

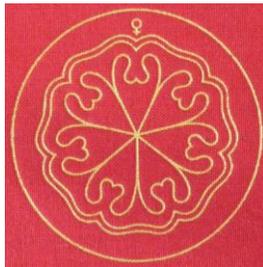
RUDOLF STEINER

Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse

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

TEXTBAND mit Bilder

X XI XII & XIII



1981

RUDOLF STEINER VERLAG DORNACH/SCHWEIZ

Nach vom Vortragenden nicht durchgesehenen Nachschriften herausgegeben von der Rudolf
Steiner-Nachlaßverwaltung

Die Herausgabe dieser Ausgabe besorgte Ruth Moering

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) Gesamtausgabe Dornach 1981

3., neu bearbeitete Privat Auflage, 2013
(pdf.Bestand)

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

Printed in Switzerland by Schüler AG, Biel Bindearbeit: Schumacher AG, Bern/Schmitten
ISBN 3-7274-2920-8 Reihe ISBN 3-7274-2921-6 Textband ISBN 3-7274-2922-4 Bildband

Die Grundlage der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft bilden die von Rudolf Steiner (1861-1925) geschriebenen und veröffentlichten Werke. Daneben hielt er in den Jahren 1900 bis 1924 zahlreiche Vorträge und Kurse, sowohl öffentlich wie auch für die Mitglieder der Theosophischen, später Anthroposophischen Gesellschaft. Er selbst wollte ursprünglich, daß seine durchwegs frei gehaltenen Vorträge nicht schriftlich festgehalten würden, da sie als «mündliche, nicht zum Druck bestimmte Mitteilungen» gedacht waren. Nachdem aber zunehmend unvollständige und fehlerhafte Hörernachschriften angefertigt und verbreitet wurden, sah er sich veranlaßt, das Nachschreiben zu regeln. Mit dieser Aufgabe betraute er Marie Steiner-von Sivers. Ihr oblag die Bestimmung der Stenographierenden, die Verwaltung der Nachschriften und die für die Herausgabe notwendige Durchsicht der Texte. Da Rudolf Steiner aus Zeitmangel nur in ganz wenigen Fällen die Nachschriften selbst korrigieren konnte, muß gegenüber allen Vortragsveröffentlichungen sein Vorbehalt berücksichtigt werden: «Es wird eben nur hingenommen werden müssen, daß in den von mir nicht nachgesehenen Vorlagen sich Fehlerhaftes findet.»

Über das Verhältnis der Mitgliedervorträge, welche zunächst nur als interne Manuskriptdrucke zugänglich waren, zu seinen öffentlichen Schriften äußert sich Rudolf Steiner in seiner Selbstbiographie «Mein Lebensgang» (35. Kapitel). Das dort Gesagte gilt gleichermaßen auch für die Kurse zu einzelnen Fachgebieten, welche sich an einen begrenzten, mit den Grundlagen der Geisteswissenschaft vertrauten Teilnehmerkreis richteten.

Nach dem Tode von Marie Steiner (1867-1948) wurde gemäß ihren Richtlinien mit der Herausgabe einer Rudolf Steiner Gesamtausgabe begonnen. Der vorliegende Band bildet einen Bestandteil dieser Gesamtausgabe. Soweit erforderlich, finden sich nähere Angaben zu den Textunterlagen am Beginn der Hinweise.

INHALT

ZEHNTER VORTRAG, Dornach, 5. Oktober 1917

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 färben- 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.

ELFTER VORTRAG, Dornach, 15. Oktober 1917.

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 Walkers 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 waren. Der Streit dieser zwei Impulse ist besonders deutlich zu sehen in den Miniaturen, den Initialen der Heiligen

Schrift. Die Städtekultur 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.

ZWÖLFTER VORTRAG, Dornach, 22. Oktober 1917

Die Nachklänge dreier Hauptimpulse des dritten und vierten nachatlantischen Zeitraumes, zusammenwachsend in der Zeit der Städtekultur zur Gold-Edelsteinkunst und fortwirkend im fünften Zeitraum: *Altchristliche Plastik, Sarkophag und Reliefe. Bernward von Hildesheim* In der gegenwärtigen kampfereiften Zeit wirken Nachklänge des dritten und des vierten nachatlantischen Zeitraums in den fünften hinein. Charakteristik des vierten Zeitraums: Das spirituell durchdrungene Sinnliche darzustellen: die schöne Menschengestalt sich im Raum ausdehnend, in schönen Bewegungen in der Zeit wandelnd. Das Christentum stellt der künstlerischen Darstellung des lebendigen Wachstums 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 in Form der drei Kreuze mit den davorstehenden Gestalten; 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 empfing der Priester die Worte von oben offenbart, ebenso der Runen werfende Priester im Norden. In den Reliefs der Sarkophag, 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 Städtekultur. 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

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 Kosmischem 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.

Alphabetisches Künstler- und Sachwortverzeichnis mit den Vorträgen

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

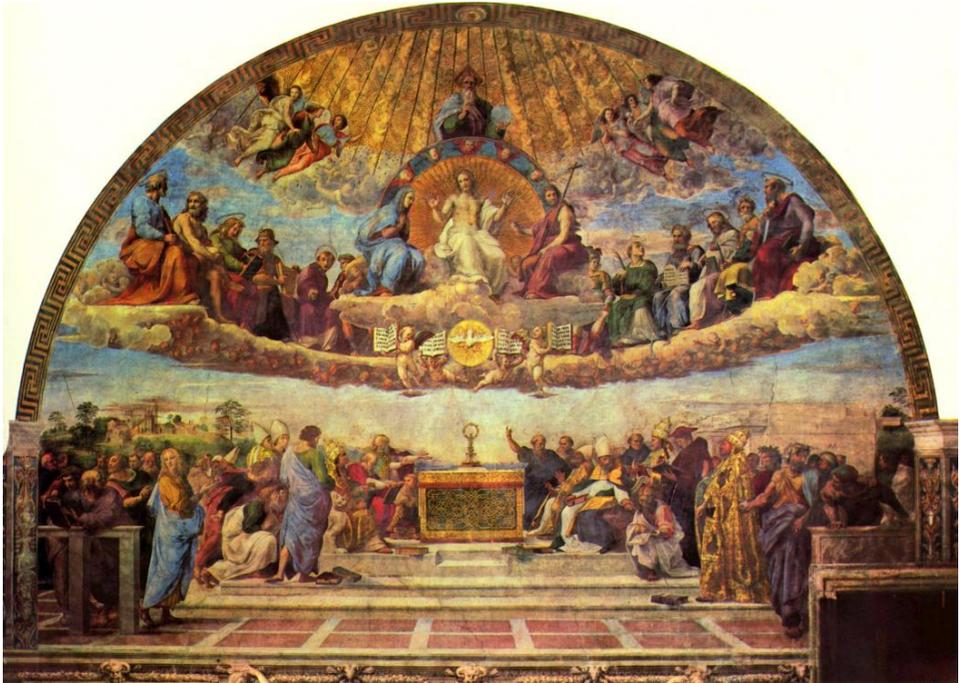
RAFFAEL: «DISPUTA» - «SCHULE VON ATHEN»

Dornach, 5. Oktober 1917

Ich denke heute nicht daran, durch eine Anzahl von Bildern diese kunstgeschichtlichen Vorträge einzuleiten, sondern als Einleitung Ihnen eine Betrachtung zu geben, die wesentlich nur an zwei Bilder anknüpfen soll, und zwar sollen diese beiden Bilder in die neuere Entwicklungsgeschichte der Menschheit hineingestellt werden. Kunstgeschichtliche Epochen wollen wir dann, wie wir es im vorigen Jahre gemacht haben, weiter an diesen Einleitungsvortrag anknüpfen.

Sie sehen hier als erstes das Bild, an das ich vorzugsweise unsere heutigen Betrachtungen zunächst anknüpfen will, und das Sie gut kennen, Raffaels sogenannte «Disputa»:

197 Raffael Camera della Segnatura: Die «Disputa»



Wir vergegenwärtigen uns ganz kurz, was dieses Bild enthält: Wir sehen unten in der Mitte des Bildes unmittelbar uns gegenüber eine Art Altar mit dem Kelche darauf, welcher die Hostie, also das Symbolum des Altarsakramentes enthält. Wir sehen zur Linken und zur Rechten Kirchenlehrer; wir erkennen, daß sie Kirchenlehrer, Päpste, Bischöfe sind, an ihrer Gewandung; und wir sehen, daß gegen die Mitte zu die Gruppen links und rechts bewegter werden, namentlich an der Handbewegung der einen Persönlichkeit - von Ihnen aus rechts unmittelbar am Altar. Gerade an ihr sehen wir, daß alle diese Persönlichkeiten teilnehmen an dem, was von oben herunterkommt. Wir sehen dann, wenn wir den Raum hinter dieser nahe dem Altare befindlichen Gruppe betrachten, in die Landschaft hinein und sehen dann - unmittelbar oberhalb der Landschaft - in der oberen Hälfte des Bildes Wolkenmassen beginnen; wir sehen gewissermaßen in den unendlichen Horizont des Raumes hinein. Und dann sehen wir in der Mitte aus diesen Wolkenmassen heraus durch engelartige Genien, die auf beiden Seiten der Taube schweben, die Evangelien gebracht, gebracht aus dem Unbestimmten der geistigen Welt heraus. In der Mitte sehen wir, dargestellt durch das Symbolum der Taube, den Heiligen Geist. Über dem Heiligen Geist haben wir - deutlich zu sehen, aber etwas zurückliegend so, daß also der Heilige Geist mit den vier Engelfiguren, die die Evangelien tragen, etwas weiter nach vorn liegen würde in der Perspektive -, die Figur des Christus Jesus und über der Figur des Christus Jesus die Figur des Gottvaters. Wir haben also die Dreifaltigkeit über dem Kelch, in dem sich das Sanktissimum befindet. Zu beiden Seiten der Christus-Figur haben wir nun entsprechend der irdischen Gruppe eine himmlisch-geistige Gruppe. Wir haben Heilige zu beiden Seiten der Christus-Figur; in der Mitte, unmittelbar anstoßend links und rechts an die Christus-Figur die Madonna und Johannes den Täufer; dann andere Heilige: David, Abraham, Adam, Paulus, Petrus und so weiter. Noch weiter nach oben gehend in den Wolken haben wir dann eigentliche Genien-Figuren, geistige Individualitäten.

Dieses Bild, das wir hier vor uns haben — es gibt natürlich viel bessere Nachbildungen -, möchte ich zunächst etwas in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit hineinstellen.

Vor allen Dingen machen wir uns zunächst den großen Unterschied klar, der sich für uns ergeben würde, wenn wir uns ganz in die Empfindungen der Zeit versetzten, aus der heraus dieses Bild gemalt worden ist. Wenn wir uns in das 16. Jahrhundert versetzen und dieses Bild mit dem Empfindungskomplex vergleichen, aus dem heraus etwa heute ein Maler so etwas malen würde, müßten wir sagen: damals, im 16. Jahrhundert, und in Rom, da der Papst Julius II. an der Stätte herrschte, wo der in der Mitte seiner Zwanzigerjahre durch *Julius II.* nach Rom berufene *Raffaël* wirkte, in jener Zeit und an jener Stätte war aus den menschlichen Empfindungen, die damals dort lebten, heraus, dieses Bild eine tiefe Wahrheit. Heute könnte man selbstverständlich etwas Ähnliches malen; wäre aber dieses Ähnliche in der Motivgestaltung so wie dieses Bild, so könnte es keine Wahrheit sein.

Solche Dinge muß man sich nur ganz klar machen, sonst wird man niemals zu einer konkreten Betrachtung der Menschheitsgeschichte kommen, sondern immer bei der abstrakten Betrachtung der Legende - der schlechten Legende - verbleiben, die man heute in den Schulen und an den Universitäten Menschheitsgeschichte nennt. Alle Einzelheiten, die wir ins Auge fassen können, um dieses Bild zu verstehen, künstlerisch zu verstehen, es wirklich künstlerisch zu verstehen, alle

Einzelheiten sind von einer gewissen Bedeutung. Denken Sie, daß Raffael, diese merkwürdige Individualität Raffael, über die wir ja auch hier öfter gesprochen haben, dazumal im Beginne des 16. Jahrhunderts nach Rom kommt. Er selbst, Raffael, ist in dem Körper, in dem er damals war, in der Mitte der Zwanzigerjähre; und man kann ruhig annehmen, daß er, als er hauptsächlich an diesem Bilde gemalt hat, am Ende der Zwanzigerjahre war. Er war damals ganz unter dem Einflusse, in der Direktive von zwei alten Leuten, die bereits große Kämpfe des Lebens durchgemacht und die Pläne und Ideen hatten, Ideen die alle, könnte man sagen, die denkbar weittragendsten waren.

Machen wir uns nur einmal klar: bis in die päpstliche Vorgängerschaft Julius II. war das Rom der damaligen Zeit doch im Grunde ein ganz anderes als es dann durch Julius II. wurde. Am hervorstechendsten sind ja aus der Vorgängerschaft Julius II. die *Borgias*. Zur Zeit Alexanders VI., können wir sagen, war Rom eigentlich so, wie es sich allmählich im Laufe der Jahre herausgebildet hatte, wie überdeckend das alte Ruinen- und Trümmerwerk der antiken Welt, die Peterskirche nahezu am Verfall, unbrauchbar geworden. Allerdings waren auch diese Leute schon von einer gewissen Sehnsucht beseelt, die alte künstlerische Größe der Antike wieder auferstehen zu lassen. Aber es geschieht ein merkwürdiger Einschnitt gerade zwischen den Borgias und Julius II., gerade vom 15. ins 16. Jahrhundert herüber. Unter der Zimmer- und Säleflucht, zu der auch die Camera della Segnatura gehört, in der sich die beiden Fresken befinden, von denen wir heute sprechen, also im Geschoß darunter ist eine Flucht von Zimmern und Sälen, welche Alexander VI. hat ausmalen lassen. Es ist ja doch merkwürdig, daß Julius II., der Protektor von Raffael, diese Zimmer, die da unten sind, die der gewöhnliche Aufenthaltsort seiner Vorgänger waren, so gemieden zu haben scheint, als wenn da drinnen fortwährend die Gespenster der Cholera und der Pest herumgingen. Die hat er ganz gemieden, hat sich nicht bekümmert um das Künstlerische, nicht um das, was da jemals vorgegangen war. Dagegen hat er beschlossen, im Sinne seiner Ideen die Zimmer und Säle des darüberliegenden Geschosses herrichten zu lassen, wie sie jetzt eben zu sehen sind. Wir müssen das durchaus schon im Zusammenhange damit denken, daß im Beginne des 16. Jahrhunderts aus dem Kopfe des Papstes Julius II. heraus ein ganz anderer Geist waltet als der Geist, der früher unter seinen Vorgängern gewaltet hat.

Der andere Protektor des Raffael war *Bramante*. Er hatte in seinem Kopfe den Plan zu der neuen Peterskirche. Beide, sowohl Julius II. wie Bramante, sagte ich schon, waren alte Leute, die die Stürme des Lebens hinter sich hatten. Diesen jugendlichen Menschen, den Raffael, beriefen sie nach Rom; der sollte ihnen dienen, malerisch zum Ausdruck zu bringen, was in ihren Köpfen an neuen Ideen mächtig rumorte, an neuen Impulsen, von denen sie dachten, daß sie durch die Menschheit gehen mußten. Man muß sie sich etwas näher anschauen, diese Impulse, die da von Rom aus in die Menschheit eindringen sollen vom Beginne des 16. Jahrhunderts ab. Diese Impulse hängen auf der einen Seite innig zusammen mit der Entwicklung der äußeren christlichkirchlichen Welt und mit alledem wiederum, was mit den Einrichtungen dieser christlichkirchlichen Welt zusammenhängt. Auf der ändern Seite hängen sie mit der ganzen geschichtlichen Entwicklung des Abendlandes innig zusammen. Bedenken wir einmal, daß der heutige Mensch es im Grunde außerordentlich schwer hat, sich mit seinen Empfindungen und Gedanken hineinzusetzen in die Zeit, aus der, sagen wir, dieses Bild, das man so oftmals die «Disputa» genannt hat, herausgewachsen ist. Und *noch* schwieriger ist es für den heutigen Menschen, sich

hineinzusetzen in *noch* frühere Jahrhunderte, auch in die Jahrhunderte, in denen das Christentum schon gewaltet hat. Ich habe es ja oftmals erwähnt: man hat heute die Vorstellung: Ach, die Menschen sind immer so und so gewesen, wie sie heute sind. - Das ist aber durchaus nicht der Fall; insbesondere mit Bezug auf das Seelenleben sind die Menschen nicht so gewesen. Und als vor nahezu zwei Jahrtausenden das Mysterium von Golgatha sich hereingestellt hat in die Menschheitsentwicklung, da war neben dem, was dieses Mysterium von Golgatha für die Breite der sozialen Menschheitsentwicklung geworden ist, auch das Mysterium von Golgatha etwas ganz anderes, als es heute für die Auffassung der Menschen sein kann. Man stellt sich doch viel, viel zu schwach vor, was es bedeutet hat, daß ja ungefähr um die Zeit, in der dieses Bild entstanden ist, hereingebrochen ist über die Menschheit erstens die Entdeckung Amerikas am Ende des 15. Jahrhunderts; zweitens die ganz andere soziale Verfassung der Menschen, die durch die Erfindung der Buchdruckerkunst gekommen ist; endlich das, was mit dem Kopernikanismus, mit dem Keplerismus in der neueren Naturwissenschaft entstanden ist.

Sehen Sie sich dieses Bild an. Ich sagte: heute würde es, wenn ein Maler es malen würde, nicht mehr in demselben Sinne Wahrheit sein wie dazumal, könnte es nicht sein; denn man würde heute nicht die Seelen finden, denen dieses Bild in demselben Sinne wie dazumal, als es gemalt worden ist, gegenständlich wäre, Seelen, welche eine solche Vorstellung von der Erde haben, die bedingt ist dadurch, daß Amerika noch nicht entdeckt ist. Seelen, die noch in aufrichtiger Gläubigkeit zu den Wolken aufschauen, um über den Wolken das, was wir heute in der geistigen Welt vorzustellen haben, sich gewissermaßen körperlich-räumlich über den Wolken wirklich vorzustellen. Solche Seelen werden sich heute nicht mehr finden, auch nicht unter den naivsten Menschen. Aber wir stellen uns die Seelen der damaligen Zeit falsch vor, wenn wir nicht glauben, daß der Inhalt dieses Bildes etwas war, was diesen Seelen unbedingt gegenständlich war. Denken Sie doch nur einmal: der Inhalt dieses Bildes, was ist er denn? - Wir können ja heute von unserem geisteswissenschaftlichen Standpunkt aus einen Namen finden für das, was der Inhalt dieses Bildes ist; uns ist geläufig, von Imaginationen zu reden als der ersten Stufe der Schauungen nach der höheren Welt hinauf. Wenn wir sagen: die Menschheit bis zu diesem 16. Jahrhundert hinein hatte von der Welt, von der großen Raumeswelt im Zusammenhang mit der irdischen Welt eine Vorstellung, die in Imaginationen aufging, dann sagt man etwas Richtiges. Imaginationen waren dazumal noch etwas Lebendiges; und Raffael malte die lebendigen Imaginationen, die in den Seelen vorhanden waren. Weltanschauung, Weltbild waren dazumal noch etwas Imaginatives.

Diese Imaginationen wurden vertrieben durch die kaustische Kraft des Kopernikanismus, der Entdeckung Amerikas, der Buchdruckerkunst. Die Menschheit stellte erst von dieser Zeit an das äußerlich-gegenständliche Vorstellen des gesamten Weltengebäudes an die Stelle der Imagination, an die Stelle dessen, was wir die imaginative Erkenntnis, das imaginative Schauen nennen. So daß ja, während der gegenwärtige Mensch sich also vorstellt: da draußen ist die Sonne, da kreisen die Planeten herum und so weiter - die Leute das gar nicht hatten; wenn sie über etwas Ähnliches reden wollten, so redeten sie über Imaginationen. Und Abbild solcher Imaginationen ist dieses Bild. Die Jahrhunderte, in denen sich das imaginative Anschauen der Menschheit so allmählich herausgebildet hat, daß es dann mit solchen Bildern wie diesen Raffaelischen einen gewissen Abschluß im 16. Jahrhundert gefunden hat, diese Jahrhunderte sind also: das 16., 15., 14., 13., 12., 11., 10. Jahrhundert, bis ins 9. Jahrhundert zurück, aber auch nicht

weiter. Wenn wir weiter zurückgehen wollen, so bekommen wir keine richtigen Vorstellungen mehr, wenn wir uns selbst die imaginative Art, wie der Mensch in den genannten Jahrhunderten empfand, wenn wir uns diese - die wir ohnedies schon schwer genug heute vor die Seele rufen können - vorstellen.

Wenn wir das, was durch das Christentum in den Jahrhunderten vor dem 9. geworden ist, vorstellen wollen, dann müssen wir uns die christlichen Vorstellungen viel spiritueller vorstellen, als man das geneigt ist, gewöhnlich zu tun. *Augustinus* hat aus den christlichen Vorstellungen nur das herausgenommen, was er brauchen konnte. Aber wenn man Augustinus heute liest, bekommt man ja ein Gefühl davon, was anderes noch in den Seelen lebte als Weltbild und als Bild von Zusammenhängen der Welt mit den Menschen als später dann und heute. Und besonders bedeutsame Vorstellungen bekommen Sie, wenn Sie *Scotus Erigena* lesen, der zur Zeit Karls des Kahlen gelehrt hat. Man möchte sagen: in diesen älteren Jahrhunderten vor dem 9. durchsetzten das christliche Denken bei denen, die sich überhaupt zum Denken erhoben, in diesen Jahrhunderten durchsetzten das christliche Denken hochspirituelle Vorstellungen. Man möchte sagen: wenn die Menschen sich ein Weltbild machten in diesen älteren Jahrhunderten, dann nahmen sie in dieses Weltbild noch recht wenig von dem hinein, was die unmittelbar sinnliche Erfahrung gab, sie nahmen aber in dieses Weltbild um so mehr von dem hinein, was *nicht* die sinnliche Erfahrung gab, sondern was herausgenommen war aus dem alten hellseherischen Erschauen der Welt. Und wenn wir in die ersten Jahrhunderte nach dem Mysterium von Golgatha zurückgehen und die christlichen Vorstellungen verfolgen, dann finden wir, daß diese Vorstellungen solche sind, daß man eher sagen kann: die Leute interessierte damals der *himmlische Christus*, der Christus, wie er in den geistigen Welten war; und was er geworden war auf Erden herunter, das betrachteten sie mehr so wie ein Anhängsel. Den Christus inmitten geistiger Wesenheit zu suchen, ihn zu denken im Zusammenhange mit dem Übersinnlich-Spirituellen, das war das wesentliche Bedürfnis; und das war aus der alten spirituellen -wenn auch atavistisch-spirituellen - Weltanschauung heraus. Diese Weltanschauung, die erfüllte ja die alte Kultur bis herunter in das dritte nachatlantische Zeitalter. Da dachte man die Erde *wirklich* als eine Art von Anhängsel zum Geistigen.

Nun muß man sich schon bekanntmachen mit einer Vorstellung, die ganz wesentlich ist, wenn man verstehen, wenn man begreifen will, *wie* die Menschheit sich eigentlich bis in unsere Tage entwickelt hat. Man muß sich bekanntmachen mit der Vorstellung, daß die europäische Menschheit zur Entfaltung ihrer Kultur die Zurückdrängung der spirituellen Vorstellungen notwendig hatte. Darüber darf man nicht mit Sympathie und nicht mit Antipathie urteilen; darüber darf man überhaupt nicht mit kritischem Geist urteilen, sondern man muß die Tatsachen einfach wie sie sind hinstellen; es war einfach das Schicksal, das Karma Europas, um zu *der* Kultur zu kommen, zu der es eben kommen mußte. Es war das Schicksal Europas: die spirituellen Vorstellungen zurückzudrängen, zurückzustauen gewissermaßen.

Und so kam es denn, daß sich vom 9. Jahrhundert an immer klarer und bedeutungsvoller zeigte: Europa braucht ein Christentum, welches die spirituellen Vorstellungen zurückdrängt. Und ein Ergebnis dieser Notwendigkeit ist die Kirchentrennung in die griechisch-orientalische und in die römischkatholische Kirche. Damals trennt sich der Osten von dem Westen. Das ist etwas höchst

Bedeutsames. Der Westen hat das Schicksal, die spirituellen Impulse nach dem Osten hin zurückzustauen. Da verbleiben sie. Und man versteht wirklich *nicht*, was im menschheitlichen Werden ist, wenn man nicht eben sich klar ist, daß diese an Asien und an Rußland angeschlossene europäische Halbinsel - Rußland rechne ich jetzt zu Asien - nötig hatte, vom 8., 9. Jahrhundert ab die spirituellen Impulse nach dem Osten zurückzustauen. Die haben sich da zusammengestaut, entwickelten sich abseits vom westeuropäischen und mitteleuropäischen Leben, entwickelten sich in das heutige Rußland hinein.

Das ist sehr bedeutsam. Man halte das nur einmal ordentlich fest. Man ist heute gewöhnt, die Dinge durchaus nicht mehr im Zusammenhange betrachten zu wollen. Und so kommt einem ein solches Ereignis wie die russische Revolution vor wie etwas, was vor ein paar Monaten entstanden ist - was weiß ich, aus welchen Gründen heraus sich der eine oder andere das vorstellt -, während in Wahrheit das vorliegt, daß im Hintergrund von alledem eben das steht, daß ein gewisses, nach und nach im Laufe der Jahrhunderte in diesem Osten unsichtbar und ungreifbar gewordenes spirituelles Leben zurückgeschoben war, sich gestaut hat und jetzt in einer noch ganz undefinierbaren, chaotischen Weise so arbeitet, daß die Menschen, die in dem, was da im Osten vorgeht, drinnenstehen, wirklich so wenig in dem wirklich drinnen leben, wie die Menschen, die in der See schwimmen, in sich - wenn sie nicht gerade am Ertrinken sind - das Meerwasser haben; das Meerwasser haben sie außer sich. Und so ist auch das, was da an spirituellen Impulsen sich an die Oberfläche arbeitet im Osten, im Geistigen noch vorhanden. Die Menschen schwimmen darinnen und haben nicht viel Ahnung von dem, was da an die Oberfläche drängt und vom 9. Jahrhundert ab nach dem Osten zurückgeschoben worden ist, damit es dort gewissermaßen aufbewahrt werde, um in späteren Zeiten eine Entwicklung durchzumachen. Den Menschen, die im Osten entstanden, die im Osten allmählich sich herausbildeten aus der Völkerwanderung und aus sonstigen Verhältnissen, denen wurde in die Seelen hineingeschoben an spirituellen Impulsen, was zunächst der Westen und der Süden Europas und Mitteleuropas nicht gebrauchen konnten.

Der Westen behält sich etwas Merkwürdiges zurück. Der Osten, ohne daß er es weiß - die meisten wirklich wichtigen Dinge verlaufen ja für die Menschen im Unterbewußten -, der Osten, ohne daß er es wirklich weiß, blieb streng stehen auf der Grundlage des Evangeliumsatzes: «Mein Reich ist nicht von dieser Welt». Daher schließt sich im Osten immer noch dasjenige, was physischer Plan ist, streng nach der spirituellen Welt, nach oben hin an. Der Westen war darauf angewiesen, geradezu umzukehren den Satz: «Mein Reich ist nicht von dieser Welt» und so recht zu machen das Reich Christi als ein Reich von dieser Welt. Und dann sehen wir, daß Europa das Schicksal hat, von Rom aus das Reich Christi äußerlich wie ein Imperium zu konstituieren auf dem äußeren physischen Plan. Man möchte sagen: von Rom aus wurde seit dem 9. Jahrhundert das Gesetz aufgestellt: Bruch mit dem alten Satze «Mein Reich ist nicht von dieser Welt», dafür aber gerade ein weltliches Reich zu konstituieren, welches das Reich des Christus Jesus auf Erden, auf dem physischen Plane sein sollte.

Der römische Papst wurde allmählich der, der da sagte: Mein Reich ist das Reich des Christus; aber dieses Reich Christi ist von dieser Welt; und wir haben es so zu konstituieren, daß es von dieser Welt ist, das Reich Christi. Aber es blieb ein Bewußtsein vorhanden, daß eben dieses Reich das Reich Christi ist, daß dieses Reich das Reich, das nicht aufgebaut sein soll auf die bloßen

Grundsätze des natürlichen, des äußeren natürlichen Daseins. Man war sich dessen bewußt: wenn man in die Natur hinaussieht, wenn man alles das sieht, was durch die Sonne und was durch die Morgen- und Abendröte ist, was durch die Sterne ist, dann hat man nicht bloß das vor sich, was Augen sehen, was Ohren hören, was Hände greifen können, sondern dann hat man in der Weite des unendlichen Raumes zu gleicher Zeit das vor sich, was das spirituelle Reich ist. Und all das, was hier in der sichtbaren Welt ist, ist gewissermaßen der letzte Ausfluß, der letzte Golf der spirituellen Welt. Und diese sichtbare Welt ist nur ein Ganzes, wenn man sich dessen voll bewußt ist, daß sie der Ausfluß ist einer spirituellen Welt. Diese spirituelle Welt ist konkret; die Menschen haben nur das Gesicht verloren für diese spirituelle Welt. Den Menschen ist sie verborgen; aber sie ist eine Realität, sie ist eine Wirklichkeit. Und wenn der Mensch durch die Pforte des Todes tritt, und er ist dafür besonders begnadet, so tritt er ein in die spirituelle Welt. Viel lebendiger, als man geneigt sein kann, sich das heute vorzustellen, waren daher diese Menschen zu denken. Wenn die Toten, namentlich die begnadeten Toten durch die Pforte des Todes gegangen waren, dann traten sie ein in eine Welt, die man sich *gegenwärtig* vorstellen muß - durchdringend die Wolken, durchdringend die Sterne, durchdringend die Planetenbahnen. Es war also etwas Konkretes, daß die Toten-Seelen hier im Bild die obere Gruppe bilden. Und die Toten-Seelen hatten das konkrete Mysterium, das konkrete Geheimnis der Dreifaltigkeit in ihrer Mitte, dieses konkrete Geheimnis, das sich zusammensetzt aus dem Wesenhaften der Vergangenheit: Gottvater - aus dem Wesenhaften der Gegenwart: dem Christus Jesus - aus dem Wesenhaften der Zukunft: dem Heiligen Geiste.

Was sich aber da auseinanderlegt in die Realität der Zeit, davon muß es, wenn die gegenwärtige Welt, die sinnenfällige Welt nicht eine bloße Illusion sein soll und die Menschen innerhalb dieser sinnlichen Welt wie die Tiere leben wollen, davon muß es in dieser sinnlichen Welt auf dem physischen Plan Zeichen geben für das, was unsichtbar in der geistigen Welt über den Wolken schwebt und wohnt. Die Nachgeborenen müssen lebendige Zeichen haben von dem, wovon die Vorgeborenen, die nun schon Post-mortem-Seelen sind, die unmittelbare Anschauung haben.

Auf dem Altar steht der Kelch mit dem Sanktissimum, mit der Hostie. Diese Hostie ist nicht bloß äußere Materie für die Menschen, die da links und rechts unten herumstehen, sondern diese Hostie ist rings umflossen von ihrer Aura. Und mit der Aura dieser Hostie wirken die Kräfte, die von der Dreieinigkeit herunterkommen. Solche Vorstellungen, wie sie in den Köpfen der Kirchenväter, der Bischöfe, der Päpste über das auf dem Altar befindliche Sanktissimum leben, hat die heutige Menschheit gar nicht mehr. Die sind im Laufe der Zeit vergangen. Und der Moment ist hier festgehalten im Bilde, in dem es diesen Leuten am Altare unten aufgeht: da ist ein Mysterium, das auf dem Altar steht; da wird die Hostie von etwas umschwebt. Und dieses Etwas, das sehen die Verstorbenen-Seelen, namentlich die begnadeten: David, Abraham, Adam und Moses, Petrus, Paulus - das sehen die Verstorbenen so, wie die hier auf dem physischen Plan befindlichen Seelen die Gegenstände der sinnlichen Welt sehen.

Wenn wir uns dieses Untere (197) ansehen, mit dem Sanktissimum in der Mitte, dann haben wir in dem, was da unten, gewissermaßen in der untersten Etage des Bildes steht, das vor uns, von dem solch ein Mensch wie Papst Julius II. etwa gesagt hat: Das will ich in so großer

Herrlichkeit, als es nur möglich ist, auf der Erde von Rom aus herstellen, ein solches Reich, ein solches Imperium begründen - nicht einen Staat, sondern ein Imperium -, ein solches Reich begründen, daß in diesem Reiche, in diesem Imperium Dinge geschehen, die umflossen sind von solchen Auren, daß die Vergangenheit mit ihren Impulsen in diesen Auren lebt. Ein Reich also, das von *dieser* Welt ist, aber das, indem es von dieser Welt ist, Zeichen ist, Signum ist für das, was in den spirituellen Welten lebt.

Vorstellungen solcher Art wird Julius II. in Bramante zuerst und dann in dem jugendlichen Raffael entzündet haben. Dadurch ist es dazu gekommen, daß der junge Raffael dieses Bild komponieren konnte. Gewissermaßen in seinem Arbeitszimmer wollte Julius II. dieses Bild haben, um es immer vor sich zu haben wie eine heilige Devise, daß von Rom aus das Imperium begründet werden solle, in dem die wichtigsten Dinge die Mysterien sind. Aber dieses Reich sollte von dieser Welt sein, von dieser Welt mit dem spirituellen Einschluß.

Nur wenn man alle diese Empfindungen, von denen wir jetzt gesprochen haben, auf seine Seele wirken läßt, hat man einen Eindruck von diesem Bilde, wenn man sich sagt: die spirituelle Welt war nach dem Osten seit dem 9. Jahrhundert, ich möchte sagen, so zurückgeschoben, wie hier die Wolken nach aufwärts geschoben sind, und wartete nun dort, bis ihre Zeit gekommen war.

Dagegen bereitete sich vor, einstweilen im Westen, das fünfte nachatlantische Zeitalter, dieses fünfte nachatlantische Zeitalter, in dem wir ja immer noch leben, und in dem die Menschheit lange leben wird, und das ganz unter der Signatur steht: mein Reich ist von dieser Welt; und immer mehr und mehr wird das Reich dieses fünften nachatlantischen Zeitalters von dieser Welt sein. Aber in dieses Reich, das von dieser Welt ist, werden solche Dinge hineingestellt, fast am Anfange, am Beginne dieses fünften nachatlantischen Zeitalters unter dem Einflusse der alten Leute Bramante und Julius II., von dem jugendlichen Raffael. Die wichtigsten Dinge geschehen ja in der geschichtlichen Entwicklung unbewußt. Und aus unbewußten aber weisheitsvollen Untergründen heraus hat sich Julius II. den Raffael geholt. Wir wissen, daß die Menschheit im Laufe der Jahrtausende immer jünger geworden ist; wir wissen, daß sie im Anfange des fünften nachatlantischen Zeitalters das Alter der Achtund-zwanzigjährigkeit erreicht hat, jetzt «27 Jahre alt» ist. Gewiß, Bramante und Julius II. waren alte Leute; aber sie waren es auch nicht, die unmittelbar in die Welt hineingestellt haben, was nur der jugendliche Raffael mit seinem Leib hineinstellen konnte, der eben ein jugendlicher Leib war und der die Kraft gerade des Achtundzwanzigjährigen hatte, als er so etwas malte. Das sind bedeutsame spirituelle Hintergründe in der Menschheitsentwicklung.

