

gedruckt

Vervielfältigen, Abschreiben und
Weitergeben nicht gestattet.

V o r t r a g

von

Dr. R u d o l f S t e i n e r

zu Lichtbildern G r i e c h i s c h e r P l a s t i k,
gehalten am 24. Januar 1917 in Dornach.

- - - - -

Meine lieben Freunde,

Ich habe öfter den Ausspruch zitiert, den G o e t h e getan hat,
als er in Italien den Nachklang empfand von Wesen der griechischen
Kunst; und heute, wo wir beabsichtigen, Ihnen Einzelnes vorzuführen von
Abbildungen der g r i e c h i s c h e n P l a s t i k, darf an diesen
Ausspruch G o e t h e's wohl erinnert werden. G o e t h e schrieb
von Italien aus an Weimarerische Freunde, dass er beim A nblicke der grie-
chischen Kunst, die er also in dem, was von ihr in Italien zu sehen war,
auch zu ahnen war, kennen gelernt hatte, dass er nach diesem Anblicke zu
der Ueberzeugung gelangt sei, dass die Griechen nach denselben Gesetzen
beim Schaffen ihrer Kunstwerke verfahren, nach denen die Natur selbst
verfährt, und denen er auf der Spur sei.

Dieser Ausspruch schien mir immer von einer tiefragenden Bedeutung
zu sein. G o e t h e ahnte damals, dass in den Griechen etwas lebte,
was in intimer Verbindung steht mit den Gesetzen der Welt. Und G o e -
t h e hat ja sich schon vor seiner Italienreise vielfach angestrengt,
die Gesetzmässigkeit des Werdens der Welt kennen zu lernen, am meisten

durch seine Metamorphosen-Lehre, wo er verfolgte, durch die verschiedenen Formen der Natur auf gewisse typische Grundformen zurückzugehen, in denen sich die geistige Gesetzmässigkeit ausspricht, die h i n t e r den Dingen liegt. Er ging ja aus, wie Sie wissen, von der Botanik, von der Pflanzenlehre; er versuchte zu schauen, wie im Wachsen der Pflanzen sich immer ein Organ, dessen Grundform er in dem Blatt erkannte, umwandelt, metamorphosiert, wie alle Organe Umgestaltungen des e i n e n Organs sind. Und von da ausgehend suchte er wieder zu erkennen, wie a l l e Pflanzen die Offenbarung einer einzigen Urform, der Urpflanze, sind.

In gleicher Weise suchte er einen gesetzmässigen Faden durch die Tierwelt hindurch. Wir haben ja über diese Bestrebungen G o e t h e's öfter gesprochen; aber man stellt sich das, was er beabsichtigte, nicht lebendig genug vor zumeist; man stellt sich die Dinge, so wie man ja heute gewöhnt ist, sich die Dinge vorzustellen, abstrakt vor, nicht konkret. G o e t h e wollte, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, das Leben des Lebendigen in seiner gesetzmässigen Metamorphose überall auch lebendig erfassen. Er wollte ergründen, wie Natur im Schaffen lebt. Damit steuerte er ja in der Tat auf dasjenige hin, was für die Erkenntnis des 5. nachatlantischen Zeitraums so charakteristisch sein muss, wie dasjenige, was der Grieche erfasste und in seiner Kunst zum Ausdruck brachte, für den 4. nachatlantischen Zeitraum charakteristisch ist.

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

den Formen und Bewegungen des physischen Leibes zu Grunde liegt, wie in den Formen des physischen Leibes sich der Aetherleib abbildet, offenbart, wie in den Bewegungen des physischen Leibes das, was im Aetherleib krafted, sich zum Ausdrucke bringt. Die griechische Turnkunst, Athletik, war darauf aufgebaut, denjenigen, die an ihr teilnahmen, wirklich ein Gefühl zu geben von dem, was u n s i c h t b a r im S i c h t b a r e n des Menschen lebt. So wollte der Grieche auch nachbilden in seiner Plastik dasjenige, was er in sich selber erlebte. Das ist - wir haben das schon angedeutet - später andere; später ist das so, dass man abbildete, was das Auge sah, was man vor sich hatte. Der Grieche bildete ab dasjenige, was er i n sich fühlte. Er arbeitete nicht in d e m s e l b e n Sinn nach Modellen, wie später nach Modellen gearbeitet wurde, - ob mehr oder weniger deutlich oder undeutlich, darauf kommt es nicht an. Dieses Nachmodellarbeiten ist erst eine Eigentümlichkeit des 5. nachatlantischen Zeitraums. Aber es muss sich herausbilden im 5. nachatlantischen Zeitraum eine Anschauung der Natur, die eben ihren lebendigen Anfang genommen hat in G o e t h e's M e t a m o r p h o s e. Allerdings, heute noch stehen solcher Auffassung gewichtige Hindernisse entgegen. Heute stehen auch auf diesem Gebiete die Vorurteile des Materialismus einer gesunden Auffassung des Daseins gegenüber. Diese gesunde Auffassung des Daseins muss sich herausarbeiten mit der Ueberwindung dieser Hindernisse. Wir erleben es ja in unserer Zeit, obwohl es noch nicht so bemerkt wird, dass - man kann sagen - geradezu solche Bestrebungen und Tendenzen sich geltend machen, welche auf eine Verbarbarisierung gerade des Künstlerischen hinauslaufen. G o e t h e hat in einer sehr schönen Weise den Zusammenhang geschaut zwischen der Wahrheit im Erkennen und der Wahrheit im Können, in der Kunst, weil ihm das Erkennen eben ein lebendiges Leben im Geiste war.

