nähere Angabe seiner Gründe das «Bildnis eines Kardinals» aus dem Prado in Madrid eingefügt.
- (295) Dieser Kupferstich war im Vortrag nicht gezeigt worden; er wurde von C. S. Picht hier eingefügt, weil Rudolf Steiner an anderer Stelle ausführlich über ihn gesprochen hat (vgl. den Hinweis zu S. 207).

- (331) An dieser Stelle war aus Versehen der «Schmerzensmann» von Hans Sebald Beham gezeigt worden. Dieser wurde belassen und der angesprochene «Ecce homo» von Hans Baidung Grien zusätzlich eingefügt.
- (334) Eine Gesamtansicht des «Magdalenen-Altars» von Lucas Moser hatte Rudolf Steiner offensichtlich nicht zur Verfügung gestanden, wurde aber des besseren Überblicks halber hier eingefügt, ebenso wie die Detailansicht (338).

IX

Das Wiedererleben der Kunst des vierten nachatlantischen Zeitraumes in der Kunst des fünften:

GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PLASTIK RENAISSANCE-PLASTIK

Dornach, 24. Januar 1917

Ich habe öfter den Ausspruch zitiert, den Goethe getan hat, als er in Italien den Nachklang empfand vom Wesen der griechischen Kunst. Und heute, wo wir beabsichtigen, Ihnen einzelnes vorzuführen von Abbildungen der griechischen Plastik, darf an diesen Ausspruch Goethes wohl erinnert werden. Goethe schrieb von Italien aus an Weimarische Freunde, daß er beim Anblick der griechischen Kunst, die er also in dem, was von ihr in Italien zu sehen oder wenigstens zu erahnen war, kennengelernt hatte, zu der Überzeugung gelangt sei, daß die Griechen nach denselben Gesetzen beim Schaffen ihrer Kunstwerke verfuhren, nach denen die Natur selbst verfährt, und denen er auf der Spur sei. Dieser Ausspruch schien mir immer von einer tieftragenden Bedeutung zu sein. Goethe ahnte damals, daß in den Griechen etwas lebte, was in intimer Verbindung steht mit den Gesetzen der Welt. Und Goethe hat sich ja schon vor seiner Italienreise vielfach angestrengt, die Gesetzmäßigkeit des Werdens der Welt kennen zu lernen, am meisten durch seine Metamorphosenlehre, mit der er verfolgte, wie die verschiedenen Formen der Natur auf gewisse typische Grundformen zurückgehen, in denen sich die geistige Gesetzmäßigkeit ausspricht, die hinter den Dingen liegt. Er ging ja aus, wie Sie wissen, von der Botanik, von der Pflanzenlehre; er versuchte zu schauen, wie im Wachsen der Pflanzen sich immer ein Organ, dessen Grundform er in dem Blatt erkannte, umwandelt, metamorphosiert, wie alle Organe Umgestaltungen des einen Organes sind. Und von da ausgehend suchte er wieder zu erkennen, wie alle Pflanzen die Offenbarung einer einzelnen Urform, der Urpflanze sind.

In gleicher Weise suchte er einen gesetzmäßigen Faden durch die Tierwelt hindurch. Wir haben ja über diese Bestrebungen Goethes öfter gesprochen; aber man stellt sich das, was er beabsichtigte, zumeist nicht lebendig genug vor; man stellt sich die Dinge, so wie man ja heute gewöhnt ist, sich die Dinge vorzustellen, abstrakt vor, nicht konkret. Goethe wollte, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, das Leben des Lebendigen in seiner gesetzmäßigen Metamorphose überall auch lebendig erfassen. Er wollte ergründen, wie Natur im Schaffen lebt. Damit steuerte er ja in der Tat auf dasjenige hin, was für die Erkenntnis des fünften nachatlantischen Zeitraumes so charakteristisch sein muß, wie das, was der Grieche erfaßte und in seiner Kunst zum Ausdruck brachte, für den vierten nachatlantischen Zeitraum charakteristisch ist.

Ich habe in dieser Hinsicht öfters darauf aufmerksam gemacht, daß man in der Blütezeit der griechischen Kunst und namentlich, soweit sie uns erhalten ist, in der Blütezeit der griechischen Plastik sehen kann, wie aus ganz anderen Voraussetzungen heraus künstlerisch geschaffen wird als später. Der Grieche hatte - wenn wir es in unserer konkreten Art ausdrücken, so müssen wir so sagen - ein Gefühl, wie der Ätherleib in seiner lebendigen Kraftnatur und Beweglichkeit den Formen und Bewegungen des physischen Leibes zugrunde liegt, wie in den Formen des

physischen Leibes sich der Ätherleib abbildet, offenbart, wie in den Bewegungen des physischen Leibes das, was im Ätherleib kraftet, sich zum Ausdruck bringt. Die griechische Turnkunst, Athletik war darauf aufgebaut, denjenigen, die an ihr teilnahmen, wirklich ein Gefühl zu geben von dem, was unsichtbar im Sichtbaren des Menschen lebt. So wollte der Grieche auch nachbilden in seiner Plastik, was er in sich selber erlebte. Das ist - wir haben das schon angedeutet - später anders; später ist das so, daß man abbildete, was das Auge sah, was man vor sich hatte. Der Grieche bildete das ab, was er in sich fühlte. Er arbeitete nicht in demselben Sinn nach Modell, wie später nach Modell gearbeitet wurde, ob mehr oder weniger deutlich oder undeutlich, darauf kommt es nicht an. Dieses Nach-Modell-Arbeiten ist erst eine Eigentümlichkeit des fünften nachatlantischen Zeitraumes. Aber es muß sich herausbilden im fünften nachatlantischen Zeitraum eine Anschauung der Natur, die eben ihren lebendigen Anfang genommen hat in Goethes Metamorphosenlehre. Allerdings, heute stehen solcher Auffassung noch gewichtige Hindernisse entgegen. Heute stehen auch auf diesem Gebiete die Vorurteile des Materialismus einer gesunden Auffassung des Daseins gegenüber. Diese gesunde Auffassung des Daseins muß sich herausarbeiten mit der Überwindung dieser Hindernisse. Wir erleben es ja in unserer Zeit, obwohl es noch nicht so bemerkt wird, daß, man kann sagen, geradezu solche Bestrebungen und Tendenzen sich geltend machen, welche auf eine Verbarbarisierung gerade des Künstlerischen hinauslaufen. Goethe hat in einer sehr schönen Weise den Zusammenhang geschaut zwischen der Wahrheit im Erkennen und der Wahrheit im Können, in der Kunst, weil ihm das Erkennen eben ein lebendiges Leben im Geiste war.

Zu diesen Hindernissen auf diesem Gebiete gehört dasjenige, was man, wenn man tiefer hineinsieht in alle Impulse des Fortschrittes unserer Kultur und in alle Impulse des Hemmens unserer Kultur, bezeichnen kann als jene Veraffung, Affenhaftmachung unserer Kultur, die man gewöhnlich heute als Sport bezeichnet. Der Sport ist ein Ergebnis der materialistischen Weltanschauung, welches, man könnte sagen, den ändern Pol darstellt zur naturwissenschaftlichen Auffassung des Menschen. Auf der einen Seite arbeitet man dahin, den Menschen nur als einen vollkommeneren Affen zu begreifen, und auf der anderen Seite arbeitet man dahin, ihn zu einem fleischfressenden Affen zu machen durch die Bestrebungen, die man in vieler Beziehung als sportliche Bestrebungen bezeichnet. Diese beiden Dinge gehen durchaus parallel. Wenn man auch selbstverständlich heute gerade in den sportlichen Bestrebungen einen großen Fortschritt sieht, sogar in ihnen oftmals sieht ein Aufleben des alten Griechentums, so sind diese sportlichen Bestrebungen in ihrem Wesen doch nichts anderes, als das Hinarbeiten zum Ideal der Veraffung des Menschengeschlechtes. Und was aus dem Menschen allmählich entstehen kann auf dem Wege des Sports, das ist eben ein veraffter Mensch, der sich dadurch wesentlich unterscheiden wird von den wirklichen Affen, daß der wirkliche Affe ein Pflanzenfresser ist, während dieser veraffte Mensch eben ein fleischfressender Affe sein wird.

Die Dinge, die heute als Hemmnisse unserer Kultur vorliegen, die muß man zuweilen grotesk bezeichnen, sonst bezeichnet man sie nicht stark genug, daß sie dem heutigen Menschen ein wenig einleuchten können. Es entspricht ja auch sehr gut allen Tendenzen unserer Zeit, auf der einen Seite theoretisch hinzuarbeiten auf die Erfassung des Menschen als eines vollkommeneren Affen und auf der anderen Seite auf die reale Herausarbeitung der Affenhaftig-keit des Menschen. Von jenem Menschen, der als ein Ideal den extremen Sportbewegungen zugrunde liegt, wird in der

Tat kein Naturforscher anders sagen können, als daß er im wesentlichen ein Dependance-Produkt der Affen-haftigkeit ist. Über diese Dinge alle muß man richtig denken, wenn man überhaupt zu einigem Verständnis kommen will der Edelformen der Menschlichkeit, welche dem Blütenalter der griechischen Kunst zugrunde liegen. Der Mensch mußte ja allerdings im fünften nachatlantischen Zeitraum gewissermaßen herausgehen aus seinem Leben im Geistigen. Der Grieche lebte noch im Geistigen. Wenn er die Hand bewegte, so wußte er, daß das Geistige, das heißt, der Ätherleib sich bewegt. Und daher war er auch als schöpferischer Künstler gewissermaßen bestrebt, in dem, was er dem physischen Stoff mitteilte, Ausdruck zu schaffen für dasjenige, was er fühlte in sich als Bewegung des Ätherleibes. Auf dem Umwege der Anschauung, verbunden mit der lebendigen Imagination des Webens des Ätherischen im Organischen - was eben Goethe elementar angestrebt hat in seiner Metamorphosenlehre -, auf diesem Umwege muß es dahin kommen, daß die höhere Stufe, die eben der fünften nachatlantischen Zeit entsprechende Stufe, die von Erkenntnis durchdrungene Stufe des alten Griechentums wieder auflebt.

Weil Goethe mit seinem ganzen Wesen so darinnen wohnt in diesem Streben nach lebendiger Auffassung des Geistigen in der Welt, deshalb wollte er sich erfrischen und erkraften an demjenigen, was ihm durch das Studium der griechischen Kunst zugänglich werden konnte. Nun, diese griechische Kunst -man muß vielleicht ganz ausgehen von solchen Vorstellungen, wie wir sie eben hingestellt haben, wenn man sie in ihrer Eigenartigkeit, in ihrem durchaus charakteristischen Hervorgehen aus der Seelenstimmung des vierten nachatlantischen Zeitraumes verstehen will. Es ist interessant zu sehen, wie in dieser Beziehung die griechische Kunst ihren Weg macht. Es ist ja außerordentlich wenig von den Originalwerken eigentlich erhalten; das meiste ist ja erhalten nur in späteren Nachbildungen. Und aus diesen späteren Nachbildungen haben Leute wie *Winckelmann* versucht, in großartiger Weise das Wesen der griechischen Kunst zu erkennen; dieses Wesen der griechischen Kunst, das sie versuchten in Worte zu fassen, Winckelmann, Lessing und Goethe in dieser zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der man eben versuchte, zurückzugehen auf das Wesen der griechischen Kunst. Dieses Wesen der griechischen Kunst, es kann, wenn es erfaßt wird, Rettung bringen vor den Gefahren des Materialismus.

Nun würde es natürlich heute viel zu weit führen, würde ich geradezu historisch, geisteswissenschaftlich-historisch auch nur einen ganz flüchtigen Umriß geben wollen über die Entwickelung der griechischen Kunst. Wir wollen uns vielmehr zunächst einiges davon, soweit es sein kann, ansehen. Nur so viel sei gesagt: selbst in den bis ins 5., selbst zum Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehenden Überresten der griechischen Kunst zeigt sich, daß das schon zugrunde liegt, wovon ich gesprochen habe, wenn auch in dieser Zeit der Grieche noch nicht die Möglichkeit hatte, das, was er in sich erlebte, auch wirklich durch den Stoff zum Ausdruck zu bringen. So sieht man selbst in den unvollkommenen älteren Formen, daß dem künstlerischen Schaffen eben das lebendige Gefühl des inneren Webens des Ätherleibes zugrunde liegt. Dadurch konnte auch der Grieche den Weg finden, die menschliche Gestalt so wunderbar zu erheben ins Göttliche. Der Grieche war sich ja klar darüber, daß seinen Göttergestalten Wesenhaftigkeit zugrunde liegt in der ätherischen Welt. Daraus entwickelte sich mehr oder weniger instinktiv -denn mehr oder weniger instinktiv war alles in dieser Zeit - das Bedürfnis, die Götterwelt und alles, was zusammenhängt mit der Götterwelt, so darzustellen, daß die äußere Gestalt idealisiert-menschlich ist; aber dieses Idealisiert-Menschliche, das war es nicht, worauf es eigentlich ankam; das ist nur

der Ausdruck für ein Zeitalter, das die Tiefe der Sache gar nicht erfaßt hat, das die äußere Gestalt idealisiert-menschlich darstellt, das aber durch diese idealisierte Menschengestalt sich zum Ausdruck bringt, was eben im ätherischen Leben webt und wogt. Wir sehen daher, daß sich aus einer gewissen Steifig-keit, die wir in den ersten Darbietungen sehen werden, dann in dem griechischen Zeitalter der Grieche die Möglichkeit entwickelt, wirklich das ätherische Menschliche in dem äußeren physischen Leiblichen zur Darstellung zu bringen. Sie werden sehen, wenn Sie die allerersten Abbildungen verfolgen, daß da noch etwas Steifes darinnen ist, daß aber schon in der Gestaltung der Gliedmaßen zu erkennen ist, wie diese Gestaltung hervorgeht aus einem Verständnis des ätherisch Bewegten.

Und wenn wir dann vorschreiten bis zu Myron und von ihm Kunstwerke uns vor die Seele rücken, da werden wir sehen, wie das, was erst nur in der Gestaltung des Gliedlichen zum Ausdruck kommt, übergeht auf ein Ergriffenwerden des ganzen Körpers. Bei Myron bereits sehen wir, wie, wenn ein Arm bewegt ist, wenn ein Arm in Bewegung dargestellt wird, wie das etwas bedeutet für den ganzen Atmungsapparat, für die Gestaltung der Brustform. Der ganze Mensch ist innerlich erfühlt, ist innerlich empfunden. Das muß natürlich im allerhöchsten Maße dann bei Phidias und seiner Schule und bei Polyklet der Fall gewesen sein, die das Blütezeitalter der griechischen Kunst darstellen.

Dann finden wir, wie allmählich die Kunst, ich möchte sagen: von der hohen Empfindung des Ätherischen herabsteigt, nicht indem sie außer acht läßt das Ätherische, aber indem sie versucht, die Formen der Natur zu bezwingen, so, daß die Formen der Natur treuer zum Ausdruck kommen, ich möchte sagen: menschlicher, weniger göttlich zum Ausdruck kommen, und dennoch ein Ausdruck sind des Ätherisch-Lebendigen in dem Leiblichen. Es wird uns bei dem Anblick der einzelnen Kunstwerke weniger darauf ankommen, die einzelnen Künstler zu besprechen, sondern uns vorzuführen das allmähliche Wachsen der griechischen Kunst. Ob wir dann sprechen bei den letzten Produktionen, wie das in der Kunstgeschichte üblich ist, von einem Wiederherabgehen der griechischen Kunst, darauf kommt es weniger an. Dadurch, daß in der älteren Zeit gewissermaßen die Leiblichkeit mehr in der Lage aufgefaßt wird, ist ausgegossen über der älteren griechischen Kunst eine gewisse Ruhe. Die Bewegung ist so aufgefaßt, wie sie in die Ruhe gekommen ist; so daß wir, wenn wir die Gestalten der älteren griechischen Kunst sehen, das Gefühl haben: der Künstler war bestrebt, die Leiblichkeit so darzustellen, daß die Lage, in der die betreffende Gestalt war, *dauernd* war. Später bestreben sich die Künstler, ich möchte sagen, einer größeren Dramatik. Sie halten mehr den Moment fest, der in der fortgehenden Bewegung sich ergibt. Dadurch kommt etwas Bewegteres in die spätere Kunst hinein. Ob man das nun einen Niedergang nennen will, oder nur eine spätere Entwickelungsphase, ist ja schließlich eben bloß von der menschlichen Willkür abhängig.