Und jetzt vergegenwärtigen wir uns, wie Raffael an dem Ihnen eben charakterisierten Gedanken in Rom malte, malte gewissermaßen den Protest des vierten nachatlantischen Zeitalters gegen das fünfte nachatlantische Zeitalter. Es war ja nicht so; aber denken wir uns hypothetisch, es wäre in Raffaels Seele das Folgende angeregt worden: Vor Raffaels Seele wäre gestellt worden -in ihrem Unbewußten lebte es, wir können dieses Unbewußte aber hypothetisch vor uns hinstellen -, nehmen wir an, in Raffaels Seele lebte das Wissen dessen, was als fünftes nachatlantisches Zeitalter kommen sollte. Kommen sollte die entgötterte, entgeistigte Welt des fünften nachatlantischen Zeitalters, in dem die Menschheit sich den kahlen, öden, eisigen Weltenraum denkt, durchsetzt, durchlaufen von Sonne und Planeten, geistlos den öden

Weltenraum vorstellt, geistlos sich die Erde selbst vorstellt und versucht, durch geistlose Naturgesetze sich ein ganzes Weltenwerden zu konstruieren. Nehmen wir an, das wäre vor Raffaels Seele hingestellt worden: die Realität der Geist-losigkeit des fünften nachatlantischen Zeitalters. Und diese Seele Raffaels hätte dagegen die Impression gestellt: So darf es nicht sein; ich will hineinwerfen in dieses geistlose Zeitalter, das sich den eisigen Weltenraum mit dem geistlosen Weltennebel im Sinne der Kant-Laplaceschen Theorie hinstellt, die Imagination des lebendigen spirituellen Daseins. Ich will erfüllen, soviel ich kann, in der Vorstellung, dieses öde naturhistorische Dasein mit den Imaginationen, die sich ergeben aus dem alten hellseherischen Erfassen der Welt. - Nehmen Sie an, so hätte es in der Seele Raffaels ausgesehen. Es hat so ausgesehen in dem Unterbewußten seiner Seele; es hat selbst so ausgesehen in der Seele Julius II.

Unser Zeitalter hat wahrhaftig nicht nötig, die großen Geister wie Julius II. oder selbst die Borgias so zu verachten, wie es die Geschichtsiegende tut; denn die Geschichte wird über unsere Zeitgenossen, über die Größten unseres Zeitalters ganz andere Urteile noch zu fällen haben als wir über die Borgias oder Julius II. oder über ähnliche Persönlichkeiten der Vorzeit. Die Menschen der Gegenwart haben nur nicht die Distanzen dazu.

So war Raffael am Beginne des fünften nachatlantischen Zeitalters geboren, man möchte sagen, so recht geboren als ein Kind des fünften nachatlantischen Zeitalters. Er ist ja wirklich schon aus diesem fünften nachatlantischen Zeitalter herausgeboren, aber wie die lebendig gegen dieses Zeitalter protestierende Seele, die in Schönheit in dieses Zeitalter hineinstellen will, was dieses Zeitalter nicht mehr als Wahrheit erleben will; die sinnenfällige Spiritualität in die spiritualitätslose Sinnenfälligkeit hineinbringen will, das herübertragen will in das fünfte nachatlantische Zeitalter, was alte Zeitalter aus spirituellem Schauen heraus gewonnen haben. Was spirituell geschaut werden konnte, in sinnenfälligen Bildern übertragen in das Reich dieser Welt, ein zweites Reich in diese Welt, in das, was sinnenfällig, aber in der Sinnenfälligkeit voller Zeichen des Übersinnlichen ist, hineinstellen: das war ungefähr Raffaels Absicht. Und die Wahrheit davon ist dieses Bild, ein durch und durch wahres Bild, weil es aus dem lebendigen Empfinden der damaligen Zeit heraus entsprungen ist.

Und jetzt nehmen Sie dieselbe Zeit, in der das Kind des fünften nachatlantischen Zeitalters die ganze imaginative spirituelle Bildhaftigkeit des vierten nachatlantischen Zeitalters hereinträgt und auftritt wie das Testament des vierten nachatlantischen Zeitalters in das fünfte hinein, nehmen Sie diese Zeit. Es ist ungefähr auf das Jahr hin dieselbe Zeit, da eine nordische Persönlichkeit in Rom hinaufrutschte über die Büßertreppe, von der man sagte: wenn man die so-und-soviel Stufen hinaufruscht, so verrichtet man dadurch solch gottgefälliges Werk, daß einem immer durch eine Stufe über die Treppe hinauf so-und-soviele Tage des Fegefeuers erlassen werden. In Gläubigkeit, in voller Gläubigkeit ist dieser nordische Mensch in Rom, rutschte - während Raffael im Vatikan in der Camera della Segnatura an solchen Bildern malte -, um ihr Seelenheil besorgt, die Treppe hinauf, um sich so-und-soviele Tage des Fegefeuers zu ersparen durch dieses gottwohlgefällige Werk. Und während sie hinaufruscht, diese Persönlichkeit, hat sie eine Vision - eine Vision, die ihr zeigt die Nutzlosigkeit solcher Werkheiligkeit wie dieses Hinaufrutschen über die Treppe, um sich Fegefeuerzuge zu ersparen -, eine Vision, aus der heraus diese Persönlichkeit das Tisch Tuch

durchschneidet zwischen sich und *der Welt*, die Raffael als das Kind des *fünften* nachatlantischen Zeitalters malt wie das Testament des *vierten* nachatlantischen Zeitalters.

Sie wissen, daß diese nordische Persönlichkeit *Luther* ist, der Antipode Raffaels. In Raffael, selbst wenn Sie es nur äußerlich sehen, ist alles Farbe und Form, alles spirituelle Bildlichkeit, alles Ausdruck und Zeichen einer übersinnlichen Welt, aber in sinnlichen Farben und Formen, alles Gestalten suchend und Gestalten bildend. Und Luther in derselben Zeit in Rom mit einer Seele voller Gesang, voller Poesie, aber gestaltenlos, im Formlosen der Seele lebend, ablehnend diese ganze Welt, die in seiner Umgebung in Rom war. Wie im 9. Jahrhundert die spirituelle Welt des Ostens zurückgeschoben wird, schiebt Luther für seine nordische Welt zurück, was als Testament geblieben war vom vierten nachatlantischen Zeitalter im Süden Europas. Luther schiebt das zurück. Und wir haben in der Zukunft *die dreigeteilte Welt* vor uns: im Osten wartet die *Spiritualität* zurückgestaut; im Süden gliedert sich etwas an, was wie das Testament des vierten nachatlantischen Zeitalters ist und wird wiederum zurückgestaut und abgelehnt. Das *Musikalische des Nordens* setzt sich an die Stelle des *färben- und formenreichen Testaments des Südens*. Luther ist der wirkliche Antipode Raffaels. Raffael ist das Kind des fünften nachatlantischen Zeitalters, in dessen Seele aber ganz der Inhalt des vierten nachatlantischen Zeitalters lebt. Luther ist der Nachzügler des vierten nachatlantischen Zeitalters; Luther ist kein Mensch des fünften nachatlantischen Zeitalters, in dem er lebte, man möchte sagen: nur wie versetzt aus dem vierten nachatlantischen Zeitalter in das fünfte. Luther ist in seiner Gemütsverfassung ganz und gar ein Mensch des vierten nachatlantischen Zeitalters. Er denkt und fühlt wie ein Mensch des vierten nachatlantischen Zeitalters; aber er ist hereinversetzt in das fünfte nachatlantische Zeitalter und lebt das aus, was nunmehr hineintönen soll in das fünfte nachatlantische Zeitalter mit seiner öden Sinnenfälligkeit, mit seiner bloßen Naturhistorie, mit seinen Eisfeldern der Spiritualitätslosigkeit. Raffael ist der Mensch des fünften nachatlantischen Zeitalters mit dem Seeleninhalt vom vierten nachatlantischen Zeitalter; Luther, der, weil er nur hereinversetzt ist aus dem vierten ins fünfte nachatlantische Zeitalter, ist der Mensch, der mit seiner Seele im vierten nachatlantischen Zeitalter steht, und der alles Äußere ablehnt, und dagegen die Impulse der menschlichen Seele auf das bauen will, was nichts zu tun hat mit dem äußeren Werk und mit der äußeren Handlung des Menschen, auf das, was einzig und allein in einem gestaltlosen inneren Zusammenhang zwischen der menschlichen Seele und der spirituellen Welt begründet, in dem bloßen Glauben liegt.

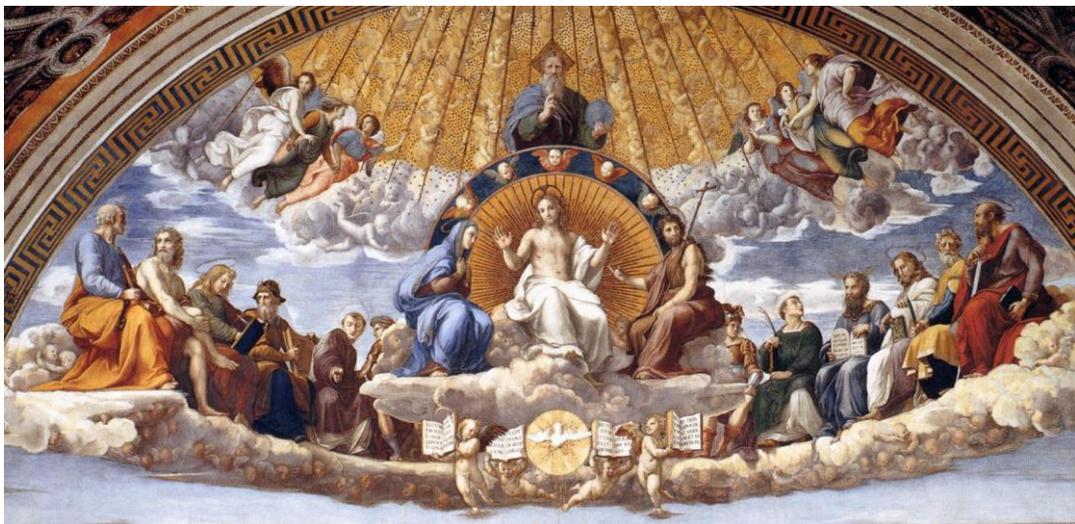
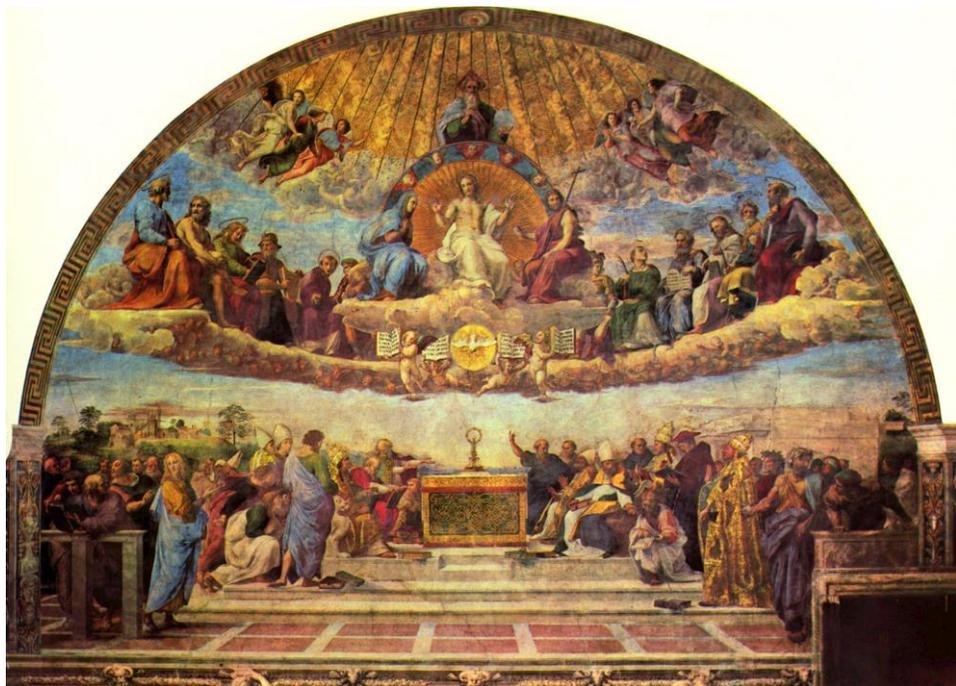
Denken Sie nun einmal, ein Maler würde ebenso wahr, wie Raffael dieses Bild aus dem südlichen Katholizismus heraus gemalt hat, aus dem Luthertum heraus malen wollen - was würde er malen? - Er würde malen etwa eine Christus-Figur, wie Albrecht Dürer sie gemalt hat; oder er würde malen einen gläubigen Menschen, und im physiognomischen Ausdruck würde man erkennen, daß da in der Seele etwas lebt, was ganz und gar nichts gemeinsam hat mit der sinnlichen Umgebung und den Gegenständen der sinnlichen Umgebung, in welche diese Seele versetzt ist.

So schließt sich Zeitalter an Zeitalter. Man hat in der heutigen Zeit ganz andere Vorstellungen. Das sehen Sie daraus, daß heute Bilder gemalt werden, wo der Christus wie ein Mensch unter anderen Menschen ist: «Komm, Herr Jesus, sei unser Gast» - und dergleichen, so menschlich wie möglich:

198a Fritz Uhde «Komm, Herr Jesus, sei unser Gast» (Berlin, National-Galerie)



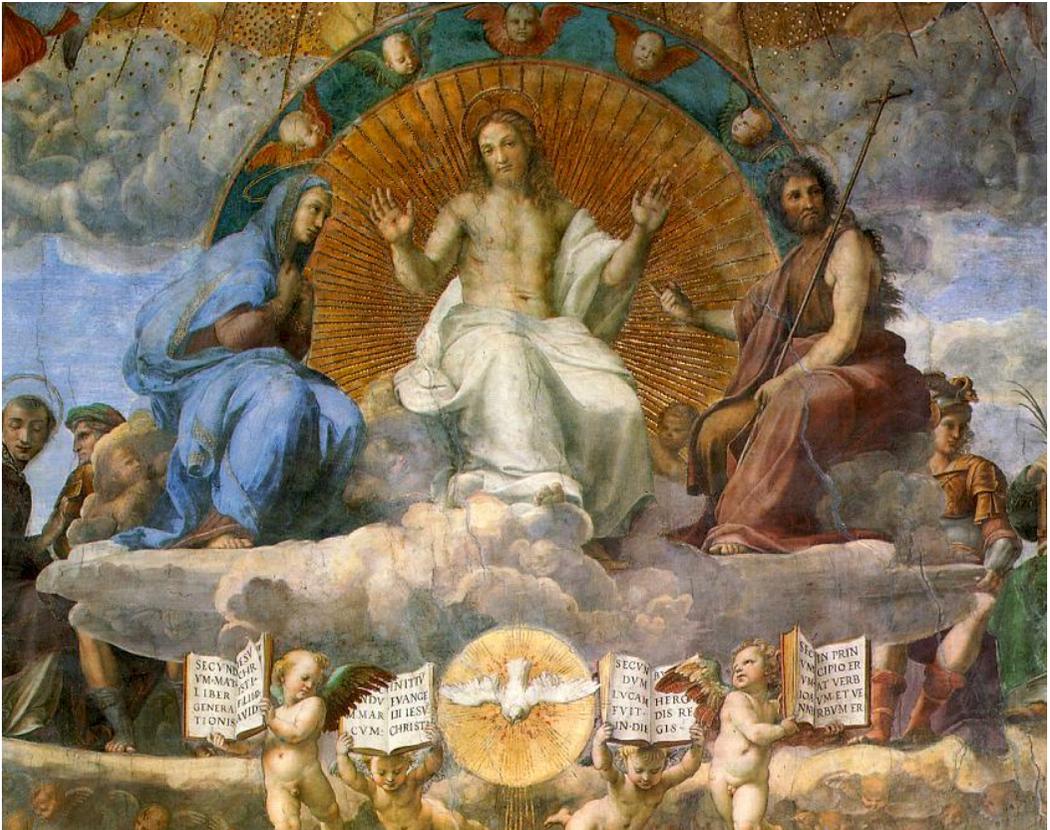
Hier auf unserem Bilde (197) haben Sie unten die Gruppe von Bischöfen, von Kirchenlehrern; in der Mitte das bloße Signum, das Zeichen. Aber das weist hinan auf eine außersinnliche Welt; da ist konkret die Dreifaltigkeit darinnen.



Wir werden die «Dreifaltigkeit» nunmehr besonders herausheben. Wir haben noch ein Bild, welches diese Dreifaltigkeit allein darstellt:

198 Disputa, Teil: Dreifaltigkeit

Sie sehen oben Gottvater, unten den Geist und den Sohn. Sie sehen diese drei Glieder wie konkreten Inhalt der Zukunft, der Gegenwart, der Vergangenheit herausgehoben. Es würde die Weltanschauungsströmung der damaligen Zeit nicht in der Lage gewesen sein, das, was für die begnadeten Toten-Seelen in unmittelbarer Anschauung lebte, zu vermischen mit dem, was äußere sinnliche Welt ist. Aber Raffael brauchte, um im Sinne der damaligen Vorstellungen das, was er darzustellen hatte, wahr darzustellen, den freien Ausblick hinaus in die Weite des natürlichen Raumes. Er mußte in dem Bild gewissermaßen ausdrücken: die bloße Sinnenfälligkeit des den Raum Erfüllenden ist keine wahre; aber als Wahrheit stellt sich dies hinein in den Raum. Daher haben Sie unten - Sie sehen noch den Streifen vom Horizont - die weite, in die Unendlichkeit hinausgehende Perspektive. Gewissermaßen ist ausgedrückt hier der Protest dagegen, die Natur bloß im heutigen Sinne sinnfällig vorzustellen.



Raffael ist nicht so ohne weiteres einfach dazu gekommen, auch die Komposition dieses Bildes zu treffen. Damit das uns anschaulich werden kann, wollen wir uns zwei von den Skizzen anschauen, die Raffael zuerst gezeichnet hat, aus denen heraus dann das Bild nach und nach geworden ist:

199 Zeichnung zur «Disputa»

Wir müssen uns den ganzen Vorgang so vorstellen, daß Raffael etwa in der Zeit 1507, 1508 nach Rom kam, von Julius II. den Auftrag bekommen hat, und dann versucht hat, zunächst eben das ins Bild zu bringen, was er schon in der Vorstellung hatte. Nach und nach wurde er erst unterrichtet von Julius II.; nach und nach gestaltete sich ihm erst jenes Verhältnis zwischen Raum, Natur und den übersinnlichen und sinnlichen Menschheitsgruppen so, wie es sein mußte.





die mehr das Untere der ersten Skizze behandelt, zeigt noch eine ganz unvollendete Weise. Sie sehen, er ist noch nicht zurechtgekommen. Das, worauf Raffael kommen mußte, war: sich richtig zu denken im Sinne der damaligen Zeit das Verhältnis zwischen der spirituellen Welt und der Natur. Die alten Zeiten, noch bis ins 9. Jahrhundert, haben noch eine deutliche Vorstellung gehabt vom Zusammenhang zwischen der menschlichen Vergangenheit und der natürlichen Gegenwart. Die Menschen vor dem 9. Jahrhundert -so grotesk das der heutigen Menschheit klingt - haben nicht gedacht, wenn ihnen irgend etwas passierte, so passiere es ihnen aus irgendeinem Zufall heraus; nein, sie haben gewußt: wenn ihnen irgend etwas passierte, so passiere es, indem in den Ereignissen, in die sie eingesponnen sind, die Toten leben, mit denen sie karmisch verbunden waren. Vor dem 9. Jahrhundert stellten sich in den Ereignissen, die uns umgeben, die Toten vor die Menschen hin. Dann verglommen allmählich solche Vorstellungen; und es blieb das zurück, was ich Ihnen als in das 16. Jahrhundert hineingehend charakterisiert habe.

Gehen wir aber noch einmal zurück in dieses 9. Jahrhundert, dann kommen wir auch dazu, daß wir uns vorstellen müssen: eine zeitliche Trennung zwischen Natur- und Geisteswelt war nicht vorhanden für diese alten Völker. Die Natur war gleichsam die Fortsetzung nach unten - vor dem 9. Jahrhundert, sage ich - die Fortsetzung der spirituellen Welt. Aber es hatte schon das Griechentum hereingearbeitet in dieses Weltbild das, was der Mensch durch sein eigenes Denken, durch sein auf sich selbst gestelltes Ich hineinbringen kann. Was da Raffael gemalt hat - er hat es selber zum Ausdruck gebracht, indem er oben an der Decke über diesem Bilde, das eine spätere Zeit «Disputa» genannt hat, obwohl sicherlich nichts disputiert wird, angebracht hat eine weibliche Gestalt aus der Symbolistik der damaligen Zeit, welche die Devise trägt: DIVINARUM RERUM NOTITIA = Was geschrieben ist von den göttlichen Dingen. Im Grunde genommen bestand vor dem 9. Jahrhundert als Weltanschauung noch das, «was bekannt war von den göttlichen Dingen», und die Natur war nur wie ein Golf, den die göttliche Welt herunter erstreckte, und in dem sich dann der Mensch befand.



Diese ganze Anschauung war, wie gesagt, nach dem Osten zurückgeschoben worden, und der Nachklang ist in den Imaginationen geblieben, die wie ein Testament aus dem vierten nachatlantischen Zeitalter Raffael malte. Man hat eben dazumal gewollt vom Süden aus auf der Erde, auf dem physischen Plan selber, das Reich Christi einrichten als Machtreich, als Imperium. Papst Julius II. hat, ebensowenig wie andere dergleichen Persönlichkeiten, das auf seine Fahne geschrieben, was er eigentlich gewollt hat. Er wollte wirklich das begründen, was dann nicht begründet werden konnte, weil Luther gekommen ist, weil Calvin, Zwingli gekommen sind. Er wollte ein Reich Christi, das von dieser Welt ist, begründen. Das hätte er aber nicht sagen dürfen. Das betrachtet man dann gewöhnlich bei solchen Persönlichkeiten als etwas Esoterisches. Julius II. hätte nicht wie ein Feldherr durch Italien ziehen dürfen, um zunächst die italienischen Völker in das Imperium, in das neue Imperium Romanum hineinzuspannen. Er hat etwas anderes gesagt. Er hat gesagt, er ziehe als Feldherr durch Italien, um die italienischen Völker zu befreien. Das sagt

man ja so. Auch in späterer Zeit sagt man, man müsse dies oder jenes tun, um die Völker zu befreien, während man eigentlich etwas ganz anderes will. Aber geglaubt haben dazumal auch schon viele Menschen, daß Julius II. durch Italien gezogen wäre, um die einzelnen italienischen Völkerschaften zu befreien. Das ist ihm natürlich gar nicht eingefallen; geradesowenig als es etwa *Woodrow Wilson* einfällt oder überhaupt einfallen kann, irgendwelche Völker zu befreien.

Nun, sehen Sie, da haben wir diese mächtige Scheide, möchte ich sagen, zwischen den zwei Zeitaltern: das Zurückstauen dieses Südlichen. Heraufbewahrt hatte sich aus der alten Griechenzeit die Zweiteilung in der Weltanschauung. Man hatte sich klar gemacht: was da die Natur durchwallt aus den lebendigen Taten der Toten, davon gibt es keine Anschauung mehr, wenn der Mensch das entwickelt, was er aus den geistigen Mächten seiner eigenen Brust heraus, aus seiner eigenen Seele heraus entfaltet hat; dann bekommt er nicht: DIVINARUM RERUM NOTITIA, nicht das, «was aufgeschrieben ist von den göttlichen Dingen», sondern da bekommt er: CAUSARUM COGNITIO - da bekommt er «die Erkenntnis dessen, was in der unmittelbaren Welt an Ursachen vorhanden ist». Da soll er sich aber hüten, damit die ganze Natur interpretieren zu wollen. Will man von der Natur eine Vorstellung bekommen — so hätte Julius II. mit Donnerworten in die Welt hineingerufen, wenn er dazu veranlaßt worden wäre -, will man von der Natur eine Vorstellung bekommen und zeigt in ihr, daß die Sonne aufgeht, die Morgen- und Abendröte da ist, die Sterne da sind, so wie es die Menschen des fünften nachatlantischen Zeitalters tun, so lügt man. In Wahrheit verleugnet man dann, daß darinnen die Dreifaltigkeit ist, die Seelen der Toten sind, daß darin wirklich etwas ist, was man imaginativ ausdrückt, indem man herumblickt und die Toten-Seelen, David, Abraham, Paulus, Petrus, und die Heilige Dreifaltigkeit darstellt. Ihr laßt das nur weg, was in der Natur wirklich drinnen ist, die alten Äonen, weil ihr nur den jüngsten Äon hineinstellt! - so hätte er gesagt. Wollt ihr euch auf euch selbst verlassen? Wollt ihr nur das entwickeln, was ihr durch Menschenkräfte, so wie sie an den physischen Leib gebunden sind, entwickeln könnt, da bekommt ihr auch nur eine äußere Wissenschaft, von der äußeren Natur des Menschen, eine Wissenschaft nur insofern der Mensch nicht zusammenhängt mit der unendlichen Weite der Welt, sondern eingepfercht ist, einverwoben in den Grenzen, die er sich selber setzt.

Das wird es ungefähr gewesen sein, was Julius II. dem Raffael gesagt hat: Willst du malen, was der Mensch durch seine eigene Seelenkraft heute wissen kann über den Menschen, dann darfst du den Menschen nicht mit der unendlichen Perspektive nach der Natur hinaus malen, sondern dann mußt du den Menschen einschließen, wenn er noch so genial, noch so weise ist, in Grenzen, die er sich selbst gesteckt hat. In Hallen mußt du ihn einschließen, zeigen: hier in diesen Zimmern, von wo aus die Welt beherrscht wird - denn Julius wollte die Welt malen, wie sie geworden wäre, wenn kein Luther gekommen wäre, oder kein Zwingli, oder kein Calvin. - Willst du die Welt malen, wie sie beherrscht werden soll von diesen Zimmern aus, so male auf der einen Seite das, was wirklich ist in den Weiten der Natur, auf der ändern Seite das, was der Mensch finden kann, wenn er nur aus den eigenen Kräften seiner Seele heraus sucht. Dann aber darfst du nicht die Natur malen, sondern den Menschen innerhalb von Grenzen, die er sich selber setzt.

Das haben wir, wenn wir das gegenüberliegende Bild auf uns wirken lassen, das auf der ändern Seite ist, die sogenannte «Schule von Athen»:

202 Die «Schule von Athen» (Rom, Vatikan, Stanzen)



Über dieses Bild, das man oftmals - aber erst später - «Schule von Athen» genannt hat, haben die Leute im Laufe der Zeit alles mögliche darübergemalt, und so ist ja bei dem einen Mann, der in der Mitte steht, «Etica» auf das Buch daraufgemalt, bei dem anderen «Timeo»; das alles ist erst später darübergemalt. Das Bild ist vielfach ruiniert, und man bekommt natürlich heute in Rom nicht mehr eine richtige Vorstellung von dem Bilde, wie es ursprünglich war. Zu Raffaels Zeiten hat man das niemals «Die Schule von Athen» genannt, sondern das ist erst später gekommen; aber dann haben die Leute Theorien darüber gemacht. Wir haben uns im wesentlichen vorzustellen: wahr wird die Welt gemäß dem ändern Bild (197) wenn man in die unendlichen Raumesweiten hineinsieht und die Natur nicht bloß sinnenfällig vorstellt, sondern durchsetzt von alledem, was in der Ewigkeit und Zeitlichkeit ist, durchsetzt auch von denen, die durch die Pforte des Todes gegangen sind. Das, was der Mensch aus der eigenen Seele weiß, das muß er so hinstellen, daß, wenn sie alle beisammen wären, diese Weisen, wie hier (202), er mit dem Wissen über das Himmlische, das man finden kann, indem man nur auf sich selber baut in der einen Persönlichkeit dargestellt wird, die mit der Hand nach oben zeigt (203). Man braucht nicht die unkünstlerische Torheit zu begehen und Plato in dieser Figur zu sehen.

Vorstellen kann man sich: Das, was die eine Figur mit der Hand nach oben versinnbildlicht, geht über in das Wort, das ausgesprochen wird - durch die Handbewegung ist es angedeutet - von der rechten Figur. Die rechte Persönlichkeit beginnt zu sprechen, so daß es also wie das Aussprechen in Worte wirkt. Aber alles, was aus den menschlichen Seelen selber hervorkommt, wahr wird es nur vorgestellt, wenn es im eingeschlossenen Räume vorgestellt wird, wenn der Mensch auch bei sich selbst bleibt. Sucht der Mensch aus sich heraus ein Bild der Natur, dann findet er aus sich heraus nichts anderes als ein Bild der abstrakten Natur, wie es die Kopernikanische Weltanschauung gibt, nicht ein Bild der konkreten Natur.

So stellte Raffael nach dem Auftrag Julius II. dem Göttlichen das gegenüber, was in des Menschen Seele im Beginne des fünften nachatlantischen Zeitalters durch diese Seele selbst leben kann. Da haben wir alles gruppiert, was weltliche Wissenschaft ist, aber weltliche Wissenschaft, sich hinauferhebend auch bis zum Begreifen des Göttlichen, zum verstandesmäßigen Begreifen des Göttlichen. Wenn man diese Gruppe analysiert, so findet man die sogenannten sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie, Musik. Dann sich bis zum Ausdruck gipfelnd können Sie finden, wie in dem, der die ganze weltliche Wissenschaft auf das Göttliche anwendet, und in demjenigen, der sie für das Menschenwort zum Ausdruck bringt - wie da lebt der Gegensatz des Schauenden und des Sprechenden; das geht aus dem Bilde selbst hervor. Unkünstlerisches, laienhaft gelehrtes Schwätzen hat die ganze griechische Philosophie in diesem Bilde gesehen. Das ist nicht nötig. Das hat mit dem Kunstwerke gar nichts zu tun. Das alles aber hat mit dem Kunstwerke zu tun, wovon wir heute gesprochen haben und was wir jetzt zuletzt andeuteten; denn das zeigt uns, daß auch dieses Bild im Sinne der damaligen Zeit ein wahrhaftes menschliches Empfinden wiedergibt. Empfindungen über das, was die Seele, wenn sie nur sich selbst überlassen ist im Erkennen, über den Menschen findet.

Wir haben noch Details von diesem Bilde, die wir noch zeigen wollen:

204 Die «Schule von Athen», Teil: linke Hälfte



205 Die «Schule von Athen», Teil: rechte Hälfte

Wenn Sie sich genauer einlassen würden, so würden Sie hier finden, daß das ganze Erkennen der rechten Figuren anschließt an die mittlere Hauptfigur, die zum Sprechen übergeht; hier rechts (205) haben wir auch alles das, was mehr auf Inspiration beruht, links (204) mehr das, was mehr auf Imagination und dergleichen beruht.



Nun haben wir noch ein Bild von den Mittelfiguren:

203 Die «Schule von Athen», Teil: Mittelfiguren



Es ist also der Gegensatz des Schauenden und des Sprechenden. Seien wir uns klar darüber, daß man die Gegenwart nur verstehen kann, wenn man versucht, in die Vergangenheit immer mehr und mehr solche Blicke hineinzuworfen, wie man sie hineinwerfen kann, wenn man solche Bilder im künstlerischen Sinne wahr empfindet. Unsere Zeit ist die Zeit, in welcher manches sich zurückkehrt. In unserer Zeit kehren zurück in Europa, in Mitteleuropa, namentlich auch in Nordeuropa, überhaupt in Westeuropa gewisse Stimmungen, die karmisch zusammenhängen mit dem 9. Jahrhundert der europäischen Entwicklung. Das durchschauen die Menschen heute noch nicht genau; ja, nicht nur nicht genau, sondern überhaupt nicht. Was heute geschieht, ist vielfach aus der Notwendigkeit heraus entstehend, die gegenteilige Maßnahme spirituell zu ergreifen von der, die ergriffen werden mußte zum Schicksal Europas im 9. Jahrhundert. Wie damals zurückgestaut worden ist die spirituelle Welt nach Osten, so muß sie jetzt wiederum dem physischen Plan einverleibt werden. Stimmungen des 9. nachchristlichen Jahrhunderts, sie kehren in der jetzigen Zeit zurück im europäischen Westen, in der europäischen Mitte, im europäischen

Norden. Im europäischen Osten wird sich aus dem Chaos heraus, aus dem furchtbaren Chaos und Brei heraus entwickeln etwas wie Stimmungen, die in einer geheimnisvollen Weise anklingen werden an das 16. Jahrhundert. Und erst aus diesem Zusammenklingen der Stimmungen des 9. und des 16. Jahrhunderts wird das Mysterium entstehen, das einigermaßen hineinleuchten kann in dasjenige, in das die heutige Menschheit, wenn sie sich zu einigem Verständnis der Entwicklung erheben will, hineingeleuchtet haben muß.

Es ist sehr merkwürdig, wenn Sie sehen, wie im 16. Jahrhundert alles das, was das Geheimnisvollste, das Mysteriöseste für Natur und Mensch und Gott war, durch die Kunst nach außen hin sichtbar hingestellt worden ist. Das heilige Geheimnis der Dreifaltigkeit, wir haben es in einem der bedeutsamsten Bilder der Welt vor unsere Seele gestellt gefunden. Und der Antipode erhebt sich sogleich: die protestantisch-evangelische Stimmung, die nichts wissen will davon, daß diese heiligen Geheimnisse irgendwie in den Raum versetzt werden sollen. Bei Herman Grimm, einem echt nordisch-lutherischen Geist, finden Sie Stellen, wo er davon spricht, daß das, was der Mensch der heutigen Zeit über Christus denkt, er als sein gutes Recht im Innersten seiner Seele bewahrt - das genaue Gegenteil von der Stimmung, die Raffael in die Welt hineingemalt hat.

Sehen Sie, damals im Beginne des 16. Jahrhunderts, da war Reformation, Weiterentwicklung durch eine Reformation gewissermaßen Welten-Los geworden, auch in Rom, auch in der Sphäre Julius II., des Papstes. Aber wie? -So war es Welten-Los geworden, daß die Menschen sich besinnen wollten darauf, daß die übersinnliche Welt schaubar ist, aber schaubar ist nur durch die menschliche Entwicklung. Und so wurde denn - das hat Herman Grimm richtig herausgefunden - für Raffael und seine Umgebung ein besonderes Problem das Paulinische Christentum, ja, die Gestalt des Paulus selber. Man kann sagen: bis in das 16. Jahrhundert hinein war das Christentum viel mehr durchdrungen von dem, was man Petrinisches Christentum nennen kann: Petrus, der noch ungeteilt erblickte übersinnliche und sinnliche Welt, in der sinnlichen noch die übersinnliche darinnen empfand, in der übersinnlichen die sinnliche. Aber es entschwand einem die übersinnliche Welt. Man war sich dessen bewußt geworden so recht bis ins 16. Jahrhundert hinein. Da wurde das, was in Paulus lebte, das Schauen, das Geheimnis von Damaskus, und damit die Figur des Paulus überhaupt, ein Problem. Daher hat Raffael in seiner ganzen späteren Entwicklung versucht, die Figur des Paulus zu erfassen, die Figur des Paulus hineinzustellen in die verschiedensten seiner Bilder. Und man kann sagen: vom Süden herauf wollte eine Reformation werden, welche das Paulinische Schauen der Welt so vermitteln wollte, wie ich es jetzt darstellte, wie es lebte in den Bildern von Raffael, die unter der Inspiration von Julius II. entstanden sind.

Paulus war ihm ein Problem. Man empfindet das, wenn man auf anderen Bildern Raffaels die Gestalt des Paulus verfolgt. Sie sehen in der «Heiligen Cäcilie» einen bildhaften Ausdruck der Sphärenmusik:

196 Raffael Die Heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek)

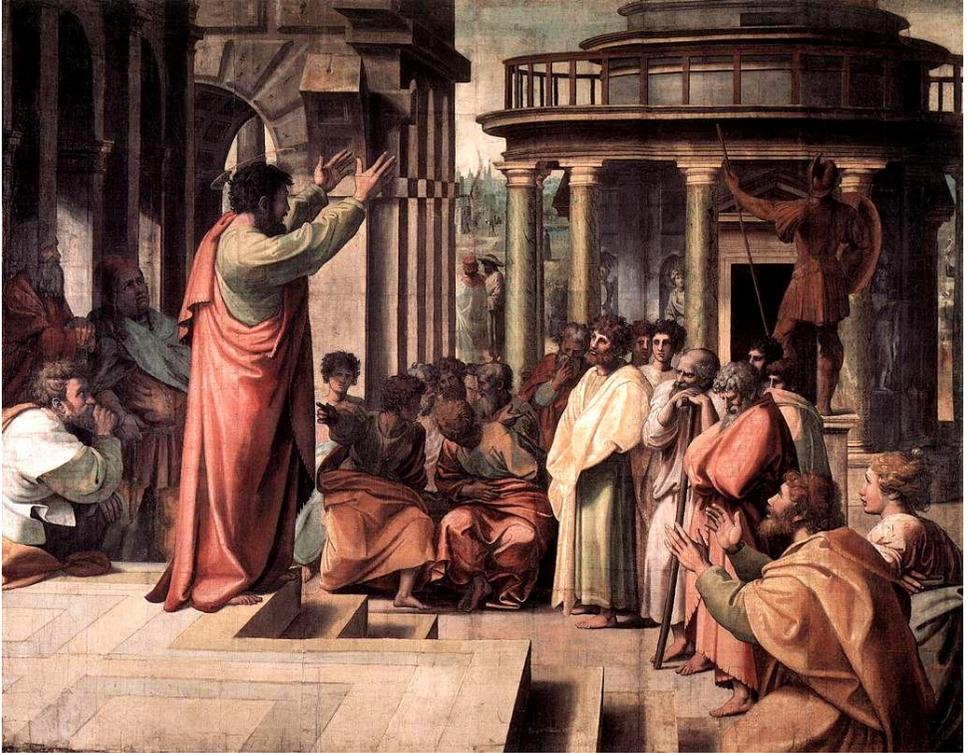
Es ist natürlich ungenau zum Ausdruck gebracht. Links in der Ecke, sinnig, die Gestalt des Paulus. Raffael studiert die Gestalt des Paulus malerisch. Immer wieder und wieder wird ihm Paulus zum Problem. Warum? - Weil Paulus aus seiner Menschheits-individualität heraus sucht, in das Schauen oder wenigstens dazu zu kommen, in das Schauen hinein zu gelangen. Hier, wir sehen es in der ganzen Haltung, in der Gebärde: Paulus, wie er teilnimmt an dem, was den anderen wie selbstverständlich ist, als ein Suchender. Er entwickelt beide Seiten; deshalb ist, wenn es von ihm kommt, das, was als christliche Verkündigung geschehen soll, anders. Wie Paulus auffaßt - Sie sehen es hier; wie Paulus lehrt - das wurde für Raffael Problem.



