

RUDOLF STEINER

# Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse

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

I

TEXTBAND

2000

RUDOLF STEINER VERLAG  
DORNACH / SCHWEIZ

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

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

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

3., neu durchgesehene Auflage  
Gesamtausgabe Dornach 2000

Bibliographie-Nr. 292

Siegelzeichnung auf dem Einband nach einem Entwurf von Rudolf Steiner

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

© 1981 by Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz

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

Printed in Germany by Konkordia Druck, Bühl/Baden

ISBN 3-7274-2920-8 Reihe

ISBN 3-7274-2921-6 Textband

ISBN 3-7274-2922-4 Bildband

## INHALT

Vorwort des Herausgebers . . . . . 15

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

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

### *Cimabue, Giotto und andere italienische Meister*

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

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

Die drei großen Renaissance-Meister:

### *Lionardo – Michelangelo – Raffael*

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

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

DRITTER VORTRAG, Dornach, 8. November 1916 . . . . . 91

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

*Deutsche Plastik und Malerei bis zu Dürer und Holbein. Raffael*

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

VIERTER VORTRAG, Dornach, 15. November 1916 . . . . . 119

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

*Deutsche und niederländische Plastik. Michelangelo*

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

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

FÜNFTER VORTRAG, Dornach, 28. November 1916 . . . . . 140

Eine einzigartige Erscheinung in der künstlerischen Menschheitsentwicklung:

*Rembrandt*

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

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

SECHSTER VORTRAG, Dornach, 13. Dezember 1916 . . . . . 161

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

*Niederländische Malerei*, vornehmlich des 15. Jahrhunderts

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

SIEBENTER VORTRAG, Dornach, 2. Januar 1917 . . . . . 183

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

*Mosaik – Miniaturen – Italienische, niederländische und deutsche Meister*

Die Entwicklung geht von der künstlerischen Darstellung der ersten christlichen Jahrhunderte, der Wiedergabe geistiger Imaginationen, bis zur naturalistischen, immer menschlicher werdenden Auffassung der heiligen Gestalten in der Renaissancezeit. «Geburt Christi» und «Anbetung der Hirten» hängen mit der Strömung des Lukas-Evangeliums zusammen, die empfindungsmäßig unter dem nachwirkenden Einfluß der nordländischen Mysterien gut verstanden wurde. Die «Anbetung der Könige» und «Die Flucht nach Ägypten» gehen aus der Strömung des Matthäus-Evangeliums hervor. Die Mission der Magier fordert ein gnostisches Verständnis, das erst durch die Geisteswissenschaft wieder entwickelt werden kann. Für alle Darstellungen der beiden Gruppen ist charakteristisch, daß die älteren Bilder die Ereignisse im Zusammenhang mit der spirituellen Welt, fern allem Naturalismus, in eine höhere Sphäre gehoben zeigen und dann allmählich in immer

innigere seelische Durchdringung des naturalistischen Elementes hineinwachsen. Im Süden stärkere Typisierung, im Norden Individualisierung.

ACHTER VORTRAG, Dornach, 17. Januar 1917 . . . . . 197

Spezielle Ergebnisse aus den Ideen über südeuropäische und nordische Künstlerschaft:

*Raffael – Dürer und andere deutsche Meister*

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

NEUNTER VORTRAG, Dornach, 24. Januar 1917 . . . . . 223

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

*Griechische und römische Plastik. Renaissance-Plastik*

Das «Schaffen wie die Natur», das Goethe bei den griechischen Künstlern des vierten nachatlantischen Zeitraums vermutete, wandelt sich bei ihm als Vertreter der fünften nachatlantischen Epoche in die Erforschung der Gesetzmäßigkeit des Weltwerdens, die ihn zur Entdeckung der Urpflanze, zur Metamorphosenlehre führt. Goethes Streben nach lebendiger Auffassung des Geistigen in der Natur ließ ihn schon aus den unvollkommenen Nachbildungen griechischer Plastik erahnen, daß in ihnen das unsichtbar Wirksame des menschlichen Lebensleibes, das, was der Künstler in sich selbst fühlte, nicht die äußerlichen Formen, dargestellt wurde. Das Arbeiten nach dem Modell wurde erst im fünften Zeitalter möglich. Die

Entwicklung der griechischen Plastik geht von der vollen Erfassung des Lebendig-Leiblichen, in der die Menschengestalt wunderbar ins Göttliche erhoben wird, über in das Bestreben, die Formen der Natur getreuer zum Ausdruck zu bringen. Von der Ruhe der älteren Kunstwerke geht der Weg zur bewegten Dramatik der späteren. Im 4. Jahrhundert v. Chr. erscheinen auch die Göttergestalten in das Menschliche gerückt. Ein Spätprodukt wie die Laokoongruppe aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. zeugt noch von dem Bewußtsein des Ätherischen: im Todesaugenblick fallen physischer und Ätherleib auseinander. Das römische Zeitalter bringt zunächst den Verfall, das 12., 13. Jahrhundert aber die Wiederentdeckung der griechischen Kunstwerke. Die Anregungen der Antike werden bei den Vor-Renaissancekünstlern fortschreitend mit der naturalistischen Anschauung des fünften nachatlantischen Zeitalters verbunden. Die christlichen Motive gelangen so zur Vollkommenheit der Gestaltung. Der Höhepunkt der großen Renaissancekunst wird vorbereitet.

ZEHNTER VORTRAG, Dornach, 5. Oktober 1917 . . . . . 247

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

*Raffael: «Disputa», «Schule von Athen»*

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

ELFTER VORTRAG, Dornach, 15. Oktober 1917 . . . . . 273

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

*Ikonen – Miniaturen – Deutsche Meister*

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

ZWÖLFTER VORTRAG, Dornach, 22. Oktober 1917 . . . . . 294

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

*Altchristliche Plastik, Sarkophag und Reliefe. Bernward von Hildesheim*

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

die zeichenhaft gemeinte Komposition zunehmend symbolischen Charakter. Monogramm Christi in Verbindung mit Pflanzen- und Tiermotiven. In der ägyptischen Kultur des dritten nachatlantischen Zeitalters empfing der Priester die Worte von oben offenbart, ebenso der Runen werfende Priester im Norden. In den Reliefs der Sarkophage, der Elfenbeinschnitzerei usw. geht die naturalistische Darstellung mit dem Zeichenhaften zusammen. Zauber des Zeichens: Das Übersinnliche spielt in das Sinnliche hinein, als solches wird es von der Kirche in Anspruch genommen. Der Zauber dessen, was unter der Erde ist: Gold und Edelstein als Zeichen. Gold- und Edelsteinkunst in der aufgehenden 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 . . . . . 316

Wandlungen der Christus-Auffassung in der künstlerischen Darstellung:  
*Altchristliche Malerei und Mosaik. Italienische Meister. Dürer*

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

ANHANG

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

## VORWORT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Martina Maria Sam*