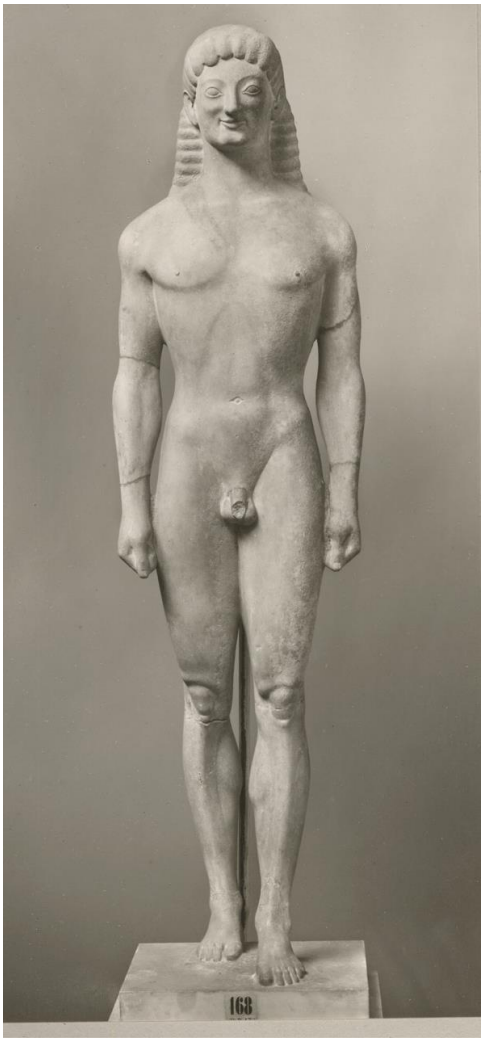
Nach diesen paar Bemerkungen wollen wir uns nun einzelne Kunstwerke ansehen. Dasjenige, was noch zu sagen ist, können wir ja in Anlehnung an die einzelnen Kunstwerke selber sagen.

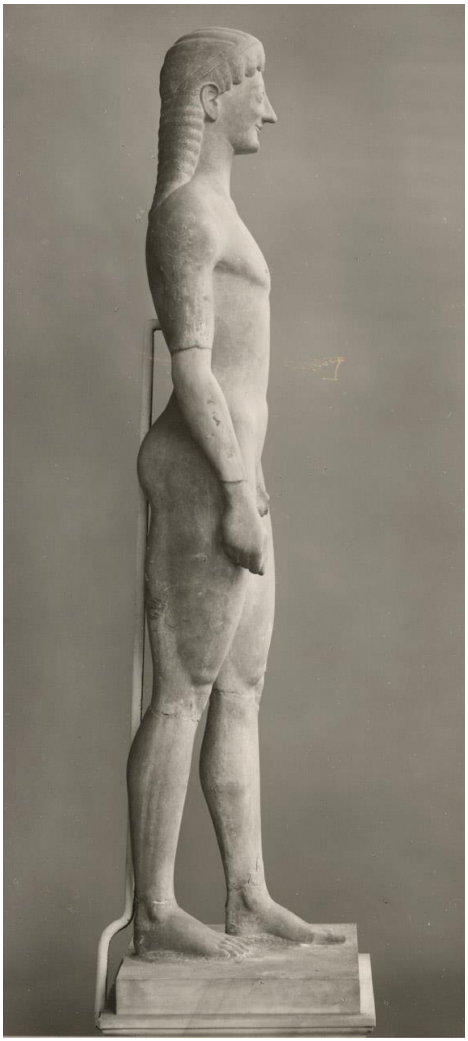
Sie sehen zunächst aus der ältesten Zeit, etwa um 560 v. Chr., diese Apollo-Figur, den sogenannten

568 Apollo von Tenea 568a Seitenansicht

eine Jünglingsgestalt, an der Sie wirklich noch, ich möchte sagen, das volle Erfassen der Leiblichkeit sehen, das Ausgegossensein des Ätherischen in der Gliedlichkeit.

Man wird einmal erkennen, daß der ja oft hervorgehobene Zug dieser ältesten griechischen plastischen Kunst - um die Mundpartie das «Lächeln», wie man es nennt - aus dem Bestreben hervorgeht, nicht den toten Menschen, also bloß den physischen Leib darzustellen, sondern wirklich das innere Leben zu erfassen. In der älteren Zeit konnte man das noch nicht anders als durch diesen Zug darstellen.

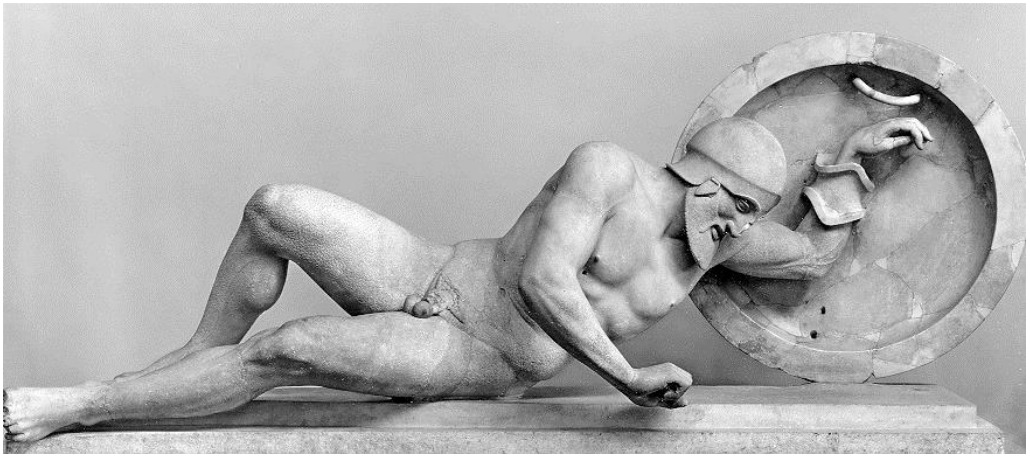




Und nun wollen wir Ihnen zwei Proben bringen von dem dorischen Aphaia-Tempel zu Aegina:

569 Sterbender Krieger

Die Kunstwerke sind ausgeführt worden als ein Dankopfer für die Schlacht von Salamis und stellen im wesentlichen Kampfszenen vor, beherrschend das Ganze, wie wir dann sehen werden, die Gestalt der Athene. Diese liegende, sterbende Gestalt ist eine schöne Probe der Gestalten, die sich an diesem Tempel finden. Das Ganze stellt Giebelfiguren dar und ist besonders interessant durch das Kompositionelle der Sache, das mit vollständiger Symmetrie ausgeführt worden ist, links und rechts die Gestalten in sehr schöner Symmetrie.



Dann aus der entsprechenden Gruppe des anderen Giebels

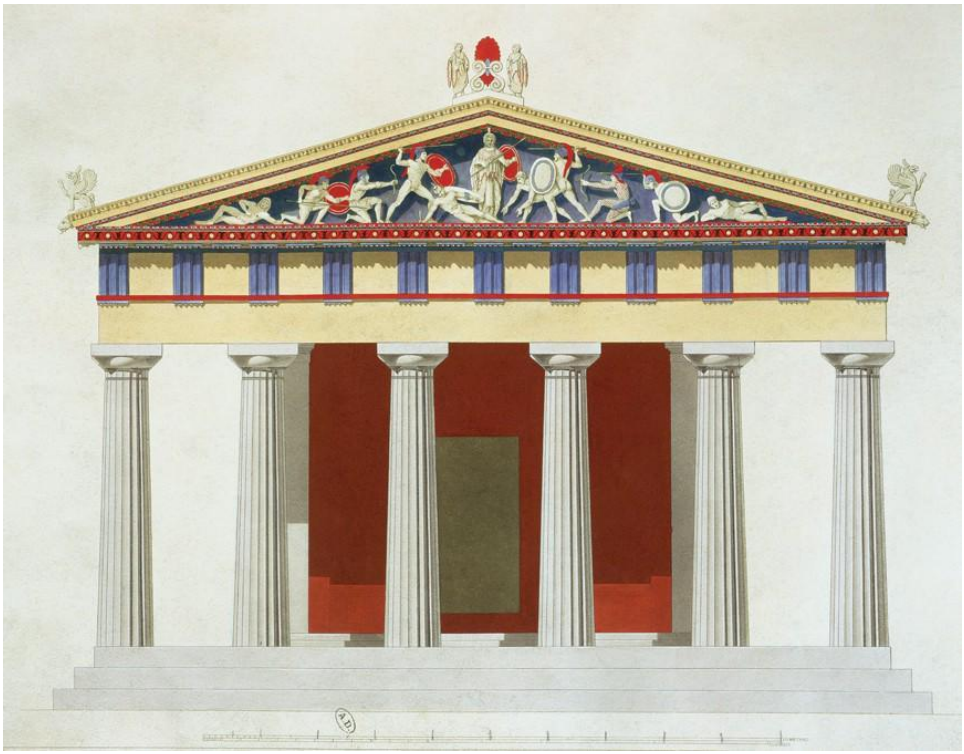
571 Pallas Athene





570 Rekonstruktion des Westgiebels von Furtwängler





Da sind wir im Anfange des 5. Jahrhunderts.

Nun schreiten wir im 5. Jahrhundert weiter. Da haben wir zunächst einen

572 Jünglingskopf



dann einen

573 Wagenlenker aus Delphi



und jetzt eine

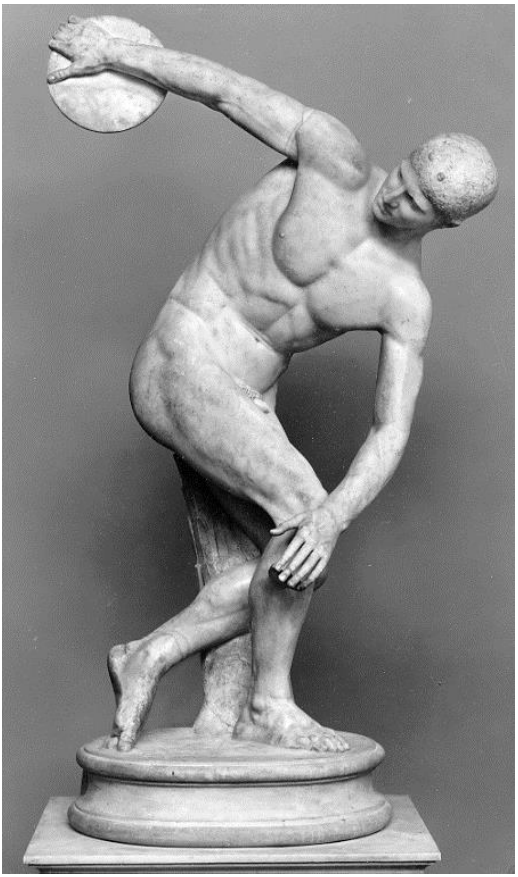
574 Wettläuferin

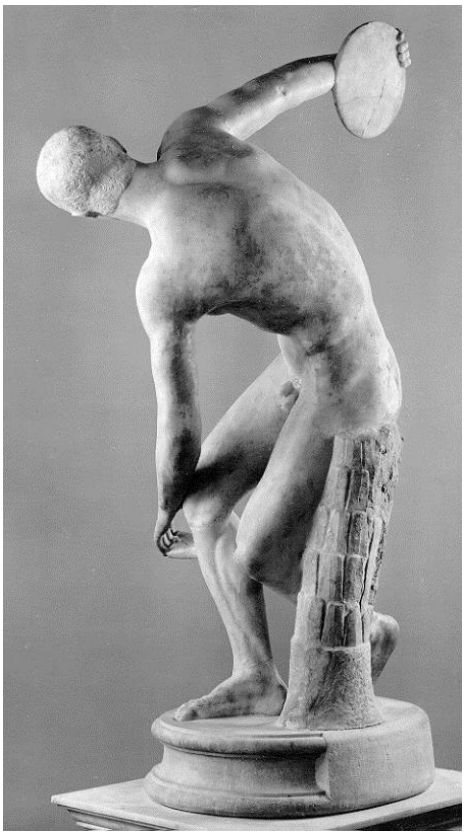
aber wohl schon aus der Mitte des Jahrhunderts.



Und dann bitte ich Sie, zu beachten, wie bei Myron - da kommen wir schon in das Zeitalter, das man bezeichnen kann als das Blütezeitalter -, wie bei Myron die Behandlung des Leibes eine ganz andere wird, wie er nicht mehr in der Gliedlichkeit aufgeht, was sogar hier (575) noch der Fall ist, sondern wie er den ganzen Leib im Zusammenhang mit den Gliedern zu behandeln weiß:

575 Diskuswerfer, nach Myron





So stehen wir damit in der Mitte des 5. Jahrhunderts und finden in einer solchen Gestalt wahrhaftig schon eine hohe Vollendung in derjenigen Richtung gerade, die wir versuchten zu charakterisieren.

Und nun kommen wir, das heißt, wir sind schon darin, ins Perikleische Zeitalter. Von der Zeit des Phidias, von dem ja leider in Wirklichkeit wenig vorhanden ist, haben Sie hier die sogenannte Athena Lemnia

576 Athena Lemnia, Halbprofil

die um 450 entstanden ist und deren Marmorkopie sich in Dresden befindet.



Dann eine Kopie nach der Athena von Parthenos

578 Kopf der Athena Parthenos



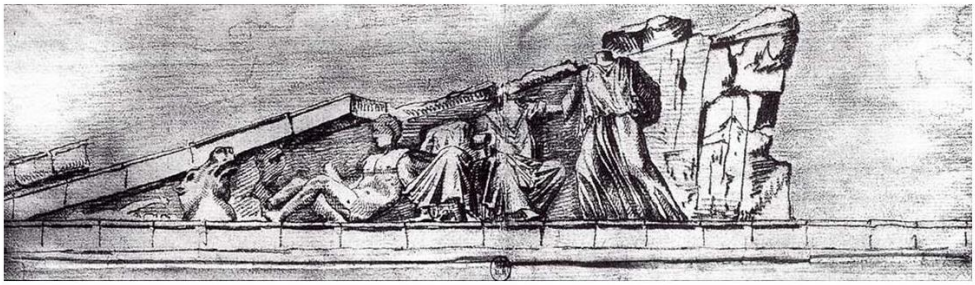
579 Athena Parthenos, Kopf im Profil

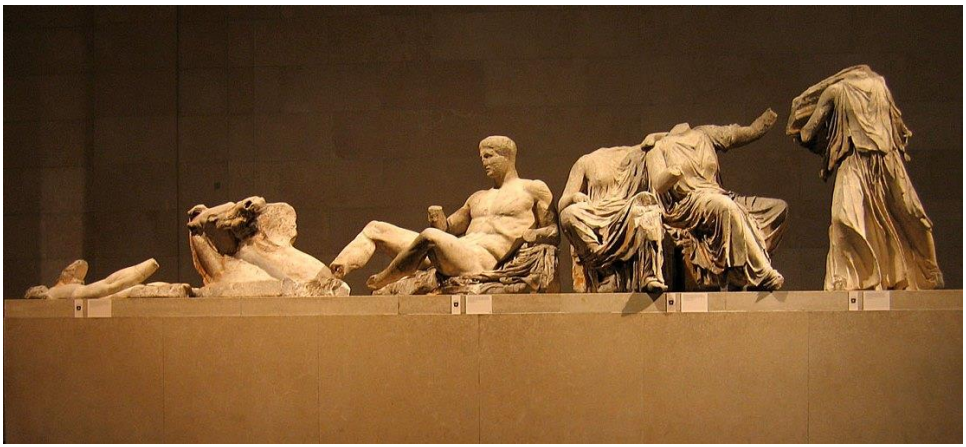
Und nun einige Proben von dem berühmten Parthenon. Sie können in jeder Kunstgeschichte nachlesen die interessante Geschichte dieser Parthenon-Figuren. Es sind ja die wesentlichsten davon wohl verlorengegangen, und wir haben nur eine Vorstellung davon dadurch, daß sie von dem Franzosen *Carrey* gezeichnet worden sind gegen Ende des 17. Jahrhunderts,