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

Die Dinge, die heute als Hemmnisse unserer Kultur vorliegen, die m u s s man zuweilen grotesk bezeichnen, sonst bezeichnet man sie nicht stark genug, dass sie dem heutigen Menschen ein wenig einleuchten können. Es entspricht ja auch sehr gut allen Tendenzen unserer Zeit, auf der einen Seite theoretisch hinarbeiten auf die Erfassung des Menschen als eines vollkommenen Affen, und auf der anderen Seite auf die Herausarbeitung der Affenhaftigkeit des Menschen. Von jenem Menschen,

der als ein Ideal den extremen Sportbewegungen zu Grunde liegt, von dem wird in der Tat kein Naturforscher anders sagen können, als dass er im Wesentlichen ein Dependence-Produkt der Affenhaftigkeit ist. - Ueber diese Dinge muss man alle richtig denken, wenn man zu einigen Verständnis kommen will der Edelformen der Menschlichkeit, welche dem Blütenalter der griechischen Kunst zu Grunde liegen. Der Mensch musste ja allerdings im 5. nachatlantischen Zeitraum gewissermassen herausgehen aus seinem Leben im Geistigen. Der Grieche lebte noch im Geistigen. Wenn er die Hand bewegte, so wusste er, dass das Geistige, das heisst: der Aetherleib, sich bewegt. Und daher war er auch als schöpferischer Künstler gewissermassen bestrebt, in dem, was er dem physischen Stoff mittheilte, Ausdruck zu schaffen für dasjenige, was er fühlte in sich als Bewegung des Aetherleibes. Auf dem Umwege der Anschauung, verbunden mit der lebendigen Imagination des Webens des Aetherischen im Organischen - was eben Goethe elementar angestrebt hat in seiner Metamorphosen-Lehre - auf diesem Umwege muss es dahin kommen, dass die höhere Stufe, die eben der 5. nachatlantischen Zeit entsprechende Stufe, die von Erkenntnis durchdrungene Stufe des alten Griechentums wieder auflebt.

Weil Goethe mit seinem ganzen Wesen so drinnen wohnt in diesem Streben nach lebendiger Auffassung des Geistigen in der Welt, deshalb wollte er sich erfrischen und erkräften an demjenigen, was ihm durch das Studium der griechischen Kunst werden konnte. Nun, diese griechische Kunst, man muss vielleicht ganz ausgehen von solchen Vorstellungen, wie wir sie eben hingestellt haben, wenn man sie in ihrer Eigenartigkeit, in ihrem durchaus charakteristischen Hervorgehen aus der Seelenstimmung des 4. nachatlantischen Zeitraums verstehen will. Es ist interessant, zu sehen, wie in dieser Beziehung die griechische Kunst ihren Weg macht. Es ist ja ausserordentlich wenig von den Origi-

nalwerken eigentlich erhalten; das Meiste ist ja erhalten nur in späteren Nachbildungen; und aus diesen späteren Nachbildungen haben Leute wie W i n c k e l m a n n versucht, in grossartiger Weise das Wesen der griechischen Kunst zu erkennen. Dieses Wesen der griechischen Kunst, das sie versuchten in Worte zu fassen in dieser zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, W i n c k e l m a n n, L e s s i n g und G o e t h e, wo man eben versuchte, zurückzugehen auf das Wesen der griechischen Kunst, dieses Wesen der griechischen Kunst, es kann, wenn es erfasst wird, Rettung bringen vor den Gefahren des Materialismus.

Nun würde es natürlich heute viel zu weit führen, würde ich geradezu historisch, okkultistisch-historisch, auch nur einen ganz flüchtigen Umriss geben wollen über die Entwicklung der griechischen Kunst. Wir wollen uns vielmehr zunächst Einiges davon, soweit es sein kann, ansehen. Nur so viel sei gesagt: Selbst in den bis ins 5., selbst zum Ende des 6. Jahrhunderts zurückgehenden Ueberresten, selbst in diesen Ueberresten der griechischen Kunst zeigt sich, dass das schon zu Grunde liegt, wovon ich gesprochen habe, wenn auch in dieser Zeit der Grieche noch nicht die Möglichkeit hatte, dasjenige, was er in sich erlebte, auch wirklich durch den Stoff zum Ausdruck zu bringen. So sieht man selbst in den unvollkommenen älteren Formen, dass dem künstlerischen Schaffen eben das lebendige Gefühl des inneren Lebens des Aetherleibes zu Grunde liegt. Dadurch konnte auch der Grieche den Weg finden, die menschliche Gestalt so wunderbar zu erheben ins Göttliche. Der Grieche war sich ja klar darüber, dass s e i n e n Göttergestalten, seinen Göttergestalten Wesenhaftigkeit zu Grunde liegt in der ätherischen Welt. Daraus entwickelte sich mehr oder weniger instinktiv - denn mehr oder weniger instinktiv war alles in dieser Zeit - daraus entwickelte sich mehr oder weniger instinktiv das Bedürfnis, die Götterwelt und alles, was zusammen-

hängt mit der Götterwelt, so darzustellen, dass die äussere Gestalt idealisiert-menschlich ist; aber dieses Idealisiert-Menschliche, das war es nicht; das ist nur der Ausdruck für ein Zeitalter, das die Tiefe der Sache gar nicht erfasst, das die äussere Gestalt idealisiert menschlich, - aber dass sich durch diese idealisierte Menschengestalt dasjenige zum Ausdruck bringt, was eben im ätherischen Leben webt und wogt. Wir sehen daher, dass sich aus einer gewissen Steifigkeit, die wir in den ersten Darbietungen sehen werden, dann in dem griechischen Zeitalter der Griechen entwickelt die Möglichkeit, wirklich das ätherische Menschliche in dem äusseren physischen Leiblichen zur Darstellung zu bringen. Sie werden sehen, wenn Sie die allerersten Abbildungen verfolgen, Sie werden sehen, dass da noch etwas Steifes darinnen ist, dass aber schon in der Gestaltung der Gliedmassen zu erkennen ist, wie diese Gestaltung hervorgeht aus einem Verständnis des ätherisch Bewegten.

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

Dann finden wir, wie allmählich die Kunst - ich möchte sagen - von der hohen Empfindung des Ätherischen herabsteigt, nicht indem sie ausser Acht lässt das Ätherische, aber indem sie versucht, die For-

men der Natur zu bezwingen, so, dass die Formen der Natur treuer zum Ausdruck kommen - ich möchte sagen - menschlicher, weniger göttlich zum Ausdruck kommen, und dennoch sind ein Ausdruck des Aetherisch-Lebendigen in dem Leiblichen. Es wird uns bei dem Anblick der einzelnen Kunstwerke weniger darauf ankommen, die einzelnen Künstler zu besprechen, sondern uns vorzuführen das allmähliche ^sWachsen der griechischen Kunst. Ob wir dann sprechen bei den letzten Produktionen, wie das in der Kunstgeschichte üblich ist, von einem Wiederherabgehen, darauf kommt weniger an. Dadurch, dass in der älteren Zeit gewissermassen die Leiblichkeit mehr in der Lage aufgefasst wird, ist ausgegossen über der älteren griechischen Kunst eine gewisse Ruhe. Die Bewegung ist so aufgefasst, wie sie in die Ruhe gekommen ist; sodass wir, wenn wir die Gestalten der älteren griechischen Kunst sehen, das Gefühl haben: der Künstler war bestrebt, die Leiblichkeit so darzustellen, dass die Lage, in der die betreffende Gestalt war, dauernd war. Später bestreben sich die Künstler - ich möchte sagen - einer grösseren Dramatik. Sie halten mehr den Moment fest, der in der fortgehenden Bewegung sich ergibt. Dadurch kommt etwas Bewegteres in die spätere Kunst. Ob man das nun einen Niedergang nennen will, oder nur eine spätere Entwicklungsphase, ist ja schliesslich eben bloss von der menschlichen Willkür abhängig.

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

Sie sehen zunächst aus der ältesten Zeit, etwa um 600, diese Apollo-Figur, die Apollo-Gestalt, wo Sie wirklich noch - ich möchte sagen - noch das volle Erfassen der Leiblichkeit sehen, das Ausgegossensein des Aetherischen in der Gliedlichkeit.

Man wird einmal erkennen, dass der ja oft hervorgehobene Zug dieser

ältesten griechischen plastischen Kunst - um die Mundpartie das *Lächeln*, wie man es nennt, - dass dieses aus dem Bestreben hervorgeht, nicht den toten Menschen, also bloss den physischen Leib, darzustellen, sondern wirklich das innere Leben zu erfassen. In der älteren Zeit konnte man das noch nicht anders als durch diesen Zug darstellen.

Und nun wollen wir zwei Proben Ihnen bringen von dem Dorischen Athene-Tempel zu Aegina.

Die Kunstwerke sind ausgeführt worden als ein Dankopfer für die Schlacht von Salamis, und stellen im Wesentlichen Kampfszenen vor, beherrschend das Ganze, wie wir dann sehen werden, die Gestalt der Pallas Athene. Diese liegende, sterbende Gestalt ist eine schöne Probe der Gestalten, die sich in diesem Tempel finden. Das Ganze stellt Giebelfiguren dar: es ist besonders interessant - wir können es hier nicht vorführen - durch das Kompositionelle der Sache, das mit vollständiger Symmetrie ausgeführt ist, - links und rechts die Gestalten in sehr schöner Symmetrie. Da sind wir im Anfange des 5. Jahrhunderts.

Dann die

Pallas Athene.

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

Wagenlenker, und dann eine

Wettläuferin, aber schon aus der Mitte des Jahrhunderts.

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

Nun also haben wir einen

Diskoswerfer von Myron.

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

Ein Ähnliches werden Sie sehen:

Erzstandbild eines Epheben.

Und nun kommen wir ins (das heisst: wir sind schon darin) ins Perikleische Zeitalter. Von der Zeit des Phidias - von dem ja leider in Wirklichkeit wenig vorhanden ist - hier haben Sie die Athena Lemnia, die 450 entstanden ist, und deren Marmorkopie in Dresden ist.

Kopf der Athene Parthenos.