Nun haben wir noch ein Bild: der redende Paulus in Athen:

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

Sie sehen, Raffael studiert den Paulus. Was ist ihm Paulus geworden? -Der Heros, der spirituelle Heros der Reformation, die vom Süden her hätte glücken sollen, aber nicht geglückt ist. Man hat dann dies zurückgestaut und später den Jesuitismus vom Süden her an die Stelle der Reformation gesetzt. Davon ein andermal. Paulus hätte das durchbringen sollen, was Julius II. als ein Reich Christi auf Erden vorgeschwebt hat.



Und nun prägen Sie sich die zwei Paulinischen Köpfe, die wir jetzt haben auf uns wirken lassen, so recht, recht ein: 235 (aus 196) Kopf des Paulus aus «Die Heilige Cäcilie»

236 (aus 234) Kopf des Paulus aus «Die Predigt des Paulus in Athen»

Es sind Köpfe, die Raffael studiert hat, um in ihnen darzustellen diejenige Physiognomie, welche hineinschaut in die Geheimnisse der christlichen Welt, in die spirituellen Geheimnisse und die durch das Wort diese spirituellen Geheimnisse nach außen verkünden kann; und wir haben in Paulus das Bindeglied zwischen der Welt, die man erkennt als Welt der Ursachen, und der Welt, die nur dem begnadeten Schauen zugänglich ist, die übersinnliche Welt. Paulus schauend und lehrend, das Verbindungsglied zwischen der Welt des fünften nachatlantischen Zeitalters und der alten spirituellen Zeit. Und nehmen Sie mit, was sich Raffael also erstudiert hat in der Paulus-Physiognomie, in der Paulus-Geste, bis in die Fingerbewegungen hinein - hier nur eben den Arm gehoben -, nehmen Sie das mit.....



235 Kopf des Paulus aus «Die Heilige Cäcilie»



236 (aus 234) Kopf des Paulus aus «Die Predigt des Paulus in Athen»

nehmen Sie das mit und sehen Sie sich jetzt noch einmal die Figur auf der sogenannten «Schule von Athen» an:

203 Mittelfiguren aus «Die Schule von Athen»

und vergleichen Sie die zwei Paulinischen Köpfe, die wir gesehen haben (235, 236), mit dem Kopfe hier (203), mit dem rechten von Ihnen aus, und Sie haben diejenige Persönlichkeit, in der das Schauen zum Worte geworden ist, ich möchte sagen: den Paulus, der hinausgewachsen ist über das Schauen des Ereignisses des Mysteriums von Damaskus, der der Sprecher des Christentums geworden ist, der seinen Pakt schließt, einen Kompromiß schließt mit dem, was in der Causarum Cognitio gefunden werden kann, wenn man sich erhebt von der Erkenntnis der irdischen Ursachenwelt zu dem, was der Mensch erfahren kann von den göttlichen Dingen. Und dann werden Sie etwas empfinden von dem, was ja immerhin wie die «Signatur», möchte ich sagen, durch die «Camera della Segnatura» selber schwebt, wenn man von dem Bilde, das in späterer Zeit «Die Disputa» genannt worden ist, zu dem hinüberschaut, das «Die Schule von Athen» genannt worden ist. In der «Disputa» die Wahrheit, die spirituelle Wahrheit im naturerfüllten Raum; wendet man den Blick ab nach der anderen, gegenüberliegenden Wand, so tritt einem mit seinem Genossen, dem Schauenden, der lehrende Paulus entgegen, der auf die weltliche Gelehrsamkeit hinweist, aus der alles das entspringen kann, was die Menschenseele aus sich selbst finden kann. Schaut man auf die Freske, die die sogenannte «Schule von Athen» ist:



202 Die «Schule von Athen» Camera della Segnatura (Rom, Vatikan, Stanzen)

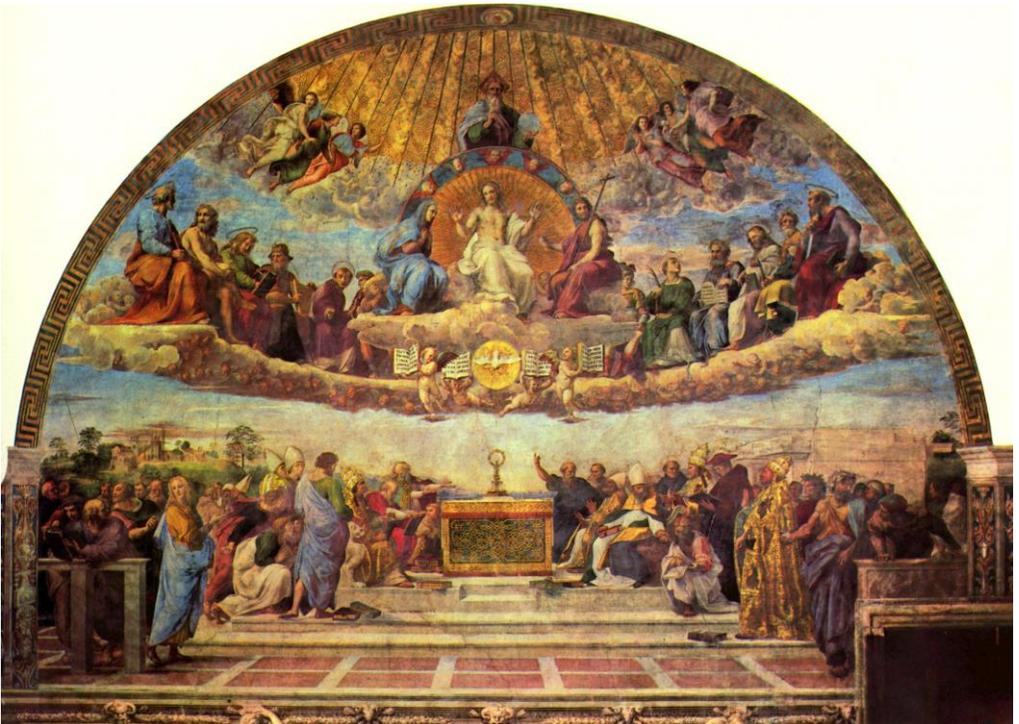
so hat man in den Mittelfiguren die Seelen leben, in denen das *Inhalt* ist, was auf der gegenüberliegenden Freske gemalt ist:



197 Raffael Camera della Segnatura, Die «Disputa» (Rom, Vatikan)

Dann hat man ungefähr den Zusammenhang. Nehmen Sie die eine Wand -alles das, was innerlich ist in den Seelen, was man ja *nicht* sieht, wovon man nur die äußere Körperlichkeit sieht, das ist auf der anderen, gegenüberliegenden Wand, die die Freske der sogenannten «Disputa» ist, heraus.

Ich möchte sagen: Könnte man hineinsehen in die Seelen dieser zwei Menschen, die auf der einen Wand gemalt sind, so würde man das, was in den Seelen dieser zwei Menschen lebt, auf der gegenüberliegenden Wand, in der sogenannten «Disputa»-Freske sehen. Ein anderes Mal dann davon mehr.



*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 nach atlantischen Zeitraums:*

IKONEN MINIATUREN DEUTSCHE MEISTER

Dornach, 15. Oktober 1917

Ich denke, daß es gerade jetzt gut ist, sich auf den verschiedensten Gebieten des Lebens bekannt zu machen mit jenen Gesetzen des Daseins, die ich in diesen Vorträgen dadurch habe anzudeuten versucht, daß ich sagte: diese Gesetze des Daseins nehmen auf in ihren Bereich, was man im geistigen Leben das Gewicht der Dinge nennen könnte, das Gewicht der Wesen, während man häufig bei dem, was sich als Weltanschauung bisher geltend gemacht hat, dieses Gewichtgeben eben außer acht läßt. Insbesondere für unsere Gegenwart scheint es mir notwendig zu sein, so recht zu verstehen diesen gegenwärtigen fünften nachatlantischen Zeitraum, in dem wir drinnen stehen, ihn zu verstehen mit all seinen Eigentümlichkeiten, damit wir immer bewußter und bewußter zu einer Wirksamkeit in ihnen kommen. Sie wissen ja: wir rechnen den Beginn dieses fünften nachatlantischen Zeitraums vom Anfang des 15. Jahrhunderts ab, von 1413 an etwa. Der Beginn des 15. Jahrhunderts wäre also ein bedeutungsvoller, tiefgehender Einschnitt in der Entwicklung der abendländischen Menschheit. So etwas wie ein solcher Umschwung, der sich da vollzogen hat, vollzieht sich aber nicht mit einem Male, bereitet sich vor. Und in der ersten Zeit, in der die neue Epoche läuft, sieht man auch erst das allmähliche Anwachsen. Alte Motive aus der früheren Epoche gehen in die neue herüber und so weiter. Längere Zeit hindurch hat sich vorbereitet, was eigentlich im Beginn des 15. Jahrhunderts diesen mächtigen Umschwung erlebte.

Wollen wir in der dieser Mitte des Mittelalters vorangehenden Zeit einen anderen kräftigen Einschlag im geschichtlichen Werden des Abendlandes uns vor Augen führen, so können wir etwa die Regierung Karls des Großen -Sie wissen: 768 bis 814 - ins Auge fassen. Wenn Sie sich vergegenwärtigen alles, was sich im Abendlande zugetragen hat in weitesten Grenzen bis zu Karl dem Großen hin, so werden Sie mit diesem Sich-Vergegenwärtigen einige Schwierigkeiten haben. Für viele Geschichtsbetrachter der Gegenwart bestehen allerdings solche Schwierigkeiten nicht, weil sie alles über einen Kamm scheren. Allein für den, der die Wirklichkeit betrachten will, bestehen eben solche tiefgehenden Unterschiede. Und man muß sagen: es wird einem heutigen Menschen schon ganz schwer, aus den Erfahrungen und Eindrücken der Gegenwart heraus sich einen Begriff zu machen von der ganz andersartigen Beschaffenheit des Lebens in Europa bis zu der Zeit zu Karl dem Großen hin. Dann können wir aber sagen: nach Karl dem Großen, im 10., 11., 12. Jahrhundert, da beginnt die Zeit, in der sich vorbereitet unser Zeitraum, der fünfte nachatlantische Zeitraum. Er bereitet sich vor. Bis in die Zeit Karls des Großen herein laufen eigentlich ab alte Verhältnisse, für die die Gegenwart, wie schon gesagt, keine rechten Vorstellungen mehr gibt. Dann aber beginnt sich vorzubereiten das neue Zeitalter. Und in diesen

drei Jahrhunderten, im 10., 11., 12. Jahrhundert - im 9. beginnt es schon -, da geschehen Dinge in Europa auf allen Gebieten des Lebens, die Kräfte erzeugen, die dann in der späteren Zeit, vom 15. Jahrhundert herauf, ganz besonders zum Ausdruck gekommen sind.

Nun kann man sagen, daß für die Zeit der Vorbereitung, für die Jahrhunderte, die ich soeben genannt habe, mehr als man in der heutigen Zeit geneigt ist anzugeben, Rom die Führung der europäischen Angelegenheiten in der Hand hat. Man muß sich nur unter dem, was das Papsttum in der Zeit ist vom 9. Jahrhundert ab, von der Mitte des 9. Jahrhunderts, wo es energisch in die Hand nimmt die Führung Europas, wo es in alle Verhältnisse hinein seine Wirksamkeit erstreckt, man muß sich dieses Papsttum nur nicht vorstellen nach dem Papsttum und seiner Wirksamkeit der späteren Jahrhunderte oder gar der heutigen Zeit. Man kann vielmehr sagen: in jener Zeit wußte das Papsttum instinktiv für die wichtigsten Gebiete des Lebens, was West- und Mitteleuropa, was Südeuropa nötig hat. Und ich habe schon das letztemal darauf hingedeutet, daß gewissermaßen die orientalische Kultur zurückgestaut worden ist; sie sollte warten, sollte warten im Osten Europas, im Byzantinismus, im Russizismus. Da hat sie auch gewartet, gewartet bis in unsere gegenwärtige Zeit herein.

Das, was man so im allgemeinen sagen kann, das prägt sich mit besonderer Deutlichkeit aus auf dem Gebiete, das man im weitesten Sinne das Künstlerische nennen kann. Und wenn Sie eine Vorstellung davon bekommen wollen, was dazumal zurückgedrängt worden ist, zurückgestaut worden ist nach dem Osten hin, was der Westen, was Mitteleuropa, Südeuropa nicht haben sollten, was nach dem Osten zurückgestaut worden ist, wenn Sie eine Vorstellung davon haben wollen, so vergleichen Sie eine russische Ikona:





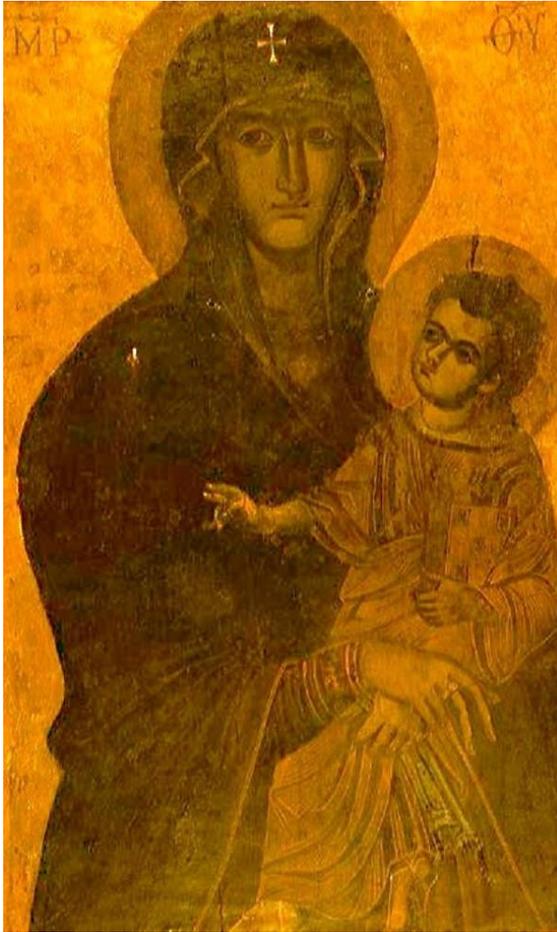
245a Raffael Die Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti)



246a 194 Raffael Die Sixtinische Madonna: Die Madonna mit dem Kinde (Dresden,Zwinger)

Sie haben in dem Marienbild des Ostens noch durchaus einen Ausklang desjenigen, was dazumal nach dem Osten hin zurückgestaut worden ist. In solch einem Bilde herrscht ein ganz anderer Geist, als er jemals in der Kunst des Westens und des Südens und Mitteleuropas geherrscht hat; etwas ganz anderes. Ein solches Ikonenbild stellt heute noch dar eine Gestalt, die eigentlich unmittelbar herausgeboren ist aus der geistigen Welt. Man kann sich, wenn man lebendig vorstellt, hinter dem russischen Madonnenbilde nicht einen physischen Raum vorstellen. Man muß sich vorstellen: was da hinter dem Bilde ist, das ist die geistige Welt, und aus der geistigen Welt sieht dieses Bild heraus. So sind seine Linien, so ist alles das, was in ihm ist. Und wenn man den Grundcharakter eines solchen Bildes nimmt, sein Herausgeborenein aus der geistigen Welt, dann hat man das, was notwendigerweise namentlich vom 9. Jahrhundert ab dem Westen Europas, dem Süden Europas, Mitteleuropa fernegehalten werden mußte:





Warum? - Solche Dinge muß man durchaus objektiv historisch betrachten. Warum mußte das ferngehalten werden? - Einfach aus dem Grunde, weil die Bevölkerung Europas, Mittel-, West-, Südeuropas ganz andere Fähigkeiten, ganz andere innere Seelenimpulse hatte als solche, die in der Lage gewesen wären, aus der ursprünglichen, elementarischen Natur des Menschen heraus das zu verstehen, was da nach dem Osten zurückgedrängt worden ist, zurückgestaut worden ist. Auf ganz anderes gerichtet war die westeuropäische Natur, ihre Seelennatur. Und es hätte, wenn hereinverpflanzt worden wäre nach Mittel-, West- und Südeuropa dasjenige, was nach dem Osten zurückgestaut worden ist, es hätte außerhalb des Ostens von Europa nur ein Äußerliches bleiben können; es hätte niemals verwachsen können mit den Seeleneigentümlichkeiten Mitteleuropas, West- und Südeuropas. Es mußte Raum geschaffen werden in diesem West-, Süd- und Mitteleuropa für dasjenige, was gewissermaßen aus den Tiefen heraufkommen wollte, aus den Tiefen der Volksseele selber heraufkommen wollte.

Das hat, ich möchte sagen: mit genialischem Instinkt dazumal tatsächlich Rom begriffen. Wenn auch die Dogmenstreitigkeiten einen ganz anderen Charakter zeigen, so ist der Inhalt der Dogmenstreitigkeiten eben nicht der Inhalt der ganzen, wahren Geschichte; sondern für das, worum es sich handelt, sind die Dogmenstreitigkeiten, ich möchte sagen: nur der letzte spirituelle Ausdruck. Um viel Weitergehendes handelt es sich. Unter anderem handelt es sich auch um das, was ich eben charakterisiert habe. Und so sehen wir, daß vom 9. Jahrhundert ab durch die folgenden Jahrhunderte von Rom aus mit starker Hand Raum geschaffen worden ist in Europa, damit sich das entwickeln konnte, wonach die Volksseele strebte. Es zeigte sich aber auch mit großer Klarheit, wonach die Volksseele strebte.

Sehen Sie, wenn man den Blick darauf richtet, was hätte hervorgebracht werden können, wenn das östliche nicht zurückgestaut worden wäre, sondern sich über Europa erstreckt hätte - *Karl der Große* hat einen Ansatz dazu gemacht -, wenn sich das über Europa erstreckt hätte, so würde über Europa gekommen sein - in einer äußerlichen Weise, sagte ich schon, aber es würde gekommen sein - ein gewisses Anschauen von Gegenständlichkeiten, die unmittelbar herausprechen aus der geistigen Welt. Das sollte zunächst nicht kommen. Denn in Europa sollte sich der materialistische fünfte nachatlantische Zeitraum vorbereiten. Und er hat sich in der wichtigsten Art vorbereitet gerade in Mitteleuropa. Interesse hatte man vor allen Dingen für etwas anderes als für Linie, Form und Farbengebung, die unmittelbar aus der geistigen Welt heraus sprechen. Für etwas anderes hatte man Interesse: Man hatte Interesse vor allen Dingen in Europa für das, was sich in der Zeit abspielt, für das, was zu erzählen ist, was Ereignis ist. Und auch wenn man das Einzelwesen, den einzelnen Menschen betrachtete, so betrachtete man ihn ganz unter dem Gesichtspunkt, wie er sich hineinstellt in die Folge der Ereignisse, die sich erzählen lassen. Man kann die Zeit des 10., 11., 12. Jahrhunderts auch die Zeit des römisch-deutschen Kaisertums nennen, weil sich dazumal von Rom aus eben das Raumschaffen ausgebreitet hat für die Interessen des Erzählens, für die Interessen des Wirkens in der Zeit, für die Auffassung der einzelnen Gestalt in der Zeit.

Sehen Sie, das ist wieder ein anderer Gesichtspunkt als diejenigen Gesichtspunkte waren, die ich im vorigen Jahre bei dem vorigen Zyklus solcher Vorträge hier hervorgehoben habe. Diese Zusammen-Wirkung des mitteleuropäischen Kaisertums mit dem Wesen der römischen Kirche und ihrer Ausbreitung, das ist durchaus das innere Bild für die Art, wie sich dazumal der fünfte nachatlantische Zeitraum in Mitteleuropa vorbereitet hat. Wir sehen daher, daß in diesem Mitteleuropa sich so vorbereitet dieser Zeitraum, daß zunächst eigentlich wenig Interesse da ist für räumliche bildende Kunst. Räumliche bildende Kunst wird entlehnt - erinnern Sie sich mancher Darstellungen, die ich Ihnen im vorigen Jahre vorgeführt habe -, entlehnt von dem, was vom Orient herübergekommen ist, sich dann ausgebreitet hat, ich möchte sagen: durch die Fugen des Hauptinteresses hindurch. Das, was aus dem Volkstum selber aufgeschossen ist, das wird erzählt. Und was Erzählung werden sollte, wollte man in das Volkstum aufnehmen, mit dem Volkstum innig zusammenfügen.

Sehen Sie doch, wie großartige Bilder mitteleuropäischen Lebens, des Lebens der Rheingegend, der Donauegend, der Gegend der nördlichen Küste, uns entgegentreten in den Schilderungen des Nibelungen-, Walthari-, Gudrun-Liedes. In der Art und Weise, wie in diesen

Dichtungen dargestellt wird, haben Sie ausgesprochen das Interesse für das zeitliche Geschehen. Und sehen Sie, wie im *Heiland*, in dieser Dichtung, die im Zeitalter nach Karl dem Großen entstanden ist, hereingesponnen werden die Erzählungen des Evangeliums in mitteleuropäischen Charakteren, wie eigentlich der Charakter des biblischen Geschehens aufgenommen wird von den unmittelbaren Interessen Mitteleuropas im «Heliand». Es sollte das, was in den europäischen Volksseelen lebte, aus diesen Volksseelen selbst heraus geboren werden. Daher wurde die orientalische Tradition zurückgeschoben, die wenig auf das Zeitliche geht, die wenig historischen Sinn hat. Das wurde deshalb zurückgeschoben. Und wenn wir dann sehen, wie diese Volksinteressen Europas aus tiefen Untergründen an die Oberfläche heraufkommen, dann ist uns heute oftmals nur schwer möglich, uns so recht hineinzuvorfühlen in jene Innigkeit, in jenes tiefe Seelische, mit dem dazumal der europäischen Menschengestalt seine eigene Vertiefung an die *wesentlich* geistigen Vorgänge anknüpfte. Man möchte sagen: das, was zurückgestaut worden ist nach dem Orient, das weist hinaus in räumliche Unendlichkeiten, und seine Darstellungen schauen herein aus Raumesweiten; dasjenige, was in Mitteleuropa an die Oberfläche treten sollte, sollte unmittelbar heraufkommen aus den Tiefen der menschlichen Seelen selber, aus Seelentiefen, nicht aus Raumesweiten - aus Seelentiefen.

Das geheimnisvolle Walten der Seelentiefen unter der Oberfläche der unmittelbaren Wahrnehmungen, das war schon etwas, was dazumal in den Seelen lebte. Daß solch eine Menschenseele auf dem Grunde ihres Wesens geheimnisvolle Impulse hat, die nur manchmal in Feieraugenblicken des seelischen Erlebens heraufschlagen, davon war man instinktiv in den genannten Jahrhunderten durchdrungen. Daß gewissermaßen das Leben tiefer ist als das, was Augen sehen, Ohren hören und so weiter, daß es aus unergründlichen Seelentiefen heraufkommt, das empfand man tief. Und ich möchte sagen: wir vernehmen eine Art Nachklang dieser Tiefe, wenn wir so etwas Schönes hören wie eine kleine Dichtung *Walthers von der Vogelweide*, der gewissermaßen den Abschluß bildet des reinen sprachlichen Zeitalters, jenes Zeitalters, in dem man noch nicht die Fähigkeit gehabt hat, wirklich zum Ausdruck zu bringen in bildhafter Weise, was gestaltenlos in den Seelentiefen sich kundgibt. Von dieser Tiefe werden wir berührt, wenn wir *Walthers von der Vogelweide* kleines Gedichtchen auf uns wirken lassen, wo er als alter Mann von seinem eigenen Leben spricht, wenn er so zurückschaut auf sein Leben. Als er gereift war als Mann, als Weisheit eingezogen war in seine Seele und manches Licht geworfen hatte auf Seelentiefen, aus denen früher ihm geheimnisvolle Wogen nur heraufschlugen wie im Traum, da kam etwas von Stimmung in *Walther von der Vogelweide*, welche er so ausdrückt:

«O weh, wohin entschwanden alle meine Jahr'!

Träumte mir mein Leben, oder ist es wahr?

Was mir stets dünkte wirklich, war's ein Traumgesicht?

Ich habe lang geschlafen und weiß es selber nicht.

Nun bin ich erwacht, und mir ist unbekannt,

was sonst mir war so kundig als meine Hand.»

So spricht *Walther von der Vogelweide* am Abschluß dieses drei Jahrhunderte langen Zeitraumes, 10., 11., 12. Jahrhundert, des Zeitraumes der Blüte des römisch-deutschen

Kaisertums, das mit diesem Zeitraum abgeschlossen ist. Es ist der Zeitraum, in dem sich vorzugsweise das Interesse für das Geschehen ausbildet. Die Kunst verlangt Darstellung, bildlichen Ausdruck des Geschehens, in Mittel-, West- und Südeuropa, des Geschehens, des Werdens. Nach dem Osten hinblickend ist der Ausdruck des Seins, des Daseins, der Ruhe, des ruhigen Herausblickens aus der geistigen Welt. Das Geschehen, das unmittelbar hier sich abspielt, in das die menschliche Seele hineingeboren ist, in dem die menschliche Seele verbunden ist mit dem Größten, mit dem Geheimnisvollsten, das drängte auch nach bildlicher Darstellung. Dazu bedurfte es allerdings der Befruchtung vom Süden, der sich noch erhalten hatte die Nachklänge eben all der Traditionen, die dort vom Orient herübergekommen sind. Geschehen auszudrücken also war vor allen Dingen das Bestreben.

Und so waren enthalten im Kunststreben des Abendlandes, ich möchte sagen: zwei sich bekämpfende Impulse; denn gewiß: es war zurückgestaut worden nach Osten die Darstellung des Seins, aber eben nur zurückgestaut; es waren viele Dinge geblieben. Vor allen Dingen war geblieben etwas von dem, was wir dann im Osten sehen, wo nach strengen Regeln die Ikonen gebildet werden mußten, und andere Dinge, nach Regeln, die vom alten Herkommen aufgenommen sind, gegen die man nicht verstoßen darf bei der Linienführung, im Ausdruck und so weiter. Das alles verpflanzt sich auch ins Abendland hinein; aber daneben das Bedürfnis, das, was man in der Umwelt erlebte, zu verbinden mit dem, was als Tradition über den Süden nach Mitteleuropa hereingekommen war. Natürlich gestaltete sich dieses Bedürfnis zuerst aus in der Darstellung, in der primitiven, einfachen Darstellung der biblischen Erzählungen, der biblischen Geschichten. Erst als die drei nächstfolgenden Jahrhunderte beginnen, das 13., 14., 15., da erhebt sich auch in Mitteleuropa die Kraft, möchte ich sagen, zur bildlichen Darstellung. Diese Kraft verdankt man einer ganz bestimmten Tatsache. Man verdankt diese Kraft der Tatsache, daß in diesen Jahrhunderten, also im 13., 14., 15. Jahrhundert, vor allen Dingen groß wurde über ganz Mittel- und Südeuropa hin dasjenige, was man die Städtetum nennen könnte, die Blüte des Städtetums. Die Städte, die dazumal stolz waren auf ihre kraftvolle Souveränität, die entwickelten in ihrer Mitte die volkseigentümlichen Kräfte. Und weil solche Städte nicht in dieser Weise hinein-uniformiert waren, weder in das alte römisch-deutsche Kaisertum, das damals im Niedergang war, noch hinein-uniformiert waren in die späteren Staatsgemeinschaften, weil diese Städte in sich souverän waren, konnten sie individuelle Kräfte entwickeln so, wie es die Individualität des Bodens, der Lebensweise in den einzelsten individuellsten Orten verlangte. Man versteht die Zeit des 13., 14., 15. Jahrhunderts nicht, wenn man nicht immer wieder und wiederum seinen Blick wirft auf die damalige Blüte der Städtetum.

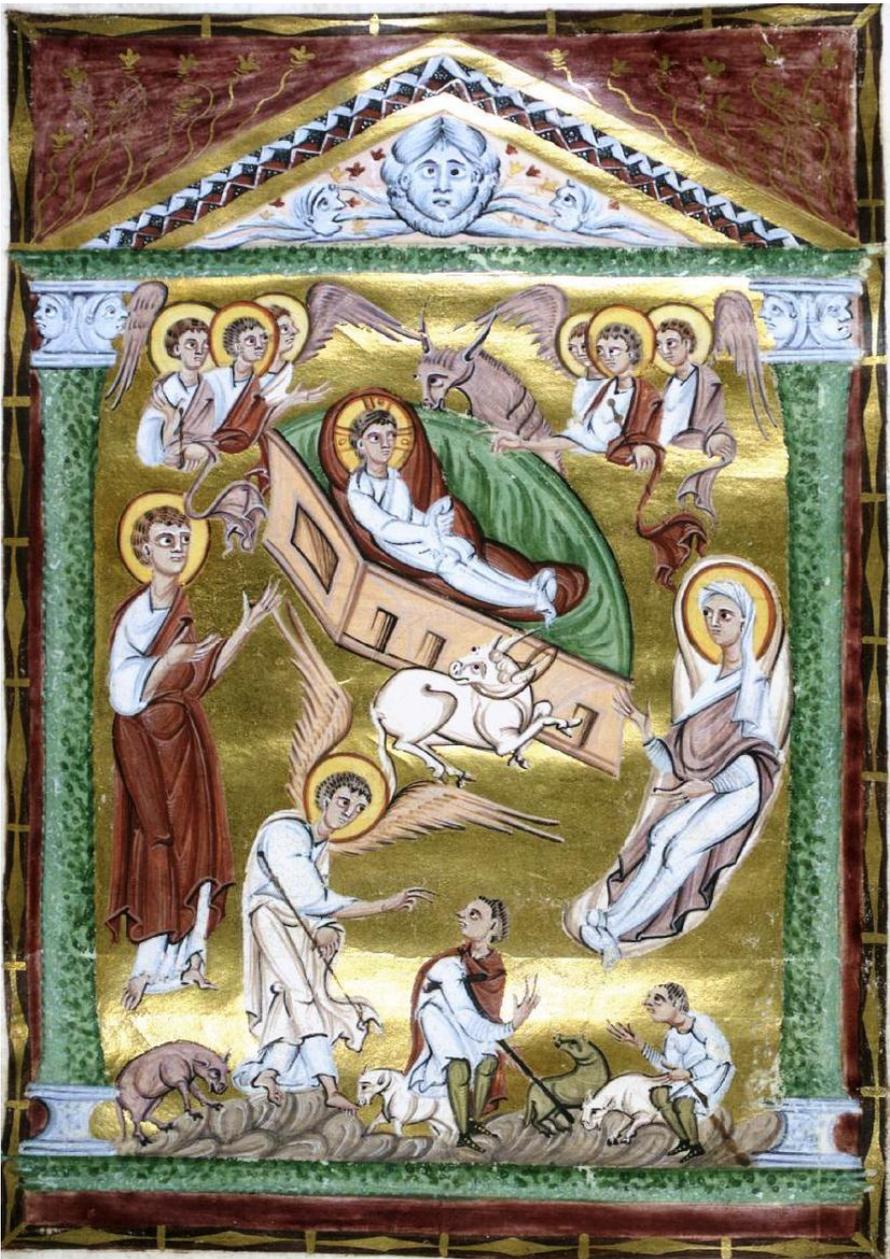
Vergegenwärtigen wir uns einmal jetzt diese Blüte der Städtetum -wir können sie im 11., 12., 13., 14., 15. Jahrhundert approximativ annehmen-, was diese Städtetum vorgefunden hat in bezug auf das Künstlerische. Von Rom ausgehend waren gewisse Traditionen geblieben. Die Hauptsache hatte man nach dem Osten abgestaut; aber gewisse Traditionen waren geblieben, Traditionen in der Linienführung, in der Farbgebung, in bezug auf den Ausdruck des Gesichtes; Augen mußten in einer gewissen Weise, die Nase mußte in einer gewissen Weise gemacht werden. Aber das alles stritt mit dem Bedürfnis, das Geschehen darzustellen. Dieses Streiten der zwei Impulse, wir können es da beobachten, wo das Künstlerische sich erst hervorwagt, wo es erst heraus sich stülpt, wo, ich möchte sagen: der von Rom aus geschulte Mönch sich überfluten läßt

von dem, was ihm von Mitteleuropa kommt, von dem Bedürfnis, die biblischen Dinge nicht bloß so darzustellen, daß man die Gestalten, die in der Bibel vorkommen, wie herausschauend aus den geistigen Welten darstellt, sondern so darstellt, daß das Biblische selbst ein Abdruck ist davon, wie der Mensch unter Menschen lebt. Das ist ihm nun aufgedrängt, dem Mönch, in seinem einsamen Arbeiten. Wenn er seine Miniaturen malte und da in einer kleinen Weise die biblischen Szenen darstellte, da mußte er Rechnung tragen auf der einen Seite dem Reste der Traditionen und auf der ändern Seite dem, was sich als Gestaltung des Lebendigen an die Oberfläche bewegen wollte.

Ich habe Ihnen heute zwei Proben solcher Miniaturmalereien vorzuführen, aus denen Sie ersehen werden, wie im 11., 12. Jahrhundert - auch im 13. Jahrhundert ist es noch sichtbar - sich da zeigt gerade in dieser Kleinmalerei, was traditionelle Malerei ist im Kampfe mit dem Geschehen.

Sehen Sie sich ein solches Bild aus einem Evangeliar an, darstellend «Die Geburt Christi» - wir kennen das Bild schon vom vorigen Jahre

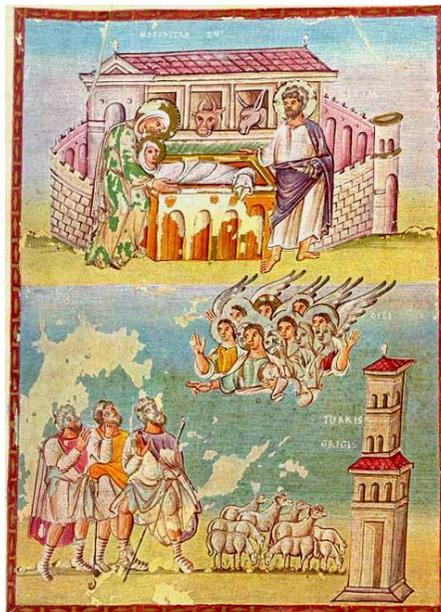
247 Miniatur Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten (Köln, Dom-Bibliothek)



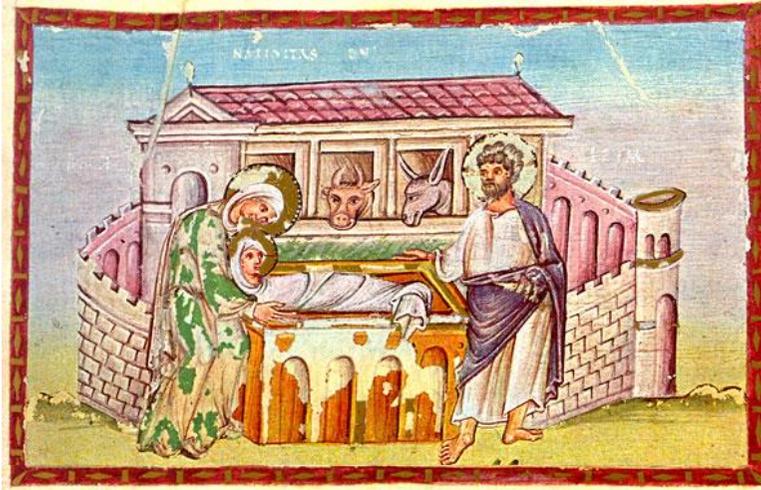
Sehen Sie sich an, wieviel Sie hier noch erinnert an die Tradition des bloßen Seins. Sehen Sie, wie hier noch, ich möchte sagen: die Gestalten so dargestellt sind, daß sie nicht aufgenommen haben, was der Mensch in der äußeren naturalistischen Wirklichkeit, in der er lebt, beobachtet, sondern wie die Gestalten hier alle noch herausgeboren sind aus den Vorstellungen, die sich der Mensch von der geistigen Welt macht. Da kommen die Heiligen, da kommt die Christus-Figur selbst, alles das kommt noch herüber aus einer anderen Welt. Hinter der Bildfläche können wir uns nur die geistige Welt vorstellen - natürlich bildhaft und radikal gesprochen.