580 Ostgiebel des Parthenon-Fries



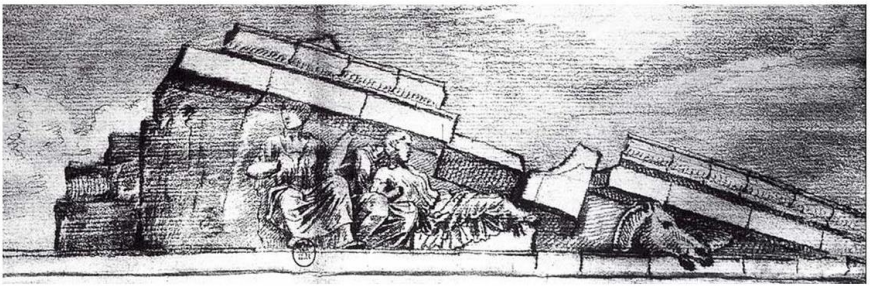




Rekonstruktion des Ostgiebels

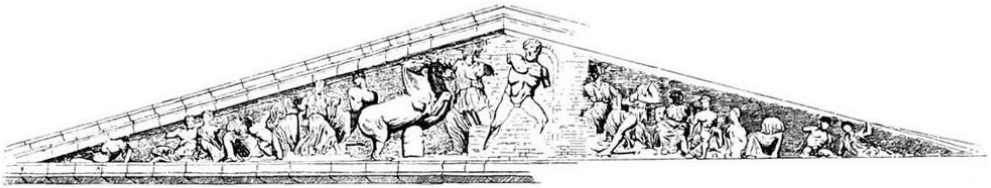


Ostgiebel des Parthenon-Fries





580 Westgiebel des Parthenon-Fries

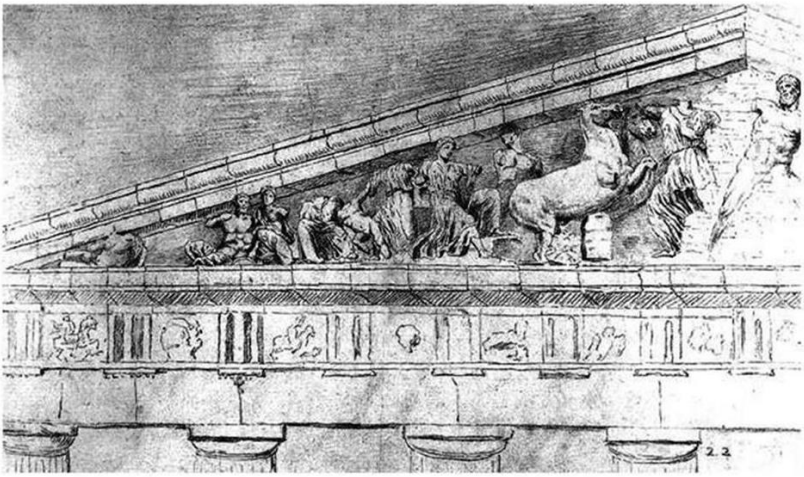


Rekonstruktion des Westgiebels





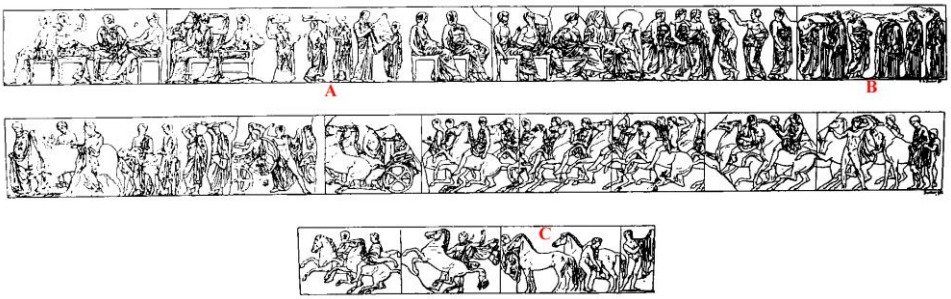
Westgiebel des Parthenon-Fries



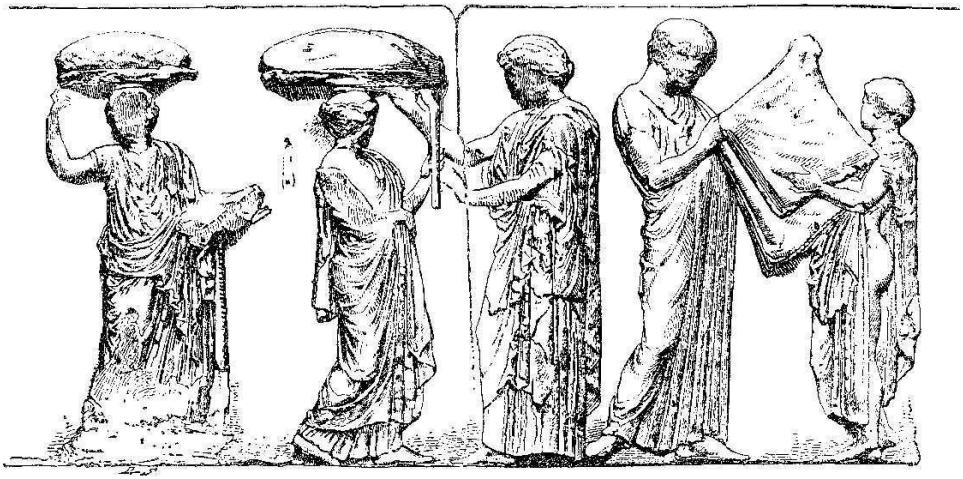
Rekonstruktion des Westgiebels



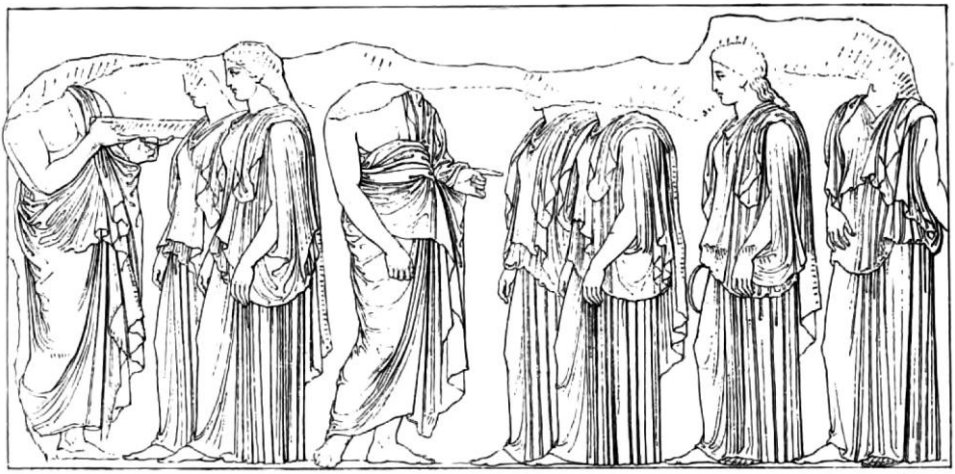
Zeichnungen nach dem Ost- und Westgiebel des Parthenon



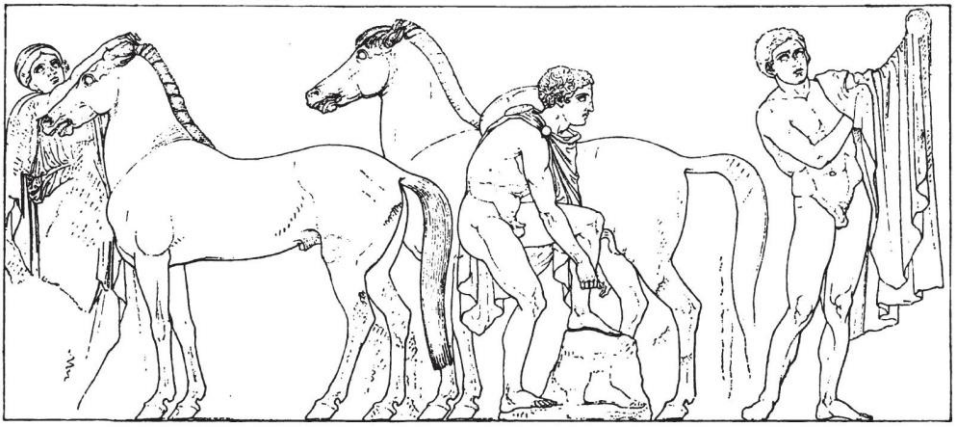
A



B



C



bevor sie noch durch die Venezianer kaputt gemacht worden sind; und nur Reste sind dann gefunden worden am Ende des 18. Jahrhunderts durch Lord Elgin:

581 Göttinnen-Gruppe

Das sind die sogenannten «Tau-Schwestern» vom Ostgiebel des Parthenon, denen durch die herabkommenden Genien die Geburt der Athene mitgeteilt wird.



Dann haben wir vom Westfries:

582 Jünglinge auf Rossen

Man kann annehmen, daß wohl zumeist im persönlichen Beisein des Phidias diese Dinge von seinen Schülern ausgeführt worden sind.





Und nun noch vom Ostfries die Poseidon-Figuren:

583 Götter-Gruppe



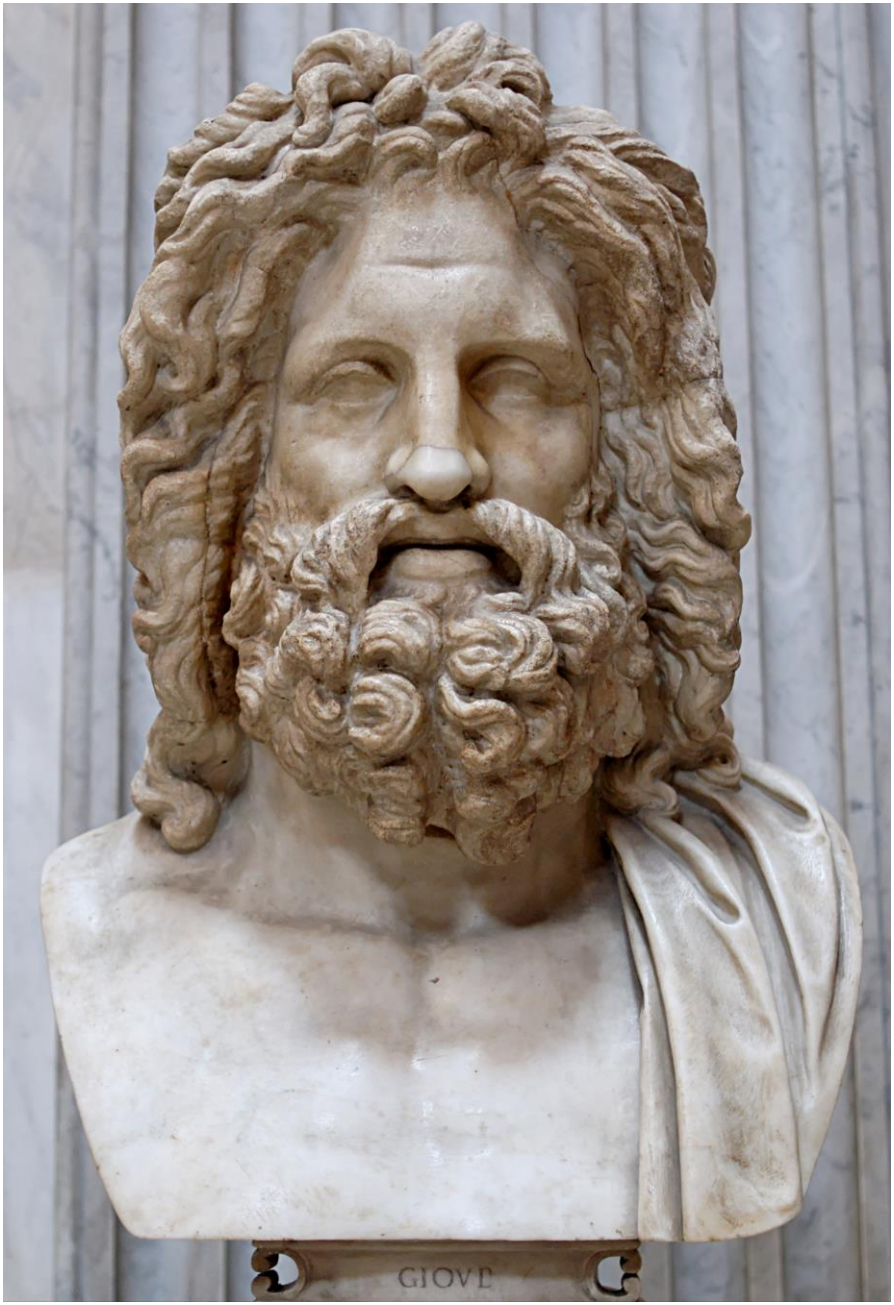


Mit Phidias war in der Tat alles Typische der griechischen Kunst gegeben, alles das, was so als der Stempel, als die Signatur der Leiblichkeit, wie sie darzustellen ist durch die Kunst, aufgedrückt war; so daß die Art, wie Phidias und seine Schüler gesehen haben, dann nachgelebt hat, lange, lange nachgelebt hat. Man sagte: die Linienführung des Antlitzes, Bewegung der Gliedmaßen und dergleichen, und Wallung der Kleider müsse so sein, wie sie in dieser Idealzeit der Kunst ausgebildet worden ist. Und das pflanzte sich durch alle Traditionen weiter fort, selbst in diejenigen Zeiten hinein, in denen nur in äußerlicher Weise das noch nachgeahmt werden konnte, was in der Blütezeit der griechischen Kunst lebendig gelebt hat und eben leider in seinen Hauptsachen zugrunde gegangen ist. Es ist ja heute nicht möglich, durch Anschauung eine Vorstellung zu bekommen gerade von den größten, von den weltüberragenden Meisterwerken des Phidias. Und es ist sehr bedeutsam, daß in der Zeit des 18. Jahrhunderts, als durch Winckelmann angeregt Goethe und andere sich in das Wesen der griechischen Kunst vertieften, sie ja nur eindringen konnten im Grunde genommen durch schlechte Imitationen, durch später entstandene Imitationen. Es gehörte ein großes Ahnungsvermögen dazu, dazumal einzudringen durch diese Imitationen in das Wesen der Kunst. Und derjenige, der sich bemüht, über diese Dinge die Wahrheit zu fühlen, der muß sich sagen, daß in der Zeit, in der Goethe jung war, in der er Italien bereiste, noch ein ganz anderes instinktives Sich-Hineinfühlen in die Kunst vorhanden war als dann im 19. oder gar im 20. Jahrhundert. Nur dadurch ist es möglich geworden, daß aus jenen späten Nachahmungsprodukten jene Auffassung der griechischen Kunst hervorgegangen ist, die aus Winckelmann, aus Goethe leuchtete.

Sehen Sie sich zum Beispiel das Bildwerk an, das jetzt kommt und das ja in Rom zu sehen ist, den Zeuskopf, den sogenannten Zeus von Otricoli

da finden Sie etwas, worinnen man sehen kann die Fortsetzung des Typus, der in Phidias' Zeitalter schon geschaffen worden ist, aber selbstverständlich in späterer Nachahmung, hier noch sogar mit einer gewissen Großartigkeit nachgeahmt.

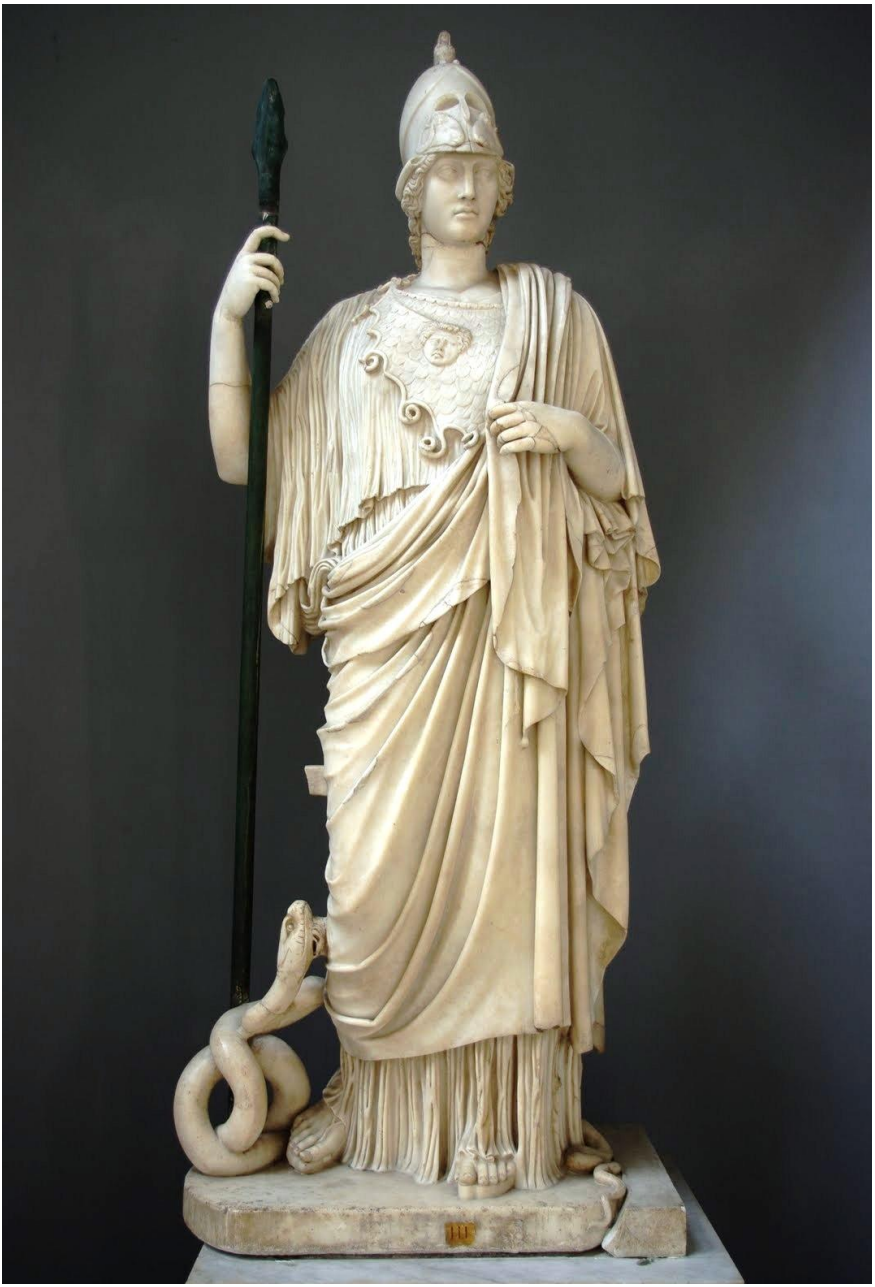
584 Zeus von Otricoli



-

Weniger großartig wurde dann nachgeahmt dasjenige, was Polykletos als den Hera-Typ ausgearbeitet hat; und bis zur, ich möchte sagen: Leerheit, bis zur schalen Nachahmung, etwa so, wie die Dinge schon erinnern etwas ans Modejournal, ist ja dann die unter diesen Gestalten stehende Pallas Athene, die berühmte

585 Athena Giustiniani, in Rom



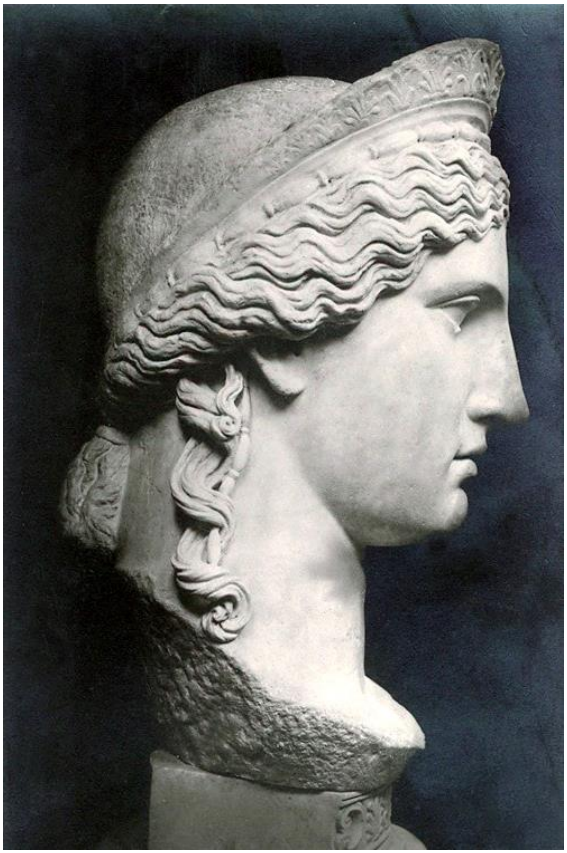
die auch den Typus der Athene späterer Nachahmung zeigt und von der man nur ahnen kann, auf welche großartigen Dinge diese spätere Nachahmung zurückgeht.

Hat man in dem Zeuskopf (584) das zu sehen, was sich fortgepflanzt hatte in Phidias, so in dem nächsten, in dem Herakopf, dasjenige, was Polykletos geschaffen hat als Hera-Ideal, das wir Ihnen gleich im Zusammenhange damit zeigen:

586 Juno Ludovisi



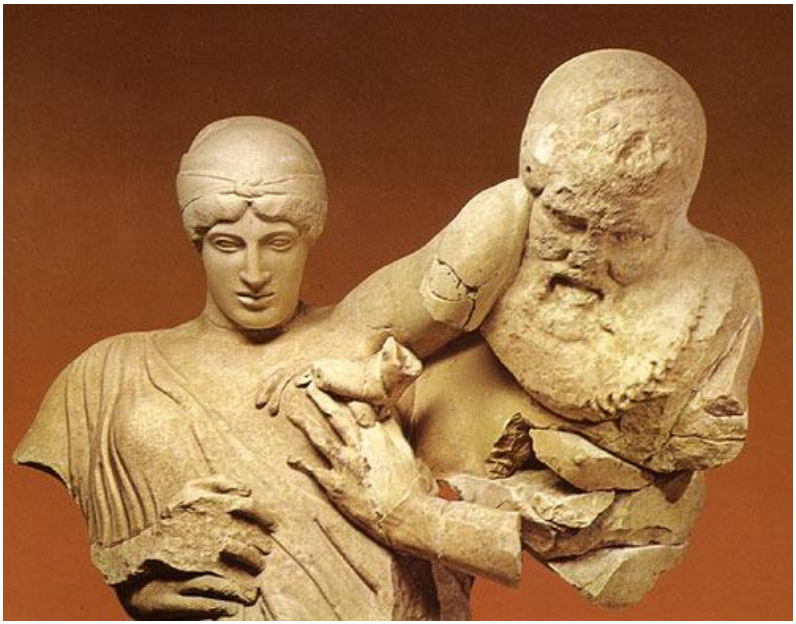
587 Juno Ludovisi, Profil



Nun gehen wir wiederum zurück zu den Bildern in Olympia, im Westgiebel, die ja auch in ihrer Komposition großartig sind:

588 Kampf der Kentauren und Lapithen, Mittelgruppe, Teil: Die geraubte Braut





589 Und nun noch eine Gruppe, eine Einzelfigur:

Kampf der Kentauren und Lapithen, Mittelfigur: Apollon





590 Und nun aus Phidias' Schule das Orpheus-Relief

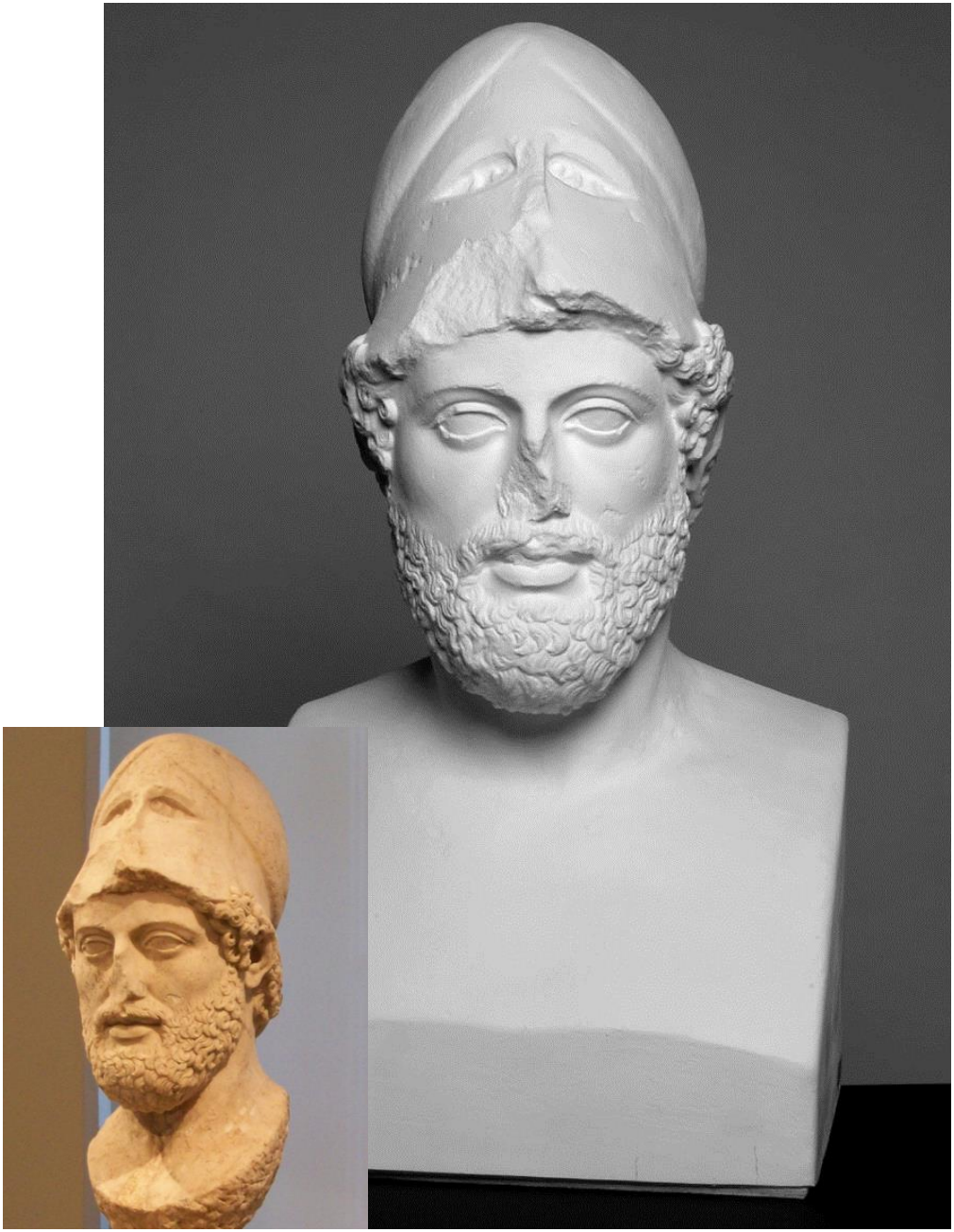
Wir erinnern uns, daß Phidias ja von seinen Mitbürgern beschuldigt worden ist, Gold gestohlen zu haben aus dem in Gold und Elfenbein auszuführenden Athene-Standbild, und daß er deshalb ins Gefängnis geworfen worden ist von seinen «dankbaren» Mitbürgern.





591 Büste des Perikles

Durchaus eine Idealauffassung dieser Persönlichkeit, über das Porträtmäßige weit hinausgehoben.



Und nun etwas, was wohl ein Jugendwerk des Phidias ist, eine

592 Amazone





Jetzt können wir den Polykletes einschalten und haben hier eine

594 Amazone vielleicht nach Polyklet.

In Myron und Phidias - und deren Schülern natürlich - haben wir wohl die Persönlichkeiten der Künstler der höchsten Blüte der griechischen Kunst zu sehen, die Bildner auch der Traditionen der griechischen Kunst.







Noch eine Wiederholung der ersten «Amazone» sei an diese Stelle gestellt:

593 Amazone



Und nun, nur um zu zeigen, daß man ungefähr in dieser Zeit auch etwas Genremäßiges gut zustande brachte, den

595 Dornauszieher

ein Knabe, der sich aus der Fußsohle einen Dorn auszieht.



Nun dringen wir allmählich in das Zeitalter ein, auf das ich vorhin aufmerksam zu machen versucht habe, indem ich sagte: es wird die ganze Auffassung heruntergerückt ins mehr Menschliche, wenn es auch noch göttliche Gestalten sind, wie hier die

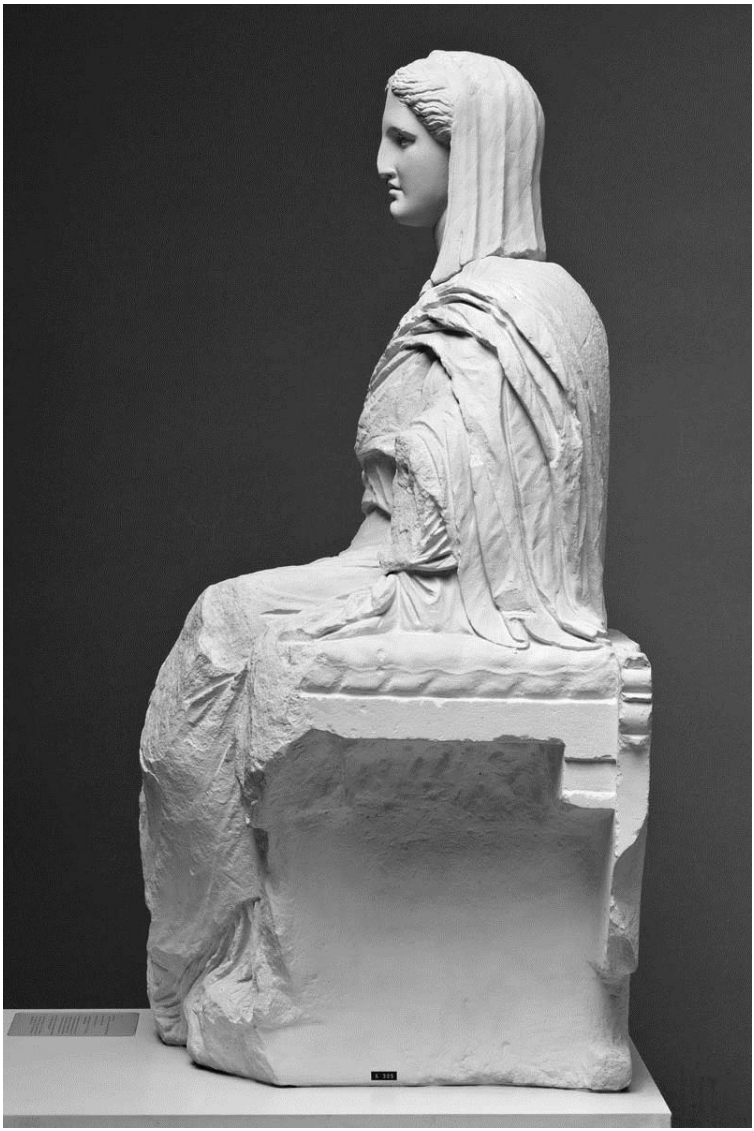
596 Aphrodite von Knidos

Das ganz Erhabene der früheren Künstler wird mehr ins Menschliche heruntergerückt. Bei Praxiteles (596) können wir dies bereits beobachten.



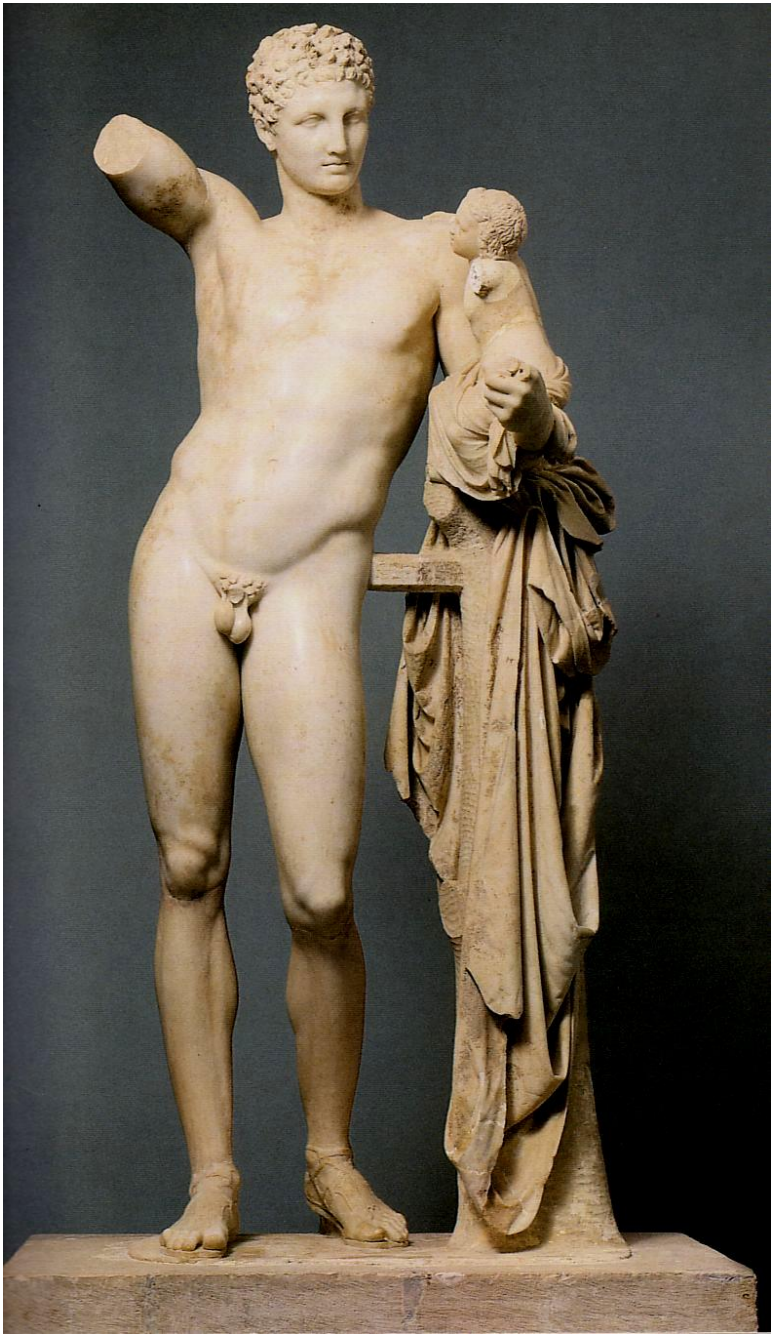
Damit stehen wir also schon im 4. Jahrhundert, und im Zusammenhange damit sei die

597 Demeter von Knidos gezeigt, die denselben Geist atmet.



Ferner der olympische Hermes des Praxiteles:

598 Hermes der das Dionysos-Kind in der linken Hand hat.



Und nun noch ein Satyr des Praxiteles:

599 Satyr

Dieser Zeit gehört nun auch die berühmte «Niobe-Gruppe» an, wie Niobe ihre sämtlichen Kinder verliert durch die Rache des Apollo.



600 Flüchtende Niobide



Und indem wir im 4. Jahrhundert weiterschreiten, kommen wir allmählich schon ins Alexandrinische Zeitalter hinein zu Lysippos, der dann geradezu im Dienste Alexanders arbeitet, Alexanders des Großen:

601 Alexander-Herme



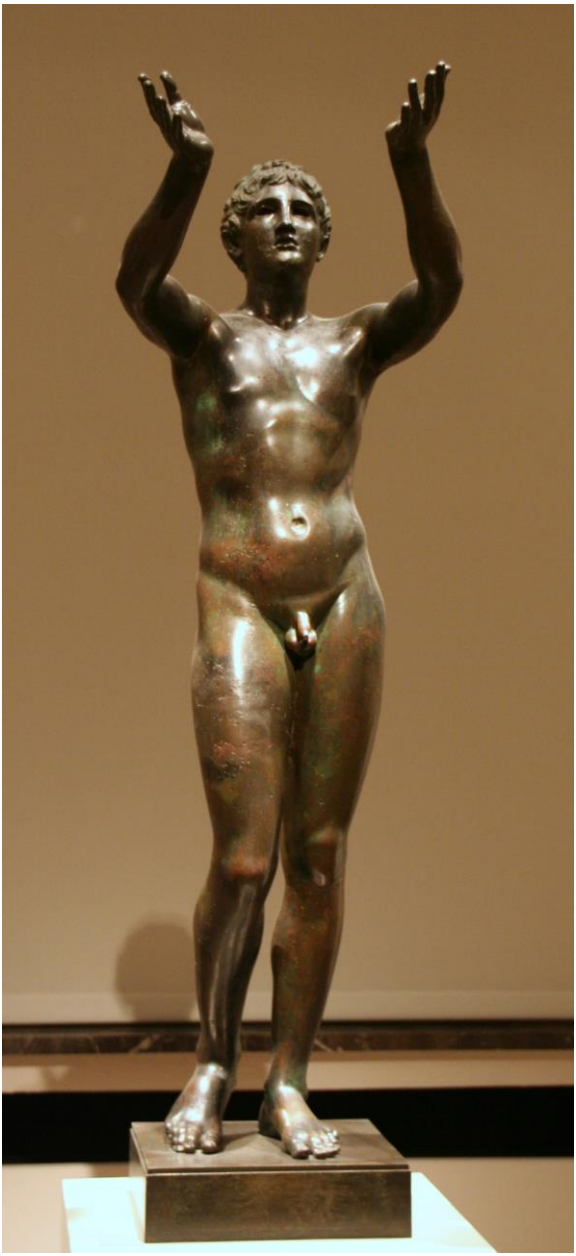
Dann ein

602 Hermes



Dann ein

603 Knabe, mit andächtig zum Himmel erhobenen Händen.



Und ein

604 Medusenhaupt

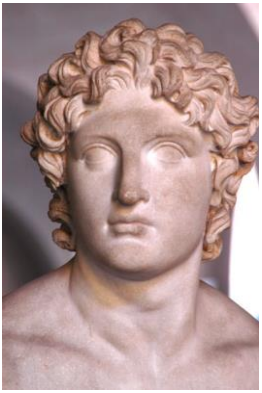


Dann eine Statue:

605 Alexander der Große

Wir sehen eben die Kunst nun vom Typischen etwas ins Individuelle heruntergehen, allerdings im Griechischen, in der griechischen Kunst nirgends so weit wie in späteren Zeitaltern.







Und die

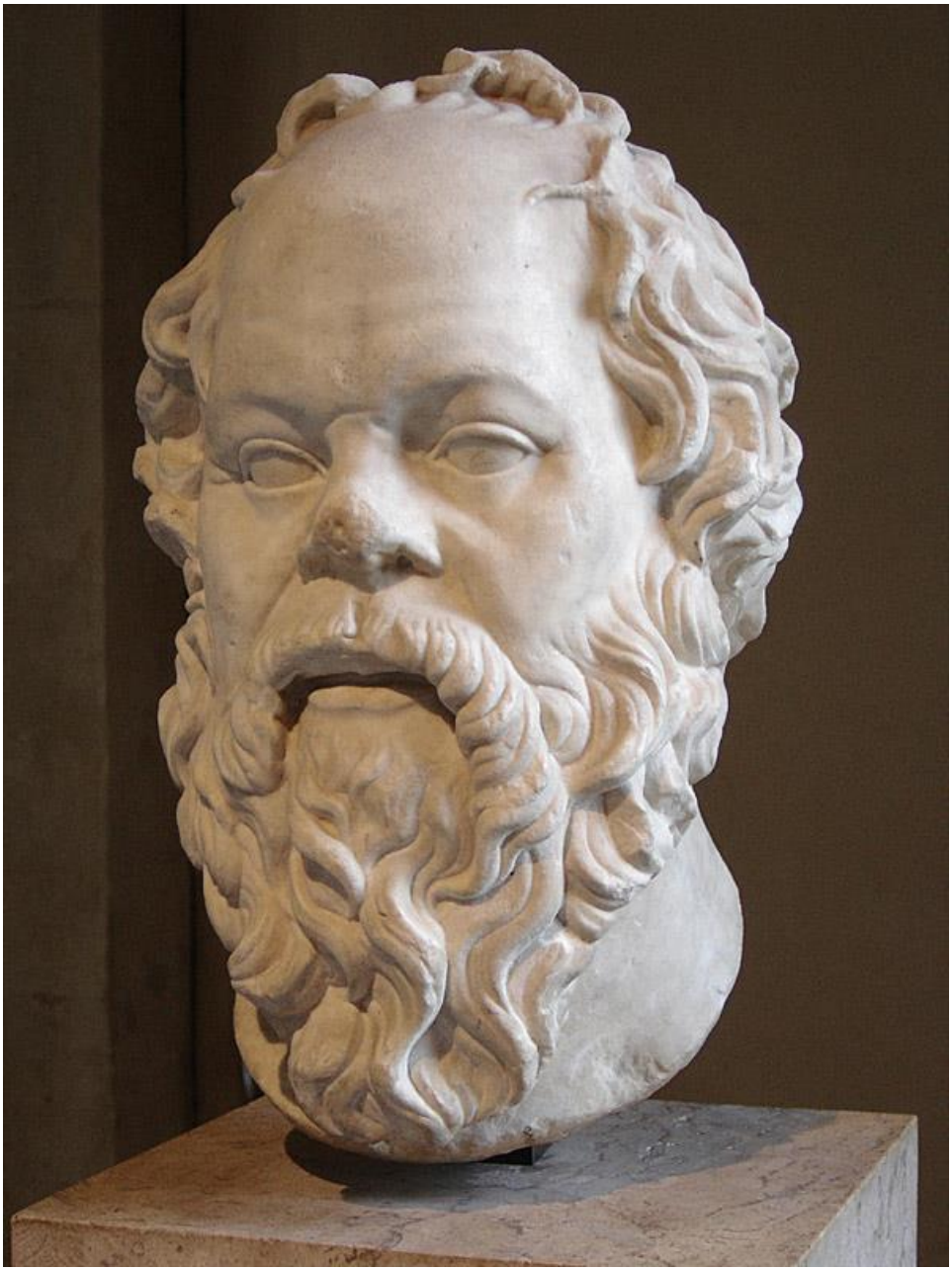
606 Sophokles-Statue

die durchaus aber an die allerbeste, idealste Tradition der ältesten Zeit, der Blütezeit heranreicht, erinnert. Man könnte ebensogut sagen: der Dichter als solcher ist dargestellt, was symbolisch angedeutet ist durch die Rollen, die Schriftrollen, die mit Absicht angebracht sind.



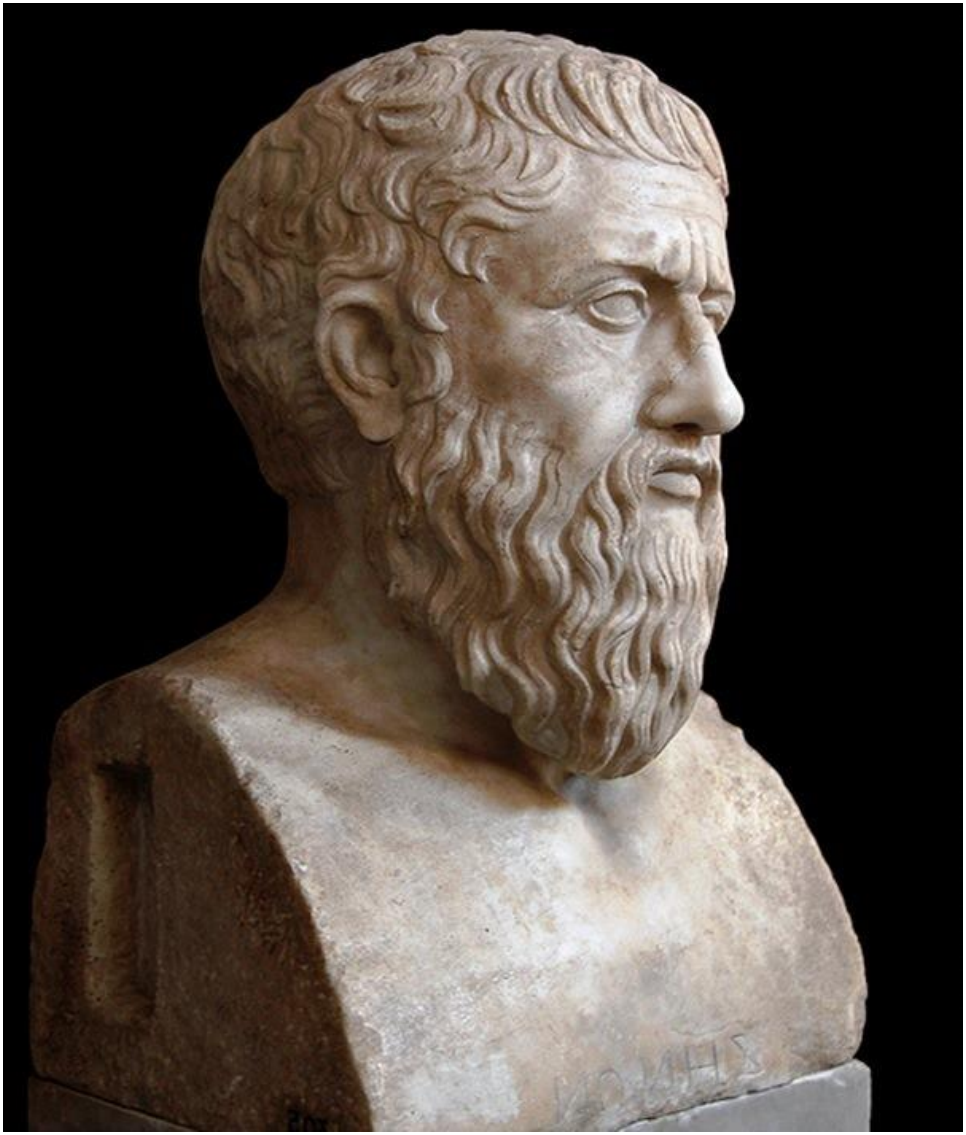
Wenn Sie diese Figur vergleichen mit mehr oder weniger nach Porträtähnlichkeit strebenden Gestalten, die jetzt kommen, so werden Sie sehen, daß eben allerdings aus dem Ideal heraus gestrebt wird, alles etwas porträtähnlicher zu machen:

607 Sokrates



Ebenso dann

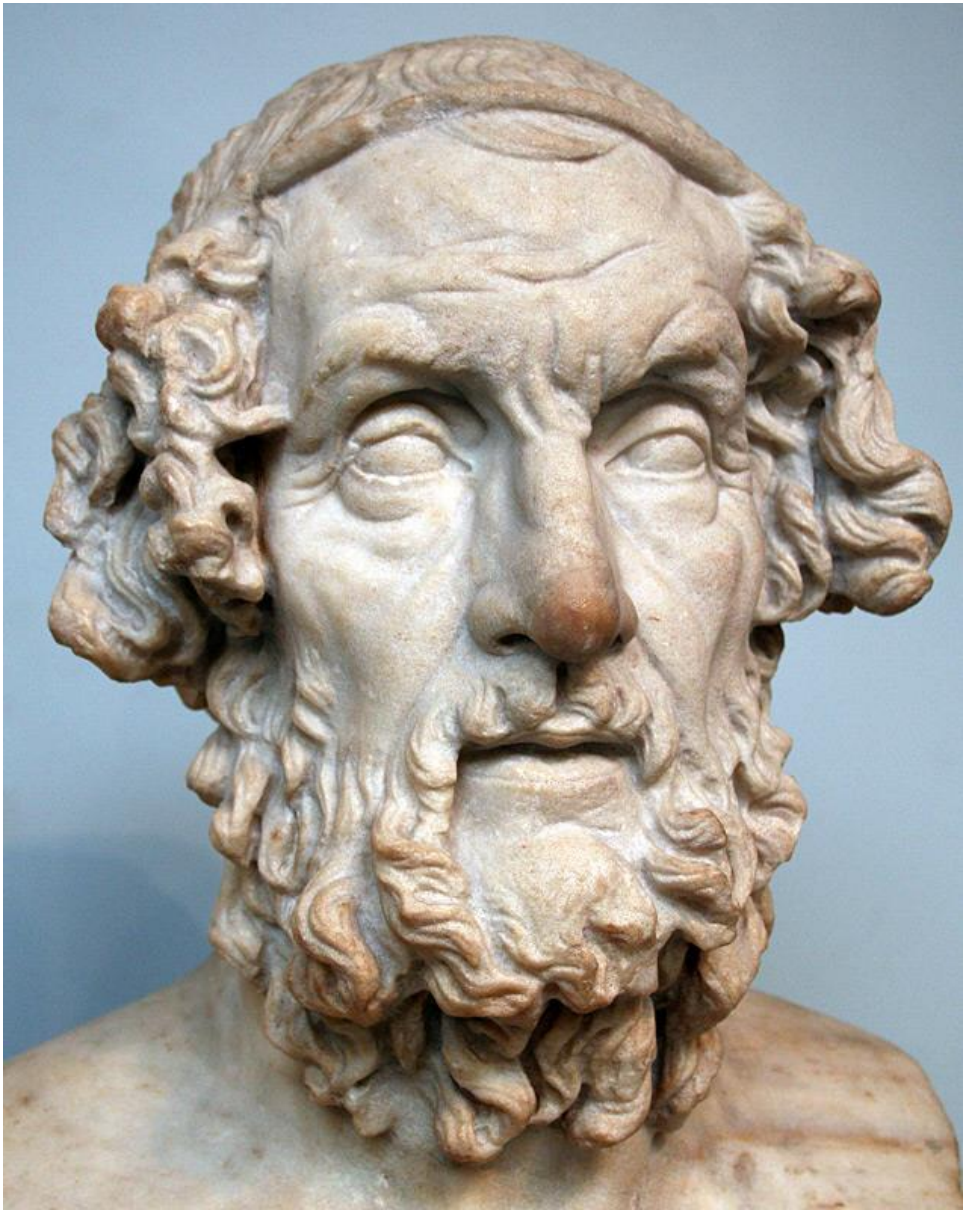
608 Plato



Sie sind natürlich nicht nach dem Modell abgenommen, aber es ist eben versucht, sie menschlich-ähnlich zu machen, womit nicht behauptet sein soll, daß sie original-ähnlich sind.

Dies wird insbesondere natürlich zu sagen sein mit Bezug auf Homer, der jetzt folgt:

609 Homer Marmorkopie der späthellenistischen Homer-Büste Neapel, National Museum



Damit haben wir uns allmählich dem 2. Jahrhundert genähert.

610 Nike von Samothrake überlebensgrosse Marmorstatue (Paris, Louvre)



Und nun die berühmte

611 Venus von Milo oder Aphrodite von Melos

die allerdings, wenn sie auch dieser späteren Zeit angehört, durchaus die Tradition des Blütezeitalters bewahrt.



Dagegen werden Sie an dem nächsten Werk sehen, wie Bewegung zu geben versucht wird:

612 Schlafende Ariadne

die ja wohl aus etwas späterer Zeit ist; aber wir können sie doch als einen Gegensatz anschauen.





Und nun kommen wir gegen das letzte Jahrhundert vor Christi Geburt, zu der Rhodischen Schule, zu der berühmten

613 Laokoon-Gruppe, Marmorwerk der rhodischen Künstler Agesandros, Athanadros und Polydoros,um 50 v. Chr Rom, Vatikan



von der Sie ja wissen, daß seit dem 18. Jahrhundert, seit *Lessings* berühmtem «Laokoon», viele Kunstbesprechungen von ihr ausgegangen sind. Es ist außerordentlich interessant, in Lessings Erörterung, anknüpfend an diese Laokoon-Gruppe, die von drei Künstlern der Rhodischen Schule herrührt, sich hineinzufinden. Es ist, wie Sie ja vielleicht wissen, von Lessing versucht worden zu zeigen, wie der Dichter, der die Szene schildert, in der Lage ist, sie ganz anders zu schildern, weil man das, was er darstellt, nicht vor Augen hat, sondern sich nur in der Phantasie lebendig zu machen hat, während man eben das, was der bildende Künstler darstellt, vor Augen hat. Und daher müsse, was der bildende Künstler darstellt, eine viel größere Ruhe in sich tragen, müsse Momente darstellen, die gewissermaßen als ruhende Momente wenigstens imaginiert werden können.

