

BÖ YIN RÄ
GRIECHENLANDSKIZZEN



EINLEITUNG VON RUDOLF SCHOTT

KOBER



Bô Yin Râ

GRIECHENLANDSKIZZEN

EINLEITUNG VON RUDOLF SCHOTT

KOBERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG AG
BERN

Bô Yin Râ ist der geistliche Name des Schriftstellers und Malers
Joseph Anton Schneiderfranken (1876-1943)

©

Kobersche Verlagsbuchhandlung AG Bern 1976
Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung, Satz Druck und Einband Stämpfli + Cie AG Bern
Printed in Switzerland

VORWORT

Im Jahre des 100.Geburtstages von Bô Yin Râ kann ein lange und vielerorts gehegter Wunsch endlich erfüllt werden: die Veröffentlichung einer Auswahl seiner «griechischen Skizzen».

Das Buch enthält zweiundzwanzig Reproduktionen von Studien griechischer Landschaften und Heiligtümer; sie sind in den Jahren 1912/1913 entstanden und haben zum Teil als Vorlage für die spätere Gestaltung von Bildern grösseren Formates gedient.

Vielen, die dieses Buch in die Hand nehmen, wird Bô Yin Râ kein Fremder sein. Wer aber seine Bedeutung als Maler und Schriftsteller noch nicht kennt, wird im nachfolgenden Text des in Rom lebenden deutschen Dichters und Kunsthistorikers Rudolf Schott manch Wissenswertes über den aussergewöhnlichen Menschen und dessen Schaffen erfahren.

Den Eigentümern der Skizzen ist der Verlag für die Überlassung zur Reproduktion zu Dank verpflichtet.

Sommer 1976

Kobersche Verlagsbuchhandlung AG

EINLEITUNG

Wenn es in diesem kleinen Bilderbuch unternommen wird, eine Reihe farbiger Studien des Malers Joseph Anton Schneiderfranken, der unter dem in geistigen Ursachen wurzelnden Namen Bô Yin Râ ein philosophisch-religiöses Lehrwerk aus vielen Bänden und eine erhebliche Anzahl geistlicher, ihrer Formensprache nach völlig für sich stehender Bilder hinterlassen hat, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, so bedarf das einer triftigen Begründung, die als Einleitung zu den Abbildungen dienen möge.

In jahrzehntelangem Bemühen, das Lebenswerk des aussergewöhnlichen Mannes zu durchdringen und als geistigen Besitz der eigenen Seele nahezubringen, hat der Verfasser zunehmend eingesehen, dass jene Gesamtleistung so durchaus ein Ganzes bildet, wie es nur selten eines Menschen Schaffen beschieden war und gelingen konnte. In ihrer vom Geist her gewonnenen Ganzheit und Unwidersprüchlichkeit darf man wohl vor allem die Einzigartigkeit dieses Lebenslehrers erkennen. Die Betonung der Ganzheit bedeutet jedoch, dass in dem Gesamtgefüge der Lehrschriften und Lehrbilder (wie wir zu sagen wagen) alles, was man etwa Stückwerk, Versuch, Studie, Skizze oder wie immer nennen mag, keine Rolle spielt, eigentlich nicht vorkommt oder, wofern es vorhanden war, als unmassgeblich bezeichnet worden ist.

Es konnte ja nicht anders sein, als dass Bô Yin Râ der Skizze im Rahmen seiner Leistungen kein Gewicht geben konnte und sie, nachdem sie als Vorübung allenfalls hatte dienen dürfen, als überflüssig beiseite legte. Sein für die Mitmenschen bestimmtes Werk in Bild und Schrift muss aus rein geistigen Gründen den Anspruch auf Wahrheit und Unerschütterlichkeit erheben. Die Formulierung durch Wort- und Gestaltsymbole konnte zu einem Höchstgrade heute möglicher Deutlichkeit und erreichbarer Perfektion getrieben werden, einer Deutlichkeit und Perfektion nämlich, wie man ihr selbst bei alten Meistern nur selten begegnet, am kontinuierlichsten noch bei den mittelalterlichen chinesischen Tuschmalern und – schier ausnahmslos – in den Tonstücken von Johann Sebastian Bach, deren geistige Verwandtschaft mit den gemalten und geschriebenen Lehrstücken des hier von uns betrachteten abendländischen Boddhisattvas in die Augen oder – genauer gesagt – in die Ohren springt. Deswegen hat dieser im wesentlichen Sinne menschliche Mensch alles rein Gelegentliche, also Skizzen und Entwürfe, insbesondere aber auch Privatbriefe, Notizen und in die Buchform des Lehrwerks von ihm nicht hineingenommene Aufsätze und Artikel, grundsätzlich als unverbindlich, weil dem von ihm errichteten Dom einer geistigen Wirklichkeitsschau nicht einbezogen, immer angesehen und bezeichnet. Solch unerbittliche und geradezu abschätzigte Anschauung von einem doch nicht unbeträchtlichen Teil des eigenen Wirkens mag befremden, aber auch nur so lange, als man nicht begriffen hat, worum es sich bei diesem Gesamtwerk in der Tat handelt, nämlich um Wiedergabe geistiger Wirklichkeit mit literarischen und künstlerischen

Mitteln, will heissen, um etwas, das weder subjektiv noch objektiv ist, sondern diese Bedingtheiten überwunden oder, wenn man will, deren Polarität zur Identität gebracht hat. Naturgemäss können wir anderen uns nicht so radikal verhalten und dürfen es vielleicht nicht einmal. Wir möchten es uns nicht durchaus versagen, auch in dem von Bô Yin Râ Ausgeschalteten und als bloss marginal Angesehenen vieles Wertvolle und Wichtige zu entdecken, zu behüten und zu beherzigen, ganz wie man es im Falle jedes bedeutenden Menschen zu tun gewohnt und geradezu verpflichtet ist. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass es zu den Eigentümlichkeiten unseres Zeitalters gehört, alles bloss Willkürliche, Hypothetische, Skizzenhafte, Unausgereifte, Launenhafte und im Entwurf Steckengebliebene, das Problematische und oft geradezu Pathologische und Exhibitionistische schlechthin mit einer Passioniertheit aufzustöbern, zu hamstern, zu studieren und zu schätzen, welche der Verfallenheit an Rauschgifte verzweifelt ähnlich sieht. Schon Oswald Spengler hat in seinen selbst keineswegs unproblematischen Schriften diese Verliebtheit in den Entwurf mit sehr berechtigter Ironie gegeisselt. Jedenfalls hat die Sucht nach dem Unausgesprochenen und Unausgesehenen zu einer sinnlosen Überschätzung alles scheinbar oder wirklich Primitiven, oft auch des bloss Dilettantischen und Infantilen geführt und eine Kunst heranzüchten helfen, die, wenn sie nichts noch Schlimmeres darstellt, zum mindesten einen Abgrund zwischen Künstler und Laien aufgerissen und sich mit dem Odium abstossender Unverständlichkeit beladen hat. Es darf auch nicht ausser acht gelassen werden, dass der als hervorragend künstlerisch aufgefasste Reiz alles Unvollendeten, Skizzenhaften und Primitiven vielfach nicht einmal in die Kategorie des Ästhetischen gehört, sondern als Grille, Übermut, Bosheit, Hassausbruch und so weiter aus ihr herausfällt und sich gar nicht selten als klinischer Fall herausstellt, in günstiger gelagerten, wiewohl seltenen Umständen ekstatisches Bekenntnis ist. Zumeist liegt das alles noch diesseits der geistigen Selbstreinigung des Menschen, ohne die er ein im tiefsten Sinne ästhetisches Phänomen gar nicht hervorbringen kann.

Dürfen aber nach allen diesen Erwägungen noch Skizzen des Lebenslehrers Bô Yin Râ dargeboten werden? Jene Gruppe von farbigen, in Öltechnik auf kleine Leinwandstücke gemalten Studien, aus denen solche, die uns besonders ansprachen, ausgewählt und in möglichst ursprünglicher Grösse hier, gleichsam als ein Vademekum für besinnliche Hellasverehrer, wiedergegeben sind, bildet also offenbar eine Ausnahme von der Regel?

Eine nur scheinbare Ausnahme, um es sogleich zu sagen.

Der Künstler hat das Konvolut seiner Griechenlandskizzen, zu denen auch einige Zeichnungen gehören, stets wie ein wertvolles Musterbuch sorgsam gehütet und geschätzt, es wohl auch manchem Besucher, der mit seiner Kunst und ihrem spezifischen Gehalt etwas anzufangen wusste, bereitwillig gezeigt. Um die Gründe dazu einzusehen, muss man vor allem wissen und mitempfinden, was Hellas im Leben unseres Meisters bedeutet hat. Wir können das hier nur andeuten und müssen auf die beiden Bücher des Verfassers verweisen, in

denen das Ereignis der griechischen Reise von Bô Yin Râ und die damit verknüpften Probleme bereits ausführlich erörtert worden sind¹.

Griechenland, der geistige Raum ehrwürdiger Mysterienstätten, in deren Schoss die Tempelwerdung des Leibes angestrebt worden ist, war diesem Künstler als Schauplatz seiner Weihe bestimmt, des Ereignisses also, das ihn in Wesen, Aufgabe und Name bestätigte. Und es ist klar, dass Hellas solcher Initiation hellenische Farbe gegeben hat, etwas von der landschaftlichen Formenwelt des antikisch überprägten Südens, etwas von der unverlöschlichen, zu einem inwendigen Besitz der abendländischen Menschheit gewordenen Antike, die gleichsam als ein geistiger Gnadenschatz für die ihrer würdigen Menschen bereitliegt. Seit jenen griechischen Streifzügen ist denn auch eine ungemeine Klarheit und Helle, eine tempelhafte Gestaltschönheit, eine goldweisse und freudige Gelassenheit in das Wesen dieses Mannes eingetreten, sich auf alles, was er tat und sagte, schrieb und malte, übertragend, eine Schlichtheit und Vollendung, deren Ungekünsteltheit und innere Unangreifbarkeit unserem vielfach korrumpierten Zeitgeschmack mitunter das gleiche Unbehagen erregen, wie es auch Erscheinungen wie Raffael und überhaupt alles Klassische oder daraus Abgeleitete seit geraumer Zeit zu tun pflegen.

Auf seinen Streifzügen durch das griechische Festland und insbesondere durch die griechische Inselwelt hat sich Bô Yin Râ mit der ihm gegebenen und gemässen Vereinfachungskraft viele Landschaften farbig aufnotiert, gleichzeitig in solchen Skizzen den geistigen Bau dieser Räume und ihre Vermenschlichung durch die geschlossene und durchlichtete Form augenblicklich apperzipierend. Darin liegt die Bedeutung der Studien.

Diese Studien sind recht eigentlich Saatfrucht. Mit der Absicht gearbeitet, späterhin zu Landschaftsbildern grösseren Formates entwickelt zu werden, enthalten sie bereits alle Keimkräfte zu imaginären Räumen und festlich-feierlicher Gestimmtheit, wie sie sonst die strahlenden hellenischen Landschaftskompositionen des Künstlers kennzeichnen, die allesamt, gleich seinen geistlichen Bildern, rasch von der Staffelei herunter in Privatbesitz gelangten. Man kann die griechischen Studien sehr wohl mit gewissen Tonstücken alter Meister vergleichen, in denen das Melos mit beziffertem Bass aufgezeichnet ist, einer musikalischen Ausführung vorbehalten, die den Sinn dieser hieroglyphischen Stimmen zu interpretieren und in hörbare Wirklichkeit zu übertragen versteht. Die Skizzen sind also in solchem Sinne nicht lediglich Naturstudium, sondern bereits dem Zufall der mehr oder minder gefälligen Vedute entrückte künstlerische Konzepte zu Werken vergeistigter Landschaftsanschauung, festgelegt mit den Stilmitteln impressionistischer Pinselführung.

Der Vorwurf unserer schnellebigen Epoche, dass diese Stilstufe bereits zur Entstehungszeit der Studien (1912/13) durch die Vorkämpfer moderner Kunst überholt worden sei, ist nicht stichhaltig. Er ist ohnehin niemals stichhaltig bei Leistungen von Rang, die scheinbar

¹ R.Schott, «Bô Yin Râ, Leben und Werk» (1954), und «Der Maler Bô Yin Râ» (2. Auflage 1960), Koberische Verlagsbuchhandlung AG Bern.

antiquiert oder sonst fremdartig in ihrer Epoche stehen. Da müssten ja gewisse, erst im Cinquecento gemalte Goldgrundbilder sienesischer Herkunft oder Meister wie Nicolas Poussin und Claude Lorrain, welche im Rahmen des aufgeregten Barocks stille klassizistische Leistungen zeitigten, von vielen anderen Beispielen zu schweigen, ihres inneren und äusseren Wertes verlustig erklärt werden, wenn der Gesichtspunkt der Überholtheit wirklich massgebend wäre. Wir können ihn aber ruhig beiseite lassen und die Feststellung machen, dass die griechischen Skizzen zugleich, ohne irgendwie die oft aufreizend kruden Merkmale des Expressionismus (unter welchem Kennwort sich doch wohl das letzte Jahrhundert künstlerischer Bemühungen zusammenfassen lässt) aufzuweisen, ganz und gar voller Ausdruck, also Expression sind. Ausdruck von gesäulter Tempelschönheit, Ausdruck von gebändigten Elementen im Bannkreis olympischer, chthonischer und tritonischer Gewalten, Ausdruck von Südgefühl, in einem Wort.

Man sieht es aber den Skizzen bereits an, dass sie nicht aus einem unkontrollierten Gefühlsüberschwang oder aus einer humanisierenden Bildungsbegeisterung im Geschmack längst verklungener philhellenischer Romantik hervorgegangen sind, sondern aus einer nüchternen und klaren Anschauung, die von vornherein Glätte und Süsse ausschliesst.

Sie sind weder grillenhaft noch unverständlich, sie geben keine Rätsel auf und erfüllen auf reinlich künstlerische Weise, voller Geschmack in der Verteilung von Licht, Farbe und Masse, die Aufgabe, einen jeweiligen, auf knappste Präzision gebrachten Inbegriff der griechischen Landschaft darzubieten. Sie bewahrheiten das bekannte Künstlerwort, dass Zeichnen (geschehe es auch mit dem Pinsel und mit farbigen Ölpasten) die «Kunst wegzulassen» sei. Betrachtet man die kleinen Ausschnittg unbefangen, so bemerkt man sie in Übereinstimmung mit allen wünschbaren und gewissenhaften artistischen Gepflogenheiten, ohne dass, wie man etwa bei einem Manne befürchten könnte, den der Ruf eines geheimnisvollen Namens und die Schauer einer manchem Orthodoxen nach Gnosis schmeckenden Lebenslehre umwittern, irgend etwas Predigerhaftes oder magisch Symbolisches zu spüren wäre, welches aus der künstlerischen Sphäre herausfiele. Gerade die ästhetische Betrachtung dieser Skizzen kann ohne weiteres eine Vorübung sein zur Einfühlung vorerst in die grossen griechischen Landschaften des Meisters, dann in seine zunächst so rätselhaft anmutenden geistlichen Bilder, schliesslich überhaupt in seine befreiende, von anderen als Offenbarungsliteratur bezeichnete Lebenslehre, welche gründlicher zu erfassen nicht zum mindesten einen künstlerisch nachschöpfenden Vorgang darstellt.

Man sollte ja nie vergessen, dass alle unverfälschte und gesunde Kunst an Wesen und Geheimnis des Lebens rührt, weil sie aus nichts anderem als der Kraft der Liebe, dem einzig und allein schöpferischen Prinzip der Allwelt, hervorgehen kann. Das Erfassen eines künstlerischen Tatbestandes ist weder so leicht noch so schwer, wie viele Menschen meinen, und vor allem keineswegs eine ausschliessliche Angelegenheit von Fachleuten. Gewiss gehört Erfahrung und Ausbildung der aufnehmenden Organe dazu, mehr aber noch echte Liebesfähigkeit. Ein liebloser Mensch kann weder ein wirkliches Kunstwerk schaffen noch ein solches

nacherleben. Und gerade der sogenannte Intellektuelle ist am meisten in Gefahr, am Phänomen des Künstlerischen vorbeizutappen, weil die kalte Zergliederungstechnik des Verstandes dazu neigt, die stille Glut der Liebeskraft zu ersticken, jener Kraft, die allen physischen und geistigen Kräften übergeordnet ist und ihnen, wenn sie freigelegt wird, gebieten kann. Das ist eine in Urgründen wurzelnde Wahrheit, die einzusehen gerade dem hypertrophierten Verstande sehr schwer fällt, weswegen denn ein derartig einseitig festgelegter «Kunstverstand» gar zu oft dazu neigt, das Ausgefallene, Abwegige, Schrullige oder schreiend Primitive in den Künsten dem Harmonischen und Gleichgewichtigen, der Vollen- dung sich Annähernden vorzuziehen, weil hier seinem Zergliederungsvermögen nichts zu tun übrigbleibt und eine mehr oder minder erreichte Einheit unteilbar ist.

Dieser kleine Exkurs macht es sofort einsehen, dass alle echten Lebenslehrer und «Mittler», auch wenn sie gewiss nur ganz selten unmittelbar von der Kunst herkamen, dennoch von Grund aus Gestalter und Künstler, im höchstmöglichen Grade schöpferische Menschen gewesen sind, indem sie echt prometheisch den erhabensten «Stoff» ausformten: die Seele. Sie suchten auf Grund sicheren inwendigen Wissens – der Geist erforscht alles, auch die Tiefen der Gottheit! –, die Seele aus dem verzweifelten und ungeformten Zustand der Ausgeworfenheit zu erlösen und sie nach dem «Bilde Gottes» durchzukomponieren oder sie beispielhaft zu unterweisen, wie sie das grosse Werk erfolgreich an sich selber vollziehen könne. Was diese sehr ungewöhnlichen und völlig erwachten Menschen leisteten und leisten, ist «Schöpfung aus Liebe». Der schöne, gleichsam besiegelnde Ausdruck der drei Worte, welche ein deutscher Erzähler einer seiner Arbeiten als Titel gegeben hat, stellt sich hier unwillkürlich ein. Das Leben und Wirken des Meisters und Schriftstellers Joseph Anton Schneiderfranken, der vom 25. November 1876 bis zum 14. Februar 1943 das irdische Dasein leisten musste und als Siegel seiner Individualität und Aufgabe den durch geistige Taufe beglaubigten Namen Bô Yin Râ trug, war Schöpfung aus Liebe.

Es erhebt sich nun die Frage, wie denn einige angesichts griechischer Landschaften aufnotierte Farben- und Liniensymbole die Brücke zum Begreifen einer geistigen Offenbarung sollen schlagen können. Eine griechische Landschaft ist, gleich jeder anderen Landschaft, ein abermaliger Aspekt des grossen Welträtsels, ist es wie jedes Ding oder Wesen, wie auch das eigene Ich, das nach den Worten des Dichters Hofmannsthal

«...durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.»

Aber es ist ja der Sinn des künstlerischen Schaffens, dass die durch es gefundenen und angewendeten Symbole, dass durch seine spezifische Schrift das Dunkel des Welträtsels eine Auflichtung erfährt. Es erleidet keinen Zweifel, dass nur und nur die Künstler den Menschen allmählich das zunächst unfassliche und gespenstige Sein der Umwelt ohne Grauen oder

Begierde gewahren, erkennen, einschätzen, bewundern, lieben, dem eigenen Seelenraum einbeziehen lehrten. Diese Erwägung allein tut bereits dar, dass Kunst alles andere als ein Luxus, dass sie eine Lebensnotwende im strengsten Sinne des Wortes ist. Ferner ist es klar, dass die in der noch so anspruchslosen Studie nach einem Naturausschnitt bei Bô Yin Râ zutage tretende Symbolik derjenigen verwandt sein muss, die ihm in seinem Lehrwerk, überhaupt in seinem Zeugnisablegen von einer geistigen Tiefenschau zu Gebote steht, auch wenn diese Symbolik so ungesucht und unmerklich wie möglich ist und keineswegs nach etwas besonderem aussieht. Sie verpönt die bestürzenden Formeln und den wallenden Sternenmantel des Magiers, sie ist so still und verhalten wie jenes leise Sausen, in welchem der Herr sich verbergend bekundete. Das ungemein behutsam sich äussernde Besondere dieser Landschaftsstudien lässt sich nicht beschreiben und herausplücken, es erschliesst sich nur dem besinnlichen und liebevollen, das schweigende Entzücken des Künstlers teilenden Betrachter, der nicht von vornherein die Bank der Spötter als die einzige Rettungsplanke im schrecken-erregenden Ozean der Dinglichkeit ansieht.

Aber griechische Landschaften, sind sie uns nicht Hekuba oder noch weniger, wenn nicht gar ein peinigender Albdruck, erzeugt durch Erinnerungen an einen furchtbaren und mörderischen Krieg, der mitsamt den anderen apokalyptischen Reitern über den klassischsten aller Böden hergefallen ist! Da gebietet uns die innere Stimme des europäischen Menschen denn doch andere Regungen, erweckt uralte, fast eingeschlummerte Schauer in der Brust, Schauer, die unsere lautersten Dichter, ein Goethe, ein Keats, ein Hölderlin, gespürt und melodisch verklärt haben. Das heilige Seelenerbe des hellenischen Mythos und Mysterion, des platonischen Lebensideals der in Eines verschmolzenen Schönheit und Güte, der parischen und pentelischen Marmorsäulen, der flüsternden Orakelstätten, der noch aus dem zufälligsten Getrümmer hervorlächelnden unbegreiflichen Vollendung altgriechischer Gestaltung, der von Göttern und Nymphen durchseelten Täler und Höhen, der blaugebeteten schimmernden Inseln, der hier am Rande Asiens entknospenden, das künftige Europa bergenden, ein einziges Mal schier gelungenen Verleiblichung des Geistes und Vergeistigung des Leibes – dieses unsäglich reiche und beglückende Seelenerbe ist noch nicht verbraucht und vertan, kann es gar nicht sein, was immer ein trügerischer Schein sagen möge, da es unsterblich ist, durch Ambrosia und Nektar geläutert.

Der Aspekt griechischer Landschaften kann also nicht anders als tröstlich und fördernd sein, es kommt ihm eine besondere Bedeutung zu, die nicht durch die blosse Pietät oder Genugtuung des klassisch Gebildeten ausschöpfbar ist, sondern an das Geheimnis des Lebens rührt und die Verwandlung des Chaos in einen Kosmos präludiert. