

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

I

TEXTBAND

2000

RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH / SCHWEIZ

Nach vom Vortragenden nicht durchgesehenen Nachschriften
herausgegeben von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung
Die Herausgabe der 3. Auflage besorgte Martina Maria Sam

Die 1. Auflage, herausgegeben von C. S. Picht,
erschien in 10 Einzelmappen, Dornach
I 1938, II 1954, III/IV 1940, V 1953, VI 1956, VII 1956,
VIII 1958, IX 1939, X/XI/XII 1939, XIII 1957

2., neu bearbeitete Auflage
(erste Ausgabe in 2 Bänden in dieser Zusammenstellung)
herausgegeben von Ruth Moering
Gesamtausgabe Dornach 1981
3., neu durchgesehene Auflage
Gesamtausgabe Dornach 2000

Bibliographie-Nr. 292

Siegelzeichnung auf dem Einband nach einem Entwurf von Rudolf Steiner

Alle Rechte bei der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

© 1981 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

Satz: Rudolf Steiner Verlag / Bindearbeit: Spinner GmbH, Ottersweier

Printed in Germany by Konkordia Druck, Bühl/Baden

ISBN 3-7274-2920-8 Reihe

ISBN 3-7274-2921-6 Textband ISBN 3-7274-2922-4 Bildband

INHALT

Vorwort des Herausgebers	15
------------------------------------	----

ERSTER VORTRAG, Dornach, 8. Oktober 1916	19
--	----

Die Wandlung des menschlichen Bewußtseins in der Kunst der sich allmählich herausbildenden italienischen Renaissance im Übergang des vierten nachatlantischen Zeitraums zum fünften:

Cimabue, Giotto und andere italienische Meister

Bis zum 2. Jahrtausend des Christentums handelt es sich darum, Phantasielkräfte aufzurufen, die fähig sind, Überirdisches sinnlich anschaulich zu machen. Die in Griechenland entwickelte Gestalt des Erlösers. Das von orientalischer Phantasie befruchtete Künftertum nach Italien verpflanzt. Die Kunst Cimabues: Anschauungen über eine überirdische Welt aus dem Visionären heraus. Mit Giotto neue künstlerische Weltauffassung; innerer Seelenzusammenhang mit Franz von Assisi, der seelisch das materielle Fühlen einleitet. Grundcharakter der fünften nachatlantischen Zeit: Leben innerhalb der irdisch-materiellen Wirklichkeit. Giotto: Mitfühlen mit dem Werden des Natürlichen auf der Erde, darin enthalten ein platonisches Element. Danach tritt etwas Theologisch-Aristotelisches in das Fühlen, Hang zum Systematisieren, zum Allegorischen; dreistufige Komposition: «Das Kirchenregiment» (Giotto-Schule). Raffaels «Disputa». Doppelte Strömung: Das individualisierende realistische Element emanzipiert sich von dem spirituellen Element. Masaccio, Ghirlandajo: Geistiges naturalistisch dargestellt; Fra Angelico, Botticelli: Seelisches naturalistisch dargestellt; Allegorie: Camposanto, Traini; Komposition: Perugino u. a. Zusammenfließen aller Elemente in der Eroberung des Menschlichen durch die großen Renaissance-Meister. Lionardo: «Das Abendmahl». Raffael: «Die heilige Cäcilie».

ZWEITER VORTRAG, Dornach, 1. November 1916	53
--	----

Die drei großen Renaissance-Meister:

Lionardo – Michelangelo – Raffael

Die drei Großen der Renaissance bilden im künstlerischen Sinne einen Ausgangspunkt der neuen Zeit und zugleich eine Zusammenfassung der vorangehenden. Im Gegensatz zu den Künstlern der heutigen Zeit fließt ihr Schaffen aus dem gesamten geistigen Leben ihrer Epoche heraus. Lionardo lebt seiner Empfindung nach noch in der alten Zeit, strebt aber im Gegensatz zum Naturerfühlen des Franziskus zum Naturverständnis, zur Anwendung der Naturkräfte weit über seine Zeit hinaus. Michelangelo steht voll im politischen Leben seiner Zeit; er trägt Florenz nach Rom hinüber, erlebt dann später in Florenz den Umschwung, der den kommerziellen Charakter an die Stelle des sakramentalen

setzt. Das «Jüngste Gericht» in der Sixtinischen Kapelle als Protest dagegen. Raffael bringt mit seiner aus Urbino stammenden zarten Anschauung von Natur und Mensch etwas Christlich-Künstlerisches in die Zeitenentwicklung. Das gemeinsame Wirken der Päpste und Fürsten mit den Künstlern als Ausdruck der notwendigen Tragik der menschlichen Geschichte, die sich in Einseitigkeiten ausleben muß.

DRITTER VORTRAG, Dornach, 8. November 1916 91

Grundlagen zum Verständnis des mitteleuropäisch-nordischen Kunstimpulses. Gegensatz und Zusammenhang der mitteleuropäisch-nordischen und der südlichen Kunst:

Deutsche Plastik und Malerei bis zu Dürer und Holbein. Raffael

Im Gegensatz zum südlichen Phantasie-Impuls, der im Auffassen der ruhigen Form, im Kompositionellen wurzelt, geht der nördliche Phantasie-Impuls auf die Begebenheit aus, auf die Bewegung als Äußerung des menschlichen Wollens, auf das Zeichen, in dem die menschliche Seele lebt. Die Miniaturen der Meßbücher sind der naturgemäße Übergang vom Zeichen, dem Wort, zum Bildhaften. Die aus dem Willensimpuls heraus wirkende Phantasie breitet sich vom Norden aus in den südlichen Anschauungsimpuls, Beispiel: Lionardos Abendmahl. Im Westen durchdringen sich ein lebenspraktischer Impuls vom Norden, von den Normannen her kommend, mit einem südlichen, spanischen und südfranzösischen mystischen Element. Die Gotik entsteht aus dem Zusammenwachsen des mystischen mit dem verstandesmäßigen Element. In Mitteleuropa revoltiert das Willenselement gegen das Romanische und auch gegen die Gotik zugunsten des individuellen seelischen Ausdrucks. Gegensatz der Farbe im Süden und in Mitteleuropa. Das magische Element des Hell-Dunkel, aus dem sich ein Zusammenhang des Menschen mit dem naturalistischen, elementarischen Wesen ergibt. Dürer als einzigartige Gestalt in dieser mitteleuropäischen Entwicklung. Ausgangspunkt des Zusammenwachsens des romanischen mit dem mitteleuropäischen Impuls in der Plastik von Naumburg, Straßburg usw. und in der Malerei der Kölner Meister, Stefan Lochners bis Grünewald. Dürer als eminent mitteleuropäischer Künstler. Aus Licht und Finsternis geborene Kompositionen. Holbein dagegen ein Realist des Äußerlichen.

VIERTER VORTRAG, Dornach, 15. November 1916 119

Das selbständig Großartige des nördlichen Kunstschaffens neben der Renaissance-Kunst Italiens:

Deutsche und niederländische Plastik. Michelangelo

Die nordisch-mitteleuropäische Kunst des beweglichen seelischen Elementes. Das heutige Kunst-Urteil betont das Novellistische, es fehlt an Verständnis für das spezifisch Künstlerische. Absonderung der Kunst als eigenlebigen Element aus dem gesamten Kulturleben. In der Kunst Mitteleuropas kommt das Einleben des Christentums in die gefühlsmäßigen Elemente des Seelenlebens zum Ausdruck. Die

südliche Renaissance-Kunst strebt nach Ausbildung der Schönheit christlicher Gestalten; die mitteleuropäischen Künstler fühlen sich in das Verständnis der Leidensgeschichte mit ihren tragischen, dramatischen Elementen ein. Ein stilles, langsames Arbeiten in der Vertiefung des Seelenlebens und seiner künstlerischen Ausgestaltung geht vom 13. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert hinein und erreicht einen Höhepunkt in Dürers Passionsdarstellungen. So übermenschlich der byzantinische Christus-Typus ist, so innermenschlich der Christus-Typus, den Dürer herausarbeitet. Raffael hebt, was er malt, über das Menschliche hinaus. Van Eyck hebt das Menschliche in das Vertieft-Menschliche hinein. Kreuzigungsgruppen zeigen, wie sich die Leidensgeschichte bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts voll in das seelische Leben Mitteleuropas eingelebt hat. Während in der südlichen Kunst die Gewandung sich an den Menschenleib anschließt, erscheint sie in der mitteleuropäischen Kunst mehr als Fortsetzung des seelischen Lebens. Die Vertiefung in das menschliche Seelenleben drückt sich aus in der Beziehung der Gestalten untereinander: Maria und Johannes und andere heilige und weltliche Gestalten. Ineinanderspielen von weltlichen und religiösen Elementen: Ecclesia und Synagoge; Bamberger Reiter. Die individuelle Charakteristik der Plastiken Claus Sluters in Dijon im Anfang des 14. Jahrhunderts. Gegenüberstellung von Sluters Moses mit dem ein Jahrhundert späteren Moses des Michelangelo. Die Entwicklung in Deutschland bis zu Riemenscheider und Stoss. Der Maler Hans Baldung Grien gleichzeitig mit dem Wirken Raffaels und Michelangelos in Rom: Ein einzelnes Beispiel für den Umschwung der Kultur aus der Verstandes- oder Gemütsseele heraus in die Zeit der Bewußtseinsseele.

FÜNFTER VORTRAG, Dornach, 28. November 1916 140

Eine einzigartige Erscheinung in der künstlerischen Menschheitsentwicklung:

Rembrandt

Unzureichender Versuch des sogenannten «Rembrandt-Deutschen», auf die Bedeutsamkeit eines neuen Rembrandtverständnisses für die Geisteskultur des 19. Jahrhunderts aufmerksam zu machen. Rembrandt ist nur aus einem viel tieferen Eingehen auf seinen Ursprung aus dem mitteleuropäischen Volkstum heraus zu verstehen: das Geltendmachen menschlicher Individualität und menschlicher Freiheit arbeitet sich, weitgehend unabhängig vom zeitgeschichtlichen Hintergrund, in einzigartiger persönlicher Leistung heraus. Rembrandt ist ganz Künstler des fünften nachatlantischen Zeitalters, der dem Objekt voll von außen gegenübersteht, ihm aber seine volle Innerlichkeit hinzubringt. Was im Raum wirkt und webt, wird im Hell-Dunkel, in Licht und Finsternis plastiziert, woraus die Farbe gewissermaßen herausgeboren wird. – Die eigentliche Originalität Rembrandts ist die geistige Höhe seiner Gestalten. – Der Tod seiner Frau Saskia bedeutet einen tiefen Einschnitt in Rembrandts Leben, der ihm aber die eigentliche seelische Vertiefung und künstlerische Größe bringt. Eine fortschreitende Entwicklung seines Schaffens ist von Jahrfünft zu Jahrfünft zu verfolgen. Zwei wesentliche

Komponenten: Gestaltung unmittelbar aus dem Lesen der Bibel heraus, nicht aus der Legende; Selbstbildnisse, die den Zusammenklang dessen, was im Innern lebt, mit dem, was sich von außen beobachten läßt, darzustellen suchen. – Die Radierkunst Rembrandts ist von gleicher Bedeutung wie seine Malerei.

SECHSTER VORTRAG, Dornach, 13. Dezember 1916 161

Das auftretende Wirken der Bewußtseinsseele in der Kunst des fünften nachatlantischen Zeitraums:

Niederländische Malerei, vornehmlich des 15. Jahrhunderts

In der niederländischen Malerei ist das Wirken der Bewußtseinsseele in jeder Einzelheit zu verfolgen. Charakteristisch ist die auf den Augenpunkt des Beschauers hingeorordnete Darstellung. Die sich in Stufen entwickelnde Raumbehandlung wurde insbesondere durch Brunelleschi zur strengen Kunst der Perspektive erhoben. Im Süden kommt das kompositionelle Element in der perspektivischen Anordnung von Gruppen zu hoher Vollendung. Der Norden strebt, das individuell Seelische durch lichtdurchflossene Farbgebung an die Oberfläche des Körperlichen zu bringen. Die Ölmalerei der Brüder van Eyck als Ausgangspunkt des nordisch-mitteleuropäischen naturalistischen Kunstprinzips. Es ist die Zeit der individuellen Städtebildungen. Die nordisch-niederländische Bürgerlichkeit erstreckt sich in den südlichen Aristokratismus hinein. Das Beispiel des Genter Altars: In den traditionell-christlichen Vorstellungen macht sich das Individuelle in großartiger Weise geltend. Einflüsse aus Frankreich werden bei Zeitgenossen und Nachfolgern deutlich, aber das Vorbild der van Eycks bleibt unverkennbar. Neue Elemente kommen im 16. Jahrhundert allmählich durch den kompositionellen Einfluß des Südens in diese Richtung hinein.

SIEBENTER VORTRAG, Dornach, 2. Januar 1917 183

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 Entwicklung 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 197

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-Gesetzmaßiges 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 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»; 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: Totentanz-Bilder. 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 223

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 1. 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 Vollkommenheit der Gestaltung. Der Höhepunkt der großen Renaissancekunst wird vorbereitet.

ZEHNTER VORTRAG, Dornach, 5. Oktober 1917 247

Die künstlerische Darstellung der imaginativ-spirituellen Bildhaftigkeit des vierten nachatlantischen Zeitraums im Beginn des materialistisch werdenden fünften:

Raffael: «Disputa», «Schule von Athen»

Raffaels «Disputa»: – Der Empfindungsgehalt des Bildes war in seiner Zeit, Anfang des 16. Jahrhunderts, eine tiefe Wahrheit, er würde es heute nicht mehr sein. Raffael malte es mit etwa 28 Jahren unter dem Einfluß der beiden Alten, Papst Julius II. und Bramante. Mit seinen Bildern findet das imaginative Anschauen, das sich seit dem 9. Jahrhundert allmählich in der christlichen Menschheit ausgebildet hatte, einen Abschluß. Die Wiederentdeckung Amerikas, die Erfindung der Buchdruckerkunst, der Kopernikanismus schufen ein vollständig verändertes Weltbild, dem der Gehalt der Raffaelischen Kunst nicht mehr unmittelbar zugänglich war. Eine geschichtliche Notwendigkeit: die europäische Menschheit mußte die spirituellen Vorstellungen zurückdrängen, um ihre Kultur zu entfalten; Trennung in die griechisch-orientalische und die römisch-katholische Kirche. Die spirituellen Impulse werden nach dem Osten zurückgestaut. Der Westen will das Reich Christi wie ein Imperium konstituieren. Papst Julius II. versteht dieses Reich noch als ein Zeichen für das, was in der spirituellen Welt Wirklichkeit ist. Raffael, ein Mensch des fünften nachatlantischen Zeitalters, malt gewissermaßen den Protest des vierten Zeitraums gegen die mit seinem Antipoden Luther einbrechende öde Sinnenfälligkeit. An die Stelle des farben- und formenreichen Testaments des Südens in Raffaels Imaginationen setzt sich das gestaltenlose, formenlose Musikalische des Nordens – das Südliche wird zurückgestaut. Im Gegensatz zur unendlichen Perspektive der «Disputa» sind die Menschen der sogenannten «Schule von Athen» in einen eingeschlossenen Raum versammelt: dem Göttlichen ist gegenübergestellt, was in des Menschen Seele leben kann. Der Gegensatz des Schauenden und des Sprechenden in den Mittelfiguren. Die Figur des Paulus ein Problem für Raffael: vom Schauen zum Sprechen kommend.

Der Kampf der individuellen künstlerischen Darstellungsweise der Mitte mit der über den Süden heraufdrängenden traditionellen des Ostens (Ikona) im bedeutungsvollen Zeiteinschnitt zwischen Abendröte des vierten und Morgenröte des fünften nachatlantischen Zeitraums:

Ikonen – Miniaturen – Deutsche Meister

Der Umschwung im Beginn des 15. Jahrhunderts hat sich lange vorbereitet. Ein bedeutsamer Einschlag im geschichtlichen Werden des Abendlandes geschah in der Regierungszeit Karls des Großen, um 800 n. Chr. Das Papsttum nahm die Führung Europas in die Hand, das mitteleuropäische Kaisertum wirkte mit dem Wesen der römischen Kirche zusammen. Gegensatz zwischen nach Osten zurückgestautem Künstlertum und dem südlich-mitteleuropäischen: Ikone und Raffaels Madonnenbild. Es sollte Raum geschaffen werden für das, was aus den Volksseelen selber heraufdringen wollte. Das prägte sich in den nördlichen Gegenden aus in der Dichtung der Nibelungenlieder, des Heliand, dann Walters von der Vogelweide. Die Kunst verlangt bildlichen Ausdruck des Geschehens, fühlt sich aber gebunden an die Regeln, die als Tradition aus dem Süden nach Mitteleuropa gekommen sind. Der Streit dieser zwei Impulse ist besonders deutlich zu sehen in den Miniaturen, den Initialen der Heiligen Schrift. Die Städtkultur bringt die Kraft zur Darstellung des Individuellen. In der Kölner Malerei wird die traditionelle Gestaltungskunst des Ostens verwoben mit dem Drang, Geschehen darzustellen. Stärker auseinandergehend zeigen sich die beiden Impulse im südlichen Deutschland (Tiefenbronner und Sterzinger Altar). Zwei Wellenschläge des Geschehens sind in diesem Zeitpunkt in der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst zu beobachten: der eine bringt von Süden her noch Östliches heran, der andere kommt aus den Tiefen der Volksseele selbst herauf.

Die Nachklänge dreier Hauptimpulse des dritten und vierten nachatlantischen Zeitraumes, zusammenwachsend in der Zeit der Städtkultur zur Gold-Edelsteinkunst und fortwirkend im fünften Zeitraum:

Altchristliche Plastik, Sarkophage und Reliefe. Bernward von Hildesheim

In der gegenwärtigen kampferfüllten Zeit wirken Nachklänge des dritten und des vierten nachatlantischen Zeitraums in den fünften hinein. Charakteristik des vierten Zeitraums ist, das spirituell durchdrungene Sinnliche darzustellen: die schöne Menschengestalt im Raum sich ausdehnend, in schönen Bewegungen in der Zeit wandelnd. Das Christentum stellt der künstlerischen Darstellung des lebendigen Wachsens den Tod entgegen. Dazu greift es die verinnerlichten Impulse des dritten nachatlantischen Zeitraums auf: das Zeichenhafte. Die schöne, griechisch empfundene Statuette des «Guten Hirten» gegenübergestellt der noch ungeschickten Darstellung des Todes; die freistehende griechische Gestalt wird in eine Komposition hineingepreßt. In der frühchristlichen Sarkophagplastik gewinnt

die zeichenhaft gemeinte Komposition zunehmend symbolischen Charakter. Monogramm Christi in Verbindung mit Pflanzen- und Tiermotiven. In der ägyptischen Kultur des dritten nachatlantischen Zeitalters empfangen die Priester die Worte von oben offenbart, ebenso der Runen werfende Priester im Norden. In den Reliefs der Sarkophage, der Elfenbeinschnitzerei usw. geht die naturalistische Darstellung mit dem Zeichenhaften zusammen. Zauber des Zeichens: Das Übersinnliche spielt in das Sinnliche hinein, als solches wird es von der Kirche in Anspruch genommen. Der Zauber dessen, was unter der Erde ist: Gold und Edelstein als Zeichen. Gold- und Edelsteinkunst in der aufgehenden Städtkultur. Das Gold-Mysterium in der Nibelungensage. Ein neues Verständnis des vom Christus-Impuls durchdrungenen Gold-Mysteriums ist unserer chaotischen Zeit notwendig, das lehrt auch die im spirituellen Sinne verstandene Kunstentwicklung.

DREIZEHNTER VORTRAG, Dornach, 29. Oktober 1917 316

Wandlungen der Christus-Auffassung in der künstlerischen Darstellung:

Altchristliche Malerei und Mosaik. Italienische Meister. Dürer

Die künstlerische Darstellung der Christus-Gestalt beginnt im 2., 3. Jahrhundert nach Abschluß der Evangelien. Das Christus-Monogramm wird mit Gestaltungen aus der antiken Kunstentwicklung umgeben. Übertragung des Heidnischen auf die Szenen des Evangeliums, christliche Vorstellungen werden an heidnische Mythen angeknüpft; Beispiel: der «Gute Hirte». Das spezifisch Heidnische: der menschliche Leib durchdrungen vom Universal-Seelischen. Im Griechischen ist die letzte Ausprägung der kosmisch-universalistischen Kunstformen zu finden: – Individuell-Menschliches in Satyr-Gestalten. Bei der Herausbildung des abendländischen Christus-Typus überwiegt lange das Kosmisch-Allgemeine, Individuell-Menschliches wirkt hinein. Die römische Neigung zu sich abstrahierendem Kosmischen läßt keine menschlich-individuelle Gestaltung aufkommen, bis zu Cimabue. Bei Giotto schimmert spezifisch Menschlich-Seelenhaftes durch das Spirituell-Kosmische hindurch. Bei Fra Angelico ist ein westlich-katholisches Element über die Kunst ausgegossen. Später macht sich ein neuer Einfluß des Griechentums geltend in der heraufkommenden Renaissance. Dagegen im Norden bei Dürer ohne allen kosmischen Einschlag: Der Mensch in dem Christus. Ein neuer Versuch wird mit der Holzplastik für das Goetheanum geschaffen.

ANHANG

Rudolf Steiner: Notizbucheintragen	341
Hinweise: Zu dieser Ausgabe / Hinweise zum Text	365
Nachweise der Korrekturen	399
Personenregister	401
Rudolf Steiner über die Vortragsnachschriften	405
Übersicht über die Rudolf Steiner Gesamtausgabe	407

VORWORT

Die kunstgeschichtlichen Lichtbildervorträge von Rudolf Steiner, gehalten während der Kriegsjahre 1916 und 1917 in Dornach, kamen auf Initiative des russischen Kunsthistorikers Triphon Trapesnikoff zustande, der zuvor selbst eine Reihe von Kunstvorträgen am Goetheanum gehalten hatte. Sie waren in erster Linie für die Menschen gedacht, die an der Errichtung des ersten Goetheanum-Baues mitwirkten und die aus den verschiedensten, zum Teil damals gegeneinander Krieg führenden Nationen stammten. Dieser Hintergrund spielt bei dieser großen Sicht auf die europäische Kunstentwicklung sicherlich eine Rolle.

Bei den Vorträgen handelt es sich nicht um kunstwissenschaftliche Betrachtungen im heutigen Sinne. Vielmehr geht es Rudolf Steiner um das Aufzeigen der großen Gesichtspunkte der Menschheitsentwicklung, wie sie sich in der Kunst widerspiegeln. In diese Richtung weist auch eine Äußerung in seiner Autobiographie «Mein Lebensgang» (37. Kap.): «Was sich mir aus der geistigen Anschauung als das Gesetz der Menschheitsentwicklung ergeben hatte: es tritt, sich deutlich offenbarend, in dem Werden der Kunst der Seele entgegen.» Dieses anschaulich zu machen, kann als das zentrale Anliegen dieser Vorträge betrachtet werden.

Rudolf Steiner führte die einzelnen Kunstwerke also vor allem als symptomatische Beispiele für Bewußtseinsentwicklungen während der vergangenen Jahrhunderte vor. Davon wird auch der Duktus der Vorträge bestimmt: nach langen, grundsätzlichen Einleitungen folgt die Reihe der Bilder und wird meist nur durch kurze Anmerkungen unterbrochen.

Von diesem ganz anderen Hintergrund aus ergibt sich ein neuer, der akademischen Kunstwissenschaft eher ungewohnter Blick auf die Kunstgeschichte. Dies wird in den einzelnen Vorträgen im Betrachten des Verhältnisses zwischen spiritueller und künstlerischer Entwicklung deutlich: so im Aufzeigen der großen Linie von Cimabue bis Raffael, im Betrachten der südlichen, westlichen und nördlichen künstlerischen Impulse, die sich in Mitteleuropa

zusammenfinden, im Blick auf die so unterschiedliche Entwicklung östlicher und westlicher Kunst oder auf die Blütezeit der Gold- und Edelsteinkunst im Zusammenhang mit der Städtkultur.

Hauptsächlich versuchte der Vortragende, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer auf den großen Umschwung vom Mittelalter in die Neuzeit – in den Begriffen der anthroposophischen Geisteswissenschaft: vom vierten zum fünften nachatlantischen Zeitraum – zu lenken. Deshalb wohl werden vor allem Kunstwerke des 13.–16. Jahrhunderts berücksichtigt. Teilweise finden sich insbesondere in Hinblick auf Michelangelo und Raffael deutliche Anknüpfungen an Herman Grimm, den Rudolf Steiner persönlich kennengelernt hatte und sehr schätzte, weil er in ihm einen Kunstgelehrten sah, der noch im Nachklang des Goetheschen Zeitalters stand und von daher noch eine ganz andere Art von Wissenschaft pflegte als die rein positivistische, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts allmählich durchsetzte.

Die Betrachtung der Kunstentwicklung sollte nicht nur dem Verständnis der Vergangenheit dienen, sondern vor allem dem Verstehen der Gegenwart. Rudolf Steiner berichtet im 37. Kapitel seines «Lebensganges» von sich selbst, wie anregend und bedeutend ihm das Erlebnis der alten Kunstwerke in Hinblick auf die Entwicklung neuer künstlerischer Impulse aus der anthroposophischen Geisteswissenschaft heraus war – wie sie sich vor allem in den beiden Goetheanum-Bauten manifestierten.

Wie aus seinen eigenen Worten im letzten Vortrag dieses Bandes in bezug auf die Darstellungen des Christus hervorgeht, war ursprünglich vorgesehen, die Betrachtungen von der Renaissance bis in die Gegenwart weiterzuführen. Und auch im vorletzten Vortrag findet sich ein Hinweis auf weitere Kunstbetrachtungen: «... in der nächsten Zeit wird sich vielleicht diese Möglichkeit ergeben, Ihnen zu zeigen, wie ... ein Motiv besonders stark zur Ausgestaltung kommt: das ist das Zusammenfügen des Tierischen mit dem Menschlichen.»

Diese geplanten Vorträge kamen nicht zustande, was wohl vor allem auf den weiteren Verlauf des Krieges zurückzuführen ist. Viele der am Goetheanum Arbeitenden wurden zum Kriegsdienst einberufen – auch Triphon Trapesnikoff, der Initiator dieser Vorträge. Assja Turgenieff erzählt darüber in

ihren «Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am Ersten Goetheanum» (Stuttgart 1972, S. 99f.): «Durch die Initiative unseres Freundes Dr. Trapesnikoff waren die kunstgeschichtlichen Lichtbildervorträge Rudolf Steiners zustande gekommen, die uns besonders lieb geworden waren. Dr. Trapesnikoff war es noch vergönnt, sie fast bis zum Ende anzuhören, dann wurde er nach Rußland einberufen, kam aber nicht mehr in den Krieg, sondern in die Revolution. Er hat viel Gutes gewirkt zur Rettung von Kulturschätzen, die durch die Revolutionswirren bedroht waren; unter anderem gelang es ihm, das Tolstoj-Haus Jassnaja Poljana in ein Museum umzuwandeln.»

Die durch Jahre hindurch aufgebaute Lichtbilder-Sammlung Triphon Trapesnikoffs, die natürlich beschränkt war, indem sie nur eine Auswahl der verschiedenen Epochen und Künstler bieten konnte, bildete die Materialgrundlage der Vorträge. Trapesnikoff übernahm auch die Vorbereitung der Vorträge, namentlich der ersten sieben.

Über die Stimmung während der Vorträge erzählt Assja Turgenieff («Erinnerungen», S. 100): «Nicht leicht war es in der damaligen Kriegszeit, das Material für die Kunstvorträge zusammenzutragen, und auf manches mußte verzichtet werden. Wie einfach, ja selbstverständlich waren oft die Worte, die diese Bilder begleiteten. Mancher wird beim Lesen der Nachschrift auch vielleicht sagen: Nun ja, das ist alles bekannt. – Bekannt ist es gewiß, daß der Grieche in seinen Plastiken eine ideale Schönheit suchte. Nie berührten Rudolf Steiners Worte das Kunstwerk selber, sie führten das Empfinden in die Werkstätte der schöpferischen Impulse, aus denen das Kunstwerk entstand. Man erahnte etwas vom griechischen Schönheits-Erleben. – Wieviel Wärme klang in seiner Stimme, wenn er über Rembrandt sprach, selbst wie ein Rembrandtbild wirkend in der abgedunkelten Schreinerei, nur von der hellen Leinwand und dem Lämpchen am Pult beleuchtet. Cimabue und Giotto, Raffael und Michelangelo, wie ein lebendiger Pulsschlag im Gang der Entwicklung war ihr Wirken in dem Geistorganismus der Menschheit dem Erleben wahrnehmbar. – Es würden Jahre der Arbeit dazu gehören, um dies Erleben zum anschaulichen Bilde zu gestalten, doch sind mit diesen Vorträgen Wegweiser für eine neue Kunstgeschichte gegeben worden.»

Auch Rudolf Steiner hat sich einmal in einem anderen Zusammenhang (im Vortrag vom 21. Januar 1917, enthalten in «Zeitgeschichtliche Betrachtungen», GA 174) über die kunstgeschichtlichen Vorträge geäußert, wobei er vor allem die Problematik betonte, in der man steht, wenn man über Kunstwerke sprechen soll: «Ich habe in der letzten Zeit mich hier bemüht ... auch allerlei Betrachtungen anzustellen über Kunstperioden in Anlehnung an unsere Lichtbilder. Ich habe mich bemüht, manche künstlerische Erscheinung in Begriffe zu bringen. Wenn man reden will, so muß man sie in Begriffe bringen. Allein, ich hatte immer das Bedürfnis, die künstlerischen Zusammenhänge nicht in so stramme, festumrissene Begriffe zu kleiden. Wenn ich auch bei den Betrachtungen versucht habe, die Begriffe so weit als möglich zu schnüren: um sie in Worte zu prägen, muß man sie schon bestimmt fassen. Aber ich hatte während der Ausbildung der Begriffe in der Vorbereitung zu den Betrachtungen hier wirklich, ich möchte sagen einen gewissen Widerwillen, wenn ich das Wort gebrauchen darf, die Zusammenhänge, auf die da hinzuweisen ist, mit so dürftigen Begriffen zu geben, wie sie eben gegeben werden müssen, wenn man sich aussprechen will. Und verstehen werden wir uns auf diesen Gebieten nur dann, wenn Sie gewissermaßen wieder zurückübersetzen dasjenige, was in engmaschigen Begriffen gesagt ist, in weitermaschige Begriffe.»

Die Vorträge wurden erstmals in den Jahren 1938–1958 von Carlo Septimus Picht herausgegeben. Sie waren ursprünglich nicht zur Veröffentlichung vorgesehen. Eine schriftliche Fassung derselben Inhalte hätte Rudolf Steiner völlig anders gestaltet. Um den Vortragscharakter zu bewahren, sind die Texte weitgehend in der vom Stenographen festgehaltenen Form belassen worden.

Martina Maria Sam

*Eine einzigartige Erscheinung in der künstlerischen
Menschheitsentwicklung:*

REMBRANDT

Dornach, 28. November 1916

Wir werden heute zur Fortsetzung unserer Vorführungen in Lichtbildern einen einzigen Künstler herausgreifen, allerdings einen der größten der künstlerischen Menschheitsentwicklung: Rembrandt. Eigentlich ist es diesmal nicht so am Platze, wie es der Fall gewesen ist in bezug auf die früheren Vorführungen, in einigen einleitenden Ausführungen auf den zeit und weltgeschichtlichen Hintergrund des Vorgeführten hinzuweisen. Denn bei einem solchen Künstler, wie Rembrandt einer ist, muß es sich, wenn man ihn als einzelnen herausgreift, vor allen Dingen darum handeln, so weit dies möglich ist in solchen Nachbildungen, die Sache selbst voll auf die Seele wirken zu lassen. Nur dann, wenn man einmal im Zusammenhange wenigstens einige der hauptsächlichsten Rembrandtschen Leistungen sich vor die Seele führt, sieht man, welche einzigartige Erscheinung in der Menschheitsentwicklung dieser Rembrandt ist. Wollte man bei ihm so, wie wir das bei Raffael, bei Michelangelo und anderen getan haben, versuchen, mehr zeitgeschichtlich die Hintergründe bloßzulegen, so würde man bei ihm eigentlich eine falsche Methode einschlagen; denn Rembrandt steht in vieler Beziehung als menschliche Erscheinung isoliert da. Er wächst aus der ganzen Breite des Volkstums heraus, und man muß bei ihm mehr darauf sehen, wie er sich in die Entwicklung hineinstellt, was von ihm aus in die Entwicklung hineinstrahlt, als daß man versuchen könnte, ihn aus dieser Entwicklung heraus darzustellen. Gerade darauf kommt es aber an, einzusehen, welcher hoher Grad von Ursprünglichkeit gerade Rembrandt eigen ist. Daß er so herauswächst wie eine isolierte Erscheinung aus dem europäischen Volkstum, das bezeugt, daß man, wenn man den

Blick wendet auf die Schöpfungen von Persönlichkeiten, eigentlich nicht so einfach im historischen Verlauf Wirkung an Ursache und so weiter anreihen kann, sondern daß man zu dem Bekenntnisse sich aufschwingen muß, daß, so wenig eine Pflanze ihre Ursache in der anderen hat, die neben der anderen in einem Garten steht, so wenig die aufeinanderfolgenden historischen Erscheinungen ihre Ursachen immer in dem Vorhergehenden haben; sondern wie die Pflanzen aus dem gemeinsamen Boden herauswachsen unter dem gemeinsamen Einflusse des Sonnenlichtes, so wachsen die historischen Erscheinungen aus einem gemeinschaftlichen Boden heraus und werden herausgeholt durch die Wirksamkeit des die Menschheit durchseelenden geistigen Lebens. Daß in Rembrandt etwas besonders Ursprüngliches, etwas Elementarisches zu suchen ist, davon bekamen in Mitteleuropa die Menschen einen besonderen Begriff so um das Ende der achtziger und den Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Es war merkwürdig, welch bedeutenden, weitgehenden Eindruck dazumal ein Buch machte, das, man kann nicht sagen *über* Rembrandt handelte, sondern in Anknüpfung an Rembrandt erschienen ist. Als ich Ende der achtziger Jahre von Wien wegging, ging ich gerade aus einer Atmosphäre heraus, wo alle Leute lasen: «Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.» So hieß das Buch. Und als ich dann in Weimar ankam, da dauerte es noch zwei, drei Jahre – alle Leute lasen das Buch «Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen». Mir selbst war, wenn ich das einfügen darf, und ich will ja heute weniger eine historische Auseinandersetzung geben, will nur einzelne Bemerkungen machen, das Buch bis zu einem hohen Grade eigentlich unangenehm aus dem Grunde, weil es mir vorkam, als ob der Verfasser als ein geistreicher Mann auf Zetteln aufgeschrieben hätte, auf einzelnen Zetteln, nach und nach Verschiedenes, das ihm eingefallen war an ganz geistreichen Gedanken, dann diese Zettel in eine kleine Kiste hineingeworfen und diese Kiste geschüttelt hätte, so daß die Zettel recht durcheinandergefallen wären; dann einen Zettel nach dem andern herausgenommen und ein Buch daraus gemacht hätte, so durcheinander waren alle Gedanken, so wenig logische Folge, so wenig systematische Ordnung war in diesem Band. Daher konnte einem ja das Buch unangenehm sein.

Aber aus dem Buche sprach doch etwas recht Bedeutsames, Bedeutsames für das Ende des 19. Jahrhunderts. Derjenige, der das Buch geschrieben hatte – er war dazumal unbekannt, und man forschte überall nach, wer das Buch geschrieben haben könnte –, hatte schon einer großen Anzahl von Menschen dazumal aus dem Herzen heraus geschrieben. Er hatte gefühlt, daß die Geisteskultur der Menschen am Ende des 19. Jahrhunderts gewissermaßen den Zusammenhang mit dem Mutterboden des geistigen Lebens verloren hatte, daß die menschliche Seele nicht mehr fähig war, bis zu einem wirklichen Zentrum der Weltenordnung vorzudringen, aus dem heraus sie etwas schöpfen könne, das ihr wirklich innere Fülle und dadurch auch wirkliche innere Befriedigung gäbe. Man nannte den Verfasser, der ja dem Namen nach unbekannt war, überall den «Rembrandt-Deutschen». Er wollte gewissermaßen das menschliche Seelenleben wieder anknüpfen an das elementarische, an das ursprüngliche Empfinden desjenigen, was auch als Grundlage in den Weltenerscheinungen pulsiert, und solche Gedanken wollte er bringen, die gewissermaßen der Menschheit zurufen sollten: Besinnet euch wiederum auf dasjenige, was im Elementarischen der Seele lebt, da ihr verloren habt den Zusammenhang mit diesem Elementarischen, da ihr überall entweder an der Oberfläche des Gelehrten oder an der Oberfläche des Künstlerischen herumbastelt, besinnt euch wiederum, da ihr den Mutterboden des geistigen Lebens verloren habet, auf diesen Mutterboden! – Und da wollte er anknüpfen für diese Besinnung an die Erscheinung Rembrandts. Deshalb nannte er sein Buch «Rembrandt als Erzieher». Die Begriffe, die Vorstellungen, die Anschauungen der Menschen fand er an der Oberfläche schwimmen; aber in Rembrandt fand er eine Persönlichkeit, welche aus den elementarischen menschlichen Kräften heraus geschöpft hatte.

Man muß empfinden – was wir ja gerade nach den Auseinandersetzungen, die wir jetzt seit Wochen hier pflegen, empfinden können –, daß die Intensität des Geisteslebens ganz Europas in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wesentlich zurückgegangen ist, wesentlich auf allen Gebieten Oberflächenkultur geworden ist, und daß es dahin gekommen ist, daß die großen Erscheinungen der unmittelbaren Vergangenheit doch auch nur ganz ober-

flächlich begriffen wurden. Was eigentlich begriff denn das Ende des 19. Jahrhunderts – ich meine in breiteren Kreisen, von einzelnen selbstverständlich abgesehen – von einer Erscheinung wie Goethe oder von Lessing? – Von den großen Werken Goethes oder Lessings begriff man in Wirklichkeit ja nichts. Und der «Rembrandt-Deutsche» schien zu empfinden, daß man anknüpfen müsse alles Anschauungsvermögen der menschlichen Seele eben, wie ich gesagt habe, wiederum an das Elementarische, um das wirklich Große in der Menschheitsentwicklung zu fühlen und zu empfinden. Allerdings, wenn man, wohl in einem noch tieferen Sinne als der «Rembrandt-Deutsche», dasjenige empfand, was der Zeit not tat und not tut, dann konnte man doch nicht ganz mit ihm gehen; und das zeigte sich ja auch später an seinem eigenen Entwicklungsgang. Es war eine grundehrliche Empfindung in diesem «Rembrandt-Deutschen», allein er war doch zu sehr ein Kind seiner Zeit, um recht zu empfinden, daß eigentlich eine wirkliche Erneuerung des Geisteslebens notwendig ist durch das Auffinden eben jener Quellen, die wir ja versuchen, uns vor die Seele zu führen in unseren geisteswissenschaftlichen Bestrebungen. Ich möchte sagen: Alle Leute gingen dazumal doch an dem vorbei, was, gestatten Sie den trivialen Ausdruck, in der Luft lag – die Notwendigkeit einer geisteswissenschaftlichen Bestrebung. Alle Leute gingen doch daran vorbei, die meisten gehen ja auch heute noch daran vorbei. Und so hat denn der «Rembrandt-Deutsche» diesen großen Ansatz genommen, gewissermaßen hinzuweisen: Besinnet euch einmal, was es eigentlich heißt, sich zu solchen Quellen des Menschentums durchzuringen, wie Rembrandt sich durchgerungen hat. – Nachdem das in seiner Seele gelebt hatte, verfiel er immer mehr und mehr wahrscheinlich, man könnte sagen in eine Art Verzweiflung, daß solche Quellen in der Menschheitsentwicklung doch nicht vorhanden seien, und trat dann zum Katholizismus über, das heißt, er suchte doch wieder in etwas Alt-hergebrachtem und Vergangenen Trost für dasjenige, wofür er einen großen Anlauf genommen hat in seinem Buch «Rembrandt als Erzieher», einen Anlauf, der aber doch nicht genügt hat, um wirklich in ein Geistesleben einzudringen, wie es die Zukunft tragen muß. Aber immerhin – später ist der Name des «Rembrandt-Deutschen» bekannt geworden: Langbehn hieß er –, was er

empfunden hat gerade mit Bezug auf Rembrandt, das muß man mit Bezug auf diese künstlerische Persönlichkeit empfinden.

Rembrandt ist nicht, selbst nicht bis zu dem Grade, in dem es noch Dürer war, von irgend etwas aus den künstlerischen Bestrebungen, die ich als südeuropäisch bezeichnet habe in diesem Zusammenhange, abhängig. Man könnte sagen: In keiner Faser seiner Künstlerseele ist er irgendwie abhängig von romanisch-südlichem Elemente. Er steht ganz und gar auf sich selber und schafft aus dem mitteleuropäischen Leben heraus, das er aus der Quelle des Volkstums selber schöpft. Und in welcher Zeit ist Rembrandt geboren und wirkt Rembrandt? – In der Zeit, in welcher über Mitteleuropa hinwüstete der Dreißigjährige Krieg. Rembrandt ist 1606 geboren. Sie wissen: 1618 begann der Dreißigjährige Krieg. Und man kann sagen: Während Mitteleuropa dazumal von dem Dreißigjährigen Krieg zerfleischt worden ist, schafft Rembrandt in seiner nordwestlichen Ecke dasjenige, was mitteleuropäisches Wesen ist, in einer ganz eigenartigen Kunst. Er hat Italien nicht gesehen, er hat keine Anlehnung gehabt an eine Natur wie die italienische. Aus seiner niederländischen Natur heraus einzig und allein hat er seine Phantasie befruchten können. Ich sagte schon, auch irgendwelche Studien oder dergleichen, Studien von italienischer Malerei oder dergleichen wie andere Maler auch seiner Landstriche, hat Rembrandt nicht gemacht. Und so steht er da als der Repräsentant derjenigen Menschen, welche sich damals im 17. Jahrhundert so recht als die Bürger fühlten – unbewußt selbstverständlich – des heraufgekommenen fünften nachatlantischen Zeitraumes. Lassen wir ganz kurz vorüberziehen vor unserer Seele, was sich bis zu Rembrandt von einem gewissen Zeitpunkt an abgespielt hat. Herman Grimm, der für solche Dinge ein Empfinden hatte, betrachtete gewissermaßen die künstlerische Erscheinung als die reinste Blüte der historischen Entwicklung der Menschheit; und deshalb hat er auch in schöner Weise gerade einige Blitzlichter, möchte ich sagen, geworfen auf das europäische Geschehen von der Kunstentwicklung aus für diejenige Zeit, in der der vierte nachatlantische Zeitraum in den fünften nachatlantischen Zeitraum herüberspielte. Wir haben ja selber in den letzten Vorfürhungen versucht, die künstlerische Blüte dieses

Zeitraumes auf unsere Seele wirken zu lassen. Herman Grimm sagt mit Recht: Es geht das, was man verstehen muß, um die ganze folgende Zeit zu verstehen, mit den Karolingern auf. Aber aus nichts lernt man besser kennen dasjenige, was im Karolingertum lebte, als aus dem Walthari-Lied, das im 10. Jahrhundert von einem Mönch in Sankt Gallen verfaßt worden ist und das zeigt, wie Mitteleuropa überschwemmt wurde von Italien und welche Schicksale über Europa kamen. – Aber in der Form ist auch das Walthari-Lied durchaus einen romanischen Einfluß zeigend wie die anderen Erscheinungen, die wir in dieser Beziehung vorzeigen könnten.

Dann finden wir, wie auftaucht die neue Zeit, eine Zeit, die wir ja charakterisiert haben. Diese Zeit zeigt uns, wie in Mitteleuropa sich entwickelt hat das romanische Element in Baukunst und Skulptur, wie die Gotik eingedrungen ist; sie zeigt uns dieses Leben von romanischer Kunst und Gotik in der Zeit, in welcher Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide wirken. Wir sehen dann, wie die mitteleuropäische Städtefreiheit, das mitteleuropäische Städtetum in denjenigen Erscheinungen sich auslebt, die wir namentlich als Erscheinungen der Skulptur in unseren Betrachtungen vorgeführt haben. Wir sehen, wie die mitteleuropäische Reformation in Gestalten wie Dürer und Holbein zum Vorschein kommt. Dann – wir haben es ja schon bei Gelegenheit Michelangelos betont – sehen wir, wie sich über Europa ergießt die Gegenreformation. Das ist nun auch wieder in der Kunst zu bemerken. Und diese ganze Epoche, in der über Europa hinflutet das Großstaatentum und hinwegfegt die politischen Individualitäten, da breitet sich aus – wie Herman Grimm es sagt –, in der Epoche des europäischen Fürstentums breitete sich aus dasjenige, was in der Kunst bei Rubens, van Dyck, Velázquez und so weiter zu sehen ist. – Und wenn wir auf diese Namen hindeuten – bei all ihrer Größe finden wir ja wirklich dasjenige darinnen ausgedrückt, was zusammenhängt mit der Gegenreformation, mit dem Willen, das mitteleuropäische Volkstum zu brechen. Und Rembrandt ist als Künstler derjenige, der aus aller Ursprünglichkeit dieses Volkstums heraus dasjenige geltend macht, gerade als Künstler geltend macht, was im eminentesten Sinne enthält das Geltendmachen menschlicher Individualität und menschlicher Freiheit.

Es ist merkwürdig, wie sich in Rembrandt fortsetzt, was ich Ihnen ausgeführt habe schon bei Dürer: das Weben im elementarischen Hell-Dunkel, was Goethe später für die Wissenschaft erobert hat, was aber die Wissenschaft heute noch nicht anerkennt, weil sie noch nicht so weit ist, sie wird aber schon so weit kommen, daß in dem Hell-Dunkel ein elementarisches Weben zu sehen ist, auf dessen Wogen der Ursprung der Farben zu suchen ist. Das, möchte ich sagen, leuchtet zuerst bei Dürer auf und kommt dann künstlerisch voll zur Entfaltung bei Rembrandt. Was die italienischen Maler groß gemacht hat: das Hinauftragen der ihnen individuellen Erscheinung in das Typische – Rembrandt hat es entwickelt. Rembrandt ist ein treuer unmittelbarer Beobachter der Wirklichkeit. Aber er beobachtet diese Wirklichkeit nicht so, wie die Antike die Wirklichkeit beobachtet hat. Er gehört eben nicht dem vierten, sondern dem fünften nachatlantischen Zeitraum an. Er beobachtet die Wirklichkeit so, daß er dem Objekte als ein Außenstehender gegenübertritt, aber wirklich als ein Außenstehender. Im Grunde konnten auch Lionardo, Michelangelo, Raffael, da sie im fünften nachatlantischen Zeitraum lebten, nichts anderes tun, als dem Objekte als Außenstehende gegenüber sein. Aber sie ließen sich befruchten von demjenigen, was von der Antike herüberkam. Und so standen sie nur, ich möchte sagen halb äußerlich dem Objekte gegenüber. Rembrandt stand ganz von außen dem Objekte gegenüber. Aber er stand ganz von außen so diesem Objekte gegenüber, daß er von außen seine volle Innerlichkeit zu dem Objekte hinzubachte. Innerlichkeit zu dem Objekte hinzubringen, das bedeutet aber nicht, aus dem Egoismus der menschlichen Persönlichkeit heraus alles mögliche in das Objekt hineinzutragen, sondern das bedeutet: leben zu können mit demjenigen, was im Raume wirkt und webt. In Rembrandt zeigt sich uns eine Persönlichkeit, die eben Jahrzehnte hindurch rang, man möchte sagen von Jahrfünft zu Jahrfünft; man kann es seinen Bildern ansehen, wie er immer und immer ringend weiterdringt. Aber über all dieses Ringen ist ausgegossen ein immer weiteres Herausarbeiten des Hell-Dunkels; denn das Farbige ist ihm nur dasjenige, was gewissermaßen herausgeboren wird aus dem Hell-Dunkel. Was ich schon bei Dürer andeutete, daß er nicht diejenige Farbe suchte, die aus dem Objekte herausquillt, sondern

diejenige Farbe, die hingeworfen wird auf das Objekt, das ist in höherem Grade bei Rembrandt der Fall. Rembrandt lebt selbst in dem Wirken und Wogen des Hell-Dunkels. Daher hat er auch sein Entzücken daran, dieses Hell-Dunkel zu beobachten, wie es hervortreten läßt eine eigentümliche malerische Plastik in der Gestaltenmenge. Die südlichen Maler gehen von der Komposition aus. Rembrandt geht nicht von einer Komposition aus, obwohl er im Laufe seines Lebens, ich möchte sagen durch die elementar in ihm wirkenden Kräfte zu einer Art Kompositionsmöglichkeit aufsteigt. Aber indem er seine Gestalten einfach hinstellt, stehen läßt und nun lebt und webt im Elemente des Hell-Dunkels, das er verfolgt, wie es sich ausgießt über die Gestalten, komponiert sich ihm ein Kosmisch-Universelles gerade in diesem Weben und Leben des Hell-Dunkels.

Und so sehen wir, wie gewissermaßen Rembrandt, ich möchte sagen plastisch malt, aber malt mit Licht und Finsternis. Dadurch hebt er, trotzdem er den Blick nur auf das Wirkliche richtet, nicht auf die erhöhte Wahrheit wie die südeuropäischen Maler, sondern nur auf das Wirkliche richtet, erhebt er dennoch seine Gestalten in eine geistige, in eine spirituelle Höhe; denn es webt und lebt in ihnen dasjenige, was als Licht durch den Raum flutet. Das muß man bei Rembrandt überall suchen, denn darinnen ist er im eigentlichen Sinne der große, originelle Geist. Man kann bei ihm genau sehen – und Sie werden es, wenn Sie den Seelenblick werden schweifen lassen über die Aufeinanderfolge der Bilder, sehen, wie er zuerst Beobachter ist und versucht, gewissermaßen nachzuzeichnen dasjenige, was ihm die Natur darbietet, und wie er immer mehr und mehr dahinterkommt, herauszuschaffen so aus dem Licht und aus der Finsternis, daß ihm gewissermaßen die Gestalten nur die Veranlassung geben dazu, gewisse Verteilungen von Licht und Finsternis im Raume rein wirken zu lassen und das Geheimnisvolle eines Höhergestalteten aus dem Licht und aus der Finsternis hervortreten zu lassen, zu dem die plastische Gestaltung der äußeren Wirklichkeit nur die Veranlassung ist. Daher sehen wir bei Rembrandt immer mehr und mehr auftreten die kühnsten Verteilungen von Hell-Dunkel. Und es ist wirklich so, daß man empfindet, wenn man seinen Gestalten gegenübersteht: da ist nicht dasjenige bloß, was gewisser-

maßen als Modelle und als Vorbilder im Raum drinnengestanden hat, sondern das, worum es sich eigentlich handelt, ist etwas ganz anderes; das ist etwas, was über den Gestalten schwebt. Die Gestalten sind eigentlich nur die Veranlassung zu dem, was Rembrandt eigentlich geschaffen hat. Was er geschaffen hat, das hat er geschaffen, indem er das Licht auffangen ließ durch seine Gestalten, die ihm, ich möchte sagen die Gelegenheit gaben, das Licht aufzufangen. Was er durch die Gestalten auffangen ließ von dem Lichte und von der Finsternis, und aus diesem Aufgefangenen, dessen, ich möchte sagen Hintergrund nur die Gestalten sind, aus dem entsteht eigentlich erst das Rembrandtsche Kunstwerk. Wer also in dem Rembrandtschen Kunstwerk sucht, was das Bild gerade darstellt, der sieht nicht das wirkliche Kunstwerk. Der allein sieht das wirkliche Kunstwerk bei Rembrandt, welcher dasjenige, was ausgegossen ist über die Gestalten, die nur Gelegenheit dazu sind, daß sich etwas ausgießt, der dieses Ausgegossene betrachtet. Und dann ist das Feine, Intime, Interessante gerade in diesen Schöpfungen der mittleren Zeit – das können wir ja allerdings in diesen Bildern nicht zeigen, weil sie nicht Farben haben –, in dieser mittleren Zeit des Rembrandtschen Schaffens, da ist insbesondere interessant, wie wirklich die Farbenschöpfungen von Hell-Dunkel auf seinen Bildern sind, wie man überall sieht, daß sich die Farben herausgebären aus dem Hell-Dunkel. Und das wird in ihm so feste künstlerische Anschauung, daß gegen das Ende seines Wirkens, ich möchte sagen die Farbe überhaupt ganz zurücktritt und die ganze Malerei für ihn das Problem des Hell-Dunkels wird.

Dabei liegt in dem, was sich so durch Jahrzehnte in ihm zum Dasein ringt, etwas ungeheuer menschlich Ergreifendes. Denn man kann nicht leugnen: Rembrandt war ursprünglich veranlagt genialisch, künstlerisch, aber noch nicht tief, nicht in die Tiefe der Dinge gehend. Was er ursprünglich schuf – es hatte schon seine Größe, aber es fehlt in gewisser Beziehung die Tiefe. Da war es denn, daß er – 1642 war es wohl – einen schmerzlichen Verlust für sein Leben hatte; er verlor dazumal seine Frau, die er so innig liebte, mit der er so verbunden war, die für ihn wirklich ein zweites Leben darstellte. Aber dieser große Verlust wurde für ihn gerade die Quelle einer unendlichen seelischen Vertie-

fung. So zeigt es sich denn, daß gerade von dieser Zeit an sein Schaffen an Tiefe gewinnt, unendlich seelenvoller wird, als es vorher war. Und zu dem genialen Rembrandt tritt dann auch der in sich selbst vertiefte Rembrandt. Wenn man so Rembrandt überschaut, so muß man sagen: Er ist eigentlich erst so recht der Maler des beginnenden fünften nachatlantischen Zeitraumes. Denn wir wissen es ja: Man trifft den Grundcharakter dieses fünften nachatlantischen Zeitraumes, wenn man sagt, daß sich in ihm besonders die Bewußtseinsseele zum Dasein ringt. Das bedingt für die Kunst, daß der Künstler außerhalb der Objekte steht und objektiv die Welt auf sich wirken läßt, aber daß in seinem Hinschauen ein Universelles liegt; sonst würde er ja aus dem menschlichen Egoismus heraus schaffen. Aber in diesem Gegenüberstellen, Sich-Gegenüberstellen dem Menschen auch als einem Objekte liegt zugleich die Möglichkeit, unendlich vieles zu sehen, was vorhergehende Zeiten nicht sehen konnten. Was hätte denn überhaupt die ganze Kunst für einen Sinn, wenn sie nur die Wirklichkeit wiedergeben würde so, wie die Menschen sie sehen? – Gerade dasjenige soll die Kunst wiedergeben, was im gewöhnlichen Leben nicht gesehen wird. Es ist natürlich, da wir es mit dem Zeitraum zu tun haben, der die Ausbildung der Bewußtseinsseele gibt, daß der Mensch vor allem auf den Menschen selber hin gerichtet ist, auf dasjenige, was sich durch den Menschen aussprechen läßt. Wenn der alte Künstler, der Künstler des vierten nachatlantischen Zeitraumes, wie ich es Ihnen oft charakterisiert habe, mehr aus dem inneren Sich-Erfühlen heraus geschaffen hat, aus dem inneren Sich-Erleben heraus, schafft der Künstler des fünften nachatlantischen Zeitraumes aus dem Anschauen heraus. Und Rembrandt ist der entschiedenste Anschauungskünstler. Aber dies gibt für den Menschen künstlerische Selbsterkenntnis, und ich glaube, daß man durchaus nicht auf etwas Zufälliges hinweist, wenn man auf die Tatsache hinweist, daß Rembrandt so viele «Selbstbildnisse» gemacht hat. Ich glaube, daß das einen tiefen, einen bedeutungsvollen Sinn hat, daß er immer wieder und wiederum künstlerische Selbsterkenntnis suchen mußte, nicht bloß, weil ihm die eigene Gestalt das bequemste Modell war – sie war ja nicht das schönste, denn Rembrandt war kein schöner Mensch –, sondern weil es sich ihm darum handelte, den Zusammenklang desjenigen, was im Inneren lebt, mit dem, was man von

außen beobachten kann, gerade da immer mehr und mehr zu verspüren, wo es sich beobachten läßt, nämlich am Selbstporträt. Einen tieferen inneren Grund hatte es wohl, daß der erste große Maler des fünften nachatlantischen Zeitraumes so viele Selbstporträts machte.

So könnten wir noch lange in einzelnen Bemerkungen über Rembrandt sprechen. Aber alles das würde nichts anderes liefern können, als darauf aufmerksam zu machen, wie Rembrandt wirklich eine isolierte Erscheinung ist, aber in seiner Isoliertheit schafft aus dem Quellenborn des mitteleuropäischen Geisteslebens heraus, gerade aus dem heraus, was so charakteristisch ist für dieses Geistesleben: hinzuschauen auf die Wirklichkeit, aber nicht mit einem Blick, der nur realistisch die Wirklichkeit sehen will, sondern mit einem Blick, der sich befruchtet mit dem, an dem sich der Blick überhaupt befruchten kann – mit der elementaren wogenden Welt, also beim Maler mit Hell-Dunkel auf den Farbenwogen, um an der äußeren Wirklichkeit nur die Gelegenheit zu haben, dieses Weben und Leben im Hell-Dunkel und in der Farbenwelt entwickeln zu können.

Und nun wollen wir sehen, wie sich das bei Rembrandt verfolgen läßt, wenn wir einzelne charakteristische seiner Bilder auf unsere Seele wirken lassen. Dies ist eine «Darstellung Jesu im Tempel».

496 Rembrandt Simeon im Tempel

Sie werden ja gleich bei diesem Bilde sehen, wie sich das in der Wirklichkeit zeigt, was angedeutet worden ist. Man muß immer nur im Auge behalten bei Rembrandt, daß man, steht man dem farbigen Bilde gegenüber, auch durchaus das Gefühl hat, daß aus der Farbe heraus lebt, was schon im Hell-Dunkel veranlagt ist. Man wird, wenn man dieses und andere Bilder aus der biblischen Geschichte, die er gemalt hat, auf seine Seele wirken läßt, schon den Unterschied bemerken, den zum Beispiel Rembrandt zeigt gegenüber, nun, sagen wir Rubens oder auch den italienischen Malern. Bei ihnen haben wir es überall zu tun mit solcher Wiedergabe der biblischen Gestalten, welche auf der Legende beruhen. Bei Rembrandt haben wir es zu tun mit der Wiedergabe der biblischen Gestalten, die hervorgegangen sind aus einer Persönlichkeit, welche

die Bibel selbst las. Bedenken wir, daß die Zeit, in die Rembrandts Schaffen hineinfiel, ja gerade mehr oder weniger der Höhepunkt derjenigen Zeit war, in welcher der Katholizismus, der Jesuitismus namentlich, darauf aus war, den großen Kampf aufzunehmen gegen alles Bibellesen. Bibellesen war dazumal verpönt; man durfte die Bibel nicht lesen. Hier auf diesem holländischen Grund nun, der sich eben frei gemacht hatte von südlichen Einflüssen, auch von südlicher Herrschaft, hier entwickelte sich der Drang, zur Bibel selbst zu gehen. Und aus dem Erleben mit der Bibel selbst – nicht bloß mit der katholischen Legende – sehen wir dasjenige heraus entstehen, auf das Rembrandt so wunderbar sein Hell-Dunkel strahlen läßt. Das Bild ist etwa aus dem Jahre 1628.

497 Rembrandt Simson und Delila

Das Bild ist ebenfalls aus dem Jahre 1628.

498 Rembrandt Christus in Emmaus

Das ist ein Jahr später, 1629.

Nun haben wir ein erstes «Selbstbildnis» von Rembrandt:

528 Rembrandt Selbstbildnis, um 1629 (Den Haag)

Es ist bei ihm die Anordnung selbst der Kleidung so, daß er in entsprechender Weise sein Hell-Dunkel zur Entwicklung bringen kann. Später hat er sogar sehr geliebt, einen Metallkragen anzuwenden, auf dem das Licht glitzert.

499 Rembrandt Die Heilige Familie

Eine «Heilige Familie», von 1630 oder 1631.

500 Rembrandt Nicolaes Ruts

Das ist nun ein Porträtbild, welches ja durchaus Ihnen das bestätigen wird, was ich gesagt habe, Ihnen zugleich aber auch zeigen wird, wie gerade unter diesem Einfluß der künstlerischen Art der Auffassung – also trotzdem etwas durchaus verwendet wird, was die Wirklichkeit in die Phantasie hinaufhebt –

ungemein tief bedeutsam das Seelische an die Oberfläche tritt. Es ist das Bildnis von Nicolaes Ruts, 1631.

501 Rembrandt Frauenbildnis

502 Philips Koninck (Rembrandt-Schule) Der Philosoph

Eine reinste Hell-Dunkel-Studie, an der man empfindet eben dasjenige, was ich versuchte, Ihnen ganz in Kürze zu charakterisieren, daß das eigentliche Kunstwerk dasjenige ist, zu dem all das, was hier um die Gestalt herum ist, die Architektur und so weiter, nur die Veranlassung gibt; das wirkliche Kunstwerk ist die Lichtverteilung.

556 Rembrandt Der barmherzige Samariter

503 Rembrandt Die Ruhe auf der Flucht

504 Rembrandt Alte Frau

505* Rembrandt Die Anatomie des Professors Tulp

506 Rembrandt [?] Selbstbildnis mit Saskia

Nun haben wir ein Bild Rembrandts mit seiner Frau Saskia vor dem Spiegel [506].

507 Rembrandt Selbstbildnis mit Saskia auf dem Schoß

522 Rembrandt Saskia mit der roten Blume

Noch ein Bildnis von Rembrandts Frau.

508 Rembrandt Bildnis eines Orientalen

Es ist sehr interessant, was Herman Grimm erlebt hat und erzählt. Er hat ja das Kinetoskop in den Universitätsunterricht eingeführt. – Nun zeigt es sich ja auch bei anderen Gelegenheiten, wieviel man gewinnen kann durch Lichtbildapparate in der Auffassung künstlerischer Werke. – Bei einer Rembrandt-Vorlesung bekam Herman Grimm die Bilder etwas spät, so daß die Vorlesung beginnen mußte, und er hatte selber die Sache noch nicht geprüft, entwickelte also die Bilder, indem er sie selber erst sah, und besprach sich mit seinen Zuhörern, unter denen stets ältere Leute waren. Und nicht wahr, wäh-

rend sonst die Hörsäle ja beleuchtet sind und mehr oder weniger Aufmerksamkeit herrscht, manchmal mehr, manchmal weniger, da trat in diesem ungewöhnlichen Zustand – der Hörsaal war ja verfinstert – etwas ein bei der damaligen Vorführung von Rembrandt: Die Zuhörer – durchaus Leute, die schon etwas wußten von diesen Sachen – mußten immer wieder betonen, so erzählt Herman Grimm selbst, wie, hervorgerufen durch die übrige Dunkelheit, durch die Art, wie das Lichtbild wirkt – wie man wirklich durch die Lebendigkeit, die Rembrandt erreicht, das Gefühl hatte, daß sich eine solche Gestalt unmittelbar unter den Anwesenden befindet. Sie ist hereingestellt. – Und würden Sie sich auch noch dieses notwendige Beiwerk hier wegdenken, würden wir nur das Lichtbild haben, dann würden wir auch besonders klar und deutlich das haben, wie einfach um einen vermehrt ist unsere Menschenzahl hier – so energisch lebt das unter uns. Und das ist eben gerade bei Rembrandt erreicht, daß er hineinstellt seine Gestalten in das, in dem ja der Mensch immer drinnen steht, nur wird er sich dessen nicht bewußt, nämlich in das Hell-Dunkel. Dieses gemeinsame Hell-Dunkel, das gießt er aus über die Gestalten, und deshalb stellt er alle seine Gestalten in die Wirklichkeit hinein. Er ist nicht ein Schaffer, indem er nur so hineinstellt seine Gestalten in das Hell-Dunkel, sondern er stellt sie in das Lebendige hinein, indem er mit seinem Hell-Dunkel ein Gemeinsames mitgibt und in diesem etwas gibt, in dem der Zuschauer auch lebt. Das ist so das Bedeutende bei ihm gerade.

509 Rembrandt Die Kreuzabnahme

Hierinnen sehen Sie, was ich Sie bitte zu berücksichtigen, eine Art von Anlauf zu einer Komposition. Aber man wird doch sagen müssen: Die Komposition als solche ist ziemlich verunglückt und entspricht jedenfalls nicht dem, was man in südlicher Kunst das Kompositionelle nennt. Sehen Sie dagegen auf das eigentlich Rembrandtsche, wie wir es charakterisieren mußten, so werden Sie auch hier wirklich überall in der Verteilung der Lichtmassen sehen unendlich Geheimnisvolles herausprechen aus dem Bilde. Die Komposition ist wirklich nicht sehr bedeutend; aber dennoch macht das Bild einen außerordentlich tiefen Eindruck, wie ich glaube. – Zeigen wir gleich das nächste:

510 Rembrandt Die Grablegung, 1639

511 Rembrandt Die Auferstehung, 1639

Diese Bilder (510, 511) führe ich Ihnen hier vor, obwohl ich eigentlich das nächste Bild (512) hier zeigen müßte. Aber ich bitte Sie, sich gerade diese zwei Bilder anzusehen und sie dann zu vergleichen mit dem, das folgen wird, das aber der Zeit nach diesen zwei Bildern höchstwahrscheinlich vorangegangen ist. Ich möchte daran anschaulich machen, indem ich diese zwei Bilder vorwegnehme, wie Rembrandt in dieser Zeit – es liegen etwa zwei Jahre zwischen diesen Bildern und dem dritten, das dann folgen wird – sich wirklich vervollkommnet hat. Er war ja fortwährend, wie ich sagte, ein Ringender. Wenn wir diese Bilder und das nächstfolgende

512 Rembrandt Die Himmelfahrt Christi, 1636

vergleichen in bezug auf Verinnerlichung, so sehen wir, wie Rembrandt gestiegen ist in diesen drei Jahren.

Dieses Bild hätte ich also zeitlich eigentlich anreihen müssen an die «Kreuzabnahme» (509) und dann würden wir zu der «Grablegung» gekommen sein, die tatsächlich einen Ruck nach vorwärts bedeutet:

510 Rembrandt Die Grablegung, 1639

Damit sind wir schon gegen das Jahr 1640 in Rembrandts Schaffen herangekommen oder wenigstens in die letzten der dreißiger Jahre.

513 Rembrandt Die Predigt des Johannes d. T.

514 Rembrandt Die Opferung Isaaks

515 Jan Victors (Rembrandt-Schule) Abraham bewirbt die drei Engel

516 Rembrandt Der Erzengel Raphael verläßt den Tobias

517 Rembrandt Susanna im Bade

520 Rembrandt Die Hochzeit des Samson

Nun zwei Proben Rembrandtscher Landschaften:

518 Rembrandt Gewitterlandschaft mit dem barmherzigen Samariter

519 Rembrandt Gewitterlandschaft mit Bogenbrücke

Daran anschließend:

521 Rembrandt Die Heimsuchung der Maria

522 Rembrandt Saskia mit der roten Blume

Das nächste Bild wird gewöhnlich genannt «Die Eintracht des Landes».

524 Rembrandt Die Eintracht des Landes

Nun haben wir hier eines derjenigen Bilder, die ja zu den berühmtesten von Rembrandt gehören, der «Aufzug der Amsterdamer Bürgergarde»,

525 Rembrandt Aufzug der Amsterdamer Bürgergarde («Die Nachtwache»)

die Schützenkompanie – eine ganze Menge von Gestalten. Solche Bilder haben auch andere Maler gemalt in dieser Zeit, wenigstens in dieser Art; aber hier bei Rembrandt haben wir ja eines in besonderer Vollendung. Solche Bilder zeigen im besonderen, wie der Maler wurzelt in seinem Volkstum. Die ganze Gesellschaft, irgendeine Gilde oder dergleichen, zusammengehörige Leute eines Standes, Berufes und so weiter, sie haben sich dieses Bild bestellt; jeder zahlte seinen Anteil daran. Derjenige, der hier auf diesem Bilde nur den halben Kopf zeigt, der war dann natürlich sehr böse, da gab es sehr viele Verdrießlichkeiten für Rembrandt dadurch, daß einer sich nicht in seiner vollen Herrlichkeit darauf sah. Das Bild, das also den Aufzug der Schützengarde in der Nacht zeigt – die «Nachtwache» würden wir sagen –, zeigt gerade in der allerschönsten Weise, wie Rembrandt fortgeschritten ist in der wunderbaren Ausarbeitung des Hell-Dunkel-Bildes. Und nun sind wir unmittelbar an dem Zeitpunkt angekommen, den man eben mit Recht als den Zeitpunkt der Vertiefung Rembrandts auffassen kann. Dieses Bild ist schon 1642 entstanden; in das Jahr 1642 fällt auch der Tod der Frau, die wir vorhin hier im Bilde, im Gemälde gesehen haben (522) und auf den Bildern mit ihm zusammen (506, 507).

523 Rembrandt [?] Die Dame mit dem Fächer

526 Rembrandt Die Heilige Familie

Ich glaube, man kann gerade an diesen Bildern eine gewisse Abgeklärtheit empfinden, indem man fortschreitet von früheren zu diesen Bildern.

Nun wollen wir einige «Selbstbildnisse» nacheinander zeigen:

530 Rembrandt Selbstbildnis, 1645

Ein anderes:

531 Rembrandt Selbstbildnis, 1657 (Dresden)

Und noch ein weiteres:

532 Rembrandt Selbstbildnis, 1660 (London)

Dann haben wir eine «Anbetung»:

527 Rembrandt Die Anbetung der Hirten

Und dann das bekannte Blatt:

563 Rembrandt Der Leser am Fenster (Jan Six)

Nun bitte ich Sie, dieses in seiner Anspruchslosigkeit, möchte ich sagen, eines der besonders charakteristischen Bilder zu beachten, bei dem das Subjekt selber dazu benützt ist, um im Lichte den Leser zeigen zu können, so daß hier gewissermaßen das Licht selber zum Inhalte gemacht ist, auch zum novellistischen Inhalte.

534 Rembrandt Susanna und die beiden Alten

535 Rembrandt Bildnis eines Malers

Und nun haben wir wiederum einen «Christus in Emmaus»:

536 Rembrandt Christus in Emmaus

Das Bild ist von einer ungeheuren Innigkeit. – Wir sind nun schon angelangt beim Jahre 1648.

537 Rembrandt Die Vision des Daniel

Das ist ein Bildnis von Rembrandts Bruder:

538 Rembrandt Rembrandts Bruder Adrian (?)

539 Rembrandt [?] Christus und die Ehebrecherin

Aufmerksam darauf zu machen ist, daß bei den weitaus meisten Bildern Rembrandts Christus durchaus nicht schön ist.

540 Rembrandt Junge Frau vor dem Spiegel

Und nun dieses wunderschöne Rembrandtbild: die Frau, die eben das Buch aufmacht, um zu lesen:

541 Rembrandt Lesende alte Frau

542 Willem Drost (Rembrandt-Schule) Geharnischter Mann

Nun das feine Bildchen von dem Sohn Titus:

543 Rembrandt Rembrandts Sohn Titus

Der sogenannte «Polnische Reiter»:

544 Rembrandt Der polnische Reiter

Was Rembrandt ist, man würde es zum Beispiel sehen, wenn man neben diesem Bilde hätte, sagen wir ein Bild von Rubens, auf dem ein Roß ist; dann würde man sehen den ganzen Unterschied in der Auffassung des Rembrandt und des Rubens. Dieses Pferd läuft; es ist wirklich ein lebendiges Pferd. Kein Rubenssches Pferd läuft wirklich.

544a* Peter Paul Rubens Philipp II. von Spanien zu Pferde

Man glaube aber nicht, daß das nicht zusammenhängt mit der Auffassung aus dem Lichte heraus. Derjenige, der auf die Anschauung hinarbeitet und wiedergeben will die Wirklichkeit, der wird niemals etwas anderes geben können als die erstarrte Form im Grunde genommen doch; selbst wenn malerisch

noch so viel erreicht wird, wird doch immer auch ein bißchen von dem erreicht, was man nennen könnte: es ist ein bißchen Starrkrampf über dem Ganzen ausgegossen. Derjenige, der den Augenblick festhält in dem webenden Elemente, in der sich regenden Umgebung, also nicht aus der äußeren Wirklichkeit heraus schafft, sondern die Gestalten in die Wirklichkeit hineinstellt, nämlich in die elementarische Welt, der bringt den Eindruck des Bewegten zustande:

- 544 Rembrandt Der polnische Reiter
- 545 Rembrandt Der Arzt Arnold Tholinx
- 546 Rembrandt Jakob segnet Manasse und Ephraim
- 547 Rembrandt Die Anbetung der Könige
- 548 Rembrandt [?] Alte Frau, sich die Fingernägel schneidend

Nun sehen Sie einmal: Schneidet nicht diese alte Frau wirklich sich die Nägel?

- 550 Rembrandt Geißelung
- 551 Rembrandt Jakob ringt mit dem Engel
- 552 Rembrandt Das Mahl des Julius Civilis («Die Verschwörung der Bataver»)

Julius Civilis, der Führer der Bataver gegen die Römer.

- 549 Rembrandt Die Dame mit dem Straußenfächer
- 553 Rembrandt Die Staalmeesters

Nun haben wir hier wiederum ein solches Bild, das auf gemeinsame Bestellung der hohen Herren, die darauf sind, gemalt ist, das aber deshalb trotzdem zu den größten Meisterwerken von Rembrandt gehört. Sehen Sie nur, in welcher ungeheuren Einfachheit die hohen Herren sind, diejenigen Herren, welche die Aufgabe hatten, die gemachten Tuche zu untersuchen und die Siegel darauf zu drücken zum Zeichen, daß die Tuche in Ordnung sind, also die eigentlichen Vorsteher der Tuchmachergilde, die Staalmeesters. Die bezahlten selbstverständlich gemeinsam dieses Bild; aber hier mußte Rembrandt, da dies besonders hohe Herren waren, darauf Rücksicht nehmen, daß kein Gesicht

verdeckt war, sondern jedes Gesicht ordentlich hervortrat. Das ist aber auch bei aller hohen künstlerischen Vollendung dieses Bildes erreicht. Soweit sind ja die Herren doch nicht gegangen, wie die sezierenden Universitätsprofessoren der «Anatomie», von denen einer einen Zettel in der Hand hat, auf dem ihre Namen stehen.

505 Rembrandt Die Anatomie des Professors Tulp

554 Rembrandt Bildnis einer alten Dame (Margaretha de Geer)

Wiederum ein Selbstbildnis:

533 Rembrandt Selbstbildnis, 1663 (London)

Und dann noch ein Werk aus dem hohen Alter Rembrandts:

555 Rembrandt Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

Nun möchte ich Ihnen noch das bekannte «Faustbild» zeigen:

564 Rembrandt Doktor Faust

Wenn man dieses sieht, dann denkt man an das, was ich in einer dieser Betrachtungen angeführt habe: wie Goethe dieses «Weben im Lichte» selber als dem 16. Jahrhundert angehörig in seinem «Faust» beschreibt, wie es aber von Rembrandt schon früher gezeigt worden ist.

Ich möchte durchaus bemerken, daß es, um Rembrandt voll kennenzulernen, auch nötig ist, sich in seine Radierkunst einzulassen – wie überhaupt die besondere Vorliebe, besondere Hingebung für die Radierkunst durchaus jener Strömung angehört, der sich Rembrandt mitteilen wollte –, und daß er als Radierer durchaus so groß und bedeutend dasteht wie als Maler.

Rembrandt, Radierungen

558 Die «Große Kreuzabnahme»

557 Der Zinsgroschen

559 Ecce homo

567 Christus am Ölberg

565 Christus heilt die Kranken («Hundertguldenblatt»)

Das ist das sogenannte «Hundertguldenblatt»: «Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid ...».

Wir sehen darauf, wie nun wirklich das Schöne der Rembrandtkunst gerade in diesen charakteristischen Gestalten, die um die Christusgestalt herum sind, zum Ausdruck kommt.

566 Rembrandt Die drei Kreuze

Und jetzt wollen wir zu den Ihnen gezeigten Selbstbildnissen noch eines hinzufügen als Schlußbild, ebenfalls eine Radierung:

529 Rembrandt Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm, 1639

Wir konnten heute in Rembrandt und seiner großen Verschiedenheit von dem, was wir vorher gesehen haben – denn eigentlich haben wir ja nur aufleuchten sehen dasjenige, was bei Rembrandt in besonderer Höhe erscheint, bei Dürer –, wiederum einen ganz anderen Künstler sehen als diejenigen waren, die wir kennengelernt haben, allerdings wieder einen einzigartigen, der, wie ich sagte, isoliert dasteht. Es ist wohl ganz besonders reizvoll, in dieser fortlaufenden Kunstbetrachtung sich einzulassen gerade auf das Charakteristische im individuellen Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten. Und Rembrandt ist besonders geeignet, den Blick zu werfen auf dieses Unmittelbar-Individuelle einer starken, einer kräftigen, einer gewaltigen Persönlichkeit, die da herausleuchtet aus dem 17. Jahrhundert. Und in einer solchen Zeit, wie die jetzige es ist, mag es schon ganz bedeutsam sein, hinzublicken in eine solche Zeit, in der neben Verwüstung, die in Europa Platz gegriffen hat, ein unmittelbares Schaffen stattfindet aus einer Menschenseele heraus, von der man schon glauben darf, daß sie mit den ursprünglichen Elementen des Weltendaseins in einem unmittelbaren Zusammenhang steht. Hoffentlich gelingt es uns, solange wir noch hier zusammen sein können, auch noch einiges andere Ihnen aus der Fortentwicklung der Kunst zeigen zu können.

VI

Das auftretende Wirken der Bewußtseinsseele in der Kunst des fünften nachatlantischen Zeitraums:

NIEDERLÄNDISCHE MALEREI *vornehmlich des 15. Jahrhunderts*

Dornach, 13. Dezember 1916

Wir werden Ihnen heute eine Reihe von Bildern vorführen, welche einen Teil der Entwicklung der niederländischen Malerei, der niederländisch-flandrischen Malerei, in die Zeit des 15. Jahrhunderts herein bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zeigen sollen. Wir weisen damit gerade auf einen in innergeschichtlicher Entwicklung auch allerwichtigsten Zeitpunkt in der Kunstentwicklung hin. Das können Sie ja vor allen Dingen daraus ersehen, daß wir damit in bezug auf die Kunstentwicklung unmittelbar in der Zeit stehen nach dem Anbruch des fünften nachatlantischen Zeitraumes, also desjenigen Zeitraumes, der berufen ist, herauszugestalten aus der Menschheitsevolution alles dasjenige, was zusammenhängt mit der Entwicklung der Bewußtseinsseele. Und wenn man es nur einigermaßen dahin gebracht hat, kein nach modernem Zuschnitt gebildeter Kunsthistoriker zu sein, so wird man vielleicht wenigstens ein elementares Verständnis entgegenbringen können demjenigen, was sich gerade an einer charakteristischsten Stelle wie in diesem Abschnitt «Niederländische Malerei» künstlerisch so zum Ausdruck bringt, daß man in jeder Einzelheit sieht dieses Wirken, dieses auftretende Wirken der Bewußtseinsseele. Wenn man allerdings ein nach modernstem Zuschnitt gebildeter Kunsthistoriker ist, wozu ja selbstverständlich gehört, daß man einen solchen Kunsthistoriker wie Herman Grimm für einen ganz untergeordneten Geist ansieht, [beziehungsweise] wenn man ein solcher Kunsthistoriker zu sein nicht das Unglück hat, so wird man, selbst wenn man gar nichts weiß von den Gesetzen der Impulse, die wir kennengelernt haben in der Geistes-

entwicklung für die Menschheitsevolution, finden, daß gerade in der Kunstentwicklung die wunderbarste Bestätigung liegt für dasjenige, was Geisteswissenschaft, sagen wir namentlich für die Unterschiede des dritten, vierten, fünften nachatlantischen Zeitraumes aufweist. Und es ist interessant zu sehen, wie langsam und allmählich in den Jahrhunderten dieser Zeiträume herauskommt, was heute eigentlich als das Grundgerüst der Kunstanschauung anzusehen ist, und wie die einzelnen Elemente dieses Grundgerüsts an den verschiedensten Stellen der Menschheitsentwicklung herauskommen.

Sehen Sie, wenn wir zurückgehen in der zeichnerischen, in der malerischen Darstellung, so finden wir, daß zum Beispiel die Gesetze der Raumbehandlung wirklich durch ungeheure Anstrengungen der Menschenseele erst herausgekommen sind. Daher ist die ältere zeichnerisch-malerische Darstellung so, daß sie in unserem heutigen Sinne eigentlich nicht eine bildnerische Kunst darstellt, sondern, man möchte sagen nur die auf eine Fläche fixierte Novellistik ist, eine auf eine Fläche fixierte Erzählung. So könnte man selbst Darstellungen noch gar nicht lang hinter uns liegender Zeiten nennen. Ich werde, ohne viel auf historische Gesichtspunkte einzugehen, nur im allgemeinen heute ein paar Gesichtspunkte angeben. Man kann wahrnehmen, wie man in solchen älteren Zeiten, ohne Rücksicht zu nehmen auf Raumdarstellungen, einfach im Auge hat, irgend etwas, was man auch erzählen kann, darzustellen, und wie man, was man darstellt, eben einfach auf der Fläche fixiert, so daß nebeneinanderstehen die erzählten Dinge auf der Fläche. Wir würden von unserem Gesichtspunkte aus dieses ja nur als eine Art Illustration heute ansehen können und würden heute sogar schon von der Illustration wünschen, daß sie nicht so vorgeht, Anordnung des Erzählten, des Dargestellten auf der Fläche zu geben.

Eine nächste Stufe besteht darin, daß man versucht, in allereinfachster Weise die Raumanordnung zu fixieren, indem man das Prinzip der sogenannten Überschneidung einführt, das heißt, Veranlassung nimmt, das Sichtbarwerden zu verwenden: etwas deckt ein anderes zu, ist also Vormann; das andere ist hinten. Da wird dann schon die Fläche dazu benützt, durch die Überschneidung die Tiefendimensionen wenigstens anzudeuten.

Eine nächste Stufe ist diejenige, die man so charakterisieren kann, daß man die einzelnen Figuren gegeneinander vergrößert und verkleinert, wodurch man schon dem Rechnung trägt, daß das, was größer erscheint, mehr vorne ist, das, was kleiner erscheint, mehr rückwärts ist. Wenn wir nun zurückgehen in den dritten nachatlantischen Zeitraum, so finden wir, daß eine Raumbehandlung durchaus noch nicht vorhanden ist in dem Sinne, wie wir heute von Raumbehandlung sprechen, daß entweder die Anordnung in der Fläche eingehalten wird oder daß der Raum verwendet wird, um den Gedanken auszudrücken. Und das reicht dann noch herein in den griechisch-lateinischen Zeitraum. Wir können da in diesem Zeitraum finden, wie entgegen der Art, wie man die Dinge sieht, gewisse Figuren, die augenscheinlich vorne, also dem Zuschauer näher gestellt sein müssen, kleiner sind als Figuren, die vom Zuschauer weiter entfernt sind. In dieser älteren Zeit gibt man sich etwa einer solchen Behandlung hin: Wenn wir zum Beispiel im Hintergrund einen König postiert sehen, im Vordergrund die Untertanen, so macht man die Untertanen kleiner. Sie sind nicht räumlich kleiner, aber sie sind nach der Anschauung der Menschen dem Gedanken nach kleiner – also stellt man sie vorne hin und macht sie kleiner. Das aber bildet dann den Übergang zu etwas, was wir in der älteren Zeit sehr häufig finden können und was wir nennen können die umgekehrte Perspektive im Verhältnis zu dem, was wir Perspektive nennen. Bei der umgekehrten Perspektive müssen wir uns vorstellen, daß die Dinge so fixiert werden, wie sie irgendeine Figur im Bilde selbst sieht. Da können also die vorderen – für uns vorderen – Gestalten kleiner sein als die rückwärtigen Gestalten, wenn eine rückwärtige Gestalt als diejenige vorgestellt wird, welche eigentlich das Ganze anschaut. Dann muß sich aber der Anschauer einer solchen Darstellung vollkommen ausschalten; er muß sich wegdenken oder er muß sich gewissermaßen in das Bild hineindenken, in die Gestalt, in die Persönlichkeit hineindenken, die als diejenige gedacht wird, welche das Ganze anschaut. Wir haben es also da zu tun mit einer unpersönlichen Perspektive. Eine solche unpersönliche Perspektive war noch angemessen dem vierten nachatlantischen Zeitraum, in dem die Bewußtseinsseele in der Art, wie sie bewußt später geboren wurde, noch

nicht geboren war. Der Mensch des fünften nachatlantischen Zeitraumes kann sich nicht selber vergessen, sondern er muß eine Darstellung verlangen, die auf seinen Augenpunkt hingebordnet ist. Daher tritt eigentlich die strenge Kunst der Perspektive auf den Augenpunkt des Anschauers hingebordnet erst auf mit Brunellesco, mit dem die Renaissance im wesentlichen beginnt.

Nun kann man sagen: In diesem Zeitpunkt wird eigentlich erst das, was wir heute Perspektive nennen, richtig eingeführt in die Kunstbehandlung. Und der Süden ist aus den Impulsen heraus, die ich Ihnen bei früheren solchen Betrachtungen gekennzeichnet habe, der Erfinder der Perspektive. Denn dem Süden kommt es an auf Hinordnung, Anordnung in die Raumesverhältnisse hinein; dem Süden kommt es an auf das Extensive. Daher ist er auch vor allen Dingen in der Kunst des Kompositionellen zur Meisterschaft geeignet. Und so sehen wir denn später, von der Renaissance befruchtet, im Süden das kompositionelle Element im Zusammenhang mit all dem, was ich schon dargestellt habe als das Eigentliche emporkommen und bis zur hohen Vollendung kommen. Damit also wird etwas in der Kunst zum Ausdruck gebracht, was man nennen kann Zusammenfassung von Wesenheiten im Raume so, daß dabei der Mensch als Beschauer mitgedacht wird, wie es entspricht dem Zeitalter, in dem die Bewußtseinsseele geboren wird, das heißt, der Mensch seiner selbst bewußt wird.

Nun sehen wir im Süden und in all dem, was mit der südlichen Kultur so zusammenhängt, wie ich es schon dargestellt habe, dieses Prinzip der Perspektive so auftreten, daß wir sehen: es wird naturgemäß aus dieser Südkultur heraus eigentlich richtig entwickelt. Dagegen wird ein anderes Prinzip im Norden entwickelt, und wir sehen es, ich möchte sagen im Status nascendi, im Momente des Entstehens, wenn wir den Blick hin richten auf die Brüder van Eyck.

Wenn wir den Blick richten auf die Brüder van Eyck, zunächst auf Hubert van Eyck, dann auf seinen Bruder Jan van Eyck, so sehen wir in ihnen dasjenige auftreten – allerdings noch in einer ganz anderen Form –, was später so herauskommt, wie ich es Ihnen charakterisieren konnte zum Beispiel bei Rembrandt. Aber wir sehen dieses Prinzip herauswachsen aus dem mittel-

europäisch-nordischen Elemente; und solche Dinge drücken sich ja auch durch äußere, ich möchte sagen reale Symbole aus. In Brunellesco hat man den eigentlichen Erfinder der neuzeitlichen Perspektive zu denken. Denn die ältere Perspektive, wie sie den griechischen Reliefdarstellungen zugrunde liegt, die hat zum Beispiel nicht dasjenige, was man einen Fluchtpunkt nennt, sondern eine ganze Fluchtlinie; so daß also nicht die Sache so dargestellt wird, wie wenn in einem Punkte zusammenlaufen würde, was man übersieht, sondern in einer ganzen Fluchtlinie; darin ist sogar der radikale Unterschied der älteren Perspektive gegenüber der neuzeitlichen Perspektive, der Perspektive des fünften nachatlantischen Zeitraumes zum Ausdruck gekommen. Wie nun im Süden durch Brunellesco die Perspektive gefunden wird, so wird im Norden – und es ist ja nicht bloß eine Tradition, sondern es ist etwas tief Wahres daran – die Ölmalerei gefunden. Und wenn auch nicht Hubert van Eyck allein die Ölmalerei gefunden hat, so ist es doch so, daß in dem Zeitalter und aus dem Milieu heraus, aus dem er geschaffen hat, diese Ölmalerei gefunden worden ist. Was heißt denn das aber eigentlich? Woher kommt so etwas? Denn die Ölmalerei wird dann ja nach dem Süden getragen. Die Perspektive wird von der südlichen Kunst nach dem Norden genommen, die Ölmalerei wird von dem Norden nach dem Süden getragen! Was heißt denn das? – Das wurzelt tief im ganzen Grundcharakter, in der ganzen Grundseelenstimmung des Nordens, also Mitteleuropas. Der Süden hat mehr Talent für das Sich-Fügen in die Gruppe; der Süden hat mehr noch Anhänglichkeit an die Gruppenseele als solche. Daher bezeichnet sich der Süden gern als zu irgendeiner Gruppe gehörig und hat wenig Verständnis für das Individuelle. Das müßte man natürlich durchaus berücksichtigen; denn die Völker werden sich nie verstehen, wenn sie sich nicht Mühe geben, die besonderen Charakteristiken ins Auge zu fassen. Wenn ein in romanischem Geiste Erzogener, also mit südlichem Charakter Impulsierter, von seiner Zugehörigkeit zum Volkstum spricht, sich einen Patrioten nach der einen oder anderen Richtung nennt, so meint er etwas ganz anderes, als wenn der Mitteleuropäer von Patriotismus spricht. Denn für alles dieses Zusammengehörige, dieses die Menschen in Gruppen Zusammenfassende, ist eigentlich in Mitteleuropa kein Talent vorhanden. Da ist das

Talent für das Individuelle; und der ursprüngliche Charakter Mitteleuropas kommt zum Vorschein eben in der Anerkennung des Individuellen, daher zunächst in der Zeit der Entwicklung der Bewußtseinsseele in der Anerkennung des Persönlichen, des Menschlich-Individuellen. Wenn man im Gruppenhaften, also im extensiv Ausgedehnten das Wesentliche sieht, dann lebt man sozusagen auch in dem Kompositionellen; dann hat man das Verständnis für dieses Kompositionelle. Wenn man Verständnis hat für das Individuelle, dann will man das Individuelle von innen heraus gestalten; man sieht nicht den Geist wie Fangarme ausstreckend und eine Gruppe zusammenhaltend, sondern man sieht den Geist in jedem einzelnen; man stellt die einzelnen individuellen Dinge zusammen und sieht den Geist in jedem einzelnen, das heißt: man will dasjenige, was im Inneren, im Seelenhaften ist, an die Oberfläche des Körperlichen bringen.

Das geschieht nun nicht durch die Perspektive, sondern das geschieht durch die lichtdurchflossene Farbgebung. Und daher kommt es, daß die urgermanischen Brüder van Eyck gerade der Ausgangspunkt sind für die moderne Farbgebung, die Farbgebung, welche in der Farbe selber versucht, dasjenige festzuhalten, was aus dem Individuell-Seelischen an die Oberfläche des Körperhaften tritt. Und so sehen wir, daß ihre eigentliche Innerlichkeit die Brüder van Eyck und ihre Nachfolger aus diesem nordisch-mittel-europäischen Elemente hernehmen. Und dasjenige, was in ihren Darstellungen allmählich als Kompositionelles eindringt, das nehmen sie von Frankreich, von Burgund herüber.

Nun ist es keineswegs ein Zufall, daß diese besondere Entwicklung, diese charakteristische Entwicklung im 15. Jahrhundert gerade in die Zeit hineinfällt, in der die Gegenden, in denen diese Maler leben, noch nicht festes staatliches Gefüge haben. Dieses staatliche Gefüge wird ihnen dann erst übergegossen vom Süden her, von Frankreich, und namentlich von Spanien. Dasjenige, was sich dazumal ausdehnt in den nördlichen und südlichen Niederlanden, das sind eigentlich individuelle Städtebildungen, die nur sehr wenig staatsmäßig zusammenhängen. Das ist eine Zeit, in der in dieser Gegend die Leute kein Talent haben, daran zu denken, daß Menschen gruppenmäßig zu-

sammgehalten werden müssen durch Staatsgebilde, bei denen das Staatsgebilde die Hauptsache ist und es darauf ankommt, daß gerade so und so weit dieses Staatsgebilde im Raume sich ausdehnt. Den Leuten, aus denen emporgewachsen sind die Brüder van Eyck, kommt es gar nicht darauf an, welchem Volkstum sie angehören, wie weit sich irgend etwas, was sie Staaten nennen, an das sie überhaupt nicht denken, ausdehnt, sondern es kommt ihnen darauf an, daß Menschen, vollwertige Menschen sich entwickeln, gleichgültig, zu welcher Gruppe sie gehören. Und so sehen wir in den südlichen Niederlandsgegenden, in den flandrischen Gegenden, wie in einer sinnigen und innigen Weise des Menschen Inneres in die Körperoberfläche herausgeholt wird dadurch, daß eben gerade dasjenige, was die Farbe in die individuell-seelische Charakteristik bringen kann, was lichtdurchflossen ist, in das Bild hineingeheimnißt wird. Und wir sehen dann, wie die nordisch-niederländische Bürgerlichkeit in den südlichen Aristokratismus sich hineinerstreckt, und wie gerade aus dieser Bürgerhaftigkeit dasjenige hervorgeht, was den einzelnen Menschen so recht hineinstellt in die Welt und was damit künstlerisch wirklich eine Art Überwindung der Gruppenhaftigkeit ist.

Dabei können – und wir werden das gleich bei den ersten Bildern heute sehen –, dabei können geradezu großartige Massenentwickelungen auf diesen Bildern auftreten. Aber diese Massenentwickelungen sind nicht so, daß sie von vornherein gruppenhaft gedacht werden, daraufhin konstruiert sind, daß sie so und so verteilt sind und raumhaft zusammengehören, sondern es entstehen die Gruppen dadurch, daß jede einzelne Wesenheit voll wichtig ist und sich neben die anderen hinstellt.

Das also ist es, was wir gerade aus diesem Stück Kunstentwicklung werden ins Auge fassen können. Wir werden sehen bei den Brüdern van Eyck gerade, ich möchte sagen eine vielfach noch zurückgebliebene Raumanordnung, aber trotz dieser zurückgebliebenen Raumanordnung eine hohe Innerlichkeit und ein Anpassen an dasjenige, was man sieht, ohne Rücksicht zu nehmen auf irgend etwas konventionell Feststehendes. Und so sehen wir denn, daß hier der andere Pol des Eingehens auf die physische Wirklichkeit ist, künstlerisch, wie das dem fünften nachatlantischen Zeitraum angemessen ist.

Der andere Pol – denn der eine ist im Norden – geht von der italienischen Kunst, von der Kunst der Renaissance aus. Dort das Kompositionelle, und alles übrige gewissermaßen dienend dem Kompositionellen; im Norden dasjenige, was von innen heraus schafft und was sich erst allmählich dazu durchringt, aus der Zusammenstellung des verinnerlichten Individuellen ein Kompositionelles herauszuarbeiten. Dieses bedingt dann, daß die eine Seite des naturalistischen Kunstprinzips des fünften nachatlantischen Zeitraumes eben hier eigentlich eine ihrer Ursprungsstätten hat. Es wird in die unmittelbar den Menschen umgebende Wirklichkeit das Erzählende hineingestellt. Aus dieser den Menschen unmittelbar umgebenden Wirklichkeit war herausgenommen zum Beispiel die biblische Geschichte, wenn sie künstlerisch dargestellt wird in älteren Zeiten. Diese Zeit beginnt, die biblische Geschichte hineinzustellen in die unmittelbar naturalistische Wirklichkeit. Niederländische Menschen stehen vor uns und sind die Gestalten der biblischen Geschichte. Dasjenige, was früher sich von der äußeren, naturalistischen Welt abgeschlossen hat, ich will sagen der Goldhintergrund, dasjenige, was so zur Darstellung kam, das hört auf zu sein. Auf dem Boden, auf dem wir selbst stehen, gehen und stehen auch die biblischen Szenen.

Das aber verknüpft sich unmittelbar wie selbstverständlich damit, daß überall in der Umgebung des Menschen entweder auftritt die Behandlung des Raumes als Innenraum oder die Behandlung des äußeren Raumes. Ich möchte sagen: Der Raum hat aufgehört, selber in der Komposition des Bildes zu leben; dafür muß er auf das Bild versetzt werden, muß im Bilde selber auftreten. Wie kann er auftreten? Nun, indem man einen Teil des Bildes selber als Raum gestaltet. Das heißt, daß man einen Innenraum, ein Zimmer oder irgend etwas nimmt und die Gestalten hineinstellt; oder aber, indem man den Raum gestaltet so, wie er sich naturalistisch um den Menschen herum gestaltet als Landschaft. Daher sehen wir ganz naturgemäß mit all dem, was in der geschilderten Weise als die neuzeitlichen Impulse gerade diese niederländische Kunst durchsetzt, in großartiger, in gewaltiger Weise die Landschaft überall in dem Hintergrund oder sonst auftreten. Und am schönsten, am blühendsten entwickelt sich diese Kunst in der Zeit der Freien Städte, in der Zeit, in der in jenen

Gegenden jede Stadt stolz ist auf ihre Unabhängigkeit, in der sie kein Bedürfnis hat nach territorialem Zusammenschluß mit anderen Städten. Da entwickelt sich ein gewisses internationales Bewußtsein. Und dieses ganze Freisein von Gruppengesinnungen, das ist hervorwachsend aus dem urtüchtigen germanischen Bürgertum gerade jener Gegenden, jener Zeit, aus dem Nord- und Süd-Niederländischen, das nur ganz wenig influenziert ist von dem Kompositionellen des Südens; es ist hervorwachsend aus dem Nord- und Süd-Niederländischen, das nur ganz wenig influenziert ist von dem Kompositionellen des Südens, nur insofern influenziert ist, als es angrenzt an den Süden, das aber gerade aus der demokratischen Bürgertüchtigkeit heraus auch das Künstlerische schafft, seine Blüte entfaltet, bis in jene Zeiten hinein, wo wiederum Gruppengesinnung, ich möchte sagen: die Sache überdeckt.

So ist die Zeit der Kunstentwicklung, die wir heute vorführen, auch zugleich eine Zeit der freien Entwicklung der Menschen. Und selbstverständlich, ich müßte jetzt noch sehr vieles sagen; aber ich wollte Ihnen vor allem den welthistorischen Zeitraum fixieren, in den diese Kunstentwicklung hingestellt ist. Und jetzt können wir ja zu dem Aufzeigen einer Anzahl von Bildern unmittelbar übergehen.

Wir beginnen mit dem weltberühmten «Genter Altarbild» der Brüder van Eyck.

433* Hubert und Jan van Eyck Der Genter Altar

Dieses Altarbild besteht aus sehr vielen Teilen. Sie sehen hier das Mittelstück – wenn die vorderen Flügel aufgemacht sind. Sie sehen da zunächst den oberen Teil davon:

434 Hubert und Jan van Eyck Gottvater. Teil des Genter Altars (433)

Gottvater in der Mitte, im päpstlichen Ornat. Alles aus dem Christlichen des Südens heraus gedacht – Gottvater wirklich wie ein Papst. Aber dasjenige, was ich angedeutet habe, es ist in der künstlerischen Auffassung enthalten. Wenn wir zurückgehen würden, so würden wir finden, daß die frühere Entwicklung ganz in christliche Vorstellungen getaucht ist, in traditionell-christliche

Vorstellungen, wie sie der Klerus den Leuten aufgedrängt hat, wie sie im eminentesten Sinne entsprachen einem aus dem Gruppenbewußtsein herauskommenden Denken einer solchen Gesinnung. Und wir sehen ganz aus diesem heraus das Individuelle sich geltend machen.

Nun die beiden Seitenbilder, die noch zum oberen Mittelteil gehören: links «Maria», rechts «Johannes».

437 Hubert und Jan van Eyck Maria. Teil des Genter Altars (433)

438 Hubert und Jan van Eyck Johannes. Teil des Genter Altars (433)

Damit sind wir also im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts: 1426 stirbt Hubert van Eyck; sein Bruder macht dieses Altarbild fertig, Jan van Eyck.

Wir werden jetzt die links und rechts vom Mittelteil befindlichen Engelbilder des Genter Altars vorführen:

439 Hubert und Jan van Eyck Musizierende Engel. Teil des Genter Altars (433)

Sie sehen eine Engelgruppe musizierend, ganz verschieden von dem, was wir heute gesehen haben, selbst, wenn Sie sie mit den Engeln vergleichen in der unmittelbar vorangehenden christlichen deutschen Malerei, wie wir sie bei Stefan Lochner und dem «Kölner Meister» gefunden haben. – Sie sehen den großen Unterschied: Hier haben wir vollentwickelte Menschen als Engel, wenn auch, ich möchte sagen in kirchlichen Zeremonialgewändern, vollentwickelte Menschen, nicht mehr wie früher halbkindliche Gestalten. Aber zugleich sehen Sie, wie ein vollständig durchgebildetes Arbeiten in der Perspektive an einem solchen Gruppenbilde noch nicht eingehalten wird. Es ist durchaus noch in sehr geringem Maße eine Perspektive durchgeführt. Sie sehen das Ganze, ich möchte sagen auf der Fläche, teppichartig.

Nun das andere Engelbild von der anderen Seite:

440 Hubert und Jan van Eyck Singende Engel. Teil des Genter Altars (433)

Das ganze Bild ist auf Bestellung eines reichen Bürgers für die Kirche St. Bavo, damals die Johannes-Kirche in Gent, gemacht worden, ist jetzt in der Welt zerstreut in den einzelnen Teilen: in Gent, Brüssel und Berlin.

Und nun kommen wir gewissermaßen zu dem Hauptteil des Bildes, das sich am Altar unterhalb dieser drei befindet:

435 Hubert und Jan van Eyck Anbetung des Lammes.
Mittelteil des Genter Altars (433)

Hier sehen Sie eines der Grundmotive dieser und der früheren Zeit.

Es ist diese ganze grandiose Darstellung wiedergebend eine religiöse Grundidee, möchte ich sagen, die sich so allmählich im Laufe der Jahrhunderte heraufgebildet hat und die es zu einer künstlerischen Verkörperung erst bringen konnte, als man eben so weit war, künstlerisch das auszudrücken, was man sich dachte als «Anbetung des Lammes». Es hatte sich ja in den Jahrhunderten der Christenheit allmählich herausgebildet diese Idee von der Erlösung durch das Opfer, von der Befreiung des Menschen durch das Opfer.

Man muß weit zurückgehen, wenn man die ganze Bedeutung dieser Idee ins Auge fassen will. Sie können unmittelbar ein solches Bild hier, das heißt seine novellistische Seite, sein Motiv vergleichen, ich will sagen: mit einer Darstellung des Mithras-Opfers.

436* Römische Plastik Stiertötender Mithras

Wenn Sie dieses Mithras-Opfer nehmen, wie Mithras auf dem Stier sitzt, ihn verwundet, wie das Blut fließt, so sehen wir die Erhöhung des Mithras und damit auch seine Erlösung durch die Überwindung des Tieres herbeigeführt. Sie kennen die tiefere spirituelle Bedeutung dieses Motivs. Ich möchte sagen: es ist das polarisch entgegengesetzte Motiv von diesem.

435 Hubert und Jan van Eyck Anbetung des Lammes.
Mittelteil des Genter Altars (433)

Der sich dort (436) aufbäumende, bekämpft werden müssende Stier muß sein Blut lassen; das Lamm gibt freiwillig sein Blut. Damit aber wird herausgehoben die Erlösung aus dem Elemente, in dem sie früher stand, herausgehoben aus dem Gewalttätigen, Kämpferischen, und wird verlegt in das Hingebende, Gnadeerwirkende. Und so drückt sich darinnen die Idee aus: Nicht

dadurch, daß der Mensch sich in Hochmut über sich selbst hinausheben und das Niedere töten will, sondern dadurch, daß er das durch die Welt Flutende, in Geduld für die Welt Leidende in seiner Seele durchlebt, erlangt er in jedem Punkt des Weltendaseins seine Befreiung. Dieses universalistische und damit gerade individuell-universelle Befreiungsprinzip ist damit ausgedrückt. Das Lamm ist ein einzelnes, aber kein einzelner durchsticht es; daher ist es für jeden hier geopfert, die es anbeten, die aus den verschiedenen Lebenssphären heraus sich ihm nähern, nähern dem Erlöser-Lamm und nähern dem Quell, dem Brunnen des Lebens.

Es ist also der größte Gedanke, die größte Idee, die sich allmählich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hat, im ausgehenden Mittelalter durch die Brüder van Eyck festgehalten worden. Damit haben wir gerade innerhalb dieser Entwicklungsperiode eine der größten, bedeutsamsten Kunstschöpfungen, die wir natürlich beurteilen müssen von dem Gesichtspunkte aus, den ich Ihnen gerade geltend gemacht habe. Ich möchte sagen: Es kämpft noch das Individuelle, aus dem Inneren heraus Schaffende mit einer mangelnden Beherrschung der Raumbehandlung. Sie werden namentlich sich bei einem solchen Bilde schwer unmittelbar einen Zuschauer denken können, der in seinem Augenpunkte angebracht ist so, wie er sich darbietet mit der Raumverteilung der Figur, die da unten ist auf dem Bilde, dem Brunnenengel.

Van Eyck hat dann in großartiger Weise die einzelnen Berufszweige, wie in sie alle der Impuls des Lammes hineinwirkt, dargestellt. Eine nächste Gruppe daraus – einzelne heben wir heraus: die Richter und die Ritter,

441 Hubert und Jan van Eyck Die Richter. Teil des Genter Altars (433)

442 Hubert und Jan van Eyck Die Ritter. Teil des Genter Altars (433)

wie sie sich nähern dem Lamm. Das sind alles Teile dieses großen Genter Altares.

Das Nächste ist dann das Innige, die Einsiedler und die Pilger,

443 Hubert und Jan van Eyck Die Einsiedler. Teil des Genter Altars (433)

444 Hubert und Jan van Eyck Die Pilger. Teil des Genter Altars (433)

wobei wir eben schon bewundern können die Behandlung des Zusammenklangs des Menschen mit seinen Landschaften.

Hubert van Eyck ist gestorben 1426, wie ich schon sagte; da war dieses Altarbild noch lange nicht fertig; viele Jahre noch hat daran sein Bruder, Jan van Eyck, gearbeitet, und die Gelehrten beschäftigen sich schon seit langer Zeit mit dem ihnen so wichtig erscheinenden Streite, welche einzelnen Teile dem Hubert und welche dem Jan gehören, ein Streit, der für den, der auf das Künstlerische geht, ja ein ziemlich überflüssiger ist.

Nun kommen wir zu einem anderen Bilde des Jan van Eyck:

445 Jan van Eyck Die Madonna des Kanonikus van der Paele

Das Bild ist 1436 gemalt, und Sie werden daran ebenso bewundern können die Innigkeit der Madonna in ihrem Ausdruck wie auf der anderen Seite die nun wirklich aus einer grandiosen Naturbeobachtung heraus, aber zugleich mit einem gewissen Sinn für das Charakteristische, bei aller Primitivität der damaligen Weise natürlich, aufgefaßte Gestalt des Kanonikus.

Nun kommen wir zu einem Bild, das Jan van Eyck in Spanien gemalt hat, wohin er geschickt worden ist: der Brunnen des Lebens,

446 Jan van Eyck Der Brunnen des Lebens

mit der gotischen Architektur im Hintergrunde. Die Wasser des Lebens, die Brunnen des Lebens im Zusammenhange mit dem Opfer des Lammes darzustellen, war ja damals etwas, worauf die Ideen gingen. Wiederum finden Sie hier das Motiv des Gottvaters in ähnlicher Weise wie auf dem ersten Bild; Madonna und Johannes – eigentlich nurmehr, ich möchte sagen in das südlich Kunstgemäße – das eben herangetreten ist, da er dieses Bild in Spanien gemalt hat – dasjenige verwandelt, was in nordischer Art in dem ersten Bilde vor Ihre Seele getreten ist.

Und nun wollen wir sehen, wie in einer «Kreuzigungsdarstellung»

447 Jan van Eyck Die Kreuzigung

die besonders charakteristische Art dieser Kunst zum Ausdruck kommt. Das

Menschliche überwiegt weit das Traditionelle, das aus der Bibel Entlehnte. Von dort her ist, ich möchte sagen nur der Anlaß genommen; aber man sieht, wie allgemein-menschlich mitgeföhlt ist, wiedererweckt ist dasjenige, was bibli-sches Motiv ist. Nicht bloß ist hier die Meinung, man solle das darstellen, was in der Bibel mitgeteilt ist, sondern nacherlebt, nachgeföhlt im eminentesten Sinne ist es. Man würde sich nicht leicht denken können, daß unmittelbar ein süd-licher Künstler diese Linie hier und diese Linie – bei Maria und Johannes – zu-sammengemalt hätte; aber wenn es nicht auf das Kompositionelle, sondern dar-auf ankommt, den Eindruck der Innerlichkeit zu geben, dieses Innerliche wie-derzugeben, dann wirkt eben diese Linie hier zusammen mit dieser hier, weil es gerade die verschiedenen Seelenverfassungen so charakteristisch zum Ausdruk-ke bringt. – Und nun noch zwei Bilder der Profanmalerei desselben Künstlers.

448 Jan van Eyck Die Verlobung des Giovanni Arnolfini

Dieses Bild zeigt besonders deutlich, wie weit eben der Künstler gekommen ist in der Fähigkeit, charakteristisch auszudrücken, was er ausdrücken wollte.

Und das letzte Bild von van Eyck, das wir haben, das zeigt Ihnen den Versuch, weiterzukommen gewissermaßen in der Porträtdarstellung,

449 Jan van Eyck Der Mann mit der Nelke

wobei bei diesem Bilde besonders deutlich zu sehen ist, wie man gar nichts darauf gibt, sich Vorstellungen zu machen, wie der Mensch sein soll, und aus diesem Impuls heraus arbeitet, sondern wie man den Menschen anschaut, und was der Anschauung sich darstellt, das gibt man wieder.

Und nun kommen wir zu einem Zeitgenossen, der den van Eyck etwas überlebt, zu dem Meister von Flémalle, wie man ihn nennt, in dem wir einen Sucher mit ähnlichen Impulsen sehen, der aber viel mehr beeinflusst ist von dem, was von Frankreich herüberkommt, was man in der Linienführung, in dem Nachwirken der künstlerischen Tradition sieht. Bei van Eyck sieht man: es ist aus einem elementarischen Bedürfnis heraus erwachsen. Hier sieht man, daß schon zugrunde lag die Meinung, dies oder jenes müsse so oder so gestal-tet werden; aber sie überwiegt nicht sehr, diese Meinung. Aber dennoch, man

sieht darinnen, daß eben gewisse ästhetisch-künstlerische Traditionen Prinzipien sind. Man wird nicht leicht zum Beispiel gerade diese besonders eigentümliche Handlage oder auch die ganze Führung in der Gesichtsdarstellung bei van Eyck finden, sondern Sie werden sie hier finden als mitbewirkt durch einen gewissen Einfluß von Frankreich her.

450 Meister von Flémalle Die hl. Veronika

Dafür ist natürlich der Hauch mehr, ich möchte sagen eleganten Lebens über die Gestalten gegossen als über diejenigen van Eycks.

Dann haben wir von demselben Meister den «Tod der Maria»,

451 Meister von Flémalle Der Tod der Maria

nun wirklich dafür charakteristisch, wie in die unmittelbare Gegenwart herein die christliche Legende versetzt wird. Das sind Bilder, die etwa in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts geschaffen sind.

Und nun kommen wir zu Rogier van der Weyden, der nun ebenso von Frankreich herüber beeinflusst ist wie der vorige, aber alle die Elemente hat, die aus der deutlich vorhandenen Nachfolge des van Eyck, beziehungsweise der van Eycks herkommen.

452 Rogier van der Weyden (Schule) Die Beweinung Christi

In dieser sehen Sie, wie aber charakteristisch unterscheidend bei diesem Meister das auftritt, daß in das Bild dramatisches Leben hineinkommt, während van Eyck durchaus episch ist. Van Eyck stellt die Gestalten ruhig nebeneinander; sie wirken gewissermaßen aufeinander, ohne daß man einen das Ganze durchsetzenden Zug hat. Hier (bei van der Weyden) finden Sie in dem Zusammenwirken der Gestalten Dramatik, nicht bloß Epik.

Nun dasselbe Motiv von demselben Maler noch einmal:

453 Rogier van der Weyden Die Kreuzabnahme

Und jetzt ein Bild aus der christlichen Legende. Sie sehen den Evangelisten Lukas, der ja nach der Legende ein Maler war, die Maria auf dem Bilde malend.

454 Rogier van der Weyden Der Evangelist Lukas malt die Madonna

Nun haben wir noch ein Bild von diesem Meister,

455 Rogier van der Weyden Die Anbetung der Könige (Columba-Altar)

wobei der eine der Könige Philipp von Burgund ist und der andere Karl der Kühne, der den Hut abzieht; es ist auch die ganze Szene sehr in die damalige Gegenwart hereingerückt schon durch diese Äußerlichkeit; denn er hat eben seine mehr oder weniger unmittelbar gegenwärtigen Fürstengestalten als Könige genommen, die kommen, das Kind anzubeten.

456 Rogier van der Weyden Bildnis Karls des Kühnen von Burgund

Alle diese Maler erlangen eine gewisse Vollkommenheit in der Porträtkunst.

Und nun kommen wir zu einem Meister Petrus Christus. Sie sehen da zwei Altarflügel von ihm:

457 Petrus Christus Die Verkündigung

458 Die Geburt Christi

Von Petrus Christus muß man sagen, daß er eigentlich ohne besonderes Ausgesprochenes nach der einen oder nach der anderen Richtung in der Linie arbeitet, wie van der Weyden nach der einen und van Eyck nach der anderen Seite. 1452, also in der Mitte des 15. Jahrhunderts, sind diese Bilder gemalt.

Nun kommen wir immer mehr und mehr zu denjenigen Bildern, welche dem Charakter nach das mehr nordholländische Element noch hineintragen. Und dabei finden wir dann ganz besonders mit Vollkommenheit die Landschaft ausgebildet.

Die nächstfolgenden Bilder sind von Dierick Bouts dem Jüngeren.

Gerade für diese Künstlerschaft außerordentlich Charakteristisches –

Dierick Bouts d. J., Flügel des Altars «Perle von Brabant»

460 Johannes d. T.

461 Der hl. Christophorus

auf der einen Seite der Täufer, auf der anderen Seite der Christophorus, der

Christusträger – Bilder, in denen wirklich die ganze unmittelbar menschliche Innigkeit zum Ausdruck kommt und auf der anderen Seite das wirklich dann dazugehörige landschaftliche Element. Gerade auch bei Bouts sehen Sie dieses eintreten, sehen in der Kunst dieses Hineingestelltsein des Menschen in die freie Natur.

459 Dierick Bouts d. J. Die Anbetung der Könige,
Mittelteil des Altars «Perle von Brabant»

Und nun kommen wir aber immer mehr und mehr zu dem sich Hindurcharbeitenden einer ganz realistischen Darstellung. Das heißt: Es ist der Mensch, der Künstler immer mehr imstande, dasjenige, was angestrebt war auf diesem Wege, wirklich in der unmittelbaren Wiedergabe des Natürlichen zu suchen. Wir sehen das zunächst bei Hugo van der Goes:

466 Hugo van der Goes Die Anbetung der Hirten

Hier ist der Realismus eben wirklich bis zu einem gewissen hohen Grade der Vollkommenheit innerhalb dieser Kunstevolution gekommen.

Hugo van der Goes

462 Portinari-Altar, Mittelteil: Die Anbetung des Kindes

463* Die Hirten, Teil von 462

464 Portinari-Altar, Flügel: Hl. Antonius und hl. Matthäus mit Stiftern

465 Portinari-Altar, Flügel: Hl. Margarethe und hl. Magdalena mit Stiftern

Unten sind diejenigen, die das Bild gestiftet haben, darauf.

467 Hugo van der Goes Der Tod der Maria

468 Hugo van der Goes Der Sündenfall

Sehen Sie, diese Kunst hat nicht – ich habe einmal schon darüber gesprochen im Hinblick auf den Meister Bertram – eine Schlange unmittelbar dargestellt, sondern das Luziferische:

469* Meister Bertram Der Sündenfall, Teil des Grabower Altars

Daß die Schlange selber, so wie sie als physische Schlange existiert, den Menschen verführt hat, das ist erst eine Erfindung des Naturalismus der neuesten Zeit, des Materialismus.

Und nun kommen wir zu dem Künstler, der in der Schule von van der Weyden gebildet worden ist und gewissermaßen diese Schule fortsetzt, der dort in dieser Schule genannt wurde der «deutsche Hans» – nämlich zu Hans Memling. Sie sehen hier eine Maria mit dem Kinde.

472 Hans Memling Maria mit dem Kinde

Der Künstler ist in der Mainzer Gegend geboren und hat in diesem Bilde – wenn wir nächstens können, werden wir Ihnen die eigentliche Oberdeutsche Malerei vorführen, die besonders charakteristische Eigentümlichkeiten hat – einiges von dem offenbar in seinen Anlagen Liegenden hinübergetragen, aber im übrigen alles, was in der niederländischen Malerei in dieser Zeit lebte, einschließlich ihrer Einflüsse von Frankreich her, angenommen.

Und nun von demselben Hans Memling ein Motiv, das der damaligen Zeit auch nahelag: die verschiedenen Ereignisse, die sich an Maria anfügten, darzustellen.

470 Hans Memling Die sieben Freuden der Maria

Es sind meistens Szenen aus dem Leben der Maria. Es ist natürlich zu klein, als daß man auf die Einzelheiten auch nur im Anschauen eingehen könnte.

Aber nun nehmen wir ein charakteristisches Bild von Memling,

471 Hans Memling Das Jüngste Gericht

in dem er in einer in seiner Art wirklich genialen Weise seine Vorstellung vom Jüngsten Gericht zum Ausdruck gebracht hat. Sie sehen selbstverständlich etwas von Eckigkeit, Kantigkeit, aber doch von einer menschlich innigen Durchdringung des Vorganges. Das Bild ist gegenwärtig in Danzig, weil ein Herr, der ein Räuber war, das Bild geraubt hat und es, weil er sehr fromm war, der Kirche von Danzig nachher gestiftet hat.

Nun wollen wir noch die Porträtkunst dieses selben Hans Memling kennenlernen, und Sie werden sehen, wie alle diese Maler wirklich in der Wiedergabe der menschlichen Individualität in ihrer Art Großes leisten.

473 Hans Memling Männliches Bildnis (Berlin)

Die Wiedergabe des Seelischen in diesem Antlitz ist schon etwas ganz Außerordentliches. – Und nun noch ein anderes:

474 Hans Memling Männliches Bildnis (Den Haag)

Dieses Bild ist ja sehr bekannt.

Nun kommen wir dann schon zu immer späteren Künstlern, die gewissermaßen schon nicht mehr den ganz freien Zug, sondern ein gebundeneres Wesen zeigen. Zunächst Gerard David. Er ist geboren schon gegen 1460; er ist aus Holland nach Brügge zugewandert. Und während wir bis jetzt die künstlerische Vor-Reformation gehabt haben, haben wir in diesem Künstler schon dasjenige, was sich immer mehr der Reformation nähert:

475 Gerard David Die Anbetung der Könige

Wir sehen, wie da natürlich schon das südliche Element hereinwirkt in das Kompositionelle.

477 Gerard David Die Taufe Christi

Eine «Taufe Christi» von demselben Künstler und eine «Madonna mit dem Kinde».

478 Gerard David Madonna mit Heiligen und Engeln

476 Gerard David Maria mit dem Kinde

Und nun kommen wir zu einem Künstler, der gewissermaßen nur eine Art Nachahmer des Gerard David ist, der schon mit achtundzwanzig Jahren gestorben ist – Geertgen tot Sint Jans, der aber doch in gewissem Sinne alle die Eigenheiten dieser Kunstperiode in sich trägt:

479 Geertgen tot Sint Jans Die Heilige Sippe

Und noch ein Bild von demselben:

480 Geertgen tot Sint Jans Die Geburt Christi

Je weiter es nun vorangeht in die Zeit gegen das 16. Jahrhundert zu, desto mehr kommen andere Elemente hinein in das eigentlich Charakteristische für die Eyck-Periode, die ich angeführt habe. So kommen wir jetzt zu Hieronymus Bosch:

481 Hieronymus Bosch Die Kreuztragung (Gent)

Da sehen Sie schon, wie ein stark kompositionelles Element hineinkommt und gewissermaßen nicht mehr die bloßen naturalistischen Beobachtungen vorhanden sind, wie ein phantasievolles Element durchwirkt. Daher wird er auch der Maler von allerlei bloß Phantastischem, Spukhaftem.

Zunächst noch eine weitere «Kreuztragung»:

482 Hieronymus Bosch Die Kreuztragung (Madrid)

Wir haben dann ein Bild von ihm, das die «Hölle» darstellt:

483 Hieronymus Bosch Die Hölle. Rechter Innenflügel des Altars «Garten der Lüste»

Da sehen Sie also das Phantastische mit dem, was gelernt worden ist nach dieser Richtung, vermischt. Sie sehen diesen merkwürdigen Aufenthalt.

Und nun kommen wir zu Quentin Massys, der schon durchaus stark das Kompositionelle vorwiegend hat. Das ist schon 16. Jahrhundert:

485 Quentin Massys d. Ä. Die Heilige Sippe. Mittelteil des Annen-Altars

Das Bild ist 1509 gemalt.

486 Quentin Massys d. Ä. Die Beweinung Christi, Johannes-Altar

Da sehen Sie schon das ganz bewußte Kompositionelle.

Im nächsten Bilde werden Sie sehen, wie die kompositionelle Phantasie auch in einem, was verhältnismäßig weniger Gestaltung hat, sich verbindet mit dem Charakteristischen:

484 Quentin Massys d. Ä. Der Wechsler und seine Frau

Nun wollen wir wieder zu einem Künstler gehen, der insbesondere im Landschaftsbilde Ihnen die Eigentümlichkeiten dieser Periode zeigt – Joachim de Patinir malt insbesondere gerade bedeutende Landschaftsbilder, wie überhaupt in dieser Zeit und von dieser Seite her die Landschaft hineinwächst in die Kunst. Man kann ja sagen, daß eigentlich wirklich die Landschaft erst von dieser Zeit ab entdeckt ist für die Kunst:

487 Joachim Patinir Die Ruhe auf der Flucht (Berlin)

488* Joachim Patinir Die Ruhe auf der Flucht (Madrid)

489 Joachim Patinir Die Taufe Christi

Ich bitte Sie, diese Bilder hauptsächlich vom Gesichtspunkte der Landschaftsmalerei anzusehen. Es ist ja natürlich, daß diese Landschaft erst im Zeitalter der versuchten naturalistischen Nachbildung eintreten kann; und da beginnt ja erst die Landschaft einen Sinn zu haben in der Malerei.

490 Joachim Patinir Die Versuchung des hl. Antonius

Nun kommen wir zu einem Künstler, der schon eben stark in das 16. Jahrhundert herüberfällt, der das, was ich das Bürgerliche genannt habe, sogar, ich möchte sagen bis zum Bauernhaften hat, ganz aus dem elementaren Volkstum heraus malt, aber auf der anderen Seite alle möglichen Einflüsse in sein Schaffen einströmen hat und sogar Italienisches aufgenommen hat – merkwürdigerweise also das Holländisch-Elementare mit dem schon auf die Renaissance hin Arbeitenden vereinigt und einen gewissen Humor hat. Das ist Pieter Brueghel der Ältere, geboren 1525.

Da haben wir den frommen Mann und hinter ihm den Teufel:

491 Pieter Brueghel d. Ä. Der Teufel und der Fromme

Dann haben wir einen Fall der Engel von ihm – wie die Engel verworfen werden:

493 Pieter Brueghel d. Ä. Der Fall der Engel

Dann haben wir noch biblische Bilder von ihm:

494 Pieter Brueghel d. Ä. Die Kreuztragung

495* Pieter Brueghel d. Ä. Die Anbetung der Könige

492 Pieter Brueghel d. Ä. Die Parabel von den Blinden

Damit wollen wir für heute schließen.

VII

*Weihnachtsmotive 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 Entwicklung 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 Entwicklung in künstlerischen Prinzipien sprechen, Sie dafür aber auf einige andere Gesichtspunkte für das Vorzuführende aufmerksam machen.

Den allgemeinen Zug, den Sie für die christliche Kunstentwicklung 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 Einflusse 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 Einflusse 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 Seeleninneren, zu dem Stern aufschauen, in dem herankommt der Geist, der die Erde befreien soll.

678* Miniatur, 14. Jh. «Die drei Könige sehen den Stern». Federzeichnung nach dem «Speculum humanae salvationis»

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 Bekennterschaft 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 Bedeu-

tung 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, indem 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 Palermo, Chiesa della Martorana, 12. Jh. Die Geburt Christi.

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* Biblia Pauperum, um 1470 Die Geburt Christi

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 Evangeliar des Klosters Limburg, 11. Jh. Die Geburt Christi

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

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

682 «Hortus deliciarum» der Herrad von Landsberg, 12. Jh.
Die Geburt Christi und Die Flucht nach Ägypten

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 Weihnachtspielen gegeben ist, die ja freilich einer späteren Zeit angehören, aber eigentlich auch auf ältere Weihnachtspiele zurückgehen, die nur nicht erhalten sind.

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

683a Niccolò Pisano Die Geburt Christi

Und bei Giotto:

683b Giotto Die Geburt Christi

Sie sehen, wie alles langsam in das Naturalistische, in die naturalistische Darstellung hineinwächst. Das nächste ist nun della Robbia.

683c Giovanni della Robbia Die Geburt Christi

Damit sind wir schon im 15. Jahrhundert.

Und das ist von Meister Francke:

683d Meister Francke Die Anbetung des Kindes

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

Man sieht also wirklich, wie im Laufe der Zeit der Naturalismus die Darstellung ergreift. – Das nächste Bild ist von Piero della Francesca.

685 Piero della Francesca Die Geburt Christi

Wir schreiten weiter zu Correggio:

686 Correggio Die Geburt Christi

Noch eine andere Correggio-Darstellung:

687* Correggio Maria, das Kind verehrend

Nun begeben wir uns zu den nördlicheren Meistern – die Namen kennen

Sie aus den vorhergehenden Besprechungen –, zunächst jetzt zu einer Darstellung der «Weihnacht» von Schongauer:

688a Martin Schongauer Die Geburt Christi

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 Friedrich Herlin Die Geburt Christi

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 Albrecht Dürer Die Geburt Christi

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 Albrecht Altdorfer Die Geburt Christi

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 Codex Egberti, 10. Jh.

Die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten

Dies stammt aus einer in Trier befindlichen Handschrift [aus der Zeit] um 980.

689 Menologium des Basilius II., 11. Jh.

Verkündigung an die Hirten und Geburt Christi

Und nun gehen wir über zu der italienischen Darstellung der «Anbetung der Hirten» und haben zunächst ein Bild von Cimabue.

690b Cimabue (?) Die Anbetung der Hirten

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

692a Domenico Ghirlandajo Die Anbetung der Hirten

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

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 Hugo van der Goes Portinari-Altar, Mittelteil: Die Anbetung des Kindes

Wir haben auch von diesem Meister Goes schon gesprochen.

Ein anderes Bild desselben Meisters:

466 Hugo van der Goes Die Anbetung der Hirten

692b Rembrandt Die Verkündigung an die Hirten

692c Rembrandt Die Anbetung der Hirten

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 Frühchristliche Plastik, 4. Jh. Die Huldigung der Magier

Dann ein Mosaikbild in San Apollinare Nuovo, ebenfalls in Ravenna:

693 Ravenna, S. Apollinare Nuovo, 6. Jh. Die Huldigung der Magier

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 Menologium des Basilius II., 11. Jh. Die Huldigung der Magier, Miniatur
Jetzt gehen wir wiederum ins 13. Jahrhundert zu Niccolò Pisano:

695b Niccolò Pisano Die Anbetung der Könige

Das ist ein Kanzelrelief.

698a Freiburger Marienkirche

Bogenfeld der «Goldenen Pforte»: Die Anbetung der Könige

Das ist also die Freiburger «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

Dies Bild wurde früher dem Pisanello (Vittore Pisano) zugeschrieben.

698b Stefan Lochner Die Anbetung der Heiligen Drei Könige

Das ist also der schon früher besprochene Stefan Lochner.

Nun ein Bild von Gentile da Fabriano:

697 Gentile da Fabriano Die Anbetung der Könige

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

699a Fra Angelico Die Anbetung der Könige

699b Filippino Lippi Die Anbetung der Könige

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 Sandro Botticelli Die Anbetung der Könige

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

699d Domenico Ghirlandajo Die Anbetung der Könige

und Ende des 15. Jahrhunderts zu Mantegna:

699e Andrea Mantegna Die Anbetung der Könige

700 Giorgione Die drei Philosophen (Die drei Weisen aus dem Morgenland)

Jetzt kommt Bellini:

701 Gentile Bellini (?) Die Anbetung der Könige

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 Rogier van der Weyden Die Anbetung der Könige

702b Dierick Bouts d. J.

Die Anbetung der Könige, Mittelteil des Tragaltars «Perle von Brabant»

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

703 Breviarium Grimani, 15. Jh. Die Anbetung der Könige

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

704a Gerard David Die Anbetung der Könige

Und nun das gleiche Motiv bei Lionardo,

704b Lionardo da Vinci Die Anbetung der Könige

dann bei Lionardos Schüler Luini:

705 Bernardino Luini Die Anbetung der Könige

Dann gehen wir wieder nach Norden, zu Dürer:

706a Albrecht Dürer Die Anbetung der heiligen drei Könige

Und noch dasselbe Motiv bei Brueghel,

706b Pieter Brueghel d. Ä. Die Anbetung der Könige

und dasselbe Motiv bei Rembrandt:

706c Rembrandt Die Anbetung der Könige

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 «Hortus deliciarum» der Herrad von Landsberg, 12. Jh.

Die Flucht nach Ägypten

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

707b Joachim Patinir Die Ruhe auf der Flucht

708* Correggio Madonna mit der Schüssel

707c Bernhard Strigel Die Flucht nach Ägypten

Strigel hat auch in Wien gemalt, ist 1528 gestorben.

709a Albrecht Dürer Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

707d Albrecht Dürer, Werkstatt? Die Flucht nach Ägypten

709c Hans Baldung Grien Die Ruhe auf der Flucht

Ein Bild von Hans Baldung, Grien genannt, der auch schon in das 16. Jahrhundert herübergeht. Dann kommt Cranach,

709b Lucas Cranach d. Ä. Ruhe auf der Flucht

und zum Schluß dasselbe Motiv bei Rembrandt:

709d Rembrandt Nachtstück – Die Ruhe auf der Flucht

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.