Nun, es ist viel - gerade mit Anlehnung an Lessings Auseinandersetzungen - über diese Laokoon-Gruppe gesprochen worden. Und interessant ist es, daß, ohne natürlich irgend etwas von Geisteswissenschaft zu kennen, in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Ästhetiker Robert Zimmermann zu der ja zweifellos zu ergänzenden, aber für jene Zeit und ohne Geisteswissenschaft immerhin richtigsten Erklärung gekommen ist, weil in dieser Erklärung etwas von dem liegt - wenn auch nur instinktiv angedeutet -, was ich heute ausgeführt habe. Wir sehen ja den Priester Laokoon mit seinen Söhnen, durch die Schlangen umwunden und dem Tode entgegengehend. Nun wird zweifellos in dieser Darstellung die eigentümliche Ausgestaltung gerade des Leibes auffallen. Über diese Ausgestaltung des Leibes ist ja viel geschrieben worden. Nun hat *Robert Zimmermann,* der Ästhetiker, mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die ganze Darstellung so ist, daß man eigentlich den Moment vor sich hat, wo das Leben - wir würden also sagen: der Ätherleib - schon im Entfliehen ist. Schon eigentlich ist ein Moment der Bewußtlosigkeit da. Daher stellt der Künstler die Sache so dar, daß der Leib des Laokoon wie in Teile auseinanderfällt. Und das ist das Geistvolle an dieser Sache: dieses Differenziertwerden des Leibes in seine Teile. Gerade an diesem Spätprodukt der griechischen Kunst kann man sehen, wie der Grieche sich bewußt war des Ätherleibes, indem er in dem Moment, in welchem das Leben übergeht in den Tod, wirklich die Wirkung des Sich-Zurückziehens des Ätherleibes durch den Schock, der durch die Umwindung der Schlangen ausgedrückt wird, zum Ausdruck bringt, wie er gleichsam diese Wirkung des Sich-Zurückziehens des Ätherleibes von dem physischen Leib, dieses Zerfallen, dieses Auseinanderfallen des physischen Leibes und des Ätherleibes zum Ausdruck bringt. Das ist das Charakteristische bei dem «Laokoon», nicht die anderen Dinge, die sehr häufig gesagt werden, sondern dieses Differenziertwerden des Leiblichen. Der Leib wäre durchaus so nicht zu denken, wenn nicht der Moment ins Auge gefaßt würde des also Sich-schon-Zurückziehens des Ätherleibes.

Und nun noch zwei Proben von Nachahmungen vielleicht älterer Vorbilder, die aber gerade großen Eindruck gemacht haben auf die späteren Kunstbetrachter. Der berühmte

614 Apollo vom Belvedere als eine Art Kampfheld dargestellt.



Und dann die

615 Artemis von Versailles

die auch älter ist, in späterer Nachbildung.



Wir wissen ja, die griechische Kunst geht allmählich ihrem Dämmerungszeitalter entgegen, als Griechenland von Rom unterjocht wird. In Rom haben wir es ja zunächst zu tun mit einer Art Nachahmung der griechischen Kunst, mit einem Übertragen, aber mit einem allmählichen Versinken in der Ihnen öfter geschilderten allgemeinen Phantasielosigkeit des römischen Volkstums. Die nächsten Jahrhunderte, die auf das griechische Dämmerungszeitalter folgen, also das römische Zeitalter, sind ja vielfach trübe Zeitalter für unsere Entwickelung. Und ein neues Zeitalter beginnt wiederum - ich will das nur kurz erwähnen - im 12., 13. Jahrhundert in Italien, als man durch verschiedene Umstände die von dem früheren Mittelalter verschütteten Kunstwerke zum Teil wiederum auffindet. An der Anschauung dessen, was aus dem Altertum wieder aufgefunden wird, entsteht um diese Zeit dann eine neue Kunst, die allmählich zur Renaissancekunst wird. Die Künstler bilden sich namentlich vom 13. Jahrhundert ab in Italien durchaus an der Antike nach den aufgefundenen, damals in sehr geringer Zahl sogar noch aufgefundenen Kunstwerken, die ausgegraben werden. Und da sehen wir dann - und wir wollen jetzt übergehen zu diesem, ich möchte sagen: Wiedererheben der alten Kunst im Vor-Renaissancezeitalter - im 13. Jahrhundert in Niccolö Pisano zunächst einen außerordentlich feinen Künstler, der sich zu begeistern weiß an den aufgefundenen Resten der griechischen Kunst und aus der eigenen Phantasie heraus durch die Befruchtung durch die griechische Kunst, ich möchte sagen: in dem Geiste dieser Kunst wiederum zu schaffen versucht.

Hier haben Sie von ihm eine Kanzel:

616 Niccolö Pisano Kanzel des Baptisteriums zu Pisa mit den Kanzelreliefs

Die Kanzel selber wird von antiken Säulen getragen, zwischen denen gotische Bogenverwindungen sind; an den Säulen unten zum Teil auch Löwen, und oben die Kanzelreliefs, in denen Niccolö Pisano das, was er den Anregungen der Antike verdankte, zum Ausdruck gebracht hat. Niccolö Pisano wirkt bis gegen das Ende des 13. Jahrhunderts.





Ein Detail aus dieser Kanzel:

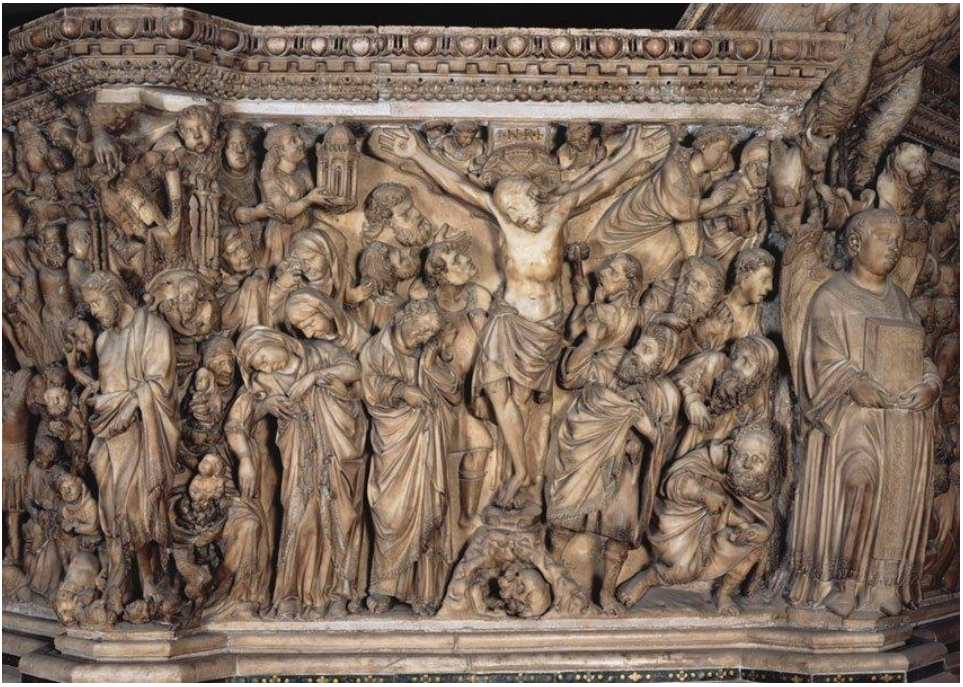
617 Niccolö Pisano Anbetung der Könige





Von ihm ist auch ein anderes Relief aus dem Dom zu Siena:

618 Niccolö Pisano Kanzelrelief, Teil: Die Kreuzigung



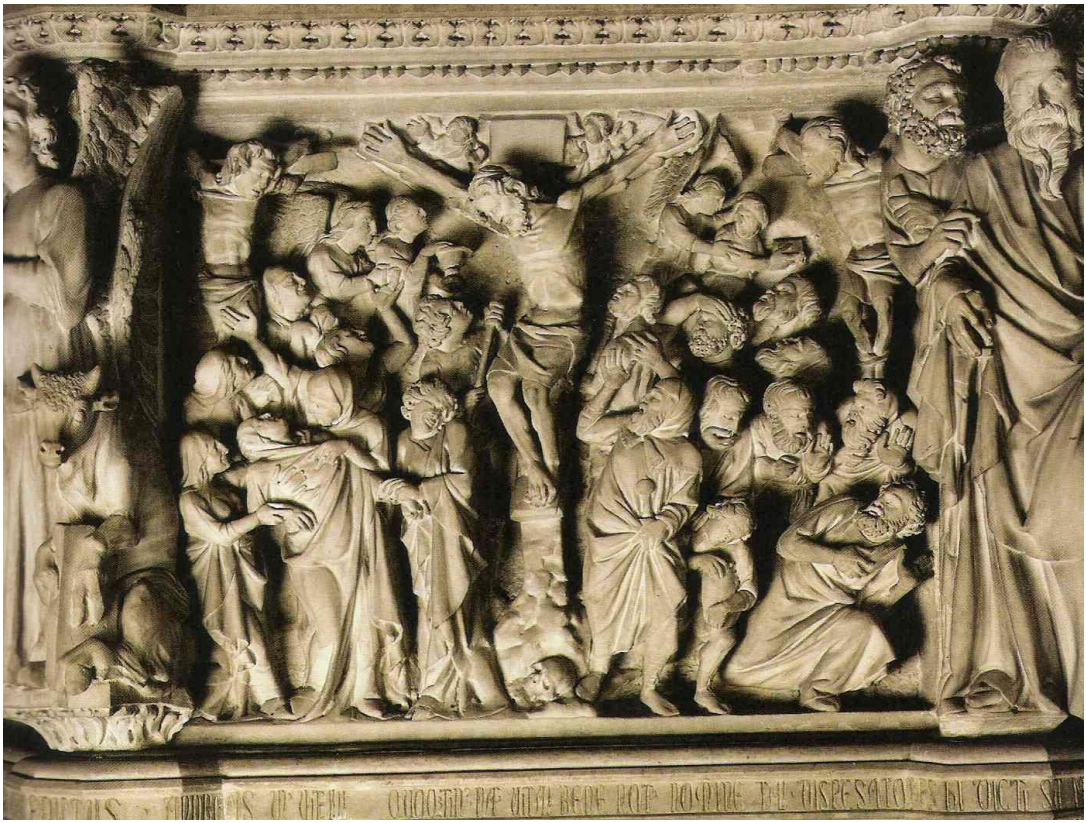
Und jetzt gehen wir zu Giovanni Pisano, bei dem Sie beobachten wollen, bitte, wie eine viel größere Bewegung hineinkommt. Bei Niccolö Pisano haben wir noch eine gewisse Ruhe über den Figuren ausgegossen.

620 Giovanni Pisano Kapital mit Architravfigur, Pistoia



Daß nun also die christliche Kunst in die Lage kommt, wirklich ihre Motive mit einer solchen Vollkommenheit auszudrücken, wie es dann in der Renaissancekunst geschieht, das ist durchaus der Anregung der Antike zu verdanken, die zuerst bei diesen Pisanos hervorgetreten ist. Nun noch ein Relief aus derselben Kanzel:

621 Giovanni Pisano Kanzelrelief, Pistoia: Die Kreuzigung



Und nun von ihm, aus dem Dom zu Pisa

622 Giovanni Pisano Kanzel



623 Giovanni Pisano Kanzel, Rekonstruktions-Modell von 1872, Aufstellung seit 1926

Wir sehen zugleich, wie hier naturgemäß die Antike in die Gotik gewissermaßen hineinwächst.





Und nun eine Madonna von ihm:

624 Giovanni Pisano Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



Eine andere Madonnenstatue:

625 Giovanni Pisano Madonna (Padua, Chiesa dell` Annunziata)



Und nun kommen wir zu einer Probe von Andrea Pisano, der berufen worden ist, eines der Bronzetore des Baptisteriums zu Florenz zu bilden. Hier haben wir von ihm eine Darstellung des biblischen, alttestamentlichen Erfinders der Erzwaren am Campanile des Domes in Florenz:

626 Andrea Pisano Tubalkain (Florenz, Dom)



Damit sind wir herangekommen bis ans 15. Jahrhundert und finden dann Ghiberti, den großen Künstler, der dreiundzwanzigjährig bereits mitkonkurrieren durfte bei der Ausschreibung für die Türen des Baptisteriums in Florenz:

628 Ghiberti Opferung Isaaks (Konkurrenz-Relief)



und dreiundzwanzigjährig zunächst die nördlichen Türen des Baptisteriums machen durfte:

629 Ghiberti Bronzetüren, Florenz, Baptisterium, Nordseite

der sich emporgeschwungen hat von dem einfachen Goldschmiedlehrling zu einem der größten Künstler. Diese Reliefdarstellungen an den Türen des Baptisteriums von Florenz gehören eigentlich in ihrer Art zu den größten Meisterwerken der Kunstentwickelung.



Später wurden ihm dann übertragen die östlichen Türen des Baptisteriums:

630 Ghiberti Bronzetüren, Florenz, Baptisterium, Ostseite

die das Alte Testament darstellen, und von denen Michelangelo ja gesagt hat, daß sie würdig wären, «die Pforte des Paradieses» zu bilden, - die auch einen tiefen Einfluß gehabt haben auf die ganze Kunst des Michelangelo, so daß man wiedererkennen kann gewisse Motive bis in Einzelheiten hinein in der Michel-angeloschen Malerei, die er aufgenommen hat von diesen Reliefdarstellungen, von diesen Bronzetüren.



Nun noch ein Bronz-Relief von diesen östlichen Türen: der „Paradiestür“

631 Ghiberti Opferung Isaaks (Florenz, Baptisterium, Ostseite)



Und eine Erzstatue von der Hand dieses Meisters:

627 Lorenzo Ghiberti St. Stephanus (Florenz, Or San Michele)

Was Ghiberti also so arbeitet, das beruht durchaus auf treulicher Anschauung der Antike.



Und jetzt wollen wir einfügen die Kunst der della Robbias, zunächst des Luca della Robbia:

632 Luca della Robbia Tanzende Knaben, von einer Sängertribüne (Florenz, Dom-Museum)

Die Robbias sind ja besonders dadurch berühmt geworden, daß sie die besondere Kunst, gebrannten Ton als Material zu benützen und dann farbig zu glasieren, erfunden haben, so daß ein großer Teil ihrer Kunstwerke dann in diesem Material ausgeführt ist.



Ein anderes Detailbild von dieser Sängertribüne:

633 Luca della Robbia Singende Knaben (Florenz, Dom-Museum)





Luca della Robbia füllt nahezu ganz das 15. Jahrhundert aus.

Nun noch eine Madonna von ihm:

634 Luca della Robbia Madonna in Rosen, glasiertes Ton-Relief (Florenz, national-Museum)

Sie sehen nun, wie wir hier in das Zeitalter gelangt sind, in dem zwar die Kunst, die aus dem unmittelbaren inneren Erleben, aus dem ätherischen Erleben geschöpft ist, im eminentesten Sinne anregend wirkt, wo aber die Kunst durchaus auf der Anschauung, auf der Nachbildung der Anschauung beruht, nicht mehr auf dem Innerlich-Erfühlten. Deshalb ist es ganz interessant, diese zwei Zeitalter so unmittelbar hintereinander auf sich wirken zu lassen.



Jetzt folgt Andrea della Robbia:

635 Madonna della Cintola Das Relief stellt sie dar in der geistigen Welt (Foiano, Collegiata)



636 Andrea della Robbia Bambino (Florenz, Ospedale degli Innocenti)



Und nun von Giovanni della Robbia ein farbiges Friesrelief:

638 Giovanni della Robbia Aufnahme und Fußwaschung der Pilger, glasiertes Ton-Relief (Pistoia, Ospedale del Ceppo)





Jetzt schreiten wir weiter zu dem 1386 geborenen Donatello, wobei wir bemerken wollen, wie sich bei ihm verbindet nun mit der Beeinflussung durch die Antike ein ganz entschiedenes Hinneigen bereits zum Naturalismus, eine naturalistische Ausprägung der Anschauung. Bei Donatello tritt es ganz deutlich hervor: eine Art liebevolle Vertiefung in die Natur, so daß er auf der einen Seite eigentlich Naturalist wird und nur eben das Können aus dem, was sich unter den Vorgängen, die wir eben gesehen haben, heraus entwickelt, aus der Tradition, schöpft. Sein Naturalismus ging so weit, daß, als sein zeitgenössischer mitstrebender Freund Brunellesco von ihm einen «Christus» sah:

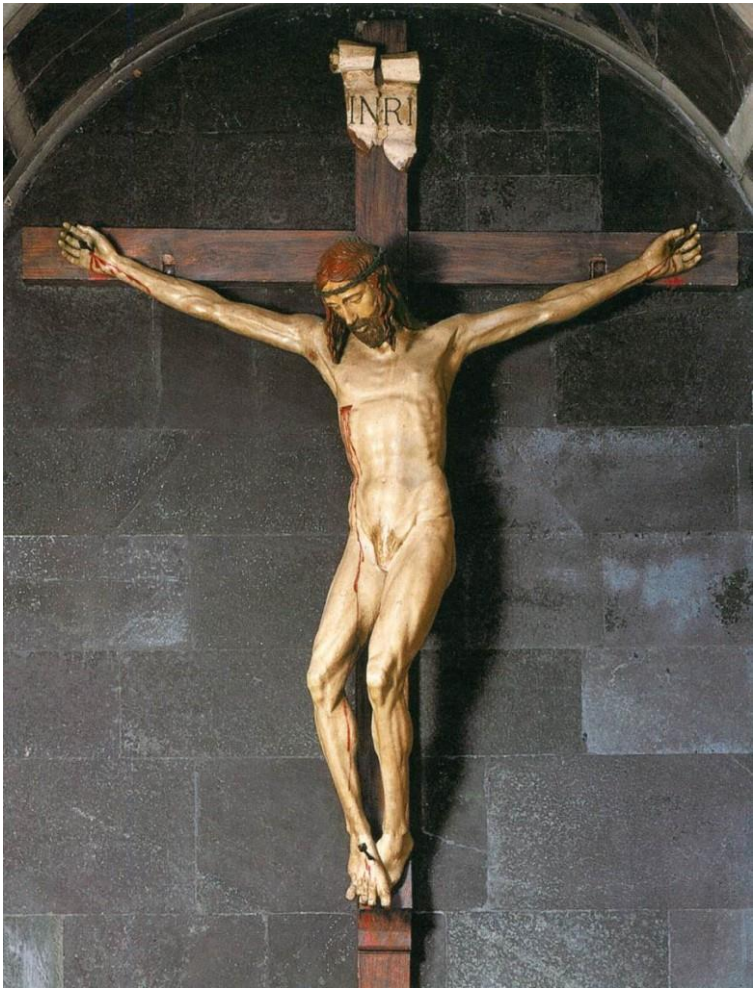
640 Donatello Kruzifix (Florenz, S. Croce)

dieser behauptete: «Du machst eigentlich keinen Christus, du machst bloß einen Bauern!» - Zunächst verstand der Donatello gar nicht, war er damit meinte. Mit dieser Anekdote - sie ist sehr interessant, wenn auch nicht historisch treu, so doch typisch - ließe sich das ganze Verhältnis zwischen dem idealisierenden und ganz in der Anschauung, in dem Wiederaufleben der Antike stehenden Brunellesco und Donatello charakterisieren; sie ist typisch für diesen Gegensatz. Brunellesco läßt sich dann herbei, seinerseits einen «Christus» zu machen:



641 Filippo Brunellesco Kruzifix, Holz (Florenz, S. Maria Novella)

Er bringt diesen Christus zu Donatello, als dieser eben für das Frühstück der beiden eingekauft hat, die miteinander wohnten und miteinander frühstückten. Donatello kommt mit einer Art Schürze, mit all den schönen Sachen, die sie nun zusammen frühstücken wollen. Und während er noch alles das in der Schürze hat, das ganze Frühstück da, enthüllt Brunellesco seinen «Christus», und Donatello riß so den Mund auf und bekam einen solchen Schrek-ken, daß er das ganze Frühstück zu Boden fallen ließ. Es war für ihn eine Offenbarung, was Brunellesco gemacht hatte. Einen sehr überwältigenden Einfluß hat er dadurch nicht erfahren, aber immerhin, ein gewisser veredelnder Einfluß ist für ihn von Brunellesco doch ausgegangen. Und über diese Szene wird weiter erzählt, daß Donatello so bestürzt war, daß er glaubte, das Frühstück sei überhaupt verschwunden. «Was essen wir jetzt?» sagte er. Darauf Brunellesco: «Wir werden halt die Sachen wieder aufheben.» - Donatello aber meinte kopfschüttelnd: «Ich sehe ein, ich werde niemals etwas anderes können als Bauern machen.»



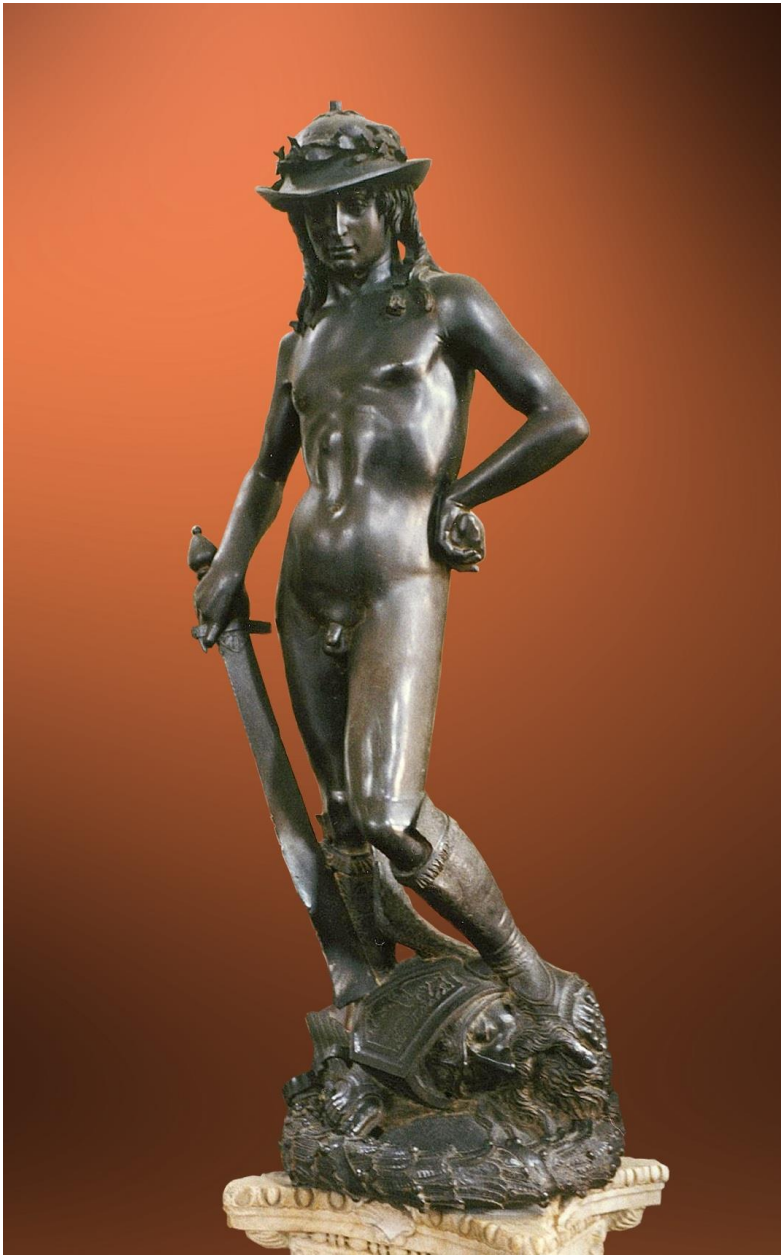
Hier sehen Sie nun den Versuch eines Davids des Donatello

642 Donatello David (Florenz, National-Museum)



643 Donatello David (Florenz, National-Museum)

Und nun kommen wir zu den wunderbar in sich geschlossenen Marmorfiguren von Donatello in Florenz, die so recht zeigen, wie er durchaus aus seinem Naturalismus, aus seiner naturalistischen Anschauung heraus in die Möglichkeit versetzt war, feste menschliche Gestalten, wie er sie bilden wollte, hinzustellen, ich möchte sagen, auf die Beine so, daß sie mit aller Kraft dastehen.



Donatello

644 Jeremias





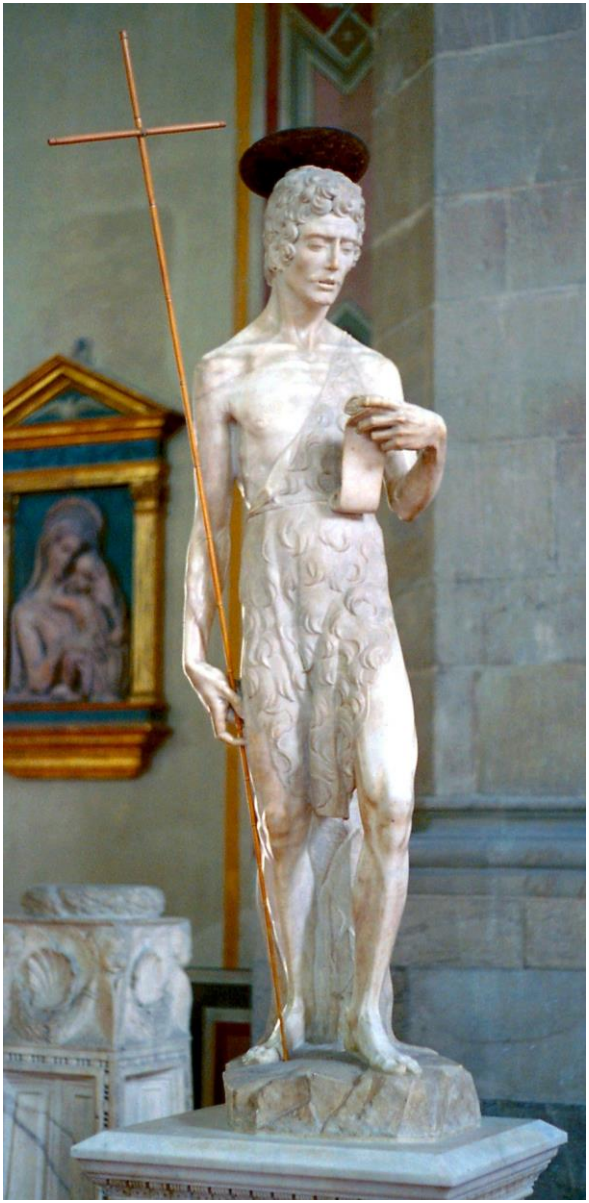
647 Habakuk, Teil: Brustbild



645 Donatello Petrus (Florenz, Or S. Michele)



648 Johannes der Täufer (Florenz, National-Museum)





646 Habakuk (Florenz, Campanile)

Hier lebt sich eben bei Donatello der Naturalismus hinein. Es ist nicht jene Seele, die wir bei der nordischen Skulptur gefunden haben, aber eine entschiedene naturalistische Anschauung dessen, was der Sinn sieht, was der vergeistigte Sinn sieht.



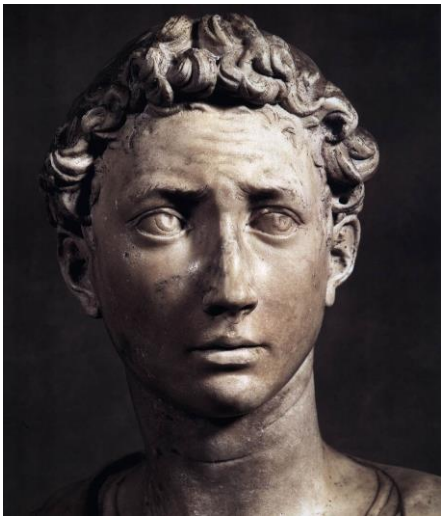
In Niccolö Pisano und in Donatello haben wir zwei Künstler, die im eminentesten Sinn dann auf Michelangelo Einfluß genommen haben und auf ihn gewirkt haben. Diejenigen, die dann später sahen, was Michelangelo geschaffen hat, namentlich in seiner ersten Zeit, und sich an Donatellos Schöpfungen erinnerten, die haben ja das Wort geprägt, das dazumal gesprochen worden ist: entweder Michelangeloter Donatello - oder Donatellosierter Michelangelo!

649 Donatello Lodovico III. Gonzaga (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) ,Bronzebüste



650 Donatello St. Georg,Marmorstatue von Or S.Michele (Florenz, National-Museum)

Besonders charakteristisch ist dieser St. Georg von Donatello; die ganze naturalistische Kraft liegt darin, die ihm eigen war.





Solche Kunstwerke entstanden aus der Freiheit von Florenz, aus der ja auch erwuchs dann Michelangelo. Und wenn wir auf der einen Seite sehen, wie wir, ich möchte sagen: durch eine allgemeinere historische Notwendigkeit, kosmopolitischere, historische Notwendigkeit das Aufleben der Antike in Italien finden, so finden wir überall die Hinneigung zum naturalistischen Element verbunden mit der Stimmung, die aufkommt in der Freien-Städte-Kultur. Sowohl hier wie im Norden finden wir, natürlich verschiedenartig, je nach dem Charakter der Völker ausgebildet, das Gleiche heraufkommen aus der Freien-Städte-Kultur heraus, wo der Mensch sich seiner Würde, seiner Freiheit und seines Wesens bewußt wird in dieser Städte-Freiheit.

Man kann gar nicht anders als so, wie man bei Kunstwerken, die wir für die niederländischen, für die nordischen Gegenden charakteristisch gefunden haben, wie wir da immer erinnern mußten an die Freie-Städte-Kultur und ihre Stimmung, so kann man gar nicht anders, als bei einem solchen, fest in den Raum hineingestellten Mann, wie diesem St. Georg in Florenz (650), an die Freie-Städte-Kultur denken, deren Atmosphäre das möglich machte.

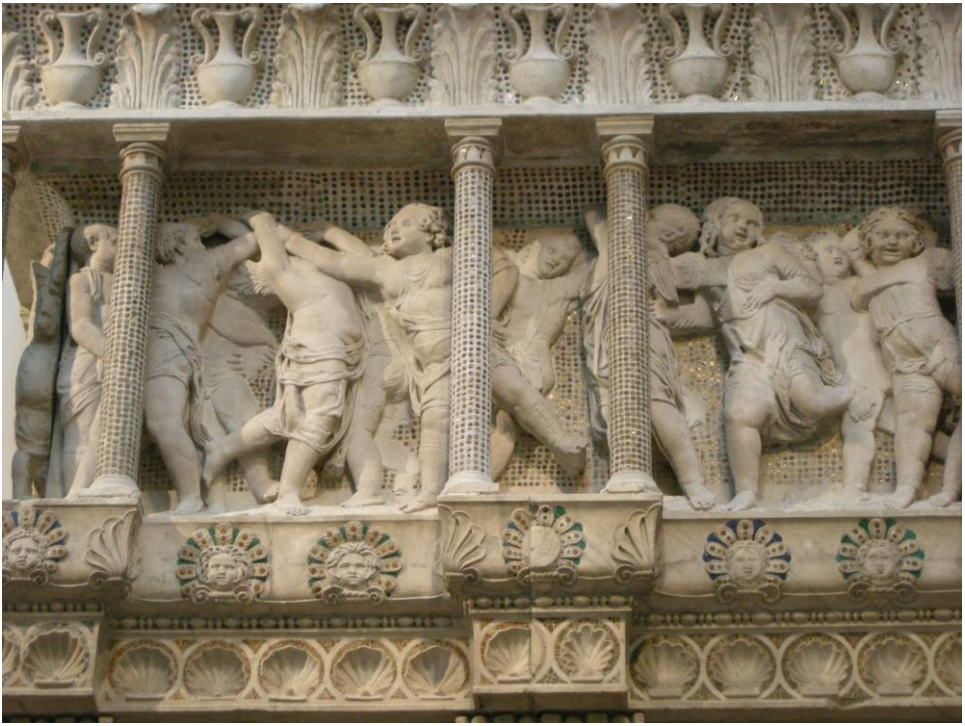
Nun eine Sängertribüne mit Reliefen:

652 Donatello Sängertribüne, Marmorreliefs



Und ein Relief daraus

653 Donatello Sängertribüne Teil:Tanzende Knaben Marmorreliefs (Florenz, Dom-Museum)





Eine «Verkündigung»:

651 Donatello Verkündigung an Maria, Steinbildwerk (Florenz, S.Croce)

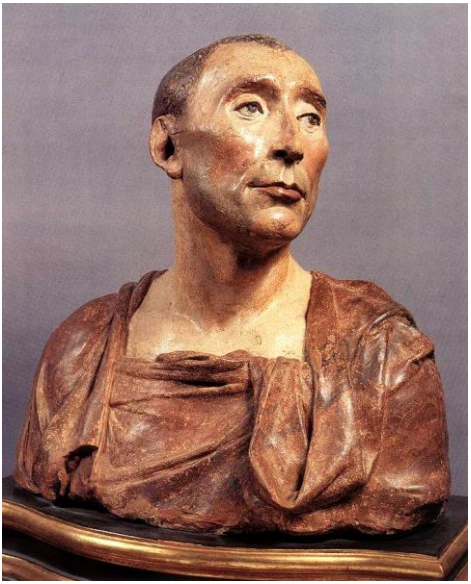


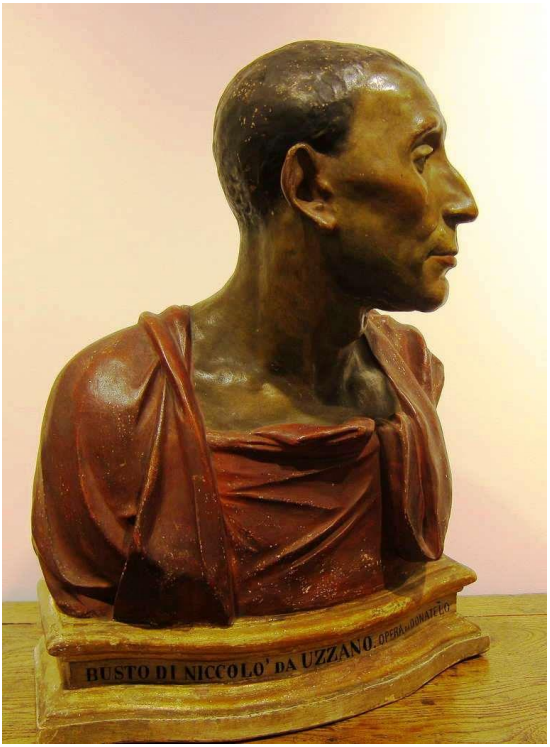
Nun eine Madonna:

654 Donatello Madonna Pazzi, Marmorrelief (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)



655 Donatello Niccolö da Uzzano, bemalte Tonbüste (Florenz, National-Museum)





Dann das Reiterstandbild in Padua:

656 Donatello Gattamelata, Bronze-Reiterdenkmal (Padua, Piazza di S. Antonio)



657 Donatello Gattamelata, Teil: Brustbild





Und zum Schlüsse wollen wir Ihnen noch vorführen den Lehrer Lio-nardos und Peruginos, Verrocchio, als bildenden Künstler. Zunächst die berühmte Reiterstatue in Venedig:

658 Andrea Verrocchio Bartolomeo Colleoni, Bronze-Reiterstandbild

(Venedig, Campo S.Giovanni e Paolo)



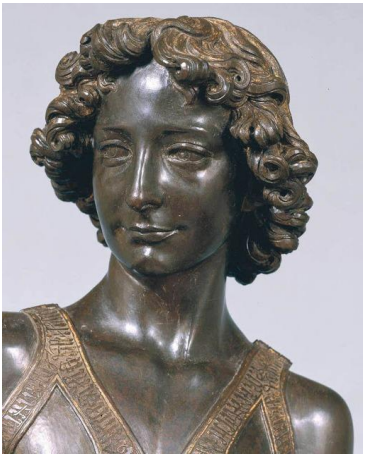
659 Verrocchio Colleoni, Teil: Brustbild

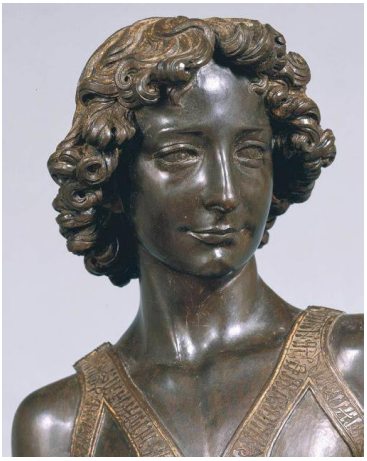




Dann haben wir noch den «David»: 660 Verrocchio David (Florenz, National-Museum)







Damit haben wir die Künstler der Vor-Renaissance vor uns gehabt, die durch ihre Vertiefung in die Antike einerseits das Heraufheben der Antike geführt haben in die Zeit, in der man nicht mehr innerlich in der Seele so lebte wie in antiken Zeiten, sondern in der Anschauung wieder aufleben lassen mußte, was man in der Antike innerlich instinktiv gefühlt hat, eigentlich besser: fühlend gewußt hat, wissend gefühlt hat; die Künstler, die andererseits dies mit dem verbanden, was kommen mußte im fünften nachatlantischen Zeitalter, aus der Anschauung heraus verbanden mit dem Naturalismus, und die dadurch die Vorgängerschaft bildeten zu den großen Renaissancekünstlern Lionardo, Michelangelo und - durch Perugino - auch Raffael, die ja alle unter dem unmittelbaren Einfluß der Kunstwerke dieser Vorgänger standen.

Sie standen ja durchaus auf den Schultern dieser Vor-Renaissance-Künstler. Und es ist interessant, zum Beispiel gleich dieser Gestalt gegenüber zu sehen, wie damals rasch fortgeschritten wurde. Wenn Sie diesen «David» (660) vergleichen mit dem «David» von Michelangelo:

660a Michelangelo David, Marmorstatue (Florenz, Alademie)



so werden Sie sehen, wie hier verhältnismäßig noch ein Unvermögen da ist zu dramatisieren, die Bewegung zu ergreifen, während Michelangelo gerade in seinem «David» (660a) das Allerhöchste an Bewegung erfaßt hat, nämlich: festzuhalten den Entschluß des David, gegen den Goliath loszugehen.

Damit haben wir also versucht, uns ein wenig vor die Seele zu führen, was einerseits strahlt aus der griechischen Kunst und andererseits wiederum aufleuchtet von dieser griechischen Kunst in der Zeit, als die Menschheit versuchte, die Kunst wiederum zu finden mit Hilfe des Auflebens des griechischen Könnens.

HINWEISE

Nachweis der Bildumstellungen und -weglassungen von C. S. Picht nach den einzelnen Vorträgen (soweit rekonstruierbar und/oder von ihm angegeben):

7. Vortrag, 2. Januar 1917:

- (678) C. S. Picht bemerkte schon bei seiner ersten Ausgabe dieses Vortrages 1956: «Das <Sternbild>, das als vergrößerte Skizze nach <einem alten Evangelienbuch> gelegentlich des Vortrags im Saal aufgestellt gewesen war, ließ sich nicht mehr auffinden. Es wurde daher eine dem <Speculum humanae salvationis> (<Heilsspiegel>) eigentümliche, meist sehr ähnlich wiederholte Darstellung aus dem Codex latinus 146 der Münchner Staatsbibliothek, einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, welche aus dem Hause der Johanniter in Schlettstadt (Selestat im Elsaß) stammt, ausgewählt und abgebildet. Die Inschrift lautet:<Magi i(n) Oriente vide(n)tes stella(m). matth. 2°>. - Die Bänder, auch das ringförmige um den Stern, sind noch unbeschriebene Schriftbänder. Offenbar war die Zeichnung zur Illuminierung vorgesehen, worauf auch das Wort aureu(m) (goldfarben) über dem Kreuz als Angabe für den Miniator hinweist (678).»
- (680) Das im Vortrag gezeigte Blatt der 50blättrigen xylographischen «Biblia pauperum» (einziges bekanntes Exemplar in Paris, National-Bibliothek) war eine «Anbetung der Könige», wurde aber im Vortrag als «Geburt Christi» bezeichnet. Es ist daher hier statt des gezeigten das benannte Blatt wiedergegeben, das im übrigen bezüglich der vom Vortragenden berührten Anordnung dem anderen völlig entspricht; es ist die folgende:
  Dan. 2,46 Esa. 9,6
  Moses am feurigen Busch, 2. Mos. 3,5
  Christi Geburt
  Der Stecken Aarons grünt, 4. Mos. 17,8.
  Habak. 3,2 Mich. 5,2

- (686), (687): Welches andere Bild von Correggio hier gezeigt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Für diese Ausgabe wurde das Bild «Maria, das Kind verehrend» aus den Uffizien in Florenz übernommen, das auch schon C. S. Picht in der ersten Ausgabe eingefügt hatte.

- (703) Dieses Bild wurde ursprünglich nach Albrecht Altdorfers «Geburt Christi» (688d) gezeigt. Es wurde von C. S. Picht seiner Provenienz nach bei den niederländischen Bildern (nach Dierick Bouts «Anbetung der Könige», 702b) eingeordnet.
- (691) Der Nachschrift zufolge zeigte Rudolf Steiner nach dem Bild Piero di Cosimos ein Bild von Brueghel («Nun ein Bild von Brueghel»). Außer dem Bild (706b), das später im Vortrag folgte, konnte von C. S. Picht jedoch kein weiteres Brueghel-Bild für diesen Vortrag nachgewiesen werden.
- (466) C. S. Picht hatte an dieser Stelle aus technischen Gründen Bild (692e) eingefügt. Eigentlich wurde jedoch das hier angegebene Bild gezeigt.
- Nach Bild (466) wurde ursprünglich ein Bild von Giorgione gezeigt, das Rudolf Steiner als «Heilige Nacht» bezeichnete, das heute jedoch «Gewitterlandschaft» genannt wird und nicht mit einer Darstellung der Geburt Christi in Zusammenhang gesehen wird. Deshalb wurde es von C. S. Picht ganz ausgeschieden. Er ersetzte es durch ein Bild Correggios («Die Madonna mit der Schüssel», 708), das sich bei den Diapositiven vorfand, aber textlich gesehen nicht einzuordnen war. Auf das Bild Giorgiones folgte ursprünglich eine «Flucht nach Ägypten» von Albrecht Dürer (709a), das von Picht unter die anderen Darstellungen dieses Sujets eingeordnet wurde.
- Auf dem zu Bild (695a) gehörenden Diapositiv war auch Bild (666) zu sehen, zu dem Rudolf Steiner im Vortrag eine längere Erläuterung abgab. Bild und Text wurden von C. S. Picht jedoch hier herausgenommen und dem Vortrag vom 22. Oktober 1917 eingefügt, wo die dortigen Ausführungen damit sehr gut ergänzt werden. Aus diesem Grunde ergab sich auch eine Umstellung der Bilder (695a) und (693): ursprünglich war Bild (693) zuerst gezeigt worden. Bild (696) kam im Vortrag ursprünglich vor Bild (698a). Wahrscheinlich der richtigen Chronologie wegen stellte C. S. Picht die beiden Bilder um.
- Zu Bild (707a) läßt sich in der Nachschrift an dieser Stelle kein Hinweis finden. Statt «Zuerst eine Darstellung aus dem 13. Jahrhundert, die wir schon gesehen haben» heißt es dort: «Zuerst bei einem Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts». C. S. Picht allerdings, der als erster alle Unterlagen sichtete, spricht ganz bestimmt davon, daß das Bild an dieser Stelle gezeigt wurde.

8. Vortrag, 17. Januar 1917:

- (195) «Madonna della Sedia» und (193) «Die Sixtinische Madonna» wurden ursprünglich nicht an dieser Stelle gezeigt. Die Einfügung bot sich jedoch an, da Rudolf Steiner näher auf diese beiden Bilder eingeht. Dasselbe gilt für die Bilder «Lo Sposalizio» von Perugino und Raffael (75 und 75a).
- Statt des Bildnisses des Kardinals Bibbiena (224, Florenz, Palazzo Pitti), das im Vortrag gezeigt wurde, hatte C. S. Picht hier ohne nähere Angabe seiner Gründe das «Bildnis eines Kardinals» aus dem Prado in Madrid eingefügt.
- (295) Dieser Kupferstich war im Vortrag nicht gezeigt worden; er wurde von C. S. Picht hier eingefügt, weil Rudolf Steiner an anderer Stelle ausführlich über ihn gesprochen hat vgl. den Hinweis zu S. 207).
- (331) An dieser Stelle war aus Versehen der «Schmerzensmann» von Hans Sebald

Beham gezeigt worden. Dieser wurde belassen und der angesprochene «Ecce homo» von Hans Baldung Grien zusätzlich eingefügt.

- (334) Eine Gesamtansicht des «Magdalenen-Altars» von Lucas Moser hatte Rudolf Steiner offensichtlich nicht zur Verfügung gestanden, wurde aber des besseren Überblicks halber hier eingefügt, ebenso wie die Detailansicht (338).

9. Vortrag, 24. Januar 1917:

- (572) Laut C. S. Picht wurde im Vortrag statt des «Blonden Kopfes» ursprünglich der «Kopf eines Knaben» (sog. Ephebe) gezeigt. In der im Archiv vorliegenden Nachschrift des Vortrages folgt jedoch der Wagenlenker (573) unmittelbar auf die «Pallas Athene» (571), von einem Knaben- oder Jünglingskopf ist nicht die Rede.
- (575) Der im Vortrag gezeigte Diskuswerfer mit falsch eingesetztem Kopf wurde schon von C. S. Picht durch eine bessere Abbildung ersetzt.
- (588, 589) Hier wurden im Vortrag vollständige Ansichten des Kampfes der Kentauren und Lapithen gegeben. C. S. Picht hat jeweils nur die Hauptgestalten ausgewählt, da seiner Meinung nach «die ... Aufstellung unrichtig sein dürfte».
- (607) Nach C. S. Picht wurde im Vortrag ein anderer «Sokrates»-Kopf gezeigt und von ihm zugunsten eines das ursprüngliche Werk getreuer darstellenden Kopfes (Rom, Thermenmuseum) ausgetauscht.
- (622, 623) Im Vortrag wurde die fertiggestellte Kanzel von Giovanni Pisano in der Form gezeigt, wie sie nach dem Dombrand von 1595 auseinandergenommen worden war und 1872 von Giuseppe Fontana rekonstruiert wurde, (Modell im Museo Civico, Pisa), (622). Ihre jetzige Form im Dom zu Pisa, mit Verwendung der alten Originalteile, in der die gotischen Architrave allerdings stark aufgelöst sind (seit 1926, nach Peleo Bacci), zeigt Abbildung (623).
- (659) Ursprünglich folgte hier noch eine damals Verrocchio zugeschriebene Terrakotta-Büste des Giuliano de' Medici, die schon C. S. Picht als allzu fraglich wegließ.

ALPHABETISCHES KUNSTLER- UND SACHWORTVERZEICHNIS
mit den Vorträgen, in denen die Werke besprochen sind

Altdorfer, Albrecht	VII
Angelico, Fra Giovanni	I, VII, XIII
Baldung, gen. Grien, Hans	IV, VII, VIII
Bartolomeo, Fra	XIII
Beham, Hans Sebald	VIII
Bellini, Gentile	VII
Bernward von Hildesheim	XII
Bertram, Meister	VI
Bosch, Hieronymus	VI
Botticelli, Sandro	I, VII
Bouts d. J., Dierick	VI, VII
Breughel d. Ä., Pieter	VI, VII
Brunellesco, Filippo	IX
Carrey	IX
Christus, Petrus	VI
Cimabue, Giovanni	I, VII, XIII
Correggio	VII
Cosimo, Piero di	VII
Cranach d. Ä., Lucas	III, VII
David, Gerard	VI, VII
Donatello	IX
Duccio di Buoninsegna	I
Dürer, Albrecht	III, IV, VII, VIII, XIII
Eyck, Hubert van	VI
Eyck, Jan van	VI
Fabriano, Gentile da	VII
Flémalle, Meister von	VI
Francke, Meister	VII, VIII
Geertjen tot Sint Jans	VI
Ghiberti, Lorenzo	IX
Ghirlandajo, Domenico	I, VII
Grünewald, Matthias	III
Herlin, Friedrich	VII
Herrad von Landsberg	VII
Holbein d. J., Hans	III, VIII
Lionardo da Vinci	I, II, VII, XIII
Lippi, Filippino	I, VII
Lippi, Fra Filippo	VII
Lochner, Stephan	III, VI, XI
Luini	VII
Mahtegna, Andrea	I, VII
Masaccio	I
Masolino	I, XIII
Massys, Quentin	VI
Meister vom Oberrhein	III
Meister der Ton-Apostel	IV
Meister, Unbekannter	III
Meister, Unbekannter (Pisa)	I
Meister der Veronika	III, XI
Memling, Hans	VI
Michelangelo	II, IV
Moser, Lukas	VIII, XI
Multscher, Hans	IV, VIII, XI
Orcagna	XIII
Patinir, Joachim de	VI, VII
Perugino, Pietro	I, II, VIII
Piero della Francesca	VII
Pisano, Andrea	IX
Pisano, Giovanni	IX
Pisano, Niccolö	VII, IX
Raffael	I, II, III, VIII, X, XI
Rembrandt	V, VII

Giorgione VII
Giotto di Bondone I, VII, XIII
Goes, Hugo van der VI, VII
Robbia, Luca della IX
Roger van der Weyden VI, VII
Rubens, Peter Paul V
Sarto, Andrea del XIII
Schongauer, Martin III, VII, VIII
Signorelli, Luca I
Sluter, Claus IV
Amiens, Kathedrale IV
Bamberg, Dom IV
Biblia Pauperum VII
Blutenburg bei München, Kapelle IV
Christus-Monogramme XIII
Elfenbeinschnitzerei XII
Freiberg/Sachsen, Dom IV
Griechische Plastik
(und römische Kaiserzeit) IX, XIII
Halberstadt, Dom IV
Ikone, Italische XI
Ikone, Russische III, VII, XI
Riemenschneider, Tilman IV
Robbia, Andrea della IX
Robbia, Giovanni della VII, IX
Steiner, Rudolf XIII
Stoss, Veit IV
Strigel, Bernhard VII
Traini, Francesco I
Uhde, Fritz von X
Veneziano, Domenico VII
Verrocchio, Andrea II, IX, XIII
Katakombenmalerei XIII
Köln, Dom IV
Miniaturen, diverse VII, XI
Mithras-Relief aus Osterburken VI
Mosaik, Altchristliches VII, XIII
Mosaik, Palermo VII
München, Frauenkirche IV
Naumburg, Dom III
Rom XII
Sarkophage VII, XII
Straßburg, Münster III
Wechselburg, Schloßkirche IV