Und nun einige Proben von dem berühmten Parthenon. Sie können sich ja in jeder Kunstgeschichte nachlesen die interessante Geschichte dieser Parthenon-Figuren. Es sind ja die Wesentlichsten davon wohl verloren gegangen, und wir haben nur eine Vorstellung davon dadurch, dass sie von dem Franzosen Carrey gezeichnet worden sind in der Zeit im 17. Jahrhundert, bevor noch durch die Venezianer sie kaput gemacht worden sind; und nur also Reste sind dann gefunden worden im 19. Jahrhundert durch Lord Elgin.

Das sind die sogenannten

Tausch-Schwester (?) im Ostgiebel, denen mitgeteilt wird durch die herabkommenden Genien die Geburt der Athene.

Dann haben wir vom Westries

zwei Jünglinge auf Rossen. Man kann annehmen, dass wohl zumeist im persönlichen Beisein des Phidias von seinen Schülern diese Dinge ausgeführt worden sind.

Und nun noch vom O e t f r i e s die
Poseidon-Figuren.

II. Mit P h i d i a s war in der Tat alles Typische der griechischen Kunst gegeben, alles das, was so als der Stempel, als die Signatur der Laiblichkeit, wie sie darzustellen ist durch die Kunst, aufgedrückt war; sodass die Art, wie P h i d i a s und seine Schüler gesehen haben, dann nachgelebt hat, lange, lange nachgelebt hat. Man sagte: die Linienführung des Antlitzes, Bewegung, der Gliedmassen und dergleichen, und W allung der Kleidung, müsse so sein, wie sie in dieser Idealzeit der Kunst ausgebildet worden ist. Und das pflanzte sich durch alle Traditionen weiter fort, selbst in diejenigen Zeiten hinein, in denen nur in äusserlicher Weise dasjenige noch nachgeahmt werden konnte, was in der Blütezeit der griechischen Kunst lebendig gelebt hat und eben leider in seinen Hauptsachen zu Grunde gegangen ist. Es ist ja heute nicht möglich, durch Anschauung eine Vorstellung zu bekommen gerade von den grössten, von den weltüberragenden Meisterwerken des P h i - d i a s. Und es ist sehr bedeutsam, dass in der Zeit im 18. Jahrhundert, als durch W i n c k e l m a n n angeregt, G o e t h e und Andere sich in das Wesen der griechischen Kunst vertieften, sie ja nur eindringen konnten im Grunde genommen durch schlechte Imitationen, später entstandene Imitationen. Es gehörte ein grosses Ahnungsvermögen dazu, das zumal einzudringen durch diese Imitationen in das Wesen der Kunst. Und derjenige, der sich bemüht, über diese Dinge die Wahrheit zu fühlen, der muss sich sagen, dass in der Zeit, in der G o e t h e jung war, Italien bereiste, noch ein ganz anderes, instinktives Sichhineinfühlen in die Kunst vorhanden war, als dann im 19. oder gar im 20. Jahrhunderte. Nur dadurch ist es möglich geworden, dass aus jenen späten Nachahnungsprodukten jene Auffassung der griechischen Kunst hervorgegangen ist, die aus W i n c k e l m a n n, aus G o e t h e, leuchtete.

Sehen Sie sich z.B. an das, was jetzt kommt, was ja in Rom zu sehen ist, der

Zeuskopf, der sogenannte Zeus von ^{Osticoli} - - - - - (H), da sehen Sie etwas, worinnen man sehen kann die Fortsetzung des Typus, der in Phidias Zeitalter schon geschaffen worden ist, aber selbstverständlich in späterer Nachahmung, hier noch sogar mit einer gewissen Grossartigkeit nachgeahmt.

Weniger grossartig wurde dann nachgeahmt dasjenige, was der Polykletos als den Hera-Typ ausgearbeitet hat; und bis zur - ich möchte sagen - bis zur Leerheit, bis zur schalen Nachahmung, etwa wie die Dinge schon erinnern etwas ans Mode-Journal, ist ja dann die unter diesen Gestalten stehende Pallas Athene, die berühmte Pallas Athene, von Rom, die auch den Typus der Pallas späterer Nachahmung zeigt, und von der man nur ahnen kann, auf welche grossartigen Dinge diese spätere Nachahmung zurückgeht. Hat man in diesem Zeuskopf zu sehen das, was sich fortgepflanzt hatte in Phidias, so in dem nächsten, in dem Herak^{opf} - ~~lida~~ dasjenige, was der Polykletos geschaffen hat als Hera-Ideal, das wir Ihnen gleich im Zusammenhange damit zeigen.

Nun gehen ^{wir} wieder zurück zu den Zeus-Bildern in Olympia im Westgiebel, die ja auch in ihrer Komposition grossartig sind:

Westgiebel, Olympia.

Und nun eine andere Giebelgruppe, eine Einzelfigur:

Giebelgruppe.

Und nun aus Phidias Schule das

Orpheus-Relief.

Wir erinnern uns, dass Phidias ja beschuldigt worden ist von seinen Mitbürgern, Gold gestohlen zu haben aus dem in Gold und Elfenbein auszuführenden Athene-Standbild, und dass er deshalb ins Gefängnis ge-

worfen worden ist von seinen "dankbaren" Mitbürgern.

Büste des

Perikles. durchaus eine Ideal-Auffassung dieser Persönlichkeit, über das Portrait-Mässige weit hinausgehoben.

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

Jetzt können wir den Polykletes einschalten und haben hier eine Amazona.

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

Eine andere Amazona.

Das sei an diese Stelle gestellt. Es ist schwerer zu datieren; nur um zu zeigen, dass man (ungefähr in dieser Zeit, Ende des 5. und 4. Jahrhunderts) in Griechenland etwas Genremässiges gut zustande brachte: den Dornauszieher, aus der Fuss-Sohle einen Dorn ausziehend.

Nun dringen wir allmählich in das Zeitalter ein, auf das ich vorhin aufmerksam zu machen versucht habe, indem ich sagte: es wird die ganze Auffassung heruntergerückt ins mehr Menschliche; wenn es auch mehr göttliche Gestalten sind, wie hier die Aphrodite (von Knidos), - es wird ins mehr Menschliche heruntergerückt. Das ganz Erhabene von Künstlern von früher wird mehr ins Menschliche heruntergerückt. Also bei Praxiteles haben wir dies bereits zu beobachten, die sogenannte Aphrodite von Knidos.

Damit stehen wir also schon im 4. Jahrhundert bei Praxiteles und im Zusammenhange damit sei auch die

Demeter von Knidos gezeigt, die denselben Geist atmet. Ferner der olympische Hermes, der das Dionysoskind in der Linken hat.

Und nun noch ein
Salix von Praxiteles.

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

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

Alexanderbüste.

Dann ein
Hermes.

Dann ein
Knabe mit andächtig zum Himmel erhobenen Händen.

Alexander der Grosse.

Wir sehen eben die Kunst nun vom Typischen etwas ins Individuelle
heruntergehen, allerdings soweit wie in späteren Zeitaltern im Griechi-
schen, in der griechischen Kunst nirgends.

Ein
Medusenhaupt.

Und die
Sophokles-Statue, die durchaus aber an die allerbeste, idealste Tradi-
tion der ältesten Zeit reicht, der Blütezeit reicht, erinnert. Man könnte
ebensogut sagen: der Dichter als solcher - was symbolisch angedeutet ist
durch die Rollen, die Schriftrollen, die mit Absicht dargestellt sind.

Wenn Sie diese Figur vergleichen mit mehr oder weniger nach Portrait-
Ähnlichkeit strebenden Gestalten, die jetzt kommen, so werden Sie sehen,
dass eben allerdings aus dem Ideal heraus gestrebt wird, alles etwas

Portrait-ähnlicher zu machen:

Sokrates.

Ebenso dann

Plato.

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

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

Nun nähern wir uns allmählich dem 2. Jahrhunderte.

Nike von Samothrake.

Und nun die berühmte

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

Dagegen werden Sie in dem Nächsten sehen, wie Bewegung versucht wird zu geben.

Ariadne (?), die ja wohl aus derselben Zeit ist; aber wir können sie doch als einen Gegensatz anschauen.

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

Lackoon-Gruppe, von der Sie ja wissen, dass seit dem 18. Jahrhunderte, seit Lessings berühmten "Lackoon", viele Kunstbesprechungen ausgegangen sind. Es ist ausserordentlich interessant, in Anknüpfung an diese Lackoon-Gruppe, die von drei Künstlern der Rhodischen Schule herrührt, sich in die Lessing'schen Auseinandersetzungen hineinzufinden. Es ist, wie Sie ja vielleicht wissen, von Lessing versucht worden, zu zeigen, wie der Dichter, der die Scene schildert, in der Lage ist, sie ganz anders zu schildern, weil man dasjenige, was er darstellt, nicht vor Augen hat, son-

dern sich nur in der Phantasie lebendig zumachen hat; während eben dasjenige, was der bildende Künstler darstellt, man vor Augen hat. Und daher müsse dasjenige, was der bildende Künstler darstellt, eine viel grössere Ruhe in sich tragen, müsse Momente darstellen, die gewissermassen als ruhende Momente wenigstens imaginiert werden können.

Nun, es ist viel - gerade mit Anlehnung an Lessing's Auseinandersetzung - viel über diese Laokoon-Gruppe gesprochen worden. Interessant ist es, dass, ohne natürlich von Geisteswissenschaft irgendetwas zu kennen, in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Aesthetiker Robert Z i m m e r m a n n zu der ja zweifellos zu ergänzenden, aber für jene Zeit nun ohne Geisteswissenschaft immerhin richtigen Erklärung gekommen ist, weil in dieser Erklärung etwas von dem liegt - wenn auch nur instinktiv angedeutet - was ich heute ausgeführt habe. Wir sehen ja den Priester Laokoon mit seinen Söhnen, durch die Schlangen unwunden und dem Tode entgegengehend. Nun wird zweifellos die eigentümliche Ausgestaltung gerade des Leibes auffallen. Ueber diese Ausgestaltung des Leibes ist ja viel geschrieben worden. Nun hat Robert Z i m m e r m a n n, der Aesthetiker, mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die ganze Darstellung so ist, dass man eigentlich den Moment vor sich hat, wo das Leben - wir würden also sagen: der Aetherleib - schon im Entfliehen ist. Schon eigentlich ist ein Moment der Bewusstlosigkeit da. Daher stellt der Künstler die Sache so dar, dass der Leib des Laokoon wie in Teile auseinanderfällt. Und das ist das Geistvolle an dieser Sache: Dieses Differenziertwerden des Leibes in seine Teile. Gerade an diesem Spätprodukt der griechischen Kunst kann man sehen, w i e der Grieche sich bewusst war des Aetherleibes, indem er in dem Moment, wo das Leben übergeht in ^{den} Tod, wirklich die Wirkung des Sichzurückziehens vom Aetherleib durch den Schock, der durch die Umwindung der Schlangen ausgedrückt wird, das Sich-

zurückziehens des Aetherleibes zum Ausdruck bringt, - diese Wirkung des Zurückziehens von dem physischen Leib, wie er gleichsam dieses Zerfallen, Auseinanderfallen des physischen Leibes zum Ausdruck bringt. Das ist das Charakteristische bei dem "Laokoon", - nicht die anderen Dinge, die gesagt werden sehr häufig, sondern dieses Differenziertwerden des Leiblichen. Der Leib wäre durchaus so nicht zu denken, wenn nicht der Moment ins Auge gefasst würde des also Sichschonzurückziehens des Aetherleibes. -

Und nun noch zwei Proben von vielleicht älteren Nachahmungen, erhaltenen, ~~als~~ die aber gerade grossen Eindruck gemacht haben auf die späteren Kunstbetrachter: der berühmte

Apollo von Belvedere, als eine Art Kampfheld dargestellt, und nun ~~noch~~ noch eine

Artemis, die auch älter ist, in späterer Nachbildung.

Nun, wir wissen ja, die griechische Kunst geht allmählich ihrem Dämmerungszeitalter entgegen, als Griechenland von Rom unterjocht wird. In Rom haben wir es ja zunächst zu tun mit einer Art Nachahmung der griechischen Kunst, mit einem Übertragen, aber mit einem allmählichen Versinken in der ihnen öfters geschilderten allgemeinen Phantasielosigkeit des römischen Volkstums. Nun, die nächsten Jahrhunderte sind ja dann, - also die nächsten Jahrhunderte, die auf das Mittelalter folgen, also das römische Zeitalter, - sind ja vielfach trübe Zeitalter für unsere Entwicklung, und ein neues Zeitalter beginnt wiederum. Ich will wiederum das nur kurz erwähnen: im 12., 13. Jahrhundert, in Italien, als durch die verschiedenen Umstände man ja die von dem früheren Mittelalter verschütteten Kunstwerke zum Teil wiederum auffindet, - an der Anschauung desjenigen, was aus dem Altertum wieder aufgefunden wird, entsteht um diese Zeit dann eine neue Kunst, die allmählich zur Renai-

ssancekunst wird. Die Künstler bilden sich namentlich vom 13. Jahrhundert ab durchaus an der Antike, nach den aufgefundenen, damals sogar in sehr geringer Zahl noch aufgefundenen Kunstwerken, die ausgegraben werden. Und da sehen wir dann - und wir wollen jetzt übergehen zu diesem, ich möchte sagen: Wiederheben der alten Kunst im Vorrenaissance-Zeitalter - wir sehen im 13. Jahrhundert in dem N i c c o l o P i s a n o zunächst einen ausserordentlich feinen Geist, der sich zu begeistern weisst an den aufgefundenen Resten der griechischen Kunst, und aus der eigenen Phantasie heraus durch die Befruchtung in der griechischen Kunst - ich möchte sagen - in dem Geiste dieser Kunst wiederum zu schaffen versucht.

Hier haben Sie von N i c c o l o P i s a n o die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa mit dem Kanzelrelief oben. Die Kanzel selber wird von antiken Säulen getragen, zwischen denen gotische Bogenverwindungen sind, unten zum Teil auch Löwen, und oben die Kanzelreliefs, in denen Niccolo Pisano dasjenige, was er den Anregungen der Antike verdankte - wie ich eben sagte - zum Ausdruck gebracht hat. Niccolo P i s a n o wirkt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.

Von ihm ist ferner auch hier ein

Detail der Kanzel: Anbetung der Könige. Ferner ein anderes Kanzelrelief, vom Dom zu Siena.

Und jetzt von G i o v a n n i P i s a n o - bei dem Sie beobachten wollen, bitte, wie eine viel grössere Bewegung hineinkommt. Bei N i c c o l o P i s a n o haben wir gewisse Ruhe über den Figuren ausgegossen.

Hier ist ein

Kapitell in Pistoja.

Dass nun also die christliche Kunst in die Lage kommt, wirklich ihre Motive mit einer solchen Vollkommenheit auszudrücken, wie es dann in der Renaissance-Kunst geschehen ist, das ist verdankt eben durchaus der Anregung der Antike, die zuerst bei diesen P i s a n o hervorgetreten

^{ist}
sind.

Nun noch ein

Relief aus der selben Kanzel.

Und nun von ihm aus dem Dom von P i s a die
Kanzel.

Wir sehen zugleich, wie hier naturgemäss die Antike in die Gotik gewissermassen hineinwächst.

Und nun eine

Madonna von ihm. Ferner eine andere

Madonnen-Statue.

Und nun kommen wir zu einer Probe von A n d r e a P i s a n o, der berufen worden ist, eines der Bronzetore des Baptisteriums ¹ zu Florenz zu bilden. Hier haben wir von ihm dargestellt, von Andrea Pisano:
Bronzorelief, Thubalkain, den biblischen, alttestamentlichen Erfinder der Erzwaren.

Damit sind wir herangekommen bis ans 15. Jahrhundert, und finden dann G h i b e r t i, den grossen Künstler, der 20jährig, bereits mitkonkurieren durfte bei der Ausschreibung für die Tore, für die Türen des Baptisteriums in Florenz, und 20jährig zunächst die n ö r d l i c h e n Türen des Baptisteriums machen durfte, der sich emporgeschwungen hat von dem einfachen Goldschmiedlehrling zu einem der grössten Künstler. Diese Reliefdarstellungen an den Türen des Baptisteriums von Florenz gehören eigentlich in ihrer Art zu den grössten Kunstwerken der Kunstentwicklung.

Später wurden ihm dann übertragen ö s t l i c h e Türen, die das Alte Testament darstellen, und von denen M i c h e l a n g e l o ja gesagt hat, dass sie würdig wären "die Pforte des Paradieses" zu bilden, die auch einen tiefen Einfluss gehabt haben auf die ganze Kunst des

Michelangelo, - sodass man wiedererkennen kann gewisse Motive bis in Einzelheiten hinein in der M i c h e l a n g e l o'schen Malerei, die er aufgenommen hat von diesen Relieffdarstellungen, von diesen Bronzetüren.

Or san Michele: Florenz (von Ghiberti)

Nun noch ein

Relief. Was so G h i b e r t i also arbeitet, das beruht durchaus auf treulicher Anschauung der Antike.

Und jetzt wollen wir einfügen die Kunst der R o b b i a's, zunächst Tanzende Knaben. Die R o b b i a's sind ja wohl dadurch berühmt geworden, dass sie die besondere Kunst, gebrannten Ton als Material zu benutzen, erfunden haben, sodass ein grosser Teil ihrer Kunst dann in ~~Ston~~, diesem Material ausgeführt ist.

Ein Detailbild: die

Singenden Knaben.

Luca della Robbia füllt eigentlich ganz das 15. Jahrhundert aus. Von ihm eine

Madonna. Madonna in Rosen.

Sie sehen nun, wie wir hier in das Zeitalter gelangt sind, wo zwar die Kunst, die aus dem unmittelbaren inneren E r l e b e n, aus dem ätherischen Erleben geschöpft ist, im eminentesten Sinne anregend wirkt, aber wie wir in dem Zeitalter eben sind, wo die Kunst durchaus auf der A n - s c h a u u n g, auf der N a c h b i l d u n g d e r A n s c h a u - u n g beruht, nicht mehr auf dem Innerlich-Erfühlten. Deshalb ist es ganz interessant, diese z w e i Zeitalter so unmittelbar hintereinander auf sich wirken zu lassen.

Nun von Andrea Robbia: der

Bambino.

Und nun von diesem eine

Madonna. Es stellt sie dar in der geistigen Welt.

Und nun vom G i o v a n n i della Robbia ein farbiges Brunnen-Relief: die Fußwaschung.

Nun schreiten wir weiter zu dem 1386 geborenen D o n a t e l l o, wobei wir bemerken wollen, wie sich bei ihm verbindet nun mit der Beeinflussung durch die Antike ein ganz entschiedenes Hinneigen bereits zum ~~Naturalismus~~ Naturalismus, eine naturalistische Ausprägung der Anschauung. Bei Donatello tritt es ganz deutlich hervor: eine Art liebevolle Vertiefung in die Natur, sodass er auf der einen Seite eigentlich Naturalist wird, und nun eben das K ö n n e n aus dem, was sich unter den Vorgängen, die wir eben gesehen haben, aus der Tradition herausentwickelt, das Können daraus schöpft. Sein Naturalismus ging soweit, dass, als sein zeitgenössischer, mitstrebender Freund - Brunellesco - von ihm einen "Christus" sah, da behauptete er: Du machst eigentlich keinen "Christus", du machst bloß einen Bauern. - Zunächst verstand der Donatello gar nicht, was er damit meinte. Damit aber liesse sich, - und es ist sehr interessant, es macht durchaus den Eindruck, wenn auch nicht historische treu, so doch typisch - es liesse sich das ganze Verhältnis zwischen dem idealisierenden und ganz in der Anschauung, in dem Wiederaufleben der Antike stehenden B r u n e l l e s c o und D o n a t e l l o charakterisieren; es ist typisch für diesen Gegensatz. B r u n e l l e s c o lässt sich dann herbei, seinerseits einen "Christus" zu machen, bringt diesen "Christus" in der Zeit an, als der Donatello, der sich eben unterzogen hat, einzukaufen für das Frühstück der Beiden, die miteinander wohnten und miteinander frühstückten: Donatello kommt mit einer Art Schürze, in der er nun all die / schönen Sachen hatte, die sie zusammen frühstücken sollten; während er noch alles in der Schürze hat, enthüllt Brunellesco seinen "Christus", und der Donatello riess so den Mund auf und bekam einen solchen Schreck-

ken, dass er das ganze Frühstück zu Boden fallen liesse! Es war für ihn eine Offenbarung, was Brunellesco gemacht hatte. - Einen sehr überwältigenden Einfluss hat er dadurch nicht erfahren, aber immerhin, ein gewisser veredelnder Einfluss ist von Brunellesco ausgegangen. Und über die vorige Scene wird weiter erzählt, dass Donatello überhaupt so bestürzt war, dass er auch glaubte, das Frühstück wäre sogar verschwunden. Was essen wir jetzt? sagte er. Worauf Brunellesco sagte: Wir werden halt die Sachen wieder aufheben. - Donatello sagte: Ich sehe ein, ich werde niemals etwas anderes machen können, als Bauern.

Hier sehen Sie nun einen Versuch des Donatello eines David.

Nun einen anderen

David.

Und nun kommen wir zu den wunderbar in sich geschlossenen Mar-
morfiguren in Florenz, von Donatello, die
so zeigen, wie er durchaus aus seinem Naturalismus heraus, aus seiner na-
turalistischen Anschauung, in die Möglichkeit versetzt war, feste mensch-
liche Gestalten, wie er sie bilden wollte, hinzustellen, möchte ich sagen,
auf die Beine, sodass sie mit aller Kraft standen.

St. Petrus (?) Mar. Petrus
Jeremias (?)

Nun:

Johannes.

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

Stephanus (?) Mar. Petrus

In Niccolo Pisano und in Donatello haben wir
zwei Künstler, die im eminentesten Sinn dann auf Michelange-

l o Einfluss genommen haben und gewirkt haben. Diejenigen, die dann später sahen, was Michelangelo geschaffen hat, namentlich in seiner ersten Zeit, und sich an Donatello erinnerten, die haben das Wort geprägt, das dazumal gesprochen worden ist: Entweder Michelangelo'ter Donatello, oder Donatellisierter Michelangelo!

Nun den Büste. Nun den

St. Georg von Donatello.

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

Solche Kunstwerke entstanden heraus aus der Freiheit von Florenz, aus der ja auch erwuchs dann M i c h e l a n g e l o. Und wenn wir auf der einen Seite sehen, wie - ich möchte sagen - durch eine allgemeinere historische Notwendigkeit, kosmopolitischere historische Notwendigkeit das Aufleben der Antike in Italien finden, so finden wir überall die Hineigung zum naturalistischen Element verbunden mit der Stimmung, die aufkommt in der freien Städte-Kultur. Sowohl hier wie im Norden finden wir natürlich verschiedenartig, je nach dem Charakter der Völker ausgebildet, finden wir das Gleiche heraufkommen aus der Freien-Städte-Kultur heraus, wo der Mensch sich seiner Würde, seiner Freiheit und seines Wesens bewusst wird in dieser Städte-Freiheit. Man kann gar nicht anders, als so, wie man bei Kunstwerken, die wir für die Niederländischen, für die nordischen Gegenden charakteristisch gefunden haben, wie wir da immer erinnern mussten an die Freie-Städte-Kultur und ihre Stimmung, so kann man gar nicht anders, als bei einem solchen, fest in den Raum hineingestellten Mann, wie diesen St. G e o r g, (in Florenz) an die Freie-Städte-Kultur zu denken, deren Atmosphäre das möglich machte.

Nun ein

Relief.

Dann eine:

Madonna von Donatello; dann ein

Relief. Die Sänger (?)

Verkündigung von Donatello. Nun ein

Portraitartiges

Reiterstandbild.

Männerkopf.

" *fr. Jh.*
Pachia / Gott armelaster

Und zum Schlusse wollen wir Ihnen noch vorführen den Lehrer Lionar-
do's und Perugino's: V e r o c c h i o als bildenden Künstler. Zu-
nächst die berühmte

Reiterstatue in Venedig: Bartolomeo Colleoni.

Brustbild

Dann haben wir noch:

Juliano von Medici, und zum Schluss den

David.

Damit, meine lieben Freunde, haben wir die Künstler der Vor-Renaissan-
ce vor uns gehabt, die geführt haben durch ihre Vertiefung in die Antike
einerseits, das Heraufheben der Antike, in die Zeit, in der man nicht mehr
innerlich in der Seele so lebte, wie in antiken Zeiten, sondern wieder
aufleben lassen musste ^{an} in der Anschauung dasjenige, was man in der Anti-
ke innerlich gefühlt und gewusst hat, eigentlich besser: fühlend gewusst
hat, wissend gefühlt hat, - die dieses verband mit dem, was kommen m u s s
t e im 5. nachatlantischen Zeitalter, aus der Anschauung heraus mit dem
Naturalismus, die dadurch die Vorgängerschaft bildeten zu den grossen
Renaissancenkünstlern, dem L i o n a r d o, M i c h e l a n g e l o,
durch P e r u g i n o auch R a p h a e l, und dadurch, dass alle unter
dem unmittelbaren Einfluss der Kunstwerke dieser Vorgänger standen.
Die standen ja durchaus auf den Schultern dieser Vorrenaissance-Künst-
ler; und es ist interessant, z.B. gleich dieser Gestalt gegenüber zu

sehen, wie damals rasch fortgeschritten wurde. Wenn Sie diesen "D a - v i d" vergleichen und sich erinnern an den "D a v i d" von M i - c h e l a n g e l o, so werden Sie sehen, wie hier verhältnismässig noch ein Unvermögen da ist, zu dramatisieren, die Bewegung zu ergreifen, - während M i c h e l a n g e l o gerade in dem "D a v i d" das Allerhöchste an Bewegung erfasst hat, nämlich: festzuhalten den E n t - s c h l u s s, gegen den Goliath loszugehen.

Damit haben wir also versucht, uns ein wenig vor die Seele zu führen dasjenige, was einerseits strahlt aus der griechischen Kunst, und andererseits wiederum aufleuchtet von dieser griechischen Kunst in der Zeit, als die Menschheit versuchte, die Kunst w i e d e r u m zu finden, m i t H i l f e des Auflebens des griechischen Könnens.