Von alledem, was an den Naturalismus erinnert, noch nicht eine Spur. Beachten Sie, wie nicht eine Spur von Perspektive, nicht eine Spur von Versuch da ist in diesem Bilde, den Raum irgendwie darzustellen; alles auf der Fläche; alles aber Geistiges darstellend noch. Und dennoch, wenn Sie den Blick werfen auf die einzelnen Gestalten, so werden Sie - noch ungeschickt, aber dennoch schon darinnen bemerken den Drang, etwas auszudrücken. Sie werden bemerken, daß da zwei Dinge miteinander kämpfen. Sehen Sie sich in der Figur rechts und in der hier links die Augen an, und Sie werden durchaus bemerken können, daß da noch etwas von Tradition darin ist; daß der, der das gemalt hat in seiner Klosterzelle, noch in seinem Kopf hatte die Lehre: Augen mußst du in einer gewissen Weise machen; so und so muß der Ausdruck sein - aber er kämpft schon damit; er paßt in gewissem Sinne schon den Blick der Situation und dem Geschehen an.

Gerade in diesen Kleinmalereien, die in die Evangelien, in die Bibelbücher hineingemalt worden sind, da sehen wir, wie die genannten Prinzipien miteinander kämpfen. Daneben sehen Sie aber wieder das, was zum Beispiel bei Cimabue noch so stark hervortritt, was da das Orientalisch-Bildende des Seins ausdrückt. Wie erinnern hier die Engelfiguren oben durchaus - was aber auch schon, wenn es bei Cimabue auftritt, nur ein orientalischer Nachklang der Auffassung des Bildlichen ist - an ein Herausprechen aus der geistigen Welt selber, an eine Darstellung des Seins, nicht des Geschehens!



Eine andere Probe ist das zweite Bild, das ich vorbereitet habe, das aus einem Trierer Evangeliar ist: 248 Miniatur Geburt Christi. - Verkündigung an die Hirten (Egberti Codex Trier)



Hier sehen Sie unten die Hirtenverkündigung, oben Christi Geburt. Gerade wenn Sie diese Hirtenverkündigung nehmen, wie da die Engel den Hirten verkündigen das «Gloria in den Höhen und Friede auf Erden den Menschen, die eines guten Willens sind», wenn Sie dies nehmen, so finden Sie da ganz, ich möchte sagen: das Ineinermischen dieser zwei Impulse.

Wie tritt uns bei all den drei Männergesichtern schon entgegen das Bestreben: Geschehen darzustellen! Wie aber auf der anderen Seite alles fern ist aller Naturbeobachtung; wie spielt noch Tradition hinein! - Ich möchte sagen: fühlen Sie es doch den Flügeln der Engel oben an, daß in einem Buche gestanden hat: Flügel müssen in einer solchen Weise gestaltet sein, daß sie gegen die Hauptszene hin schief verlaufen, daß sie nach einer Seite weisen, und dergleichen. Sie fühlen die Vorschrift, und Sie fühlen zu gleicher Zeit aus einer solchen Darstellung das Hereinbrechen des Dranges, der sich aber noch nicht betätigen kann, nach Beobachtung des Geschehens. Fühlen Sie es dem an und beachten Sie bei alledem, um eben zu sehen, wie wenig Naturbeobachtung noch vorhanden ist, daß nicht die Spur von Raumesbehandlung, nicht die Spur von Perspektive in diesem Bild vorhanden ist, daß das alles erst, ich möchte sagen: noch implizite, in der Anlage nur, bei dem, der darstellt, vorhanden ist; während Vorschriften, wie man so etwas zu machen hat, die Lehren, während die noch im wesentlichen gewaltet haben.

Und nun sehen wir, wie bei Ablauf der drei Jahrhunderte römischdeutschen Kaisertums vor der Städtebegründung der Drang, Geschehen darzustellen im Verein mit demjenigen, was Vorschrift ist, was Seins-Darstellung ist, wie der Drang in Mitteleuropa mit einer gewissen Plötzlichkeit zur schönsten Blüte führt. Köln ist eine derjenigen Städte, in denen die Stadtfreiheiten am intensivsten geblüht haben, und die zu gleicher Zeit die Möglichkeit gehabt haben, durch intensive Verbreitung der katholisch-römischen Herrschaft das aufzunehmen, was an alter traditioneller Gestaltungskunst aus dem Osten gekommen ist. Kein Wunder daher, daß gerade in Köln eine Möglichkeit uns entgegentritt, wie da in der wunderbarsten Weise ineinandergeführt werden, ineinander verwoben werden die beiden Impulse: dasjenige, was man, ich möchte sagen, hatte durch uralt-ehrwürdige Tradition, so daß man sich daran vorstellte: so sieht eine Madonna aus - und der Drang, Geschehen darzustellen. Wie eine Madonna auszusehen hat - im Osten ist es in Spiritualität erstarrt; majestätisch, erhaben, aber in Spiritualität erstarrt. Es soll warten. Die Bewegung wird hineingebracht im Westen. Das, was vom Himmel herabgekommen ist als Offenbarung über die Madonnagestalt, was sich in der russischen Madonna so großartig-erhaben darlebt, das wird durchdrungen von dem, was man unmittelbar sieht: Schönstes, das sich offenbaren kann im menschlichen Angesicht, Lieblichstes, unmittelbarer Abdruck menschlicher Liebefähigkeit, menschlicher Freundlichkeit, menschlichen Wohlwollens, alles das, was in der Umgebung lebt in inniger Verbindung mit der geoffenbarten Gestalt der Madonna.

Denken Sie sich das und sehen Sie sich dann an das Bild, das ein Kölner Meister Wilhelm gemalt hat:

243 238 Kölner Meister Madonna mit der Wickenblüte (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)

Hier können Sie sehen, was ich eigentlich andeuten wollte; hier können Sie sehen, wie versucht ist, Leben, das heißt Geschehen, Werden in die Mariendarstellung hineinzubringen. Hier ist individualistisches Beobachten in das Traditionelle hineingetragen, bis in die Einzelheiten hinein, ich möchte sagen: die alten Vorschriften nur noch in bezug auf ihre Gesinnung beachtend, edel die Gestalten, erhaben die Gestalten, aber nicht mehr bis in die Linienführung hinein, also die Tradition ganz belebt schon von der individuellen Beobachtung. Das ist es, was wir eben an diesem Meister so sehr zu bewundern haben.



Das andere Bild von demselben Meister:

237 Kölner Meister HI. Veronika mit dem Schweißstuch (München, Ältere Pinakothek)



das Ihnen das, was ich eben ausgeführt habe, an einer anderen Darstellung zeigt. Denken Sie sich, wieviel in die traditionell himmlische Gestalt, in die geoffenbarte Gestalt des Erlöser-Antlitzes, des «Veronika-Antlitzes» hineingekommen ist von dem, was man unmittelbar beobachten kann als sich offenbarend aus den Seelentiefen heraus. Versuchen Sie sich zu vergegenwärtigen, wie individualisiert unten die Engelangesichter schon sind! Versuchen Sie sich zu vergegenwärtigen, wie bei diesem Bilde durch die Individualisierung der Gestalten es nicht mehr möglich ist, hinten unmittelbar sich den Himmel vorzustellen. Aber etwas anderes ist möglich! Hinter dem Bilde, das aus der orientalischen Gesinnung hervorgegangen ist (245), kann man sich unmittelbar die geistige Welt vorstellen, etwas anderes noch, als das Bild also darstellt. Hier (237) kann man sich auch etwas anderes vorstellen, muß etwas anderes empfinden als das Bild darstellt. Man empfindet vieles von dem, was vorangegangen ist, was man weiß aus der Bibel; man empfindet vieles von dem, was nachzufolgen hat; Geschehen empfindet man. Und das, was dargestellt ist, ist eine Szene aus einem Vorher und Nachher. Also nicht etwas wie ein Geisterreich dahinter, aber etwas wie ein Vorher und Nachher empfindet man. Wenn auch das Einzelne dargestellt wird - die bildende Kunst muß ja das -, so ist das Einzelne doch herausgehoben aus dem Geschehen. Das ist es, was uns, ich möchte sagen, wie der Abschluß jener Periode entgegentritt, in welcher Rom aus so tiefem Verständnisse heraus durch drei bis vier Jahrhunderte in Europa Raum geschaffen hat für das, was aus den Volkstümmern herauswollte. Wie der Abschluß erscheint uns dieses bei dem in Köln wirkenden, so genialischen Meister, der solches geschaffen hat.

Da tritt also dieses Ineinanderfließen der zwei Impulse, die ich charakterisiert habe, ganz besonders hervor. Und nun möchte ich, um Ihnen die Kräfte vorzuführen, die da überall wirkten, Ihnen ein paar Bilder zeigen von dem Maler, der von Konstanz aus, wo er wahrscheinlich gebildet worden ist und der dann andere Länder durchzogen hat, verschiedenes gelernt hat, dann nach Köln gekommen und gewissermaßen der Nachfolger wurde des sogenannten Meister Wilhelm, *Stephan Lochner*. Das erste ist ein Marienbild - wir kennen es auch schon -:



An diesem Bilde sehen Sie - Sie brauchen nur die einzelnen Köpfe zu vergleichen - schon den Drang, das Werden durch die individuelle Gestaltung des Bildes völlig zum Ausdruck zu bringen. Dieses Bestreben sehen Sie. Sie sehen zwar noch keine Möglichkeit, den Raum zu gebrauchen; alles ist auf der Fläche, Sie sehen noch keine Möglichkeit, irgendwie Perspektive anzuwenden; aber Sie sehen die Sehnsucht, den Trieb, den Instinkt, das, was man erzählen könnte als Geschehen, festzuhalten in der bildlichen Darstellung, Sie sehen den Trieb, zu charakterisieren; Sie sehen auf ein Vorher, auf ein Nachher, herausgestellt dasjenige, was bildlich dargestellt ist, als Szene.

Nun bitte ich Sie, ins Auge zu fassen, daß die zwei vorhergehenden Bilder (237, 238), die wir von dem Kölner Meister vorgeführt haben, eben in die Blütezeit des Wirkens dieses Meisters fallen, das ist etwa vom Jahre 1370 bis 1410, also unmittelbar in die Zeit hinein, in der seinen Abschluß findet der vierte nachatlantische Zeitraum. Dieses Bild von Stephan Lochner (239) fällt nun schon in den fünften nachatlantischen Zeitraum hinein. Ich habe Ihnen also hier aufeinanderfolgend Bilder gezeigt, zwischen denen die Grenze liegt zwischen dem vierten und dem fünften nachatlantischen Zeitraum.

Und was ist das besonders Charakteristische? - Sehen wir denn nicht dieses besonders Charakteristische des fünften nachatlantischen Zeitraums hineinspielen in diese Darstellung? Sehen wir denn nicht in dem Augennieder-schlag der Maria, in dem segnenden Händchen des Kindes, in dem Unterschiede der rechten und linken Figur im Gesichtsausdruck, in der individuellen Ausgestaltung der übrigen Figuren - sehen wir denn nicht dasjenige, was im fünften nachatlantischen Zeitraum das Charakteristische wird: die Persönlichkeit in die bildliche Darstellung hineinspielen? Sehen wir denn nicht, wie da der Einschlag der Persönlichkeit kommt? Und sehen wir nicht vor allen Dingen hier schon die Sehnsucht, gerade das zum Ausdruck zu bringen, was in diesem fünften nachatlantischen Zeitraum bildnerisch das Bedeutungsvollste ist für Mitteleuropa: das Hell-Dunkel? - Wie wenig Bedeutung hat das Hell-Dunkel für das, was alte Tradition ist, das Hell-Dunkel, in dem der Mensch lebt, das der Mensch nicht nur sieht, sondern in dem er sein Leben fühlt, weil ihn das Licht erfreut, weil ihn das Helle belebt, weil er mit Dunkel in die Ruhe eingeht, weil er im Dunkeln sich zurückzieht in die geheimnisvollen Seelentiefen. Dieses Drinnenleben in der Welt der einzelnen individuellen Seelen, das insbesondere im fünften nachatlantischen Zeitraum zum Vorschein kommt, auch im Auftreten des Hell-Dunkel sehen wir es, in dem Verteilen der Lichtmasse: in der Mitte das Licht über dem Kinde, wir sehen dieses Licht sich links und rechts in einzelnen Massen verteilen, nach oben hell werden, nicht mehr in der früheren Weise den Abschluß findend in dem Goldgrunde bloß, sondern in dem Hellen. Also das Hineinspielen des Individuell-Persönlichen, das ist es, was wir hier beobachten; und niemand kann eigentlich aufeinanderfolgend diese Dinge betrachten, die wir jetzt vorgeführt haben, ohne aufmerksam zu werden, daß, wenn auch nur ganz leise, etwas ganz Neues hineinspielt als Element des fünften nachatlantischen Zeitraums in den abklingenden vierten nachatlantischen Zeitraum.

Nehmen wir noch einmal das vorige Madonnenbild:

243 238 Kölner Meister Madonna mit der Wickenblüte, Mittelteil



Prägen Sie sich dieses Kindergesicht gut ein, und versuchen Sie zu empfinden, wie viel hier noch Tradition lebt. Und jetzt stellen wir noch einmal das andere ein:

244 239 Stephan Lochner Anbetung der Könige, Teil: Madonna

betrachten die Madonna und das Kind und sehen hier, wie da wirklich ein neuer Einschlag hineingekommen ist, wie ein ganz neuer Impuls des Individuellen wirklich hineinschlägt. Und so bei den nachfolgenden Bildern des Stephan Lochner, wobei ich ausdrücklich bemerke, daß Stephan Lochner aus der Gegend ja herkommt, in der man am meisten unfähig war, die Tradition aufzunehmen, weil man am meisten Trieb hatte, das Individuelle, in das der Mensch hineingestellt ist, zu bilden. Es ist die Gegend um den Bodensee herum, die Gegend Südbayerns, die Gegend Westösterreichs. Da waren die Stämme, die aus ihrer Volksnatur heraus am meisten nach dem Individuellen gestrebt haben, die am meisten abgelehnt haben das Traditionelle. Nun hat Stephan Lochner das Glück gehabt, mit diesem, ich möchte sagen, bayrischen Gespanntsein auf das Individuelle dorthin zu zielen, wo trotz des Strebens nach dem Individuellen noch gelebt hat die große erhaben-heilige Tradition des Alten. Da hat er, weil stärker als in dem Meister Wilhelm in ihm der revolutionäre, der individuelle Drang gelebt hat, durch die Verbindung dieses revolutionär-individuellen Dranges seines Innern mit dem abgeglätteten Typischen der Tradition, die nach Köln gekommen war, dieses Bild hervorgebracht.

241 Stephan Lochner Madonna mit dem Veilchen (Köln, Diözesan-Museum)

Die Raumkunst ist gewissermaßen für solch einen Künstler wie Stephan Lochner noch nicht erfunden; den Raum darstellen, das konnte man dazumal in Köln nicht; aber die Seele versuchte man in die Bildlichkeit hineinzubringen.



Und völlig in welthistorisches Geschehen, in welthistorische Entwicklung hereingestellt hat man diese Dinge, wenn man solch ein Bild des Westens vergleicht mit einer Madonna des Ostens:

245 Russische Ikone Die Gottesmutter von Wladimir (Moskau, Historisches Museum)



Sehen Sie sich in dem nächsten Bilde:

242 Stephan Lochner Madonna in der Rosenlaube (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)

das Sie ja auch schon kennen, noch besonders an, wie dieses Ineinanderfügen, dieses Ineinanderweben des Individuellen und des allgemein Typischen bei Stephan Lochner hervortritt, wie bei ihm schon hervortritt das Hell-Dunkel, wenn auch in diesen Bildern noch durchaus kein Streben ist, den Raum zu bezwingen, die Perspektive sich anzueignen; aber im Hell-Dunkel sehen wir eine andere Art der Raumesbezwungung als die durch die Perspektive. Und die Perspektive ist ja gerade im Süden, man könnte sagen: erfunden worden durch Brunellesco - ich habe es Ihnen im vorigen Jahre ausgeführt.



Und nun

240 Stephan Lochner Christus am Kreuz (Nurnberg, Germanisches Museum)



an dem Sie ja sehen, wie von Komposition noch nicht eine Spur da ist, wie auch dort, wo die Darstellung selbst gedrängt hätte, den Raum zu studieren, noch nichts von Raum da ist, wie aber auf der anderen Seite versucht wird, die sechs Nebengestalten jede individuell auszubilden, wie versucht ist, den Erlöser selbst zu individualisieren. Erinnern Sie sich nur bitte an die Bilder des Kölner Meisters (237, 238) und vergleichen Sie sie mit den vier Bildern von Stephan Lochner (239-242), die wir gesehen haben. Es kann nicht ausbleiben, daß sich Ihnen tief einprägt der Einschnitt, der zwischen den zweien liegt; denn dieser Einschnitt ist der zwischen dem vierten und dem fünften nachatlantischen Zeitraum. Stephan Lochner sucht seelisch darzustellen; aber er sucht schon in den Gestalten der Natur selber die Formen zu finden, in denen sich die Seele ausspricht. Der Meister Wilhelm, der hat noch geschwebt in einer übersinnlichen Seelenempfindung, und die prägt er aus, aus einem inneren Gefühl heraus. Er prägt sie nicht so aus, daß er auf das Modell hinschaut. Hier (237) sehen Sie schon ein Hinschauen auf das Modell, damit die Seele selbst zeigt, wie sie sich ausweist. - Der Meister Wilhelm ist noch ein Ausdrücker seines eigenen Empfindens. - Stephan Lochner ist schon ein Nachahmer der Natur. Das ist in der Tat der Realismus; der Naturalismus, er kommt herauf. Und wir können so scharf die Grenze ziehen, wie wir sie zwischen diesen eigentlich kaum Jahrzehnte auseinanderliegenden zwei Malern haben.

Da sehen Sie, daß die Gesetze, die wir suchen durch die Geisteswissenschaft, sich wirklich in den einzelnen Lebenssphären zum Ausdruck bringen, wenn man diese Lebenssphären nur nicht ohne Gewicht, sondern mit ihrer Gewichtigkeit sich vor die Seele führen würde.

Und nun möchte ich Ihnen noch einmal diese Tatsache vor die Seele führen, indem ich Ihnen zwei Maler zeige, die mehr im Süden gewirkt haben. Das war also in Köln geschehen. Nun sehen wir mehr nach dem Süden, nach Bayern, nach der Konstanzer, Ulmer oder der Rheinischen Gegend und sehen wir da, wie sich die Verhältnisse vor und nach dem Einschnitt darstellen, durch den der vierte vom fünften nachatlantischen Zeitraum getrennt ist. Da möchte ich Ihnen zunächst zwei Bilder vorführen von Lukas Moser, der im Anfang des 15. Jahrhunderts lebte und durchaus zugezählt werden kann noch dem vierten nachatlantischen Zeitraum.

Sehen Sie sich dieses Bild an:

335 Lukas Moser Meerfahrt der Heiligen (der Magdalenen-Altar, Tiefenbronn Kirche)

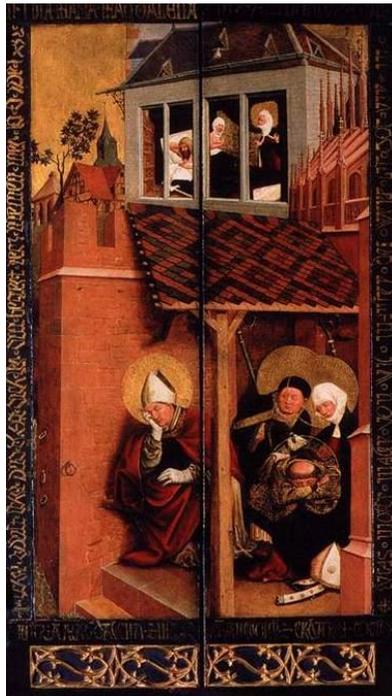


Versuchen Sie bei diesem Bilde noch zu spüren, wie alles darauf so gemalt ist, daß man merkt, der Maler hat noch durchgemacht die Schule, die ihm gesagt hat: Wenn du Gestalten nebeneinander malst, so mußt du die eine en face, die andere im Profil malen; wenn du Wellen malst, so mußt du sie so malen.

- Da sehen Sie das ganze Wellenspiel des Meeres, nicht angeschaut, aber «nach Vorschrift» gemalt; da sehen Sie die Figuren «nach Vorschrift» angeordnet; da sehen Sie nichts beobachtet; das alles ist zusammengestellt. Dieses Bild vom Tiefenbronner Altar zeigt also die Seefahrt der Heiligen.

Das nächste Bild stellt die Rast, die Nachtruhe derselben Heiligen dar:

336 Lukas Moser Nachtruhe der Heiligen (der Magdalenen-Altar, Tiefenbronn Kirche)



ein mittelalterliches Haus, an eine Kirche angebaut, nun da fällt es Ihnen wohl stark auf, wie wenig irgend etwas dabei angeschaut ist, wie alles aus dem Kopf gemalt ist. Sehen Sie sich an dort den schlafenden Heiligen Zedonius; die Mitra hat er auf beim Schlafen, den Handschuh hat er noch an. Es sollte ganz nach Vorschrift gemalt werden - und nur verstoßen geht dasjenige hinein in die Darstellung, woran das Hauptinteresse gelegen ist. Denken Sie sich: das ist ein fortlaufender Zug, den die Heiligen machen, eine Reise der Heiligen; sie fahren durchs Meer, sie halten Nachtruhe: Erzählung ist es. Und dennoch, es wird das dargestellt, was sich festgesetzt hat als seiendes Bild, noch ganz in Tradition. Lazarus dort, im Schöße seiner Mutter ruhend!

Wir können zurückblicken, wenn wir eine solche Darstellung vor uns haben, auf das, was dargestellt worden war in früheren Zeiten. Also das ist die letzte Zeit des vierten nachatlantischen Zeitraums. Man hat auch im Westen noch vorgeschrieben, wie solche Bilder, die man in Kirchen zu malen hatte, gemalt sein müssen. Nach fest bestimmten Traditionsregeln malte man. Der Maler bekam sozusagen aus der Tradition heraus selber seine Aufgabe: so schaute ein Heiliger Zedonius, so schaute ein Heiliger Lazarus aus, eine Heilige Magdalena und so weiter; die hatte er zu malen; das war Vorschrift, nicht so streng als im Osten, aber doch Vorschrift. Aber er muß auch auf die Triebe, auf die Instinkte, auf die Interessen sehen und Erzählung bilden! So schwimmen die Dinge ineinander, sie streiten sich am Ende eines Zeitalters.

Nun sehen wir zurück also ins 13., 12., ins 11. Jahrhundert. In allen Kirchen wurde das dargestellt, was strikte Vorschrift war. Ein Bild schaute dem ändern gleich, durch die ganze Christenheit hin, nur ein wenig variiert nach der Art, wie die Dinge bestellt wurden. Aber wurde einmal der heilige Zedonius bestellt, so wurde er so gemalt, wie er vorgeschrieben war. Das war die Tradition.



Jetzt denken wir uns den Einschnitt, den Beginn des 15. Jahrhunderts, und gehen von Lukas Moser, der letzte Nachzügler des vierten nachatlantischen Zeitraumes, herüber zu Hans Multscher und sehen, wie dieser Maler nun wirklich schon ganz darinnen steht in dem Aufgang, in der ersten Morgenröte des fünften nachatlantischen Zeitraumes. Sehen Sie sich dieses Bild an:

339 Hans Multscher Geburt Christi (Berlin, Deutsches Museum)

so haben Sie bereits in diesem Bilde wiederum das Auftreten des Individuell-Persönlichen, die Charakteristik des Persönlichen. Sie sehen bei Moser noch nicht die geringste Sehnsucht, die Natur anzuschauen. Hier (339) finden Sie einen Menschen, der sich schon bemüht - trotzdem er keinen Schimmer hat von irgendwelcher Raumbehandlung, trotzdem alles kunterbunt durcheinandergeht, nichts stimmt in bezug auf Raumbehandlung, auf Perspektive -, der bestrebt ist, aus der Seele heraus zu charakterisieren, aber so, wie die Natur selber schon aus der Seele heraus charakterisiert. Er versucht schon die individuellen Gestalten nachzubilden.



340 Hans Multscher Christus am Ölberg (Vipiteno *Sterzing*, Pallazo Municipale)

Es wird Ihnen das, was ich eben gesagt habe, bei diesem Bild noch mehr auffallen, insbesondere, wenn Sie die drei unten schlafenden Gestalten ins Auge fassen. Wie wird da schon versucht, erstens der Ausdruck des Seelischen, wie wird aber auch versucht, die Natur des Schlafes zum Ausdruck zu bringen. Vergleichen Sie das mit dem, was Sie in Erinnerung haben von den schlafenden Heiligen auf der Meerfahrt (335) auf der Rast (336), dann werden Sie sehen, was für ein mächtiger Einschnitt in der Entwicklung zwischen beiden liegt. Und sehen Sie, wie bewußt das Hell-Dunkel in die Darstellung hereindringt. Denn einzig und allein dadurch, nicht durch irgendwelche Perspektive, bekommt der Maler eine Raumanordnung heraus. Die Perspektive ist durchaus unrichtig, denn es ist ja nicht einmal ein einheitlicher Augenpunkt vorhanden; Sie können nirgends einen Punkt finden, von dem aus sich die ganze Situation angeordnet denken ließe; aber eine Raumanordnung, die trotzdem von einer gewissen Schönheit sogar ist durch das Hell-Dunkel.



341 Hans Multscher Grablegung

Sehen Sie sich diese «Grablegung» an. Sie werden finden: alles, sogar bis auf die Behandlung der Landschaft hin alles so, wie es charakterisiert werden mußte als Eindringen des Individuellen in das Traditionelle: das Interesse am Geschehen, nicht an der Darstellung dessen, was aus der geistigen Welt heraus kommt.



Sie sehen hier, wie die Individualisierung insbesondere hineinkommt in das ganze Bild dadurch, daß versucht ist, in einer entsprechenden Weise die Wächter darzustellen; die Verdrehung des Körpers soll zur Individualisierung beitragen. Ich bitte Sie, den einen dort oben links anzusehen, wie versucht ist, seine besondere Situation, sein besonderes Erleben, sein eigenartiges Unaufmerksamsein individuell auszuführen. Versuchen Sie zu sehen, wie der Maler versucht hat, den Kopf hier von vorne zu zeigen, wie er hier rechts charakteristisch den Schädel von hinten zeigt bei dem anderen Wächter. Man sieht, wie das Streben, individuell zu gestalten, hineinkommt; man sieht auch wiederum, wie das Hell-Dunkel hineinkommt. Man sieht, wie durch die Individualisierung versucht wird, den Raum zu gestalten, denn Perspektive ist ja noch gar nicht vorhanden. Wenn Sie sich vorstellen wollen den Punkt, von dem aus die Sehlinien für die Figuren gehen, so werden Sie ihn ziemlich weit hier vorne denken müssen; für den Sarg, der da aufgestellt ist, müssen Sie ihn wiederum an einem ändern Ort denken - und gar für die Bäume! Die sind in völliger Frontalansicht gemalt.

Nun, ich wollte Ihnen zeigen, daß die gesetzmäßigen Entwicklungsimpulse, von denen ich schon das letzte Mal hier gesprochen habe in den Bildern der italienischen Malerei, daß diese tief wirksam sind, und daß man dasjenige, was vom 15. Jahrhundert ab als das Charakteristische unseres Zeitalters heraufkommt, nur verstehen kann, wenn man sich die ganze tiefe Bedeutsamkeit jenes Zeiteinschnittes klar macht, die im Beginne des 15. Jahrhunderts die Grenze bildet zwischen dem vierten und fünften nachatlantischen Zeitraum. Was da sich umgestaltet, das lebt schon im ganzen Geschehen und Werden von Europa, nachdem vom 9. Jahrhundert ab zurückgestaut worden ist das, wozu Europa nicht fähig war, weil Europa etwas anderes aus den Tiefen des Wesens heraus gestalten mußte. Das im Osten hat mittlerweile gewartet. Und man sollte sich heute ein Bewußtsein von dem aneignen, was da gewartet hat und was im Westen an die Oberfläche kommen wollte; denn diese Kräfte sind noch durchaus vorhanden, diese Kräfte walten noch in dem gegenwärtigen Geschehen darinnen, wollen noch immer tätig sein. Und ein klares Verständnis dessen, was die Welt durchpulst, was in der Welt tätig ist, uns anzueignen, das ist eine dringende Notwendigkeit für das gegenwärtige Zeitalter. Das habe ich jetzt und seit längerer Zeit ja schon immer und immer wiederum betont. Durch die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst in dem charakteristischen Zeitpunkt wollte ich Ihnen das heute klarmachen. Sie sehen, da kommt man, ich möchte sagen, auf zwei Wellenschläge des Geschehens: ein Wellenschlag ist derjenige, der noch etwas östliches vom Süden heranbringt, einer ist, ich möchte sagen: aus den Tiefen selbst heraufgekommen. In diesen Jahrhunderten - dem 13., 14., 15. Jahrhundert, in den Jahrhunderten der Städtefreiheiten, da machte sich am stärksten geltend, was aus den Seelentiefen an die Oberfläche kommen wollte. Dann kommt vom 16. Jahrhundert ab wieder ein Rückschlag - die Entwicklung geht wellenförmig, die Entwicklung oszilliert -, der dann, selbstverständlich nicht gleich, nach außen hin sichtbar geworden ist; denn die Fortsetzung dessen, was ich Ihnen hier gezeigt habe als im 15. Jahrhundert heraufkommend, lebt auf der einen Seite in van Eyck, auf der ändern Seite in Dürer, Holbein und so weiter.

Wir sehen in die Niederlande, nach Burgund hinein auf der einen Seite, auf der ändern Seite nach Nürnberg, Augsburg, Basel und wir sehen die Nachwirkungen dessen, was da kommen

wollte, sehen die Woge, die aus Seelentiefen heraufschlägt, um den fünften nachatlantischen Zeitraum einzuleiten.

Ich wollte nur einen der Impulse dieses fünften nachatlantischen Zeitraumes Ihnen heute vorführen. Von anderen Impulsen habe ich ja bei den verschiedensten Gelegenheiten gerade jetzt zu sprechen.



*Nachklänge dreier Hauptimpulse des dritten und vierten nachatlantischen
Zeitraums, Zusammenwachsend in der Zeit der Städtkultur zur Gold-Edelsteinkunst und
fortwirkend im fünften Zeitraum:*

ALTCHRISTLICHE PLASTIK,
SARKOPHAGE UND RELIEFE
BERNWARD VON HILDESHEIM

Dornach, 22. Oktober 1917

Ich werde heute einige Betrachtungen einfügen, die so, wie sie heute gegeben werden sollen, in einem loseren Zusammenhang werden zu stehen scheinen mit den fortlaufenden Auseinandersetzungen, die ich in diesen Wochen hier gebe. Allein, trotz der aphoristischen Form, in der ich heute sprechen werde, ist das, was ich heute meine, dennoch ein Stück zu den fortlaufenden Betrachtungen, und ich denke dann in der nächsten Zeit, wenn dann noch Vorträge möglich sein sollten, zurückzukommen auf mancherlei, was angeschlagen worden ist in diesen Betrachtungen, um dann zu kommen zu einer Gipfelung, zu einem Weltanschauungs-Tableau so, wie ich glaube, daß es in der Gegenwart notwendigst, wenigstens wo man kann, es vor die Menschen hinzustellen.

Ich möchte heute erst durch ein paar Bilder, dann durch ein paar Betrachtungen, die ich nicht durch Bilder unterstützen kann, weil ich die Bilder nicht hier habe, zeigen, wie innerhalb des Werdeganges, innerhalb der Evolution Europas im Laufe, man kann sagen der letzten zwei bis drei Jahrtausende zusammengewirkt haben die mannigfaltigsten Impulse, Impulse namentlich dreifacher Art. Es sind natürlich in Wirklichkeit eine unendliche Fülle von Impulsen; allein es genügt schon, wenn man für bestimmte Elemente der Wirklichkeit die nächstliegenden Impulse ins Auge faßt.

Wir leben in der fünften nachatlantischen Zeit. Wir stehen in demjenigen Zeitalter dieser fünften nachatlantischen Zeit, in dem sich äußerlich ausdrückt vieles von dem, was an Antagonismen, an Kampfimpulsen in diesem fünften nachatlantischen Zeitraum zutage treten wird. Wir leben auch innerhalb von vielem, was die Menschheit ermahnen sollte, immer wachsender und wachsender zu sein auf das, was vor sich geht. Denn man kann sagen: kaum eine Zeit in der weltgeschichtlichen Entwicklung, soweit diese verfolgt werden kann, mahnte so sehr zur Wachsamkeit. In keinem aber hat sich die Menschheit so sehr schläfrig erwiesen wie in unserem. In diese fünfte nachatlantische Zeit mit ihren ganz besonderen Impulsen, die wir ja zum Teil gut kennen aus unseren anthroposophischen Betrachtungen, spielen herein die Nachklänge des vierten nachatlantischen Zeitraumes, aber auch noch die Nachklänge des dritten nachatlantischen Zeitraumes. Nun können wir innerhalb alles dessen, was da brodelt und spielt im gegenwärtigen Geschehen, Verschiedenes unterscheiden; aber wir werden uns heute eben auf die drei hauptsächlichsten Impulse, die die Nachklänge sind des dritten und vierten nachatlantischen Zeitraumes, und auf die gegenwärtig wirkenden des fünften nachatlantischen Zeitraumes von einem gewissen Gesichtspunkte aus beschränken.

Im vierten nachatlantischen Zeitraum hat sich ja ganz besonders geltend gemacht - und hier kommt es uns bei diesen Betrachtungen auf die künstlerische Entwicklung an -, es hat sich insbesondere geltend gemacht auf dem Gebiete der künstlerischen Entwicklung die Darstellung desjenigen, was der Mensch in sich selber finden kann. Der Grieche und nach ihm der Römer, sie waren bestrebt, das im Raum und in der Zeit darzustellen, was der Mensch in sich selber als ganzer Mensch erlebt. Wir wissen, warum das so ist; wir haben das öfter dargestellt. In den anderen Kulturformen des vierten nachatlantischen Zeitraumes, der griechisch-lateinischen Zeit, kommt das auch zum Ausdruck; aber insbesondere tritt es uns auch entgegen bei der Kunst. Daher steht in diesem Zeitalter innerhalb der griechischen Kunst die Darstellung des Menschen, des idealisierten, des typisierten Menschen so ganz besonders hoch. Man kann sagen: das Höchste, was Sinneswelt hervorbringen kann, das Höchste, was Sinneswelt aus sich herausarbeiten kann: den schönen Menschen, im Raum sich ausdehnend in schönen Formen, wandelnd in der Zeit, in schönen Bewegungen im weitesten Sinne des Wortes – das Griechentum suchte ihn darzustellen. Nicht eine andere Zeit in der Erdenentwicklung kann ein Ähnliches anstreben; denn für jede Zeit in der Erdenentwicklung sind besondere Impulse da.

Nun schiebt sich aber fortwährend in diese Darstellung der schönen Menschlichkeit im vierten nachatlantischen Zeitraum das hinein, was Nachklang ist des dritten nachatlantischen Zeitraumes. Das ist nicht auf ein gewisses Territorium beschränkt, sondern das ist über die Kulturwelt des vierten nachatlantischen Zeitraumes ausgedehnt. So daß man sagen kann: was im dritten nachatlantischen Zeitraum besonders wirksam geworden ist, das bleibt wirksam im vierten nachatlantischen Zeitraum, und bleibt auch noch wirksam, obwohl nur schwach anklingend, im fünften nachatlantischen Zeitraum.

Das Christentum, der Christus-Impuls, als er sich ausbreitete, mußte mit diesen Faktoren, mit diesem Ineinanderspielen der Impulse rechnen. Nicht konnte der dritte nachatlantische Zeitraum in der Kunst ebenso Impulse entfalten, die sich ganz auf dem physischen Plan befinden, wie der vierte nachatlantische Zeitraum. Denn eben dem vierten war es ganz besonders gegönnt, das herauszugestalten, was die physische Welt im schönen Menschen hervorbringt, in der Schönheit des Menschen hervorbringt. Der dritte nachatlantische Zeitraum mußte mehr, wenn auch atavistisch, verinnerlichte Impulse heraussetzen. Dafür aber mußte in einem gewissen Sinne das Christentum zurückgreifen auf diesen Impuls des dritten nachatlantischen Zeitraumes. Und so sehen wir denn, daß, als der Christus-Impuls sich durch die Welt ausdehnt, künstlerisch die Darstellung der Schönheit des Menschen zurückgeht, und etwas einschlägt, was wie eine Art Erneuerung der Impulse des dritten nachatlantischen Zeitraumes ist.

Denn dieses Griechentum, das es in der Kunst eben zu solcher Blüte gebracht hat, dieses Griechentum, ganz im Stil und Sinn des vierten nachatlantischen Zeitraumes, es mußte sich vorzugsweise darauf beschränken, darzustellen alles Wachsende, alles Blühende, alles Gedeihende. Schönheit war bei den Griechen nie Schmuck. Den Begriff des Schmückens hat der Grieche nicht gekannt. Er hat dafür den Begriff gehabt des Herauswachsenden des Lebendigen aus dem Gedeihen. Daß man etwas anbringen kann, um eine Sache auszusmücken, das ist etwas, was erst später wieder in die Welt gekommen ist, nämlich durch die fortlaufende Kulturentwicklung. Ein Begriff, der dem Griechentum so fern wie möglich war, ist der, welcher

sich in das Wort «elegant» einschließt. Eleganz kannten die Griechen nicht; Eleganz, welche das Lebendige mit dem Schmückenden überzieht, um es nach außen «scheinen» zu lassen, das kannten die Griechen nicht. Die Griechen kannten nur Formen, nur Ausdrücke, welche aus dem Lebendigen selber hervorgehen.

Das Christentum mußte mit seinen Impulsen hineinstellen in diese Welt, in die das Griechentum vorzugsweise das Gedeihende, das Wachsende, das Lebenfördernde hineingestellt hat, den Tod. Das Kreuz von Golgatha mußte dem Apollo gegenübergestellt werden. Ja, das war eine große Arbeit der Menschheit, eine große künstlerische Arbeit der Menschheit: entgegenzuarbeiten das, was der Tod, das heißt, die jenseitige Welt geben kann, nachdem das Griechentum die diesseitige Welt zur höchsten Blüte des sensualistischen Ideales herausgearbeitet hatte.

Das zeigt sich auch im Nebeneinanderstehen desjenigen, was künstlerisch zum Ausdruck kommt. Das zeigt sich, wenn man sieht, wie das künstlerische Können in der Formung des schönen, des wachsenden, blühenden, jugendlichen, gedeihenden Menschen zum Ausdruck kommt. Darin hat es ja das künstlerische Können der griechisch-lateinischen Zeit besonders weit gebracht. Man kann auch sehen, wie das Griechische noch hineinwächst in die ersten christlichen künstlerischen Schöpfungen, wie aber zugleich diese künstlerischen Schöpfungen ringen dann, das, was nicht sich in die Sinneswelt hereinbannen läßt, künstlerisch zu bewältigen. Daher sehen wir, wie die Vollkommenheit in der Darstellung von Jugend, Lebendigkeit, Gedeihen sich hinstellt neben die noch ungeschickten Darstellungen des Todes, der die Ewigkeit, die Unendlichkeit in sich schließt und das Tor zu ihr ist.

Ich habe zwei Motive zusammengestellt aus der altchristlichen Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte, die Ihnen das, was ich damit meine, veranschaulichen sollen, zuerst die Darstellung des «Guten Hirten»:

661 Statuette Der gute Hirte (Rom, Lateran Museum)

eine Plastik, die sich im Lateran befindet, an der Sie sehen können, wie das künstlerische Vermögen, das Wachsende, Blühende, Gedeihende darzustellen, das Lebendige, wie das hineinwächst in die christliche Kunst; wenn man auch eigentlich die Jesusgestalt mit dem «Guten Hirten» meint. Die griechische Kunst, sie war dem Leben gewidmet, sie war dem gewidmet, was sich aus der Sinnenwelt herausarbeitet bis herauf zum Menschen, der die höchste Stufe des Lebens darstellt, aber im Tode ergreift er ein Bewußtsein, das ihm allein den Zugang gibt zur Unendlichkeit, zur Ewigkeit, zum Übersinnlichen. Wir sehen, wie sich anpassen will das, was früher nur Apollo, Pallas Athene, Aphrodite dargestellt hat, was dargestellt hat eben das Jugendlich-Blühende, Wachsende, Gedeihende, wie das hineinwachsen will in ein anderes, auffassen will noch dasjenige, was hinstrebt durch die künstlerische Bewältigung des Todes nach dem Unendlichen, nach dem Übersinnlichen in einer solchen Gestalt. Es ist der Nachklang der Kunst, die aus der Sinnlichkeit heraus arbeitete und zur besonderen Blüte gekommen ist im vierten nachatlantischen Zeiträume.



Und nun fassen wir ein, aus fast derselben Zeit stammend, ein anderes Bildwerk - aus Holz geschnitzt - ins Auge, eine Darstellung des Kreuzes von Golgatha:

662 Kreuzigung, Relief, Holz, an einer Türe in Santa Sabina, Rom



Christus am Kreuze, zwischen den beiden Schachern.

Sehen wir uns an, wie ungeschickt das da neben dem ersten (661) aussieht. Was als das Mysterium des Christentums hereingekommen ist, das kann noch nicht künstlerisch bezwungen werden; das hat noch eine jahrhundertelange Arbeit vor sich. In den allerersten Jahrhunderten des Christentums tritt uns erst eine so ungeschickte Darstellung des Mittelpunkts-Mysteriums des Christentums entgegen.

Man kann schon sagen, obwohl man diese Dinge nicht im Sinne einer falschen Asketik oder einer falschen Sinnlichkeits-Feindschaft auffassen muß: der Blick, der Seelenblick der ersten christlichen Zeit war hin gerichtet nach dem Geheimnis des Todes, das sich ja in seiner übersinnlichen Geltung enthüllen sollte durch die Erkenntnis des Mysteriums von Golgatha. Indem man sich verbunden glaubte mit dem Mysterium von Golgatha, glaubte man auch hineinzuwachsen in das, was man zu fühlen und zu empfinden hatte, um hinter das Tor des Todes nach der ewigen Geltung der Menschenseele zu sehen. Kein Wunder daher, daß auf dem Gebiete der mannigfaltigsten Kulturformen der Kultus des Todes in den ersten christlichen Jahrhunderten bei den fühlenden Christen ganz besonders zu beobachten ist. Und so sehen wir denn diesen Duktus, den ich dadurch habe zum Ausdruck bringen wollen, daß ich Ihnen den Guten Hirten (661) unmittelbar zusammenstellte mit dieser «Darstellung des Mysteriums von Golgatha» (662). So

sehen wir denn diesen Duktus des künstlerischen Schaffens in den ersten christlichen Jahrhunderten besonders auch in den Reliefplastiken und überhaupt Plastiken, welche wir an Sarkophagen finden. Den Toten, den Überresten der Toten, der Erinnerungen an die Toten, die in den Sarkophag gefaßt werden, beizugeben, was mit dem Mysterium des Todes zusammenhing, das war ein tiefes Bedürfnis der ersten fühlenden Christen. Die Geheimnisse, die die Bibel darstellt im Alten und Neuen Testament, das war es, was man insbesondere gern an den Wänden der Sarkophage zum Ausdruck brachte. Die Sarkophag-Kunst in den ersten christlichen Jahrhunderten besonders zu studieren, heißt, sich überhaupt zu vertiefen in dasjenige, was das Christentum tat, um gewissermaßen das Mysterium des Todes auch da, wo es sich in der Wirklichkeit zeigt: am Sarkophag, künstlerisch auszudrücken, um zusammenzubringen dieses Mysterium des Todes mit demjenigen, was Kunde, Offenbarung des ewigen Lebens sein sollte: mit den biblischen Geheimnissen.

Die Türe in Santa Sabina, Rom



So sehen wir zum Beispiel hier einen Sarkophag der ersten christlichen Kunst:

663 Sarkophag eines Ehepaars Lateran-Museum, aus dem 4. Jahrhundert



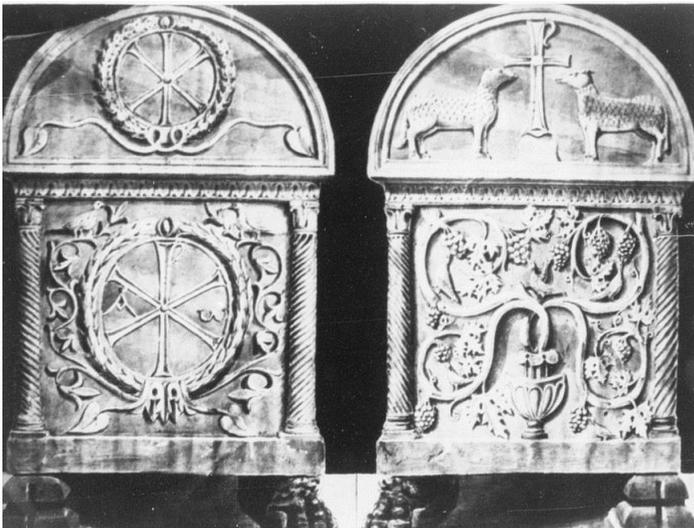
In der Mitte oben das Ehepaar, dem der Sarkophag gewidmet ist, in Porträts angebracht; dann zwei Reihen oben und unten biblische Szenen des Alten und Neuen Testaments. Es beginnt, wie Sie sehen, links oben mit der Auferweckung des Lazarus. Sie sehen dann weiter fortlaufend, rechts von der Muschelrundung, die Opferung des Isaak; weiter fortlaufend kann man erkennen den Verrat des Petrus. Sie sehen dann unten rechts zum Beispiel - es sind lauter biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments - das Quellenwunder des Moses. Und so haben Sie lauter biblische Figuren - es ist hier leider etwas zu klein -, oben und unten Szenen aus der Bibel. Wir sehen: das, was die griechische Kunst bis zur Vollendung geschaffen hat, die freistehende menschliche Figur, das muß hier hineingepreßt werden in das, was Wirklichkeit ist, aber Wirklichkeit, die Diesseits und Jenseits miteinander verbindet. Und so sehen wir aufgereiht gewissermaßen die Figuren. Wir sehen dadurch die freie Gestaltung beeinträchtigt selbstverständlich; dieses beeinträchtigte Kompositionelle ist es, auf das wir ganz besonders das Augenmerk richten wollen. Und wir haben gerade an diesem Beispiel einer Sarkophag-Ausgestaltung, eines Herausarbeitens des Materials in Formen, ein Beispiel, wie die ganze Komposition hineingepreßt wird. Also bitte, fassen wir das gut auf: die ganze Komposition wird hineingepreßt, wird hineingestaltet in menschliche Bildung. Überall haben wir menschliche Gestaltung: Moses, Petrus, den Herrn selber, Lazarus, der auferweckt wird, Jonas dort in der Mitte; also wir haben die Komposition, möglichst zurücktretend die Raumausgestaltung, das Geometrisch-Figurale zurücktretend gegenüber der Ausgestaltung der menschlichen Gestalt. Das bitte ich Sie ganz besonders zu berücksichtigen; denn wir werden sehen, daß bei dem nächsten Sarkophag ganz andere Dinge mitspielen. Schon hier sehen Sie, daß nicht alles kompositioneell gewissermaßen hineingepreßt wird in menschliche Bildungen und diese nur hintereinander aufgereiht werden, sondern Sie sehen in der Mitte unten, in der Jonas-Szene, schon die Komposition stark hervortreten.

664 Sarkophag Ravenna, Dom

Die Mittelfigur: der Christus. Beachten Sie, wie die beiden anderen Figuren sich so herstellen, und dahinter die Pflanzenmotive zu beiden Seiten.



665



Erinnern Sie sich an den allerersten Vortrag, den ich hier in Dornach gehalten habe, wo ich versuchte zu zeigen das Motiv des Akanthusblattes, wie das nicht aus der Nachahmung der Natur entstanden ist, sondern aus der geometrischen Form heraus, aus dem Verständnis der Linienführung heraus und erst später, wie ich gezeigt habe, sich angepaßt hat an das naturalistische Akanthusblatt. So sehen wir, wie hier (667) die Linien und Linien-Verhältnisse eine Art von Hauptsache bilden, und wie gewissermaßen das Bildnerische, dasjenige, worinnen es das Griechentum zur höchsten Blüte gebracht hat, zurücktritt, gewissermaßen hineingefädelt wird in das Kompositionelle. Wir können sagen: wir haben hier außen vertikale Linien, dann zwei gegeneinander geneigte schiefe Linien und eine Mitte. Wenn wir aufzeichnen würden diese Linien, so würden wir den Raumgedanken haben:



Dann setzen wir in diese Linien hinein zwei Pflanzenmotive und zwei gewissermaßen in Ehrfurcht gegen die Mitte zuströmende Gestalten:



Wir sehen, daß hier, wir könnten sagen: das symbolische Zeichen sich verbindet mit demjenigen, was naturalistisch allein nachgeahmt werden kann, weil es selber im Naturalismus das Idealistische birgt: die menschliche Figur oder überhaupt das Organisch-Wesenhafte und das Zeichen, das geht hier ineinander, so daß man es kaum voll unterscheiden kann.

Wir werden sehen, daß noch anderes, ganz anderes uns entgegentritt bei anderen Sarkophag-Motiven, zum Beispiel bei dem dritten Sarkophag:

666 Sarkophag, 4. Jh. Des Exarchen Isaak, Rückseite Ravenna, S. Vitale



Hier haben Sie schon etwas anderes. Hier haben Sie allerdings auch die Pflanzenmotive; Sie haben dieselben Linien - jetzt nicht mit menschlichen Wesen - ausgefüllt mit tierischen Wesen. Sie haben das Mittelmotiv; aber das Mittelmotiv ist selbst symbolisch; das Mittelmotiv ist ein Zeichen, das Monogramm Christi, Chi (X) und Rho (P); also Christus, als Lebensrad aufgefaßt, in der Mitte. Eigentlich räumlich, kompositioneill ist dieses Sarkophag-Motiv dasselbe wie das vorhergehende. Wir haben statt der Christus-Figur in der Mitte das Christus-Monogramm; statt der beiden Menschen, die ehrfurchtsvoll sich nahen, die Tiere; wir haben an den Seiten die Pflanzenmotive. Aber wir sehen merkwürdigerweise das Zeichen hier noch völliger ausgebildet.

Solchen Monogramm-Darstellungen liegt immer eine alte Anschauung zugrunde, die natürlich, wenn man sie heute ausspricht, etwas grotesk erscheint; aber sie liegt doch dem zugrunde. Sie müssen sich klar darüber sein, daß man eben früher aus der atavistisch-gnostischen Weisheit manches gewußt hat, was eigentlich erst ganz zugrunde gegangen ist im 18. Jahrhundert, manches sogar erst im 19. Jahrhundert. Wenn Sie diese Darstellung (666) nehmen, so werden Sie leicht finden, daß Sie, trotzdem es natürlich in die Zeichnung, in das Kunstwerk hineingegangen ist, haben: zunächst den Stein als solchen - physisch; die Pflanzenmotive links und rechts - ätherisch; das Tiermotiv - astralisch; und das Monogramm des Christus in dem Zirkel - das Einwohnen des Christus in dem Ich.

Wenn wir solche Zeichen ins Auge fassen und das, was an dem Bildnerischen, an dem Naturalistisch-Bildnerischen erscheint als solche Zeichen, dann haben wir das, was hereinspielt in

diesen vierten nachatlantischen Zeitraum aus dem dritten. Denn was war das tiefste Eigentümliche des dritten nachatlantischen Zeitraumes? - Da, wo er so richtig durch seine eigenen Impulse wirkte, dieser dritte nachatlantische Zeitraum, da war es ihm hauptsächlich darum zu tun, das Zeichen zu finden, das Zeichen, welches Zauber wirkt. Fassen Sie das wohl auf: das Zeichen, welches Zauber wirkt. Das Zeichen ist es ja, aus dem die Schrift entsteht. Erinnern Sie sich, wie innerhalb der ägyptischen Kultur der Priester durch den Gott Hermes selber die Buchstaben, die Worte als von oben herab geoffenbart empfängt. Das Zeichen ist es, durch das das Übersinnliche hereinspielt in das Sinnliche. Das Zeichen muß wiedererscheinen als das, was in die Sinneswelt hereinwirkt aus dem Übersinnlichen, als der Christus-Impuls kommt. Denn der Christus-Impuls muß selber sprechen nicht bloß von dem, was äußerlich auszugestalten ist; der Christus-Impuls kann nicht bloß die Christus-Figur hinstellen wie den verkörperten Apollo, der Christus-Impuls muß den Christus so hinstellen, daß er sagen kann: «Im Urbeginne war das Wort», das heißt dasjenige, was im Zeichen aus himmlischen Höhen heruntergekommen ist, «und das Wort ist Fleisch geworden».

So muß sich verbinden das, was im Zeichen lebt als der Impuls des dritten nachatlantischen Zeitraumes, der noch hereinragt in den vierten nachatlantischen Zeitraum, mit dem Christus-Impuls. So wie wir in Ägypten finden, daß sich in verhältnismäßig früher Zeit das Zeichen zur Schrift umgestaltet, so sehen wir auch in den nordischen Ländern das Zeichen in den Runen noch mit seinem Zauber behaftet, und der Runen-Priester, der die Runen wirft, er versucht in dem, was das Zeichen enthüllt, zu erkennen, was sich aus geistigen Höhen offenbart. Da sehen wir auch im Norden den dritten nachatlantischen Zeitraum tätig, und wir würden Runen weit, weit zurück finden in all den Jahrhunderten vor dem Christentum. Das pflanzt sich fort, das strömt zusammen mit dem, was aus dem Griechentum heraus in der naturalistischen Darstellung des schon von der Natur spiritualisierten schönen Menschen gegeben ist. Beide Dinge strömen zusammen. Und in dem Motiv (666) können wir sie zusammenströmen sehen. Das ist das Bedeutungsvolle: dieses Überein-andergreifen, dieses Zusammenfließen des dritten und vierten nachatlantischen Zeitraumes.

Wenn Sie das nächste Motiv, die «Darbringung des Opfers der Könige» sich ansehen:

667 Sarkophag die andere Längsseite von 666, Ravenna, Dom

so werden Sie sehen, wie da Linienausgestaltung lebt neben der Darstellung des Naturalistisch-Wirklichen.



Wir wollen nun das nächste Sarkophag-Motiv betrachten:

668 Sarkophag Rom, Lateran-Museum

Da haben wir wiederum das andere: obwohl in der Aneinanderreihung dieser Figuren, die uns ja hauptsächlich darstellen wiederum biblische Szenen, obwohl wir da wiederum Figuren einfach aneinandergereiht haben, so sehen wir doch, daß versucht ist, in der Bewegung der Figuren wiederum Linienhaftes, Raumhaftes zum Ausdruck zu bringen. Also das ist wiederum die andere Art (wie 664).

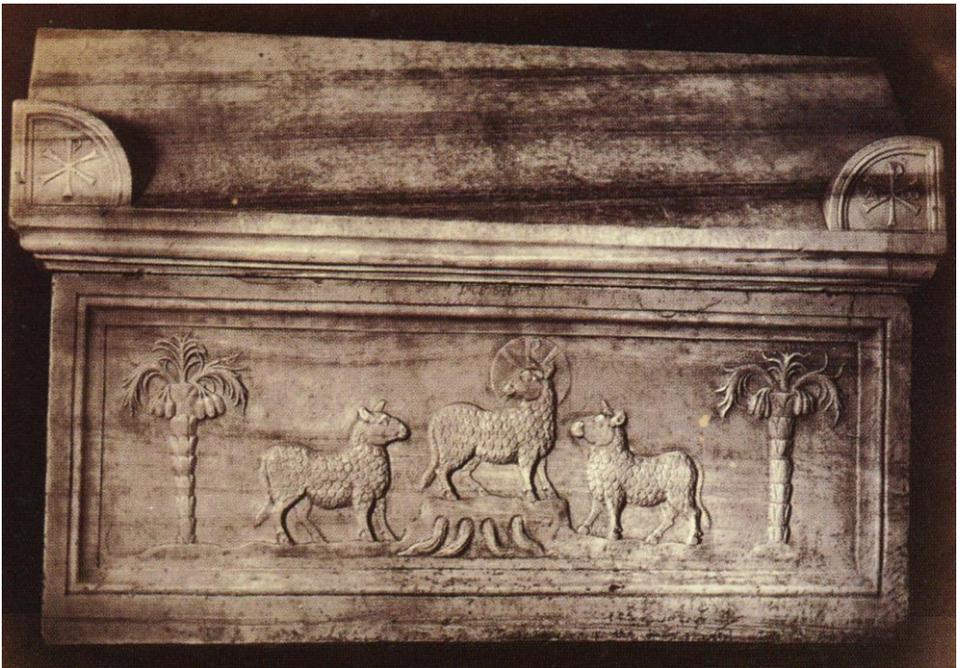


Das nächste Motiv ist von einem Sarkophag aus dem Grab der Galla Placidia:

669 Sarkophag Ravenna, Mausoleum

Hier sehen Sie wiederum das Raumhafte in stärkerem Maße ausgeprägt, nur sehen Sie das, was uns schon öfter jetzt entgegengetreten ist (664, 666), das Geheimnis der Fünffaltigkeit, das sehen Sie hier dadurch zum Ausdruck gebracht, daß in der Mitte das Lamm diesmal ist, ich möchte sagen: von den Lammesgenossen unterstützt, wiederum mit dem Pflanzenmotiv nach außen schließend. In der verschiedensten Weise sollte die Raumzeichen-Kunst des dritten nachatlantischen Zeitraumes dem Christentum dienen, wieder hereingreifen, um das Christentum unterstützen zu können. Und das alles als Sarkophag-Kunst.

Ich bitte Sie, wirklich festzuhalten den Grund, warum das Christentum hereinfließen ließ das, was das Zeichen ist, denn es ist das Zeichen hinein-geheimnißt: Sie haben die Fünfheit, Sie haben hier in der Mitte das Dreieck, also wiederum ein Zeichen; Sie haben außerdem die Linien so, wie ich das früher auseinandergesetzt habe. Warum das Christentum das Zeichen hereinfließen ließ? - Weil man im Zeichen sah den Zauber, Zauberwirkung, die nicht bloß durch dasjenige geschieht, was im Naturalistischen verfließt, sondern die dadurch übersinnlich wirkt, daß im Zeichen das Übersinnliche zum Ausdruck kommt. Der Mensch hat heruntergeholt in dem Zeichen das, was nicht zum Ausdruck bringen kann die bloß äußerlich naturalistische Form.



Das nächste Motiv:

670 Sarkophag Ravenna, S. Apolinare in Classe

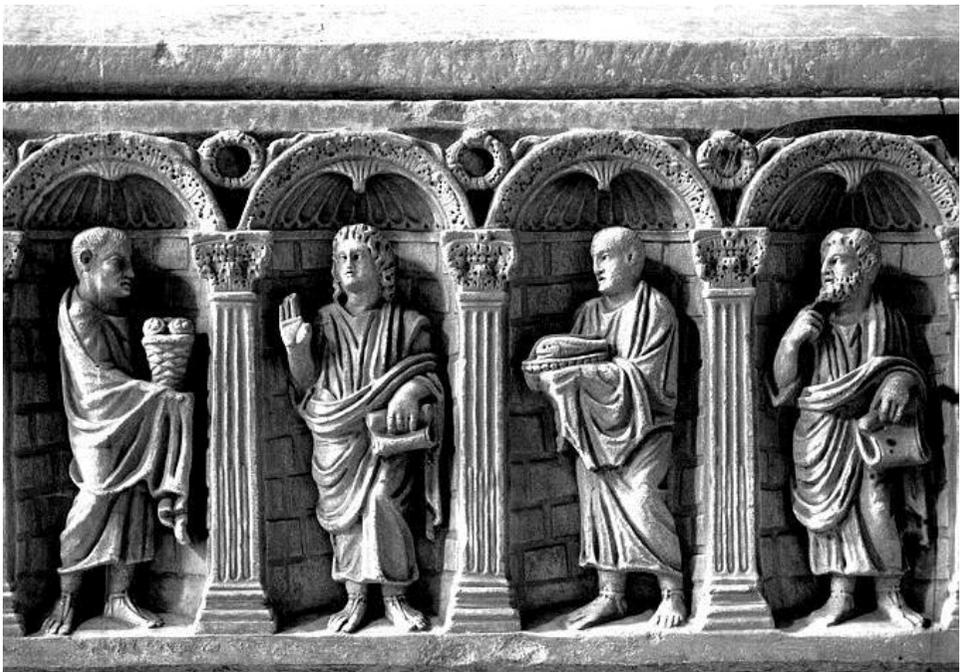


Hier sehen Sie das Zeichen mit dem Naturalistischen wiederum ganz besonders vermischt: das Monogramm Christi in der Mitte, die beiden Tiergestalten, die Sie schon früher gesehen haben, zu beiden Seiten. Dann sehen Sie aber das Pflanzenmotiv wie ausgestaltet, wie vervielfältigt, und Sie sehen oben die Zeichen verwendet. Sie sehen also Zeichen und naturalistische Darstellung ineinander verfließen; das Zeichen als Zauber, das Zeichen, welches aus derselben Welt kommt, wenn es sinnvoll dargestellt wird, in die der Tote hineingeht aus der Pforte des Todes. So ungefähr fühlte man: aus der Welt, in die der Tote durch die Pforte des Todes hineingeht, kommt das Zeichen, das sich dann zur Schrift umgestaltet. Das Naturalistische aber lebt da, wo der Mensch lebt zwischen Geburt und Tod.

Das nächste Motiv ist das Wunder der Brotvermehrung:

671 Sarkophag, Frontseite, 4. Jh. (Arles, Museum)

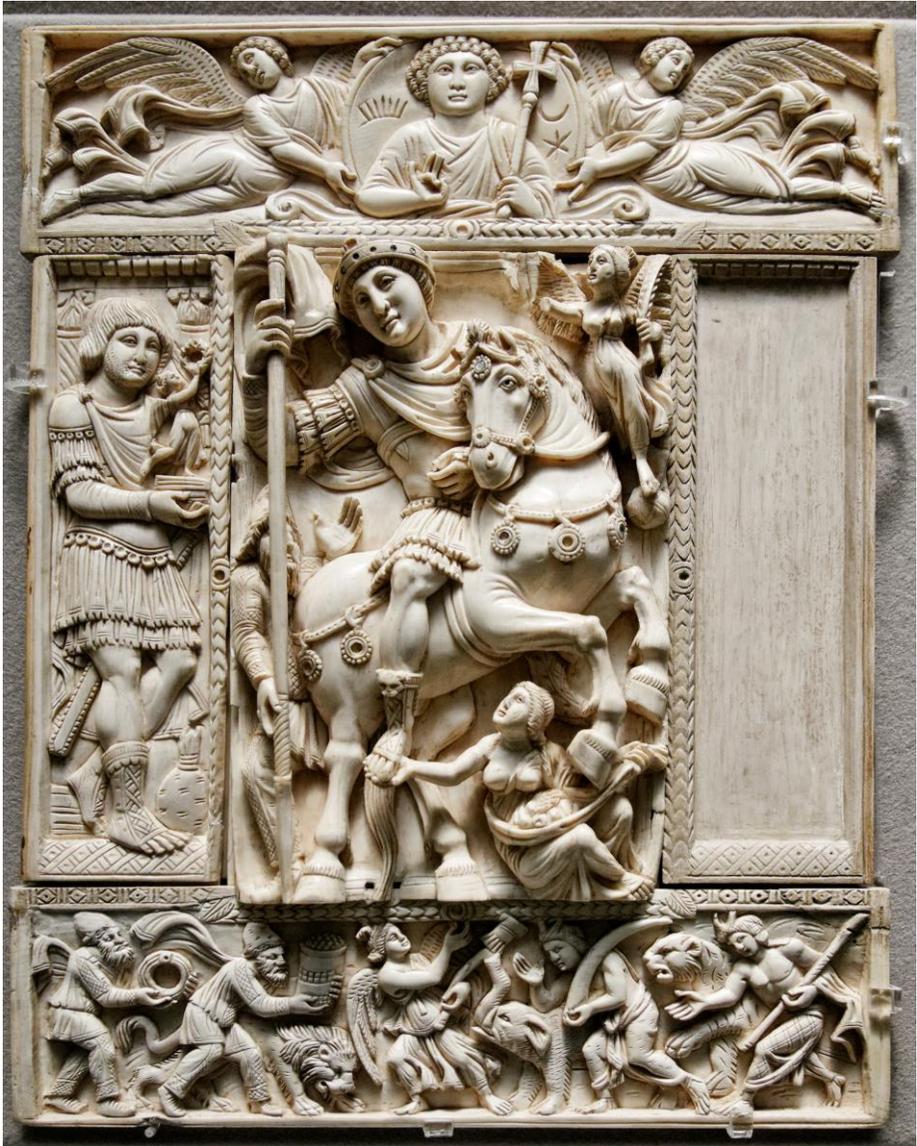
Hier wiederum die andere Art (663, 668), wo bloß das Architektonische in das Zeichen hineingelegt ist.



Nun, das nächste Motiv ist nicht ein Sarkophag-Motiv, sondern das ist eine Elfenbeinschnitzerei:

672 Relief 6. Jh. Byzantinischer Kaiser, Teil eines Diptychons, Mittelfeld, Relief (Paris,Louvre)

Durch das will ich besonders anschaulich machen, wie da aus dem Stoff heraus gearbeitet wird in einer solchen Art, wie das geblieben ist als Kunst des vierten nachatlantischen Zeitraumes. Wie das aus dem Stoff heraus gearbeitet wird in der Reliefkunst der Elfenbeinschnitzerei der ersten christlichen Jahrhunderte, das vermag den Naturalismus des vierten nachatlantischen Zeitraumes, den künstlerischen Naturalismus zum Ausdruck zu bringen.



Das nächste Motiv ist ebenfalls eine Elfenbeinschnitzerei:

673 Elfenbeinrelief Maria mit dem Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)

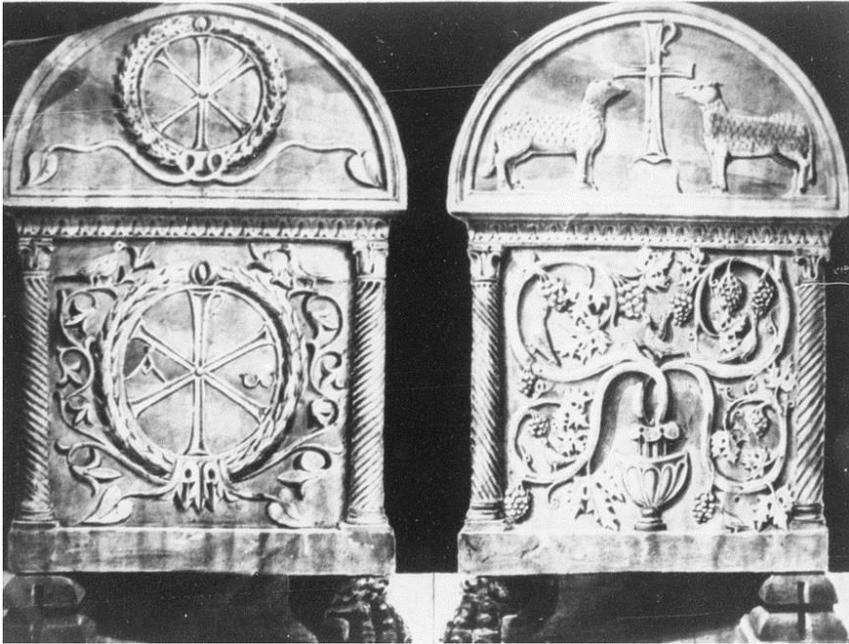
Hier sehen Sie schon wiederum mehr von dem Zeichen darinnen, wenn auch zur Ausfüllung der Linien eben das Figurale, das Bildnerische verwendet ist; aber Sie sehen wohl deutlich genug, wie man gewissermaßen ausfüllen konnte das, worin die Figuren eingefädelt sind, eingereiht sind, wie man das durch geometrische Figuren ausfüllen konnte.

Das sind, ich möchte sagen, die Grundgerüste, die sich das Christentum geholt hat aus der Zeichen-Kunst des dritten nachatlantischen Zeitraumes, und die wir überall auftauchen sehen.



Ich habe noch ein Beispiel aus dem Dom in Ravenna:

665 Sarkophag des hl. Rinaldus, Schmalseiten von 664



an dem ich Ihnen zeigen kann, wie nun wieder völlig die Motive übergeführt sind in die Verwendung des Zeichens. Wir haben links oben wiederum das Monogramm Christi, wir haben hier unten links und rechts wiederum geometrische und figurale Motive, oben in ähnlicher Weise das Monogramm Christi, ein einfaches Motiv, symmetrisch nach links und rechts. Wir werden, wenn Sie Ihre Phantasie ein wenig zu Hilfe nehmen, hierinnen sehen, wie eine wirkliche Evolution vom ersten zum zweiten Motiv stattfindet. Denken Sie sich oben links im Rundbogen das Chi (X) und das Rho (P), das Monogramm Christi, vereinfacht; denken Sie sich die beiden Balken des Chi vereinfacht, so bekommen Sie dieses mittlere Motiv oben rechts, das kreuzförmige Monogramm. Denken Sie sich zusammenwachsend, was links oben um das Monogramm geschlungen ist, den Kranz, mit dem bloßen Pflanzenmotiv, der Ranke mit den Blättern, so bekommen Sie rechts oben das Tiermotiv links und rechts. Sie können sich gleichsam als eine vereinfachte und doch höhere Ausgestaltung oben das rechte Motiv aus dem linken Motiv hervorgehend sehr gut vorstellen. - Ebenso können Sie unten das rechte Monogramm aus dem linken hervorgehend sehen. Denken Sie sich einmal unten links die Palme des Monogramms ausgestaltet in diese Verschlingungen, die Sie hier um das Monogramm herum haben; denken Sie sich das linke Motiv so ähnlich hier

wachsend, wie das in unserem Bau der Fall ist, wo ein Säulenmotiv aus dem anderen herauswächst, denken Sie sich die vereinfachten geometrischen Formen organisch mehr ausgestaltet, so haben Sie das rechte Motiv aus dem linken sich entwickelnd.

Wenn man zurückgeht in die Mysterien des dritten nachatlantischen Zeitraumes, so findet man überall über Europa zerstreut bis nach Norden hinauf, auch nach Amerika hinein - denn es war ja immer eine Verbindung zwischen Skandinavien und Amerika, die nur ein paar Jahrhunderte, bevor Amerika dann entdeckt worden ist von Spanien aus, verlorengegangen ist; von Skandinavien fuhr man immer nach Amerika hinüber früher; erst im 13. Jahrhundert ist die Verbindung verloren gegangen für kurze Zeit, bis sie dann von Kolumbus wiederum gefunden worden ist -, man findet ausgebreitet über Südeuropa, über Nordafrika, über den bekannten Teil von Asien, den vorderen Teil von Asien überall im dritten nachatlantischen Zeitraum die Mysterien, später die Nachzügler -, früher die echten Mysterienstätten des dritten nachatlantischen Zeitraumes. Da hat man insbesondere gesprochen von dem Zauber der Zeichen. Was die ägyptische Mythologie erzählt über die Beziehungen der Priesterschaft zu Hermes, sind ja nur äußerliche exoterische Nachklänge dessen, was esoterisch in den Mysterien über den Zauber der Zeichen, was in nordischen Ländern über den Zauber der Runen gelehrt worden ist. Das war der Zauber, der da gekommen ist von der einen Seite her, von der geistigen Seite her, der Zauber, den man dadurch zu bewirken gesucht hat, daß man Zeichen formte, rein aus dem Geistigen heraus Zeichen formte, gewissermaßen in den Raum die Zeichen durch die menschliche Willkür hineinversetzte, aber so, daß sich eben dadurch, daß man bestimmte Zeichen machte, die Kraft des Übersinnlichen in die Zeichen hinein ergoß.

Das war aber nicht das einzige, wo man Zauber suchte. Und das ist sehr bedeutsam, daß man den Zauber auf der einen Seite suchte, ich möchte sagen, im Übernaturalistischen. Nicht wahr, das Naturalistische war das Griechische, das zugleich spiritualistisch war in der griechischen Kunst. Im übernaturalistischen Zeichen suchte man den Zauber, der eben bloß im Zeichen lag. Aber unternaturalistisch suchte man auch den Zauber. Und außer den Mysterien, welche von den Runen, welche von den Zeichen sprachen in alten Zeiten, gab es andere Mysterien, welche von anderen Rätseln sprachen: von dem unternaturalistischen Zauber, von jenem Zauber, den man entdeckt, wenn man ganz besondere Produkte, die unter der Oberfläche der Erde zu finden sind hauptsächlich, wenn man diese Produkte ins Auge faßt. Geht man nach oben, so kommen einem die Götter der Höhe entgegen, die einem den Sinn der Zeichen geben, in denen das Übersinnliche als Zauber wirkt, so daß es erfassen kann das Sinnliche, sich künstlerisch mit ihm vereinigen kann. Geht man aber ins Unternaturalistische, ins Innere der Erde, so findet man das, was da den Zauber enthält.

Unter den mannigfaltigen Zaubern suchte man ganz besonders zu erkennen zwei Rätsel. Wenn wir heute aussprechen wollten die Lehre von diesen zwei Rätseln, müßten wir sagen: in geheimen Mysterien wurde besonders gepflegt das Rätsel des Goldes, wie es sich in den Adern der Erde findet, und das Rätsel des Edelsteins. So sonderbar das klingt, den wirklichen historischen Tatsachen entspricht es. Den Zauber des Zeichens hat sich insbesondere die Kirche angeeignet. Sie suchte aus den Mysterien des dritten nachatlantischen Zeitraumes zu übernehmen den Zauber des Zeichens. Den Zauber des Goldes - da also, wo sich zur besonderen

Materie gestaltet dasjenige, was in der Natur vorhanden ist -, und den Zauber des Edelsteins, da, wo sich aufhellt dasjenige, was sonst dunkel den Raum ausfüllt, da, wo Licht wird innerhalb des Materiellen, in dem, was sonst als Finsternis waltet im Materiellen: das war es, dem sich nun nicht die Priesterschaft hingab, sondern dem sich hingab die profane Menschheit, die außerhalb der Kirche stehende Menschheit.

Und so kam es, daß aus gewissen Impulsen, die sehr, sehr alt sind - als die Freie-Städte-Kultur sich begründete in der Art, wie ich das neulich ausgeführt habe, als überall die Freien-Städte-Bildungen entstanden, daß in diesen Freien-Städte-Bildungen an die Oberfläche kamen -, wie durch Wogen des geistigen Lebens an die Oberfläche kamen die Freude am Edelstein, die Freude am Gold, die Freude an der Bearbeitung des Goldes, die Freude an der Verwendung des Edelsteines. So wie aus Himmelshöhen herunter die Kirche das Zeichen bringen wollte, so wollte aus den Tiefen der Erde heraus dasjenige, was dann Freie-Städte-Kultur geworden ist, das Geheimnis des Goldes, das Geheimnis des Edelsteines bringen. Nicht ein bloßer Zufall, sondern eine tiefe historische Notwendigkeit ist es, daß aus der Städtkultur heraus sich die Goldschmiedekunst entwickelt hat und, ich möchte sagen: nur wie ein Annex der Goldschmiedekunst, die andere metallische Kunst, daß sich aber auch die Sehnsucht aus der Städtkultur heraus ergeben hat, den Edelstein zu verwenden, weil Gold und Edelstein den Zauber enthalten, weil der Zauber von unten dem Naturalistischen, das sich vor den Sinnen ausbreitete, entwunden werden sollte.

Heute ist noch der Nachklang dieses städtischen Arbeitens mit Gold und Edelstein schön zu beobachten in der Kunst, die der Bischof *Bernward* in Hildesheim begründet hat. In Hildesheim, in der Mitte des nördlichen Mitteleuropas, sehen wir zahlreiche solche Kunstwerke - es sind sonst auch welche vorhanden, aber dort sind sie besonders konzentriert -, wo Edelsteine in feingearbetetes metallisches Kunstwerk hineingearbeitet sind:

Bernward von Hildesheim

674 Das Bernwardkreuz (Hildesheim, Magdalenen-Kirche)





676 Bernwardleuchter (Hildesheim, Magdalenen-Kirche)





In Hildesheim tritt es, ich möchte sagen, urphänomenal bedeutsam einem entgegen. Aber es breitete sich aus; und eigentlich tritt einem dasselbe, was insbesondere in Mitteleuropa blüht aus den Impulsen heraus, die ich eben dargelegt habe, dann auch in den italienischen Städten entgegen. Denn im Grunde genommen geht ja auch in Florenz die Goldschmiedekunst, das, was

ausgestaltet worden ist durch die späteren Goldschmiede und was dann die große Kunst geworden ist auf dem Gebiete der Relief-Plastik und der Plastik überhaupt, das geht ja auf denselben Ursprung zurück. Die Dinge sind ja in der mannigfaltigsten Weise miteinander verknüpft.

Nun aber denken Sie an das Folgende. Ich habe gesagt, wie im 9. Jahrhundert, da die Kirche von Rom aus das Papsttum noch anders verstanden hat als später, was da eigentlich im Abendland zu geschehen hatte, von gewissen Gesichtspunkten aus habe ich dargestellt, wie vom 9. Jahrhundert an von Rom aus die Kräfte, die in Europa, ich möchte sagen, von unten herauf sich geltend machen, wie diese von Rom aus systematisiert werden, wie sie in die Gesetze, die man aus der geistigen Welt bekam, eingefasst werden sollten. Und da kann man sehen auf der einen Seite Rom: im Süden aufgehend den Zauber der Zeichenwelt, die von oben kommt, aber hingerichtet den Blick nach dem Norden, wo sich das freie Städtetum bildet, hingerichtet den Blick nach Norden, wo gedeiht die Freude am Geheimnis des Goldes, am Geheimnis des Edelsteines. Aber dieser Norden hat schon aus seinen alten Mysterien heraus etwas vorgebildet, was notwendigerweise zusammenhängen muß mit diesem Mysterium, etwas, was zusammenhängt auf der einen Seite mit dem Mysterium des Edelsteines - das wollen wir heute aus dem Spiel lassen -, auf der ändern Seite, was zusammenhängt mit dem Mysterium des Goldes. Denn das Christentum ist nicht bloß als ein Impuls entstanden; dem Christentum ist auch entgegengearbeitet worden. Wie ihm im Süden entgegengearbeitet worden ist mit dem Zauber des Zeichens, so ist ihm im Norden entgegengearbeitet worden, indem man in der Sagenwelt Mitteleuropas und des Nordens das große Goldes-Mysterium verkörpert, veranschaulicht hat.

Und mit dem Goldes-Mysterium hängt zusammen die Gestalt des Siegfried, der das Gold erbeutet hat, aber an der Tragik des Goldes zugrunde geht. Alles, was sich im Nibelungenliede anknüpft an die Siegfried-Gestalt, hängt mit dem Mysterium des Goldes zusammen. Denn es durchzieht den Sinn des Nibelungenliedes wie ein roter Faden, daß das Gold mit seinem Zauber der übersinnlichen Welt allein gehört, nicht der sinnlichen gewidmet werden muß.

Wenn man es so faßt, so faßt man für das Gemüt am tiefsten das Mysterium des Goldes. Denn was sagt die Kunde von Siegfried? Was sagt das Nibelungenlied? Was enthält es für eine große Lehre? - Opfert das Gold den Toten! Laßt es im übersinnlichen Reich; denn im sinnlichen Reiche stiftet es Unheil.

Das war die Lehre, die dem Christentum vorangegangen ist in nordischen Ländern. Das hat man in Rom verstanden, als die große Synthesis stattfand zwischen dem, was römisch war im 9. Jahrhundert und dem nördlicher gelegenen Europäischen, als auch künstlerisch vereinigt wurde dasjenige, was aus dem Zeichen heraus auf der einen Seite arbeiten konnte, was auf der ändern Seite in das Zeichen hineinfügte das gearbeitete Gold und den Edelstein. Schön ist es, zusammenfließen zu sehen in den Zeiten des 8., 9., 10., 11., 12. Jahrhunderts die Zeichen-Kunst mit der Gold- und Edelstein-Kunst. Hier sehen wir überall drinnen in dieser altchristlichen Kunst das Zeichen. Dadurch, daß sich die anderen Impulse damit verbinden, sehen wir hineinwachsen in das Zeichen das gearbeitete Gold und den Edelstein.

Das ist nun wirklich von Rom aus systematisch angestrebt worden. Das war aber auch vorbereitet in Europa. Denn in den ersten Zeiten sehen wir vom Süden heraufkommend die

christlichen Überlieferungen in einer solchen Form, daß selbst in dem Unbildlichen, bloß durch das Wort Mitgeteilten, das Zeichen wirkt und webt. Das Heidnische kommt vom Norden entgegen so, daß man darbringen will das, was weltlich ist, darbringen will das Schmückende, das Zierende, das, was den Zauber des Unternationalistischen enthält, dem Zeichen. Und indem sich mit dem Kreuze aus dem Süden verband das Schmückende von Gold und Edelstein des Nordens, das aus den alten heidnischen Mysterien herkam, wie ja auch das Zeichen des Kreuzes selber aus den Mysterien für das Mysterium von Golgatha verwendet worden ist, sehen wir die drei Impulse zusammenwachsen: Darstellung, naturalistisch, der spiritualisierten Natur, indem man die griechische Gestaltungskraft im vierten nachatlantischen Zeitraum nimmt; dann die zwei ändern Impulse: das Zeichen, den Zauber des Zeichens, den Zauber des Untermateriellen in Gold und Edelstein.

Ja, lange sind vorbereitet im geschichtlichen Werden die Dinge, die später hervortreten. Unsere Zeit ist schon die Epoche, in welcher, ich möchte sagen: alles schreit zu dem Menschen, daß er lernen möge, nicht bloß schläfrig in die Gegenwart hineinzuschauen, sondern die in der Evolution lebendigen Impulse wirklich zu fassen; denn sonst wird er nimmermehr bezwingen, was zum Chaos in der Gegenwart geworden ist.

Ich habe heute nicht die Möglichkeit, aber in der nächsten Zeit wird sich vielleicht diese Möglichkeit ergeben, Ihnen zu zeigen, wie, indem die Kunst vom Süden nach dem Norden weiter hinaufdringt, ein Motiv besonders stark zur Ausgestaltung kommt: das ist das Zusammenfügen des Tierischen mit dem Menschlichen. So tritt in der früheren Zeit auf dasjenige, was später Zusammen-Wirkung der Finsternis mit dem Lichte ist. Aus dem figuralen finsternen Tierischen hebt sich das helle Menschliche ab in der Besiegung des Drachens durch Michael und so weiter, auch in anderen Zusammenfügungen des Tierischen mit dem Menschlichen. Das wird später zur Hell-Dunkel-Kunst. Alle diese Dinge hängen zusammen. Und viel, viel müßte geredet werden, wenn man zeigen wollte, wie sich auch künstlerisch zum Ausdruck bringt dieses Ineinanderarbeiten der alten Zeit mit der neuen Zeit, dieses Durchdringen der heidnischen naturalistischen Impulse mit den christlichen Impulsen, die aber, um Geltung zu haben, wieder erneuern müssen die alten Zaubermotive, nur jetzt des Zaubers im alten heidnischen Sinne entkleidet und heraufgehoben in die wahre spirituelle Welt.

Das wußte man insbesondere in jenen Jahrhunderten, dem 9., 10., 11., 12., 13. Jahrhundert. Man wußte dazumal, daß das alte Heidnische alt geworden ist - vieles war davon noch geblieben, aber alt geworden war es -, und daß das junge Christliche sich hineinarbeiten muß, das wußte man. Das tritt uns entgegen in Literatur, in Kunst, in der Sagenbildung, allüberall. Ich habe schon öfter darauf aufmerksam gemacht, wie den Menschen der Gegenwart fast ganz verlorengegangen ist das Zusammendenken des Geistigen mit dem Äußerlich-Wirklichen. Im fünften nachatlantischen Zeitraum, der den Materialismus auf seine Fahne geschrieben hat, ist ja das fast ganz verlorengegangen. Man kann sich nicht mehr vorstellen das Hineinströmen des Spirituellen, des Bedeutungsvollen in das rein Naturalistische, in das rein Materielle. Daher stellt man heute auch möglichst abstrakt dar das allmähliche Hinsterven des Heidnischen und das allmähliche Werden der Christus-Impulse in der europäischen Kultur. Im 9., 10., 11., 12., 13. Jahrhundert war das nicht so. Da stellte man, wenn man so etwas darstellen wollte, es so dar, daß man etwa Seele

und äußere Leiblichkeit auch außerhalb des Menschen im geschichtlichen und natürlichen Geschehen sich dachte, zusammendenken konnte. Überall, wo man hinsah, sah man in dem, was geographisch um einen lag, zu gleicher Zeit Geistiges ausgeprägt. Dafür hatte man auch viel Prophetisches in diesen Vorstellungen darinnen.

Man kann heute in unserer Zeit, wenn man nicht oberflächlich empfinden will, sondern wenn man ein Herz hat für das Ungeheuerliche, das in unserer Zeit vorgeht, man kann heute nicht denken an die Nibelungensage, ohne das tief Prophetische ins Auge zu fassen, das in der Nibelungensage liegt. Wer die Nibelungensage in ihren Tiefen versteht, fühlt in ihr vorbereitet alles, was an furchtbaren Ereignissen die Gegenwart durchzuckt. Denn, indem man so dachte, wie man die Gedanken in das Nibelungenlied prägte, dachte man noch prophetisch, weil man aus dem Mysterium des Goldes heraus dachte. Daß Hagen den Nibelungenschatz, den Goldesschatz, das Gold in den Rhein versenken läßt, das ist eine prophetische Vorstellung und wurde in der Zeit, als die Nibelungensage ausgebildet wurde, nie anders empfunden als tief tragisch mit dem Hinblick auf die Zukunft, auf all das, was der Rhein sein wird an Anlaß zu antagonistischen Impulsen gegen die Zukunft hin. Denn man dachte dazumal noch nicht das äußerlich Geographisch-Naturalistische seelenlos, sondern man dachte es im Zusammenhang mit dem Seelischen: in jedem Windhauch ein Seelisches, in jedem Flußlauf ein Seelisches. Man möchte sonst ja auch wirklich wissen, welchen Sinn die rein materielle Bezeichnung haben soll: «Der alte Rhein». Was ist denn eigentlich der Rhein im materialistischen Sinne? - Es ist das Wasser des Rheins. Was da in diesen Tagen fließt, wird ja wohl in der nächsten Zeit schon woanders sein. Das Wasser des Rheins ist es wohl jedenfalls nicht, zu dem man als von dem alten Rhein sprechen kann; und an die bloße Ausfüllung der Erde denkt man auch gewöhnlich nicht. Was materiell ist, das fließt vorüber, das bleibt nicht. In alten Zeiten dachte man auch nicht an dieses äußerlich Materielle, das ja ohnedies nur als eine Illusion da ist; man dachte auch nicht äußere Ereignisse bloß in die Strömung, die man als die naturalistische bezeichnen kann, eingefügt. Was äußerlich war, war zugleich gedacht als Ausdruck für Seelisches, das alles materielle Dasein durchweht. Und so versuchte man insbesondere in der Zeit, in welcher noch nötig war, das alte Heidentum ablösen zu lassen von dem neueintretenden christlichen Impulse - und das war ja in Europa noch in späten Jahrhunderten notwendig -, da versuchte man auch das Geographische seelisch zu denken, plausibel zu machen den Seelen, den Herzen, den Gemütern das Geographische seelisch.

Wir blicken zum Beispiel hin auf den Odilienberg und sehen da in den Vogesen das christliche Kloster von *Odilia* begründet, die von ihrem Vater, dem heidnischen Herzog geblendet worden ist; wir sehen an der Stätte der heidnischen Mauern das christliche Kloster. Diese heidnischen Mauern sind aber nichts anderes als die Überreste alter heidnischer Mysterien. Wir sehen dort zusammenfließen an einem geographischen Punkte absterbendes Heidentum mit aufkommendem Christus-Impuls. Wir sehen das ausgedrückt in der Mythe über die von heidnischer Seite, von ihrer eigenen heidnischen Vorfahrenschaft verhängten Blendung der Odilie, die aber innerlich geistig sehend gemacht wird von dem Priester aus Regensburg, von dem Christus-Impuls. Wir sehen zusammenwirken, was in Regensburg später christlich geblüht hat, was in Albertus Magnus später die großen Früchte getragen hat, wir sehen es da blühend; wir sehen es einträufelnd den Christus-Impuls in das Auge der Odilie, die von heidnischen Vorfahren geblendet worden ist. Wir sehen geographisch an diesen Punkt sich ineinanderschieben dasjenige, was christliches Licht ist und die

alte heidnische Finsternis. Wir sehen das auf dem Boden, für den verhängt wurde von Rom aus: Nehmet das Gold, aber bringt das Gold dar denjenigen Reichen, die die Reiche des Übersinnlichen sind. Faßt das Gold hinein in das, wofür das Kreuz das Zeichen ist! - In unserer Zeit sehen wir demgegenüber den Fluß des Goldes ganz in dem Sinne aufgefaßt, wie es in der alten heidnischen nordischen Sage zum Ausdruck gebracht ist.

Wir sehen die Zeit sich stellen gegen das, was als übersinnliches Licht dem Golde sich gegenübergestellt hat. Nach Isenland ist Siegfried gezogen, um aus dem Nibelungenlande das Gold zu holen. Was er als Gold vom Nibelungenlande gebracht hat, das wurde geopfert dem Christus-Impulse. Dieser Christus-Impuls darf nicht verleugnet werden; dieser Christus-Impuls darf nicht wiederum verheidnisch werden!

Oh, könnte man mit viel, viel feurigeren Worten reden, als Menschenworte sind, um den furchtbaren Sinn dieser Zeit so recht zu treffen! Denn in dieser Zeit sprechen so viele Zeichen. Und in dieser Zeit wollen Menschenohren leider so wenig hören. Es kam das erste Jahr dieses furchtbaren Chaos -die Menschen stellten sich vor: es wird schon bald vorübergehen. Sie wollten nicht hören, daß tiefe Kräfte walten in diesem Chaos -, auch im zweiten und dritten Jahr, und auch jetzt. Und erst, wenn das angebetete Gold angefressen werden wird, werden die Menschen Ohren haben, um zu hören, daß nicht mit den gewöhnlichen Mitteln das getroffen werden kann, was dieser Zeit nötig ist, nicht mit den Mitteln, die von alten Zeiten herübergekommen sind, sondern einzig und allein mit Erneuerung dessen, was aus dem Christus-Impuls fließt, aber in vieler Beziehung gerade als Christus-Impuls vergessen worden ist. Nicht anders können die Dinge besser werden, als wenn möglichst viele Menschen sich entschließen, etwas zu lernen, zu lernen vom Geiste. Denn seit dem Heraufkommen des fünften nachatlantischen Zeitraumes ist man immer weiter und weiter in der Verleugnung des Geistes gekommen.

Sehen wir vor allen Dingen einmal, wie die Menschheit früher verstanden hat, früher selbst nicht bloß Windrichtungen nicht materialistisch zu denken, sondern die Windrose beseelt zu denken; beseelt zu denken die Gegend, wo auf der einen Seite der Odilienberg, auf der anderen Seite Regensburg ist. Und so war es auch mit den anderen Orten.

Lerne die Menschheit wiederum fühlen, daß über dem Erdboden nicht bloß Luft, sondern über dem Erdboden Geist ist, der gesucht werden muß; daß unter dem Erdboden nicht bloß das ist, was man von ihm zu holen hat, um damit materielle Werkzeuge zu machen, sondern daß dasjenige, was als Unternaturalistisches gewonnen wird, geopfert werden muß dem Übersinnlichen. Verstehe die Menschheit wiederum, daß es ein Mysterium des Goldes gibt! Das lehrt nicht nur Geisteswissenschaft, sondern das lehrt auch ein wirklich im spiritualistischen Sinne verstandener Verlauf der Kunst. Oh, es ist furchtbar, mitanzusehen, wie die gegenwärtige Menschheit von Tag zu Tag wartet und nicht verstehen will, daß Neues zu begreifen ist, daß man mit den alten, abgebrauchten Vorstellungen nicht weiterkommt! Davon dann ein anderes Mal mehr.

Wandlungen der Christus-Auffassung in der künstlerischen Darstellung:

ALTCHRISTLICHE MALEREI UND MOSAIKE
 ITALIENISCHE MEISTER
 DÜRER

Dornach, 29. Oktober 1917

Ich möchte Ihnen heute über die Wandlungen der Christus-Auffassung von einem gewissen Gesichtspunkte aus durch einen gewissen Zeitraum hindurch einiges vorbringen. Man kann ja in gewissem Sinne von einem Einfluß des Mysteriums von Golgatha auf jedes menschliche Kulturgebiet sprechen, und man bekommt eine um so richtigere Vorstellung von dem, was in der Erdenentwicklung durch das Mysterium von Golgatha geschehen ist, wenn man, womöglich unabhängig für die einzelnen Kulturgebiete, den Einschlag dieses Impulses von Golgatha betrachtet.

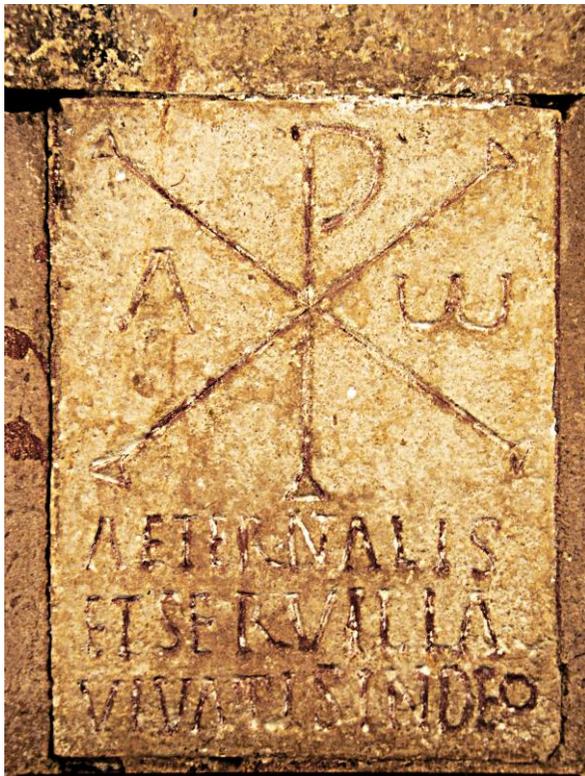
Man kann nun wirklich auch in der Kunstentwicklung davon sprechen, daß im allgemeinen Fortgang der Menschheit das Mysterium von Golgatha eingeschlagen hat, bedeutsame Veränderungen hervorgerufen hat. Aber man wird mit diesen Gedanken nicht zurecht kommen, wenn man nicht sein Augenmerk lenkt auf gewisse, ich möchte sagen, Intimitäten der Kunstentwicklung in der Entwicklung der einzelnen Künste.

Wenn wir darüber Nachforschungen anstellen, wann die Menschheit Europas begonnen hat, die Christus-Figur darzustellen, so kommt man immer wieder und wieder darauf, daß der Versuch, die Christus-Gestalt künstlerisch darzustellen, eigentlich erst gemacht worden ist von dem Augenblick in der weltgeschichtlichen Entwicklung angefangen, als die Evangelien-Auffassung, also man kann sagen, als die literarische Auffassung des Christentums einen gewissen Abschluß erfahren hatte, als aus der Evangelien-Masse, aus den Evangelien-Traditionen durch die kirchlichen Maßnahmen ausgeschieden waren gewisse Nachrichten, die man dann als apokryphe betrachtet hat. Als der Grundstock der Evangelien-Literatur fertig war und als auch bis zu einem gewissen Grade übergegangen war in die Gemüter der Menschen dasjenige, was in den Evangelien steht, da begann im Abendlande die Sehnsucht, darzustellen, künstlerisch darzustellen die Szenen und die Gestalten, die sich in den Evangelien finden.

Das ist jedenfalls etwas, was man nicht aus dem Auge verlieren soll. Bevor die Evangelien abgeschlossen und in die Gemüter derjenigen, die sich Christen nannten, in einer gewissen Einheitlichkeit übergegangen waren, beschränkte man sich in der Darstellung auf dasjenige, was durch Signaturen, wie Sie sie hier durch das Lichtbild sehen, zugegen war, auf das Monogramm des Christus:

710 Christus-Monogramm

Sie sehen in der Mitte das X und das P, also Chi und Rho, was zu gleicher Zeit das schiefe Kreuz ist mit dem Rho.



Oder in einer ähnlichen Form, wie Sie es hier sehen:

712 Christus-Monogramm



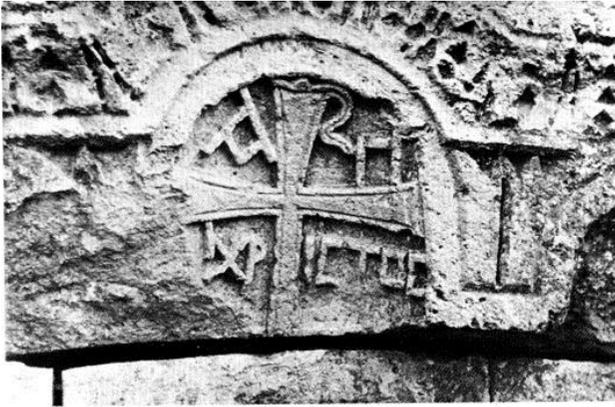
Oder aber mit irgendwelchen Tierfiguren kombiniert:

713 Christus-Monogramm zwischen Tauben



Oder in der veränderten Form, wie wir es hier haben:

711 Christus-Monogramm



Das war es, auf das man sich beschränkte in der Zeit, während welcher sich die Stoffmasse der Evangelien vereinheitlichte und allmählich in die Gemüter der Menschen übergang. So daß man von eigentlich bildnerischen Darstellungen der heiligen Geschichte erst vom 2., 3. Jahrhundert ab sprechen kann.

Ich habe nun manches im Laufe der hiesigen Kunstbetrachtungen schon hervorgehoben, auf das ich heute in einem anderen Zusammenhang wiederholentlich wieder verweisen muß. Ich habe hervorgehoben, daß die ersten Darstellungen, welche man gegeben hat, sich noch ganz in den Formen der alten, der antiken, der heidnischen Kunstentwicklung bewegten.

Man übertrug einfach dasjenige, was das Heidentum an Kunstformen entwickelt hatte, auf den Inhalt der christlichen Entwicklung. Das ist außerordentlich wichtig. Und man kann sagen: bis zum Beginn des 3. Jahrhunderts war noch nichts fertig in der abendländischen Kulturentwicklung, als eine solche Übertragung des Heidnischen, der heidnischen Art, Bildnerisches darzustellen, auf die Szenen des Evangeliums. Wir finden da, daß die Gestalten, an die sich die christlichen Vorstellungen knüpften, ähnlich dargestellt werden, wie man gewohnt war die Gestalten der heidnischen Mythen darzustellen.

Wir werden uns heute beschränken in unserer Betrachtung auf die Gestalt des Christus selbst. Und in dieser Beziehung finden wir in den ersten Zeiten, als man anfang, den Christus darzustellen, am allerhäufigsten das Bild des guten Hirten, das in den mannigfaltigsten Formen im Altertum, in der vorchristlichen Zeit dargestellt war. Dieses Bild - ausgewählt als eines aus den zahlreichen Darstellungen des «Guten Hirten»

714 Mosaik Der gute Hirte, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna

erinnert ja sehr an die Gestalt, in welcher David unter den Tieren dargestellt wurde. Es erinnert an andere, griechische Darstellungen.



Und wenn wir uns heute eben besonders beschränken auf die Christus-Figur, so hat sie hier auf dem Bilde, wie sie steht, absolut den antiken Ausdruck. Wir sehen das Bestreben, das in dieser bildnerischen Darstellung liegt: ein mildes, ein edles Angesicht zu geben, wie das in diesen älteren Zeiten üblich war, bartlos, mit noch ungescheiteltem Haar, jugendlich, holdselig. Das war das Bestreben, welches in all diesen Darstellungen lebte. Wir sehen gerade in diesen Darstellungen einziehen das Christlich-Bildnerische in das Heidnisch-Bildnerische aus dem Grunde, weil eigentlich auf solchen Bildern noch alles heidnisch-bildnerisch ist. Nun entsteht gerade gegenüber solchen Darstellungen die Frage: Worin-nen liegt denn im Künstlerischen - ich spreche jetzt rein vom künstlerischen Gesichtspunkte aus - das spezifisch Heidnische? Man hat, soviel auch über Kunst geschrieben und gesagt worden ist, diesen eigentlichen Grundnerv des Heidnischen in der Kunstdarstellung, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, man hat ihn nicht hervorgehoben. Wenn Sie - soviel man das aus dem, was noch vorhanden ist, kann - griechische Gestalten studieren, so werden Sie immer wieder und wiederum bewahrheitet finden, daß diese griechischen Gestalten realistisch in dem Sinne, wie wir heute von realistisch sprechen, nicht waren. Die Formen des menschlichen Organismus waren von den Griechen nicht so dargestellt, wie es einer unmittelbaren Porträtähnlichkeit mit irgendeinem Modell entsprechen würde, wie es überhaupt entsprechen würde einem bloßen Abbilde des menschlichen Leibes, wie er auf der Erde herumwandelt; die Griechen hatten schon einmal einen Ideal-Leib im Sinne. Und in diesem Ideal-Leib, den sie im Sinne hatten, da verkörperten sie eigentlich etwas ganz anderes, als was das menschliche Auge am Modell sehen kann. Man muß, um die hauptsächlichsten der griechischen Körperformen richtig zu verstehen, der künstlerischen Körperformen, absehen von dem, was das Auge am Modell an Formen sieht, man muß durchaus festhalten an dem, was ich ja im vorigen Jahre hier schon hervorgehoben habe: daß der Grieche eigentlich gestaltete nach dem Innengefühl, das er im Leibe hatte. Er gestaltete einen Muskel nicht nach der Form, wie ihn das Auge sieht, sondern wie er ihn empfand, wie sein inneres Gefühl mitging mit der Beweglichkeit, mit dem Gestrafften, mit dem Anspannen des Muskels. Er drückte aus in der künstlerischen Materie dieses innere Gefühl, das er von seiner Leiblichkeit hatte.

Wodurch war dies allein möglich? - Ja, das war allein dadurch möglich, daß der Grieche, wenn er seine Gedanken auf das Leibliche des Menschen lenkte, bei einer weitaus größten Anzahl seiner bildnerischen Schöpfungen absah von dem Individuell-Seelischen des Menschen. Davon sah er ab. Er sah, indem er den Leib des Menschen gestaltete, eben nur auf das Leibliche. Aber bitte: er sah so auf das Leibliche, daß er dieses Leibliche betrachtete als ein Ergebnis des ganzen Kosmos, auch als ein spirituelles Ergebnis des ganzen Kosmos. Wenn Sie eine Zeus-Gestalt, eine Pallas-Athene-Gestalt, eine Apollo-Gestalt, eine Aphrodite-Gestalt nehmen, so finden Sie Seele darinnen. Aber diese Seele, die Sie in diesen Gestalten finden, ist nicht die individuelle menschliche Seele, sondern es ist die Seele, die lebt als ein Ergebnis des ganzen Kosmos: Weltseele in der menschlichen Gestalt. Man könnte sagen: das, was der Grieche da auf diesem Gebiete als Seele betrachtete, suchte er durchaus außerhalb des Menschen als ein Ergebnis des ganzen Weltalls so, daß er sich dachte, wie die Kräfte des Weltalls zusammenwirken, um die Krone ihrer Gestaltungskraft, die Krone ihrer Schöpfermacht hervorzubringen, den menschlichen Organismus. Wie konzentriert die schöpferischen Kräfte des ganzen Weltenalls, so gestaltete der Grieche den menschlichen Organismus. In diesem griechischen Organismus bei solchen

Gestalten, wie ich sie aufgezählt habe, da finden wir also den konzentrierten Ausdruck dessen, was gesetzgebend durch die ganze Kultur, aber auch durch das ganze Geistesall waltet: das Schöpferische des Kosmos auf den Menschen konzentriert.

Man möchte sagen: der Grieche gestaltete den Leib in der folgenden Weise. Ja, es sieht sonderbar aus; aber viel richtiger, als man denkt, ist dasjenige, was ich jetzt sagen werde. Man denke sich den Menschen einschlafend, so daß die Seele, also das Ich und der astralische Leib außerhalb des Leibes sind, und jetzt den schlafenden Leib durchseelt von Universal-Seelischem, eingenommen von dem Seelischen, das dem Kosmos angehört, von dem Seelischen, das vertrieben worden ist aus dem menschlichen Leib dadurch, daß das Individuell-Seelische während der Erdenentwicklung in den Menschen hineinfuhr, dann hat man dasjenige, was den Griechen begeisterte zu der Ausprägung der besonderen Menschenformen bei solchen Gestalten, wie ich sie angeführt habe. Nicht als ob der Grieche kein Verständnis gehabt hätte für das Individuell-Seelische; aber er sah dieses Individuell-Seelische noch nicht durchdringend die menschliche Form; die menschliche Form war ihm noch etwas Universell-Individualistisches. Und so kommt es denn, was merkwürdig genug ist, daß das Individuell-Seelische, das spezifisch Menschlich-Seelische in der griechischen Kunst eigentlich nur dann auftritt, wenn der Grieche jetzt nicht diejenigen Gestalten darstellt, die für die griechische Kunst in ihrer Höhenentwicklung die typischen sind. Wenn der Grieche den Apollon oder den Zeus, die Pallas Athene oder die Hera oder die Aphrodite darstellt, dann stellt er etwas Typisches dar; wenn er nicht diese darstellt, wenn er Satyre und Faune darstellt, dann stellt er dar, was er dem Individuell-Menschlichen zuschreibt, was er jeder Seele zuschreibt, die mit dem Aufwachen in den Leib hineinfährt und mit dem Einschlafen aus dem Leib herausgeht.

Sehen Sie, das ist das Eigentümliche der heidnischen Kunstentwicklung in ihrer höchsten Ausgestaltung in Griechenland. Die spezifisch menschliche Seele ist noch nicht in den Kunstformen darinnen, wenn diese Kunstformen den Ideal-Typus annehmen. Dagegen ist dasjenige, was als menschliche Seele wirkt, was an Emotionen, in Impulsionen die menschliche Seele durchzieht, noch in diesen Gestalten, mit Vorliebe den Satyr- und Faun-Gestalten, man könnte sagen, mehr ans Tierische erinnernd. Wenn der Grieche den Apoll darstellte, so lebte in dem Apoll eine noch übermenschliche, überindividuelle Seele in der künstlerischen Gestalt des Apollo. Ein Herüberschwenken zum Menschlichen finden wir erst, indem der Grieche darstellt den Merkur-, den Hermes-Typus. Den finden wir ja auch sehr viel - Sie können das studieren am Hermes-Typus - an den Faun-, an den Satyr-Typus angelehnt. Man möchte sagen: es war Überzeugung der griechischen Kunst, daß die Menschenseele noch nicht so weit ist in ihrer Entwicklung, daß sie ihre eigenen Kräfte im menschlichen Leib darstellen dürfe, wenn dieser Menschenleib in seiner vollen Schönheit herauskommen soll.

Gehen wir nun gar weiter zurück hinter die griechische Kunst, gehen wir in die orientalischen Kunstformen hinein, dann haben wir völlig Kosmisch-Universelles in den Formen zum Ausdruck kommend. So daß die griechische Kunst schon die letzte Blüte ist dieses Kosmisch-Universalistischen, das man in und durch die menschlichen Formen zu bewältigen versuchte. Es ist außerordentlich bedeutsam, daß man dieses ins Auge faßt.

Nun, man möchte sagen: wie der Christus ein Erlöser wurde mit Bezug auf die übrige Kräfteentfaltung der Menschheit, so wurde er auch ein Erlöser mit Bezug auf diese Kunstanschauung. Man stelle sich vor, daß ein bedeutender Geist sich die Frage gestellt hätte: wie kann man hinaufidealisieren so, daß dadurch auch etwas Kunstgemäßes zum Ausdruck kommt, etwas Geistiges zum Ausdruck kommt, etwas Menschliches zum Ausdruck kommt, wie kann man hinaufidealisieren dasjenige, was man früher sich nur getraute darzustellen in den genannten Abweichungen vom Ideal-Typus, im Faun, im Satyr und so weiter. Wie kann erlöst werden das spezifisch Menschliche in bezug auf die Form, wie kann idealisiert werden dasjenige, was man im Altertum nicht hat idealisieren wollen, sondern gerade im Gegensatz zum Göttlich-Menschlichen als das Allzumenschliche hingestellt hat? - So ist diese Frage ja allerdings niemals ausgesprochen worden auf dem physischen Plan. Aber beantwortet wurde sie von der weitergehenden Kunstentwicklung. Sie ist ja im Grunde genommen auch von der Geschichte der Menschheit beantwortet worden.

Es wird immer zu den außerordentlich interessanten Tatsachen gehören, daß derjenige Mann in Griechenland, der so tief in das griechische Leben eingegriffen hat, daß sich in seinem eigenen Schicksal gewissermaßen das Erlöser-Schicksal wie vorbereitete, - daß *Sokrates* traditionell nicht einen Ideal-Typus des Griechentums darstellt, sondern eher etwas vom Satyr oder Faun.

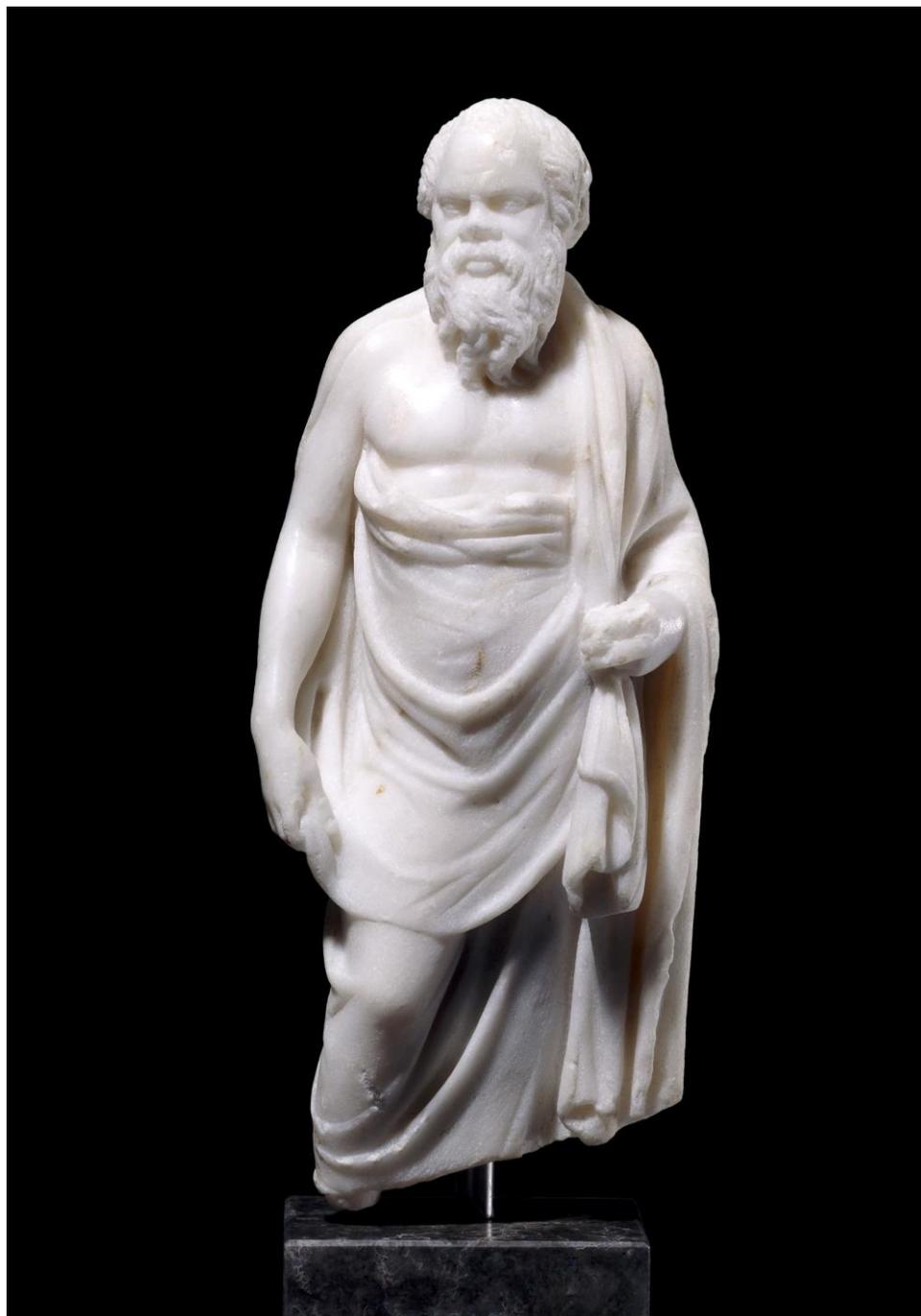
Es ist, als ob die Weltgeschichte selber das spezifisch Menschliche erst hätte heraufarbeiten wollen aus dem Untermenschlichen.

715 Griechische Plastik, 4.Jh.v.Chr. Sokrates, verkleinerte Kopie (London, Britisches Museum)

Und so sehen wir denn, daß der weitere Fortgang in der Formgestaltung der ist, daß dasjenige, was noch nicht durchbricht an Ideal-Menschlichem in der griechischen Gegenkunst, in der Satyr- und Faun-Kunst, sich zum Durchbruch verhelfen will, indem es ergreifen will dasjenige, was man nur als Menschengestalt hat vom Kosmos erlangen wollen. Das Individuell-Menschliche bricht ein in dasjenige, was nur in Gemäßheit der aus dem Kosmos gewonnenen spirituellen Linien und Formen gestaltet worden war. Die orientalischen Formen müssen wir noch durchaus im Kosmischen suchen; die abendländischen Formen in dem Individuell-Menschlichen.

So sehen wir, daß sich umwandelt in dem Moment, wo man das Heidnische überwinden will, gerade der Christus-Typus, so daß, ich möchte sagen, das spezifisch Menschliche in dieses Kosmisch-Typisch-Allgemeine wie hineinfährt. Beobachten Sie nur, wie das nach und nach hineinfährt in das Allgemeine.

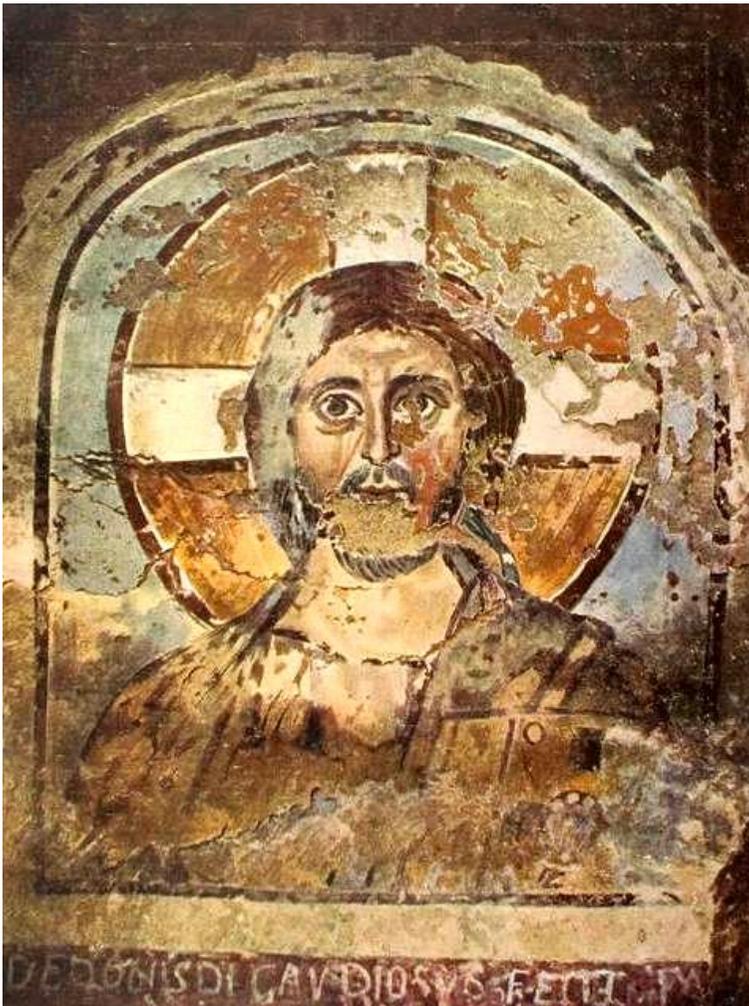




Hier haben wir eine

716 Katakombenmalerei eine Christus-Darstellung Rom, Katakombe des Pontianus

aus etwas späteren Zeiten der alt-christlichen Kunst, bereits mit einem Bartansatz, während viele Christus-Darstellungen der ersten Jahrhunderte bartlos sind. Aber wir sehen, wie hier durchaus nicht mehr das Bestreben ist, bloß das Kosmische in der Gestalt zu verwirklichen, sondern wie dieses Kosmische kämpft mit dem Individuellen, das sich heraufarbeitet. Das Kosmische überwiegt hier noch, aber es überwiegt eigentlich nur als Tradition. Dasjenige, was man übernommen hatte aus dem Orientalisch-Griechischen, das wiegt noch vor. Und es wiegt noch lange vor. Erst allmählich geschieht dieses Hineinfahren des Spezifischen, des Individuell-Menschlichen in diese Formen. Und so sehen wir, wie das ganz allmählich geschieht.



Ich habe Ihnen hier dann zu zeigen im nächsten Bilde eine
717 Katakombenmalerei Christus inmitten der Apostel



Da sehen Sie schon - es gehört auch den ersten Jahrhunderten an -, wie das Bestreben besteht, die Linien, die aus dem Kosmos stammen, zwar noch beizubehalten in der ganzen Anordnung und so weiter, aber wie etwas spezifisch Menschliches hineinführt. Eben dadurch entstand dieser merkwürdige Streit, der ja in diesen alten Jahrhunderten von besonderer Bedeutung ist, dieser alte Streit: wie man den Christus darzustellen habe; ob man ihn darzustellen habe so, daß er mehr der Apollinischen Schönheit entspricht, oder ob man ihn individuell-menschlich-seelisch darstellen dürfe. Ihn individuell-menschlich-seelisch darzustellen, das wird das Bestreben. Und das ist jetzt das Eigentümliche, sehen Sie. Da vollzieht sich nämlich einer jener Umschwünge, wie wir ihn kennengelernt haben auf einem anderen Gebiete in den letzten Tagen: das Individuell-Menschliche darzustellen, einfach dasjenige, was man früher verpönt hat, heraufzuholen. Das entwickelt sich gerade im höchsten Maße innerhalb der griechischen Strömung - während sich im Westen, im Lateiner-tum, die Fortsetzungen bildete desjenigen, was einmal so recht östlich war -, einen gewissen kosmischen Typus herauszugestalten. Das war in einer Zeit, als allerdings die Kunstentfaltung des Westens zur Neige ging und man nicht mehr recht darstellen konnte.

Und so kam es denn, daß in der Darstellung der Christus-Form selbst der östliche, der orientalische, der byzantinische Typus siegte, und daß man den individuellen Christus nicht einführte. Aber weil die Kunstentwicklung dazumal abwärts ging, so kann man sagen, degenerierte dieser Typus; er behielt nicht die erhabene Würde bei, die ihm der Orient geben wollte, sondern er bekam etwas, man möchte sagen, das Menschheitliche abwärts Treibendes. So etwas bekam er, was die Eigenschaften des Menschlichen in eine Art von Degeneration hineintrieb. Das Haar wurde gescheitelt, der Bart nahm besondere Formen an, der Gesichtsausdruck wurde so, daß man sah: das Übermenschlich-Kosmische sollte überwunden werden, überwunden gerade durch das Menschliche. Aber man war noch nicht in der Lage, dieses Menschliche wirklich in einer Art Ideal-Typus heraufzugestalten.

Dies sehen wir, wenn wir die weiteren Christus-Bilder auf uns wirken lassen, zum Beispiel selbst dieses sehr schöne

718 Mosaik "Christus mit Erzengeln den Hl. Vitalis krönend" (San Vitale in Ravenna)

in welchem wir allerdings noch große Schönheit, Kosmisch-Universelles finden, in welchem aber schon der Versuch gemacht ist, das Menschliche hineinzubringen.



Noch deutlicher tritt uns das auf einem der ausdrucksvollsten Bilder entgegen, auf dem Bilde von Palermo - Monreale, Dom - Apsis :

719 Mosaik, 12. Jh. Christus, unter ihm die Gottesmutter mit dem Kind



Das ist ein Bild, das durch die wunderbare Wirkungskraft des Mosaiks den denkbar größten Eindruck macht. Aber gerade an diesem Bilde sieht man den Kampf jener beiden Strömungen, von denen ich Ihnen gesprochen habe. Und gerade durch diesen Kampf gehört dieses Bild mit zu dem Interessantesten, was vorhanden ist.

Das alles gehört zusammen mit dem allgemeinen Gang der Menschheitsentwicklung. Wir sehen wie in einer Schleifenlinie das Individuelle hinüberspringen in den Osten, dasjenige, was sich abstrahierendes Kosmisches ist, herübergehen nach dem Westen. Ich sage: sich abstrahierendes Kosmisches herübergehen nach dem Westen! - Wenn man das verstehen will, so

muß man sich allerdings ganz hineinversetzen in diejenige Wesensart, seelische Wesensart, welche im Römertum zu finden ist. Bedenken wir doch, was dieses Römertum war. Man muß sich da frei machen von all dem, was ja gerade dem gebildeten Menschen heute so eingepflegt ist, weil er das Römertum aufnimmt durch die Schule, weil unsere ganze Bildung eigentlich vom Römertum ausgeht. Aber man muß nicht vergessen, daß der eigentliche Inhalt des Römertums, wenn wir die erste große Blütezeit des Römertums betrachten, daß diese erste Blütezeit ihren Inhalt zwei Jahrhunderte lang vom Griechentum hat, bis zur Blüte des Römertums unter dem Julischen Kaiserhause. Also ungefähr 150 bis 200 Jahre vor dem Mysterium von Golgatha und dann noch etwas darnach sehen wir, wie das griechische Bildtum, die griechische Kultur übernommen wird von dem phantasielosen Römertum, wie dieses phantasielose Römertum sich aneignet den griechischen Inhalt. Dasjenige, worinnen Rom immer groß war, das ist gerade durch jene eigentümliche Verschleifung, von der ich gesprochen habe, die Übertragung des abstrahierten Kosmischen auf menschliche Angelegenheiten. In Rom entstand das besondere Talent, Weltherrschaft zu begründen, dieses besondere Talent, Weltherrschaft zu begründen, das in alten Zeiten - als die Verschleifung noch nicht geschehen war, die sich hier bildet, das Übereinandergreifen - die Eigentümlichkeit war der orientalischen großen Reiche der dritten nachatlantischen Kulturepoche, - das ging über auf das Römertum. Weltherrschaft war ja das Ideal des Römertums. Die ganze damalige Kulturwelt unter die Herrschaft Roms zu bringen, war das Ideal der römischen Kaiserzeit. Den Inhalt ließ es sich geben, dieses Römertum, vom Griechentum, das fortgeschritten war zu der Sehnsucht, Individuelles zu gestalten. Ja, man empfand innerhalb des Römertums diese griechische Sehnsucht, Individuelles zu gestalten, sogar als Häßlichkeit; so daß das Lateinertum den griechischen Typus zwar übernahm, aber sich erst sträubte, weil es einen schönen Typus wollte, und weil dieser ihm zuerst gar nicht als schön vorkam, sondern als häßlich. Es erinnerte sich schon der Lateiner an den alten Faun- und Satyr-Typus, der hier heraufgehoben werden sollte zum Höchst-Menschlichen. Gewissermaßen kam innerhalb des griechischen Wesens selber der kosmische Typus des Zeus, des Apollon, der Pallas Athene, der Aphrodite in die Dekadenz; und herauf lebte sich dasjenige, was früher nur im Gebiete des Häßlichen dargestellt war, zur veredelten moralischen Schönheit, die jetzt angestrebt wird.

Daß im Westen vom Römertum ausgehend sich nicht ein ganz anderer Christus-Typus, gerade eine Fortgestaltung des heidnischen Apollo-Typus ausgebildet hat, das ist nur dem Umstände zuzuschreiben, daß man in Italien zur Zeit dieser Jahrhunderte die bildnerische Erfindung, die Fähigkeit der eigenen bildnerischen Erfindung nicht gehabt hat, sie überhaupt nicht gehabt hat, weil das Römertum eigentlich in seinem Wesen phantasielos ist.

Wir können nun weitergehen. Sehen Sie, wir finden dann brachliegende Jahrhunderte, Aneignung des Griechischen, aber zu gleicher Zeit Verfall im Römertum. Eine Periode der Hoffnung tritt erst wiederum in der Zeit auf, als *Augustinus*, aber jetzt von Griechenland herüber das Christentum übernehmend, erscheint. Wiederum dieselbe Erscheinung: das Römertum schickt sich an, die geistliche Weltherrschaft an sich zu reißen, eignet sich aber wiederum an dasjenige, was an Inhalt gezeugt worden ist von Griechenland. Dieselbe Erscheinung.

Das war ja zu gleicher Zeit diejenige Periode, in der Hieronymus die Bibel übersetzte ins Lateinische. In den folgenden Jahrhunderten entwickelte sich eigentlich alles so von Rom aus, daß das Bestreben ging, Rom zum Mittelpunkt der irdisch-menschlichen Weltordnung zu machen. Diese soziale Struktur der Welt einzuprägen, das Kosmische, aber jetzt ganz verabstrahiert, das war dasjenige, was sich da ausbildete. Und in der Kunst ging das - soweit man von Kunst in der damaligen Zeit sprechen konnte - bis ins 13. Jahrhundert hinein parallel damit, daß man immer wieder und wiederum von den Anregungen, die vom Osten herüberkamen, das aufbaute, was man eben aufbauen wollte. Und so sehen wir, daß dann abgeschlossen wird diese Periode mit Kunstformen auch in bezug auf den bildnerischen Ausdruck des Christus Jesus selber, die durchaus nichts Neues gebracht haben, sondern den griechisch-orientalischen Typus nach dem Westen herübergeholt haben. Dies ist ja im wesentlichen dasjenige, was wir bei Cimabue zum Ausdruck gebracht sehen.

Nun wollen wir gerade im 13. Jahrhundert wiederum festhalten die Gestalt, die der Christus-Typus angenommen hat:

720a 7 Cimabue Christus am Kreuz

Sie sehen hier bei Cimabue etwas, was sich, ich möchte sagen, Ihnen die ganzen vorigen Jahrhunderte sogleich in die Seele fahren läßt. Sie sehen, wie dasjenige, was vom Orient herübergenommen worden ist in das Griechische, wie das da noch lebt. Wir sehen ja, wie auf dem Bilde die Erde mit dem Himmel verbunden ist, wie der Himmel tätig ist ebenso in seinem Wesen, wie die Erde tätig ist. Wir sehen aber selbst bei dem gekreuzigten Christus durchaus jene zwei Strömungen noch ineinandergehend, von denen ich Ihnen gesprochen habe.

Das ist an Kunst hineingestellt in eine Welt, die selbst nicht kunstsöpferisch sein kann, die die positiven Anregungen für die Phantasie aus dem Osten her doch empfängt.



Das nächste Bild, das wir zeigen werden, ist schon von Giotto:

720b 36 Giotto (?) Kreuzigung Assisi, San Francesco

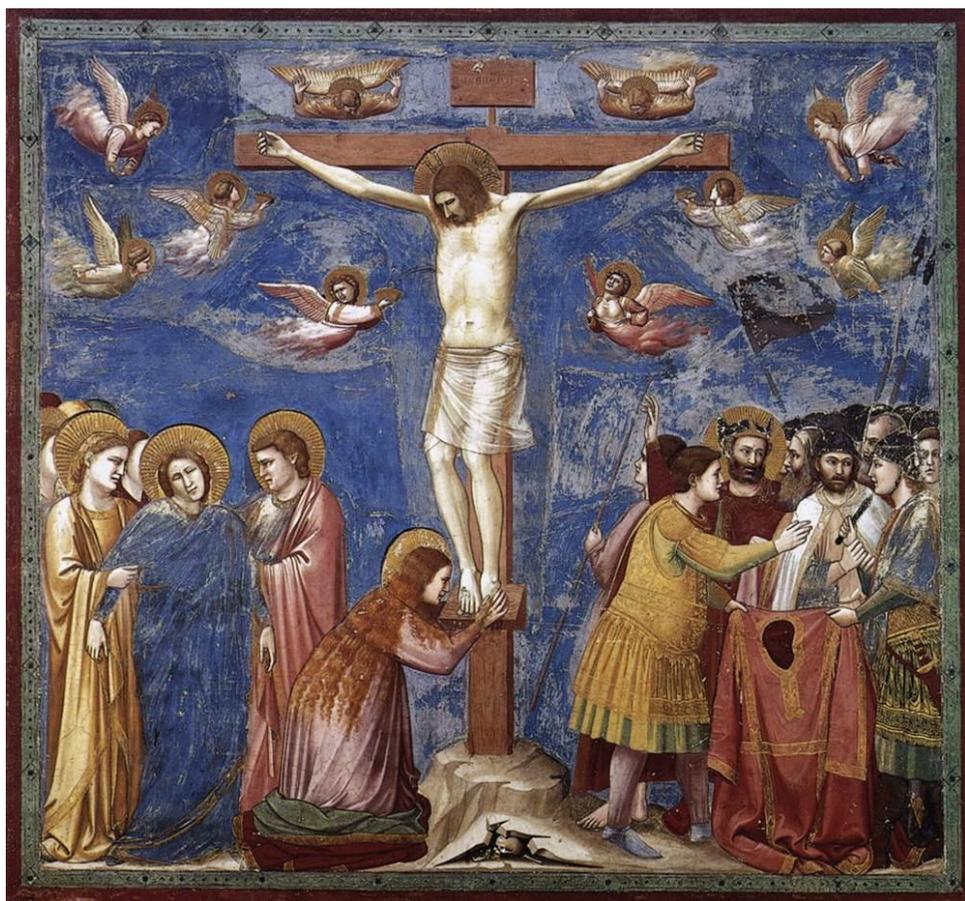


Sie sehen förmlich dieses Giotto-Bild aus dem früheren (720a, 7) herauswachsen. Sie sehen noch immer den Himmel mitwirkend in seinen Wesenheiten. Noch immer ist nicht völlig herabgestiegen dasjenige, was aus dem Universalistischen der Welt herausgestaltet werden sollte ins Irdische. Aber wir sehen schon das Irdische, das noch ganz verschämt und schamvoll im griechischen Satyr- und Faun-Typus pulsiert, das sehen wir heraufsteigen, seine Herrschaft ausbreiten, sich idealisieren, das Menschliche geltend machen. Denn das, was da herauswollte, durfte sich erst dann zeigen der Welt, als es durch-christet war.

Man könnte sagen: dreierlei läßt sich unterscheiden. Erstens jene Formen, in denen kosmische Seelenhaftigkeit lebt, sie finden wir in der alten Kunst. Sie finden wir dann im Kampfe mit dem Menschlich-Seelenhaften in dem ersten Auftreten der christlichen Kunst. Sie sehen wir noch immer im Kampfe in solcher Gestaltung, wie wir sie da vor uns haben. Das Kosmische ist überall noch - ich meine das Spirituell-Kosmische, nicht das Kopernika-nisch-Materiell-Kosmische, sondern das Spirituell-Kosmische -, überall durchschimmernd, aber zu gleicher Zeit von unten auf das spezifisch Menschlich-Seelenhafte hinstrebend; dasjenige, was von der Seele aus dem Körper

seine Form gibt, das will sich nach oben bringen. Das wäre also das zweite, was ich hervorzuheben hätte, wo die beiden im Kampfe miteinander sind, wo das Menschlich-Seelische dem Kosmisch-Seelischen gegenübertritt. Und vielleicht bei keinem Künstler sehen wir diesen Kampf in einer so intensiven Weise, als gerade bei Giotto. Daher ist es immerhin interessant, sich gerade bei Giotto diesen Kampf anzusehen. Giotto strebt von der einen Seite her schon ganz wesentlich nach dem Modell hin. Er hat eine starke naturalistische Ader in sich. Aber in ihm liegen noch die allgemeinen, ich möchte sagen aus der geistigen Welt empfangenen Formen, die noch völlig dem Cimabue eigen waren. Das nächste Bild. Da sehen Sie eine andere «Kreuzigung» von Giotto:

721a 35 Giotto Kreuzigung Padua, Arena-Kapelle



Das vorhergehende Bild war nicht einmal ein echter Giotto, vielleicht sogar von einem anderen herrührend. Hier sehen Sie in echtester Weise Giotto. Hier sehen Sie noch beibehalten den Himmel, durchaus noch mitwirkend. Aber Sie sehen schon hineingefahren dasjenige, was nun auch in die Erlöser-Gestalt - und die interessiert uns ja hauptsächlich heute - etwas vom Leidenszug der Seele hineinbringt, in die Art, wie der Körper gebaut ist. Da sehen wir schon Menschliches hineinkommen, was man bei einer Apollo-Gestalt noch durchaus nicht sieht.

Ich bitte, mir das Sachliche, das ich jetzt sagen werde, nicht übelzunehmen. Dasjenige, was ich jetzt sage, sage ich ja ungern in dieser Zeit, aber es hieße Sie verkennen, wenn ich durchaus glauben wollte, daß Sie mir das Sachliche ganz übelnehmen. Wahrheitsgemäße Forschung ergibt nämlich etwas ganz Besonderes. Wenn wir in einem solchen Bilde, wie es das Giottosche ist, hineinfahren sehen in die alten Traditionen ein neues Element, ein Idealisieren desjenigen, was die Griechen nur unidealisiert im Faun, im Satyr haben zum Ausdruck bringen können, ein Heraufidealisieren des Menschlichen, wenn wir das bei Giotto wahrnehmen, so dürfen wir gerade Giotto so wesentlich in Gegensatz stellen zu seinem Lehrer und Meister Cimabue, der sein Römertum befruchtet hat noch immer vom Orient herüber. Wie kommt nun etwas ganz Neues hier in die Sache hinein? - Da kommt eben das, was, wie gesagt, jetzt schwer zu sagen ist: es breitet sich aus über die äußeren Punkte, die äußeren Territorien Europas dasjenige, was eigentlich in Mitteleuropa seinen Ursprung hat, was wir ja schon oft in Mitteleuropa entspringend gesehen haben: der Impuls, der neue Impuls, das Individuell-Menschliche seelisch zu gestalten. Es fließt wenig altes Römerblut zum Beispiel in den heutigen Italienern, wahrhaftig recht wenig. Da ist vieles, vieles hineingeflossen - man studiere nur die Geschichte, soweit sie sich studieren läßt nach äußerlichen Urkunden -, da ist vieles hineingeflossen, was mitteleuropäisches Blut war: Daher kam die Befruchtung. Dasjenige, was in Giotto lebt als naturalistisches Prinzip, seelisch-naturalistisches Prinzip, das ist entstanden durch Befruchtung des Römertums, des phantasielosen Römertums mit dem, was von Mitteleuropa ausgeströmt ist. Das Römertum ist eigentlich groß nur in den Ideen, die sich damit beschäftigen, die soziale Struktur im Sinne einer abstrahierten Kosmologie zu gestalten; dasjenige, was man eigentlich «Staat» nennen kann, das ist im Speziellen wirklich römisches Produkt, ist aus römischer Geistigkeit heraus gestaltet. Der Staat, der sich ausbreiten will, überall, wo er entsteht, ist er eine Kopie desjenigen, was aus dem Römerkopf als dessen Ureigenstes entspringen mußte.

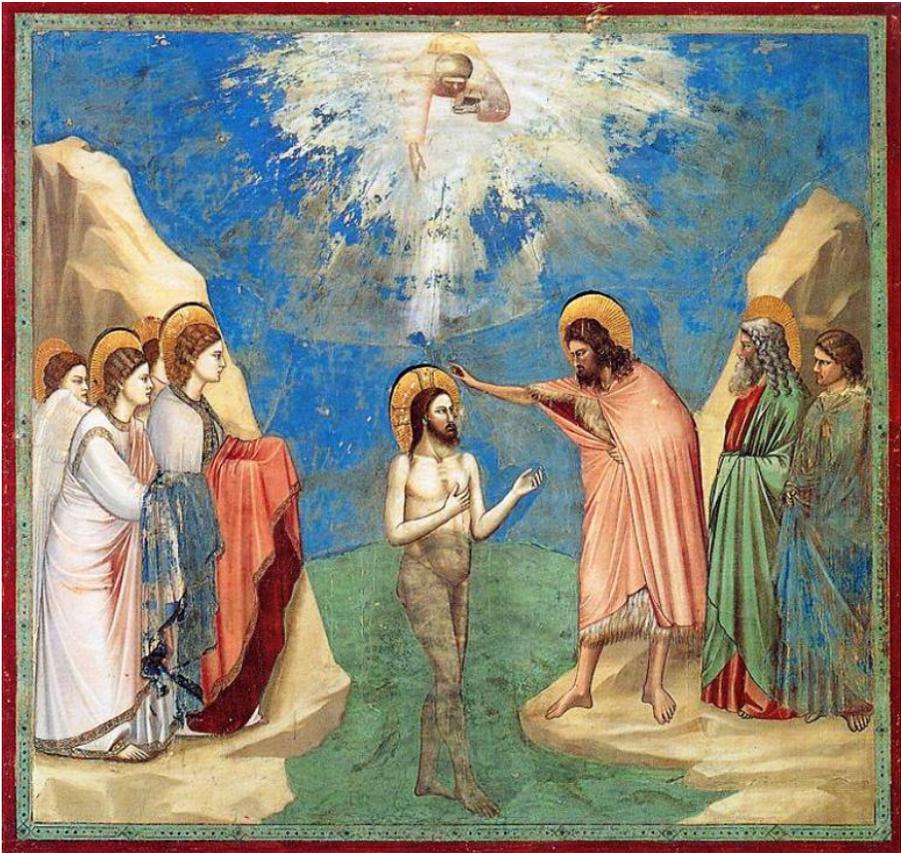
Wir gehen zum nächsten Bild, das wiederum ein Giotto ist
721 b 32 Giotto Christus thronend (Rom, S.Pietro)



Wir sehen hier einen Christus. Ich habe ihn ausgewählt aus dem Grunde, weil in diesem Bilde Giotto wohl am meisten dafür begeistert ist, den alten Typus herüberzunehmen vom Orient. Allein, sehen Sie sich dieses Gesicht an, wieviel er Individuelles hineingebracht hat! Sehen Sie sich jeden Finger an der aufgehobenen Rechten, wieviel er in diesem Bilde Individuell-Seelisches hineingebracht hat, wieviel da im besten Sinne Spirituell-Naturalistisches darinnen lebt! Da tritt allmählich dasjenige ein in die südliche Kunst, was sich eben verbindet mit dem orientalischen Wesen, mit dem kosmologisch-orientalischen Wesen; dasjenige tritt ein, was sich in Mitteleuropa selbst - wir haben die Bilder gesehen - in seiner Reinheit gibt, ohne das kosmologische Wesen, bloß aus dem Menschlich-Seelischen heraus.

Das nächste Bild ist wiederum ein Giotto:

722a 21 Giotto Die Taufe Christi (Padua, Arena-Kapelle)



Auch hier sehen Sie noch hereinspielen den Himmel in die Erde. Aber wenn Sie gerade die Christus-Gestalt selbst ins Auge fassen: Sie werden finden, wie Giotto sich bemüht, das Seelische in der göttlichen Gestalt zum Ausdruck zu bringen, nicht nur in dem Antlitz, in der ganzen Gestalt, in der Haupthaltung und Handgebärde.

Hier haben wir, wiederum von Giotto, ein Abendmahl:

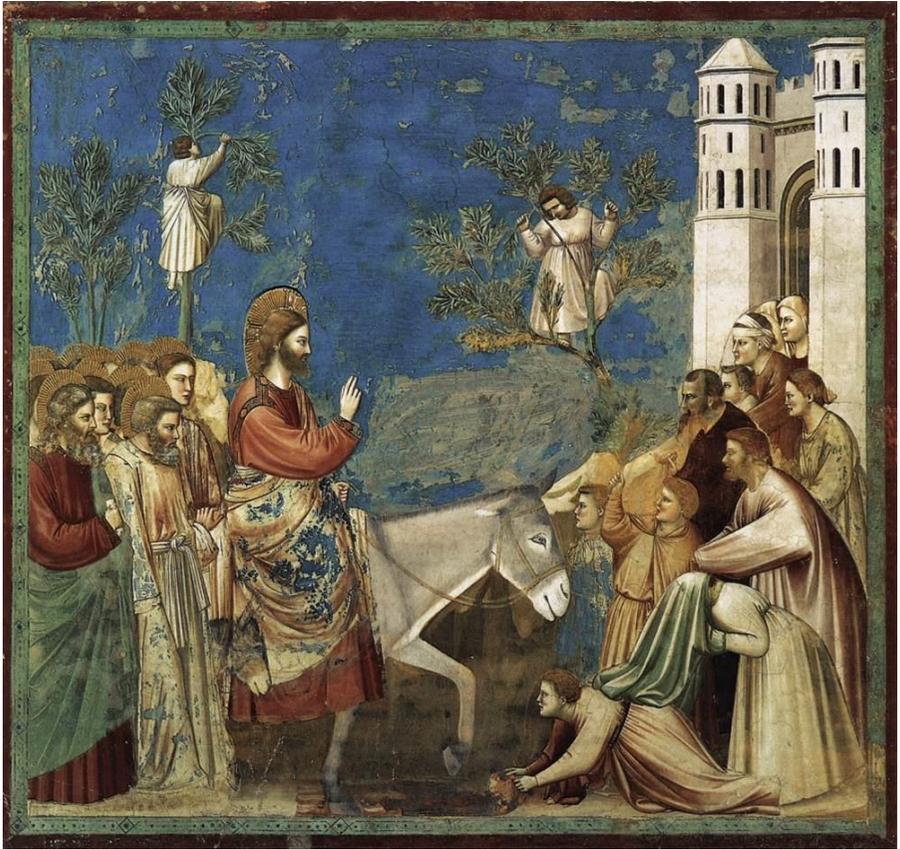
722b 34 Giotto Abendmahl (Padua, Arena-Kapelle)

Sie sehen den Christus links darauf, zum Teil durchaus der Schatten des griechischen Christus-Typus zum Ausdruck kommend, dennoch aber der Versuch, auch da das Seelisch-Individuelle heraufzuheben. Überall sehen wir diesen Einschlag, und so sehen wir das Merkwürdige, daß sich Strömungen, die im eminentesten Sinne künstlerisch sind, die orientalischen und die noch von dem alten persischen Kulturimpulse abhängigen mitteleuropäischen, ich möchte sagen, ein Rendezvous geben auf einem eigentlich unkünstlerischen, bloß für staatliche Strukturen veranlagten phantasielosen Boden.



Noch ein Giotto:

723a 40 Giotto Einzug in Jerusalem (Padua, Arena-Kapella)



was ich wiederum gewählt habe, um Ihnen dasselbe Phänomen vor Augen zu führen. Gerade wenn man den Christus in diesen verschiedenen biblischen Szenen ins Auge faßt, so sieht man, wie Giotto bemüht ist, das Seelische individuell zum Ausdruck zu bringen.

723b 33 Giotto Dornenkrönung (Padua, Arena-Kapelle)

Wir wollten eben diese Wandlungen der Christus-Gestalt selbst Ihnen heute bringen durch diese Jahrhunderte.



Nun gedenken Sie der ersten tastenden Versuche, die wir in der alten christlichen Kunst gefunden haben. Gewiß, es ist vieles abhängig von dem Material, aber daß man das Material verwendet hat, daß man es gerade für diese Ideen brauchbar gemacht hat, das ist auch das Bezeichnende, das man da sieht. - Nun

724a 31 Giotto Auferstehung (Padua, Arena-Kapelle)

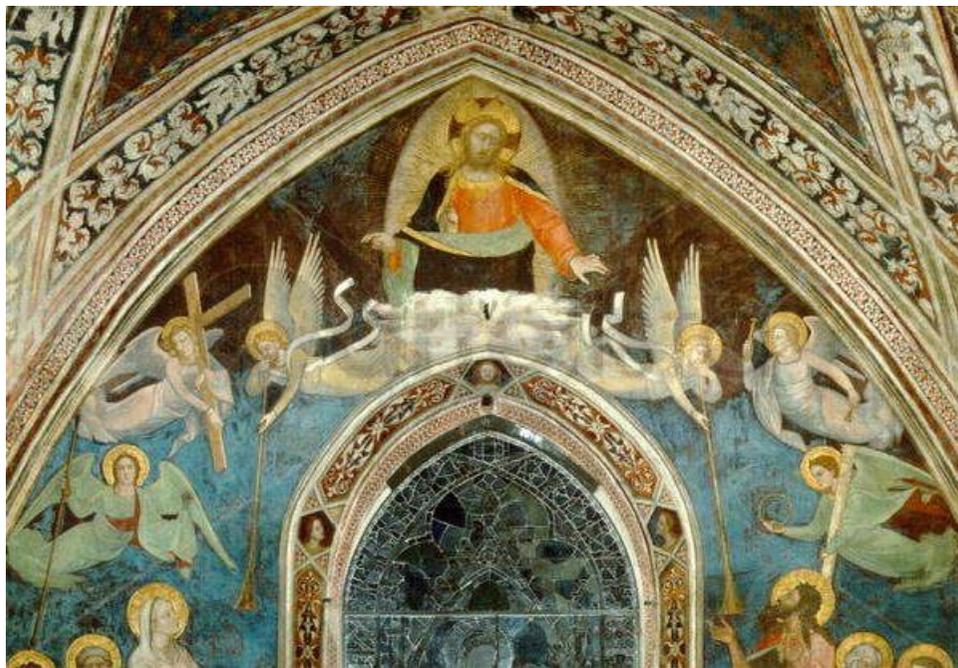
Überall werden Sie bewahrheitet finden das, was ich zu dem Zusammenfluß dieser beiden Strömungen ausgesprochen habe. Aber zugleich sehen Sie die Intensität, mit der das griechische Christus-Ideal weiterwirkt. Denn als Hintergrund, möchte ich sagen, in den schaffenden Kräften des Künstlers ist es ja doch noch überall vorhanden.



Nun kommen wir etwas weiter. Ich habe nun ein Bild ausgewählt aus dem 14. Jahrhundert von Orcagna, das Ihnen den «Christus als den Weltenrichter» darstellt:

725 Andrea Orcagna Das jungste Gericht (Florenz,S.Maria,Novella)

Es ist aus der Kirche Santa Maria Novella in Florenz. Und hier sehen Sie bei noch deutlichem Festhalten des alten Typus eine vollständige Individualisierung angestrebt, zart Seelisches hervortretend.



Wir stehen damit schon im 14. Jahrhundert. Die verschiedenen Entwicklungsströmungen der menschlichen Kultur bewegen sich mit verschiedenen Geschwindigkeiten. Wir sehen bis hier hereinspielen immer noch nicht nur den griechischen Christus-Typus, sondern wir sehen hereinspielen auch etwas von den Begeisterungskräften, die in der orientalischen Kunst sind. Ich möchte sagen: in all diesen Bildern kommt noch nicht zum Ausdruck, was in der römischen Weltherrschaftskirche, und zwar mit vollem historischem Rechte -das ist ja keine Kritik, die ich sage, sondern es sind nur Tatsachen, die ich anführe - aus dem römischen Weltherrschaftsrechte heraus schon seit dem 9. Jahrhundert sich angebahnt hat. Griechentum lebt eigentlich noch in der Kunst, vermischt mit wenig Mitteleuropäischem.

Verstanden, daß das so sein müsse, das hat man von der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts von Rom aus sehr gut. Man hat gewußt: es muß zurückgestaut werden, wie ich mich einmal ausgedrückt habe, das östliche Wesen. Es muß durchdrungen werden das Abendland mit dem, was wie aus dem Grunde des abendländischen Volkslebens selbst zur Höhe arbeiten will. Wir sehen da heraufkommen eine Gesinnung, die ich Ihnen damit charakterisiert habe, daß ich es als freies Städtetum charakterisiert habe, dieses freie Städtetum, das von Mitteleuropa seinen Ausgangspunkt genommen hat und sich über die verschiedenen anderen Territorien verbreitet hat. Dieses freie Städtetum hatte den Drang, in sich das spezifisch Menschlich-Seelische zum Ausdruck zu bringen. Jetzt, im 9. Jahrhundert, verstand man in Rom, daß man Rechnung zu tragen hat diesem europäischen Impulse und trug ihm Rechnung.

Dasjenige, was aber nun durch die Institutionen der Weltenkirche ging, was die spezifisch westliche Form des Katholizismus ausmachte, im Gegensatz zu dem, was nach dem Orient zurückgestaut war, das kam eigentlich erst spezifisch zum Ausdruck in demjenigen Künstler, der die Kunst, die Malerei so recht katholisch machte, in dem wunderbaren Fra Angelico:

724b 65 Fra Angelico Abendmahl



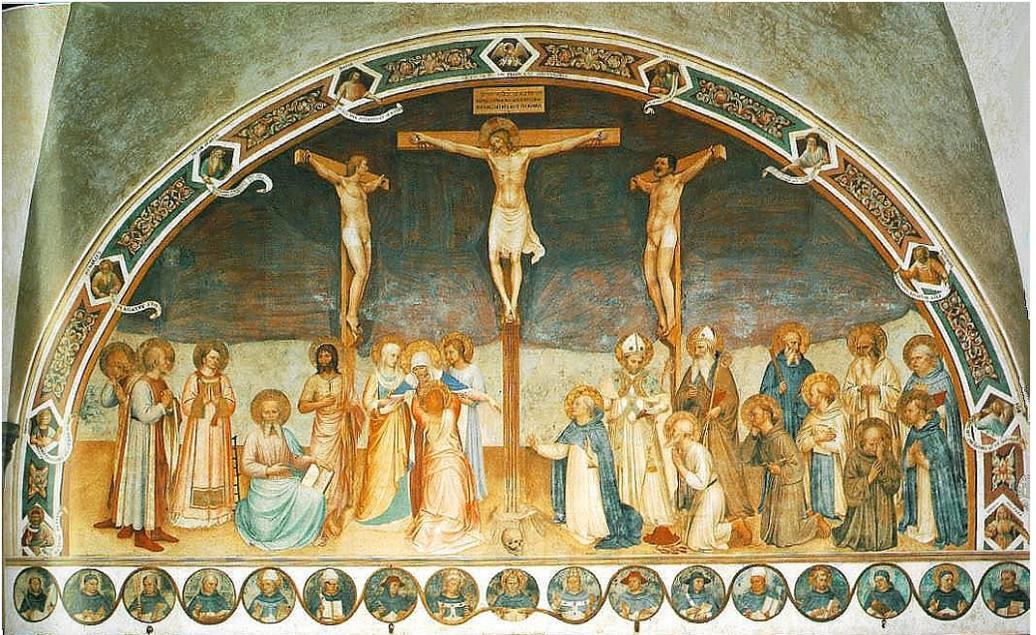
Hier erst sehen wir, wenn wir Verständnis für solche Dinge haben, das westlich-katholische Element über die Kunst ausgegossen. Der Unterschied zwischen dem vorigen (725) und diesem Bilde (724b, 65), auch zwischen dem vorigen Abendmahl (722b, 34) und diesem Bilde (724b, 65) - er ist ein ungeheurer. Denn in diesem Bilde lebt, ebenso wie darinnen eine liebenswürdige Kunst lebt, so lebt in diesem Bilde eine westkatholische Gesinnung. Sie sehen die Formen, zu denen es das Meßopfer gebracht hat, ebensogut in diese Komposition des Bildes hineingeheimnißt wie die Erinnerung an das Abendmahl vor Golgatha. Sie sehen nicht nur das Abendmahl vor Golgatha, Sie sehen die Fortwirkung dieses Abendmahles in dem katholischen Meßopfer in der Komposition dieses Bildes darinnen. Katholisches Fühlen des Abendmahles ist über dieses Bild, vor allen Dingen über die Gestalt des Erlösers ausgegossen. Hier erst wird der Erlöser das Vorbild des abendländischen Priesters in der Kunst. In Wirklichkeit ist er es ja schon früher, in der äußeren Wirklichkeit.

Wir sehen also jetzt die römische Weltherrschaftskirche ihre Herrschaft auch über die Kunst in ganz entschiedener Weise ausbreiten. Wir können von Giotto noch sagen, daß er aus einer freien individuellen Seele heraus das künstlerische Opfer dem *Franz von Assisi* gebracht hat. Hier sehen wir in Fra Ange-lico denjenigen, der ebenso malt wie er Messe liest in San Marco in Florenz. Es geht die Aura des Katholizismus durch diese Bilder. Es ist nicht mehr das individuelle Opfer, sondern es malt die Kirche mit.

Nicht minder sehen Sie das bei dem nächsten Bild von

726a 64 Fra Angelico Kreuzigung

Das Katholische malt mit in der Kunst.



Ich bitte, sich nur einmal recht genau das nächste Bild anzusehen, wo Sie sehen können, wie wirklich das Wesen der katholischen Kunst, dieses katholische Organisieren so lebt, daß selbst im Weltgericht, ich möchte sagen, die Kräfte der katholischen Kirche bis in das Reich der überirdischen Wesen hinein organisierend wirken.

726b 68-69 Fra Angelico Weltgericht



Dies finden wir nunmehr sich steigernd bei einem anderen Frater, von dem ich Ihnen das folgende Bild zeigen möchte:

727 Fra Bartolomeo Christus und die vier Evangelisten

Aber hier sehen wir nun, ich möchte sagen, das dritte Stadium des interessanten Prozesses. Hier sehen wir hineinspielen ein neues Auffrischen, jetzt durch das wiedererstandene alte Griechentum. Das fährt nun wiederum hinein, das alte Griechentum.

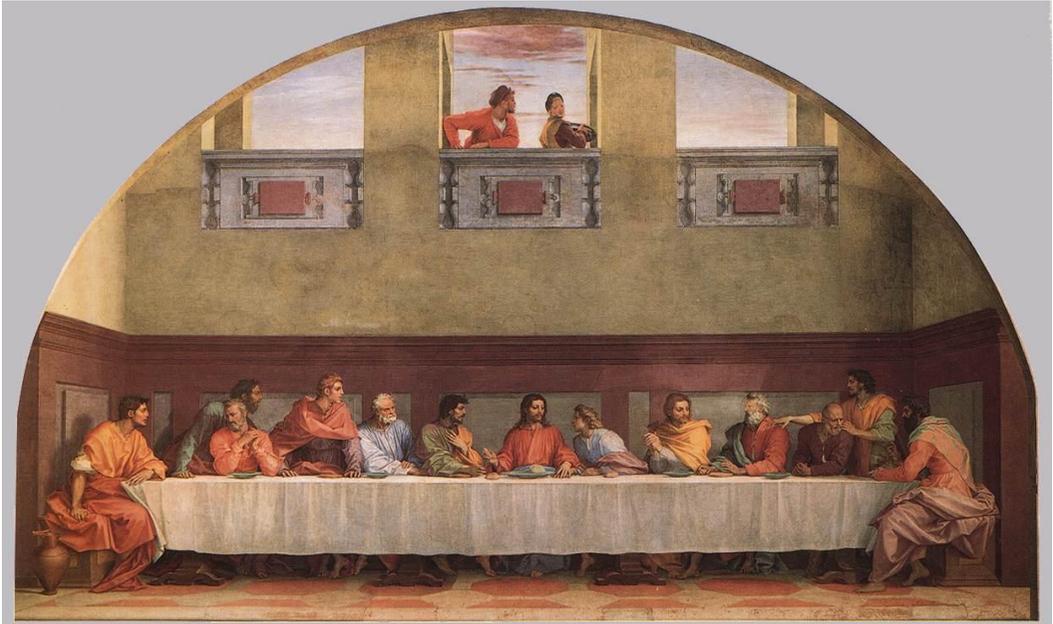


Und so sehen wir, wie eine Zeitlang der von dem individualisierend Seelischen ergriffene Christus-Typus, der uns ja heute vorzugsweise interessiert, wie der gewaltet hat. Nehmen Sie die ganze Gestaltung, wie er geworden ist von dem, in dem kosmische Kräfte walten im Anfange, der dann das Individuell-Seelische aufgenommen, gerade durch den griechischen Impuls immer mehr umgestaltet hat, wie er immer mehr individualisiert und individualisiert worden ist. Wie ist dieser Christus individualisiert, meine lieben Freunde? Jetzt sehen wir, wie neuerdings eingreift, einfließt die Antike, hier noch ganz wenig, aber sie ist schon darinnen. Es ist schon wiederum ein Herausarbeiten aus dem Charakteristischen in das Typisch-Schöne hinein. Und das können Sie fortgehend bemerken. Denn das ist eigentlich das Geheimnis der Renaissance. Indem diese Bilder, die ich Ihnen jetzt noch zuletzt zeige, der Ausgangspunkt wurden für die Renaissance-Künstler, sehen wir eben in den Renaissance-Künstlern das Griechentum vollständig erneuert wieder heraufkommen; aber nicht hineinkommen in das, was erobert war durch die Gestaltung des Individuellen.

Hier haben Sie ein Abendmahl von Andrea del Sarto:

728 Andrea del Sarto Abendmahl

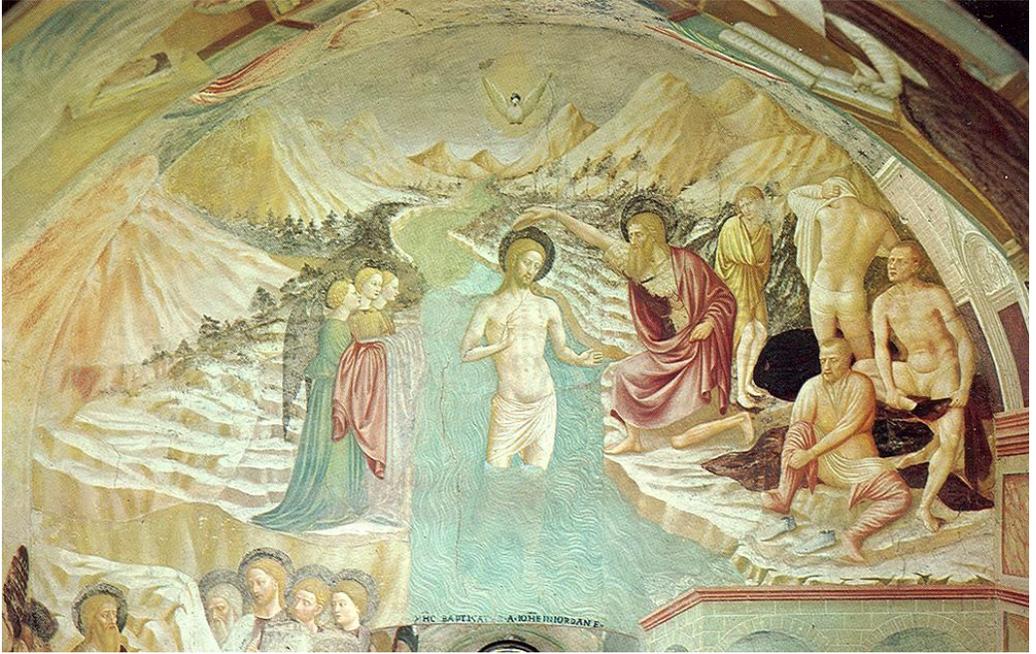
das in Florenz ist. Wiederum schöne Gestalten; also etwas noch das Bewußtsein des Kosmischen, das der Grieche noch hatte, etwas von den Traditionen des Kosmischen wiederum in die Gestalten hineinbringend; nur aus der Tradition heraus, nicht mehr aus der unmittelbaren Anschauung, dem unmittelbaren Erfühlen, wie das beim Griechen war. Das finden wir dann hier; das gestaltet sich aus und wird zu Rāffael, Lionardo da Vinci, Michelangelo. Sie sehen es werden, das, was dann bei Lionardo da Vinci besonders geworden ist, in diesem Bilde, eine Taufe, von Verrocchio, dem Lehrer des Lionardo





Das gleiche Motiv noch bei Masolino aus derselben Zeit.

729b 50 Masolino Taufe Christi



Jetzt wollen wir noch einmal einschieben das Bild «Die Taufe» von Giotto:

722a 21 Giotto Die Taufe Christi



Sehen Sie sich diese Taufe an, wo Sie noch den Kampf der beiden Prinzipien haben, ohne den griechischen Einschlag, also ohne den altgriechischen, ohne den antiken Einschlag, den neuen griechischen, den christlichen Einschlag ganz besonders stark haben.

Und jetzt führen wir noch einmal die zwei anderen Bilder vor:

729a 92 Verrocchio Taufe Christi





Sie sehen, wie Renaissance wirkt. Und aus Verrocchio wird dann Lionardo; vielleicht hat sogar Lionardo an diesem Bilde schon mitgearbeitet.

Jetzt möchte ich Ihnen zum Schlüsse nur noch zwei Bilder zeigen, an denen Sie sehen können, was von Norden, von Mitteleuropa herüberkommend, eben sich mit all dem anderen, das ich Ihnen gezeigt habe, vermischt hat. Hier haben wir ein rein nordisches Produkt, den Schmerzensmann, den von Dürer:

730a 303 Dürer Der Schmerzensmann

Hier haben wir das Bestreben ohne allen kosmischen Einschlag: den Menschen in dem Christus. Hat Fra Angelico ausgegossen über sein künstlerisches Schaffen das Katholische, hier sehen wir die Aufbäumung gegen die Weltherrschaft; hier sehen wir dasjenige, was aus der menschlichen Individualität heraus seinen Christus gestalten will. Hier arbeitet an einem Bilde nur ein einzelner Mensch. Als Fra Angelico in der San Marco-Kirche in Florenz malte, malte die ganze katholische Gesinnung mit. Hier arbeitet ein einziger Mensch aus seiner biblischen Vorstellung heraus. Das ist hier geblieben in dieser Zeit. Später kam die Renaissance ja herauf; aber nach Süden ist es gezogen, was sich mit den anderen Strömungen vermischt hat.



Ich habe dann noch ein anderes Bild:

730b 311 Dürer Christus am Kreuz



das Ihnen dasselbe darstellen soll.

Diese Dinge sollten uns zeigen, wie durch Jahrhunderte hindurch die Christus-Gestalt sich gewandelt hat. Ich habe aus den späteren Jahrhunderten nur eben diese zwei Bilder vorgeführt. Ich möchte im weiteren Fortlaufe dieser Betrachtungen, wenn sie möglich sein werden, Ihnen noch zeigen, wie sich die Christus-Bilder weiterentwickeln. Denn man könnte auch eine Weltgeschichte schreiben seit dem Mysterium von Golgatha, indem man nur den Wandel der Abbildungen, die man von Christus machte, beschrieb. Alles dasjenige, was sich in Wirklichkeit zugetragen hat, drückt sich darin aus, drückt sich wirklich darin aus. Und man könnte auch bis in die Gegenwart gehen.

Christus-Darstellungen, die in der Gegenwart versucht worden sind: ich habe ja vor Jahren sogar eine ganze Kollektion von Christussen in einer Ausstellung gesehen, eines der Bilder war scheußlicher als das andere! Was in der Gegenwart versucht wird, auch das ist ein Abbild desjenigen, was in der Gegenwart geschieht, was in der Gegenwart zu jenem Chaos geführt hat, in dem wir darinnen leben. Und wenn hier versucht wird - ohne gerade aus der Absicht, wie ich neulich ausgeführt habe, eine Christus-Figur zu schaffen -, wiederum hineinzutragen dasjenige,

was in diesen Gestalten liegt, in die geistige Welt, plastisch, in Anfängen, in ersten Versuchen - malerisch, so gut es geht mit unseren beschränkten Mitteln, so liegt das eben doch auch in der Fortentwicklung derjenigen Kulturlinie, die in den Realitäten der Menschheitsentfaltung gegeben ist.

Rudolf Steiner

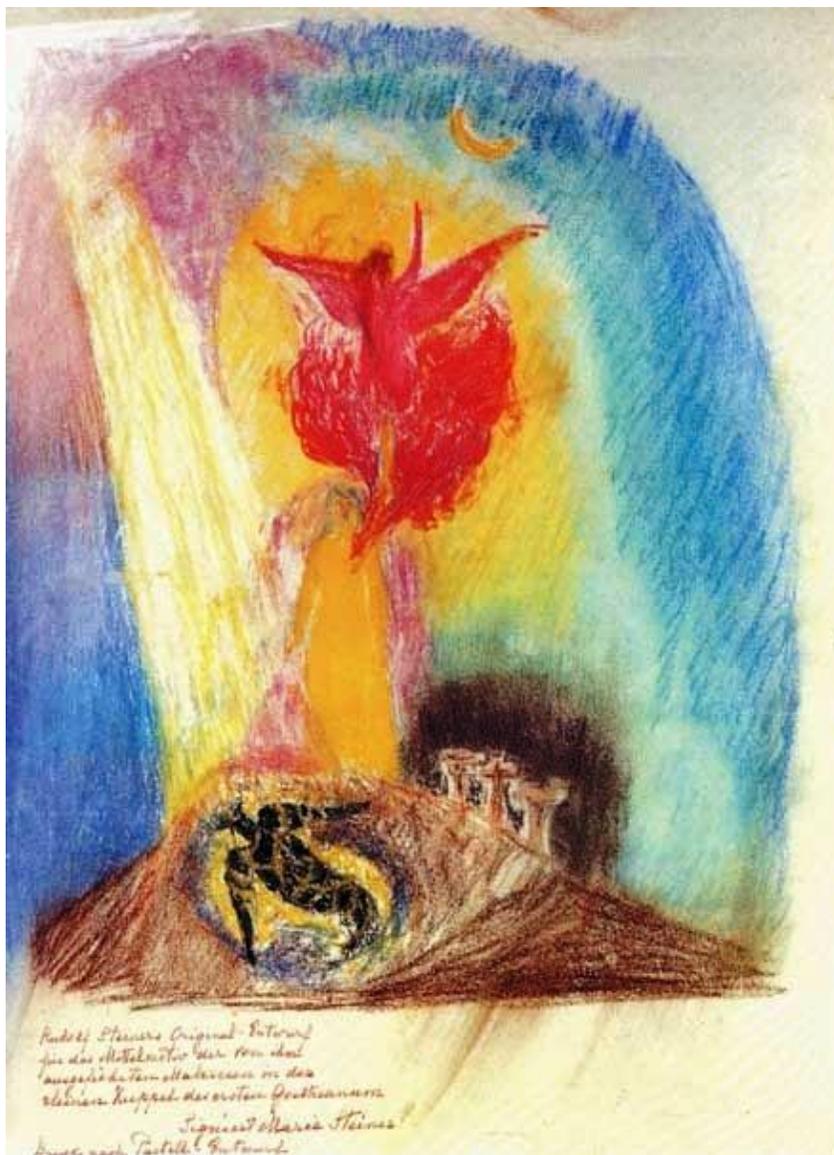
731 Malerei (Pflanzenfarben) in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum, Dornach, Ausschnitt mit dem Mittelmotiv, mit Teil des Architravs



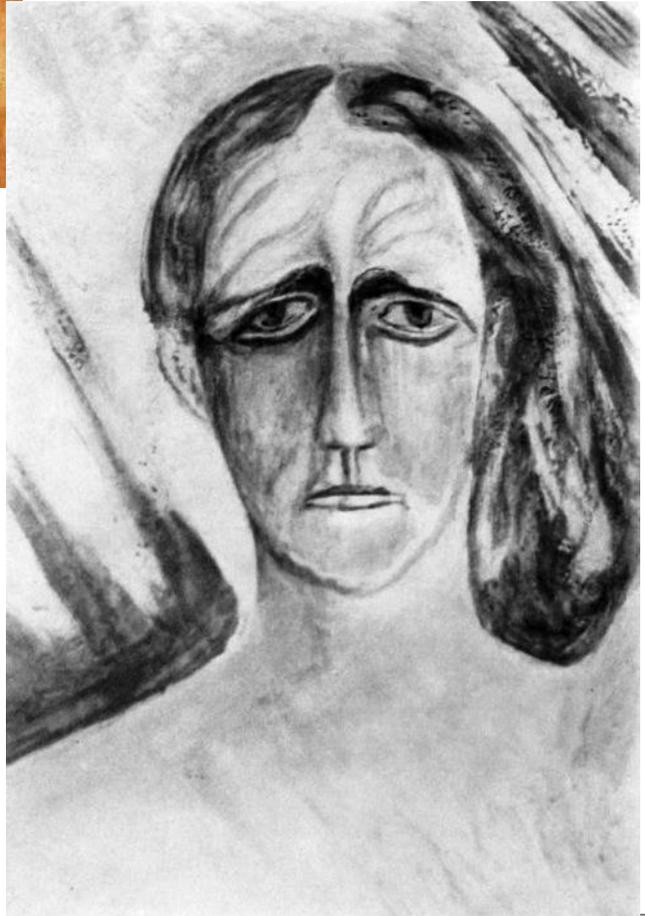
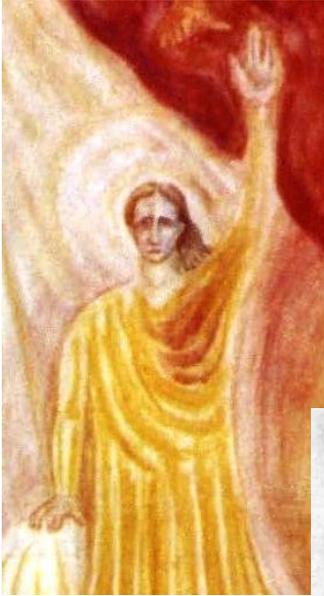
732 Malerei (Pflanzenfarben), in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum, Dornach, Mittelmotiv: Der Menschheitsrepräsentant zwischen Luzifer und Ahriman



733 Der Menschheitsrepräsentant zwischen Luzifer und Ahriman, Entwurf für die Malerei in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum, Dornach, Pastell



734 Malerei in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum, Dornach,
Teil: Der Menschheitsrepräsentant, Brustbild



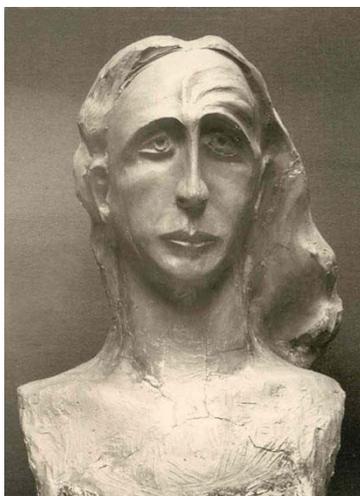
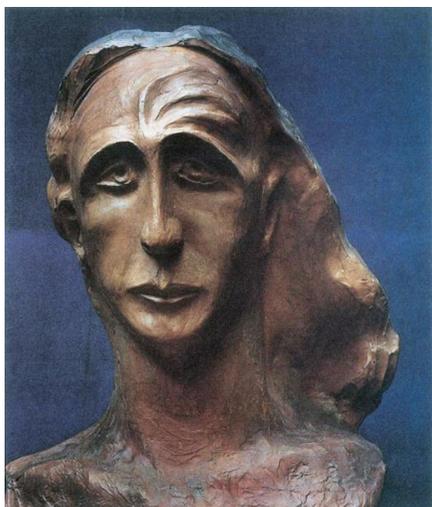




737 Plastische Holzgruppe, Teil: Der Menschheitsrepräsentant



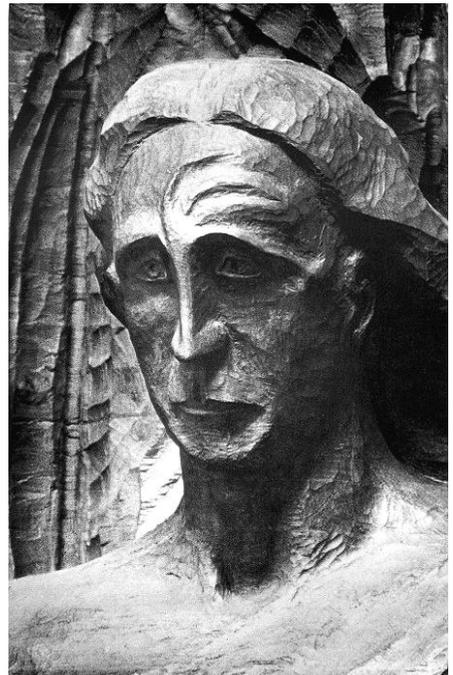
738 Modell für die plastische Holzgruppe, Gipsabguß

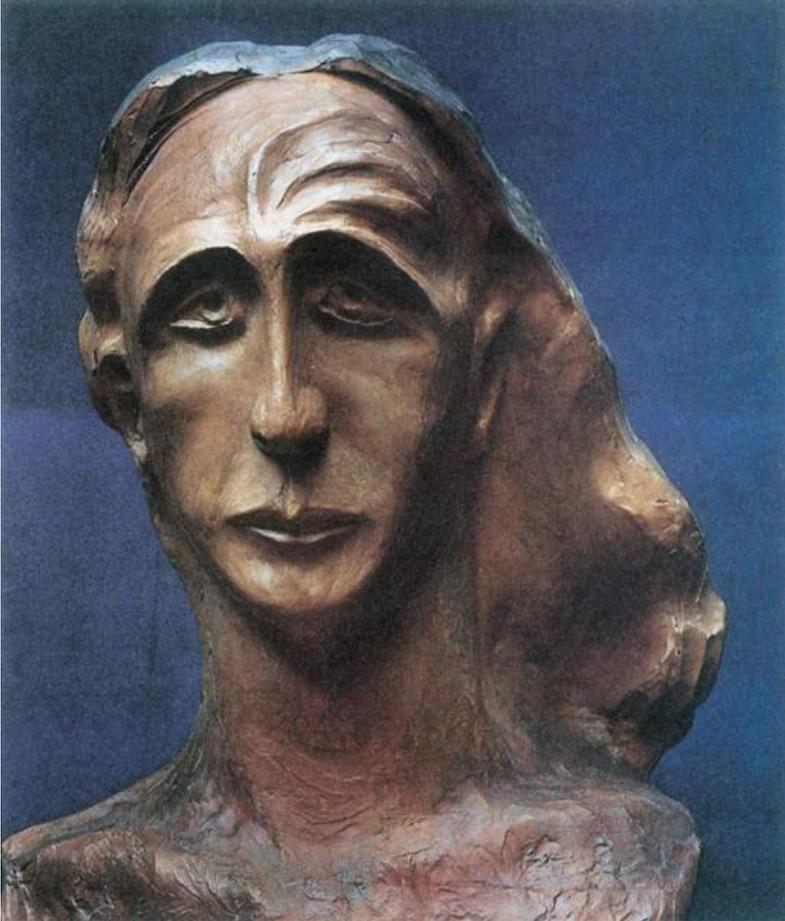


739 Plastische Holzgruppe, Teil: Kopf des Menschheitsrepräsentanten, Seitenansicht



740 Plastische Holzgruppe, Teil: Kopf des Menschheitsrepräsentanten





Und es ist gut, in der Gegenwart sich recht, recht sehr auch zu befruchten mit solchen Ideen, die man von dem Kulturgebiete der Kunst gewinnen kann, auch da sich zu bemühen, ein wenig auf die Wahrheit zu sehen. Denn es werden in der Gegenwart manche Götzen angebetet, welche nur dadurch angebetet werden, daß man kein Talent hat, die Wahrheit wirklich zu schauen.

In dieser Zeit (1917), in der es möglich ist zu sagen, daß sich verbünden sollen vier Fünftel der Welt gegen ein Fünftel, in der Zeit, in der so etwas mit jener Gleichgültigkeit hingenommen wird, mit der es hingenommen wird, in der Zeit ist gar mancher Anlaß, die Begriffe, die man aufgenommen hat aus dem historischen Werden der Menschheit, ein wenig zu revidieren.

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Die in den Vorträgen gezeigten Lichtbilder sind im Bildband in der entsprechenden Reihenfolge geordnet. Dabei wurden zwei Ausnahmen gemacht:

Der besseren Übersicht wegen wurden alle Bilder eines Künstlers zusammengestellt, im allgemeinen bei dessen erster Erwähnung in einem Vortrag; gelegentlich wurden einzelne vorweg erwähnte Bilder zurückgestellt bis zur ausführlicheren Behandlung des Künstlers. Da die Abbildungen aber durchlaufend numeriert sind, von I bis 741, kann es keine Schwierigkeit bedeuten, sie aufzufinden.

In Vortrag VII (Weihnachtsbilder) und Vortrag XIII (Christus-Darstellungen) wurden viele Bilder nochmals behandelt; deshalb wurden die Abbildungen dazu an den Schluß des Bildbandes gestellt, und zwar nur die erstmals vorkommenden ganzseitig, die wiederholten wurden in verkleinertem Maßstab und mit einer zweiten Nummer, der ein Buchstabe beigelegt ist, in die Reihenfolge des jeweiligen Vortrags eingeordnet.

Die laufenden Nummern beziehen sich also auf die Vorträge I-VI, VIII-XII mit den erwähnten Variationen, dann folgen VII und XIII. - Das Verzeichnis der laufenden Nummern steht am Schluß des Bildbandes.

In den hier folgenden Übersichten über die in den einzelnen Vorträgen gezeigten Lichtbilder, die den Hinweisen zum gleichen Vortrag vorangestellt sind, werden alle weiteren Vorträge, in denen ein Bild erwähnt ist, angegeben, das Gleiche gilt für die Liste der laufenden Nummern und das alphabetische Künstler-Verzeichnis im Bildband.

Die Legenden der Bilder, die im Vortrag - entsprechend den Nachschriften - gelegentlich verkürzt oder abweichend benannt werden, sind von C.S. Picht übernommen worden; wenige eindeutig festzustellende Veränderungen sind berichtigt. Gelegentlich sind im Vortrag zwar erwähnte, doch erst von Picht beschaffte Bilder aufgenommen; das ist in den Hinweisen vermerkt, wenn es erforderlich schien. Im übrigen sind die Angaben zu den Bildern häufig vereinfacht; Datierung und Zuschreibung sind für die meisten der erwähnten Künstler heute sehr vollständig in den Werkkatalogen der «Klassiker der Kunst», im Kunstkreis Luzern bzw. in anderen neuen Monographien zu finden, ebenso weitere bibliographische Angaben.

Die Hinweise wurden bis auf die dort erwähnte Ausnahme zum II. Vortrag gegenüber der ersten Ausgabe ebenfalls vereinfacht. Beibehalten und ergänzt wurden die zahlreichen Verweisungen auf andere Vorträge Rudolf Steiners, da er deren Kenntnis vielfach voraussetzt. Umfangreichere Anmerkungen von Picht sind mit «P» gekennzeichnet. Grundsätzlich liegt hier (in dieser Ausgabe) im Rahmen der Rudolf Steiner Gesamtausgabe das Gewicht auf dem Vortragstext.

Der Ausführung der Bildwiedergaben wurde besondere Beachtung geschenkt. Glücklicherweise stand der größere Teil der Bildvorlagen von den früheren Auflagen her zur Verfügung, andere mußten neu beschafft werden. Es liegt nahe, daß bei einer so großen Zahl von Abbildungen nicht alle Vorlagen von gleich guter Qualität sind. Im Interesse des Verkaufspreises der Ausgabe wurde jedoch auf wünschbare, aber kostspielige Retouchierarbeiten weitgehend verzichtet.

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

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

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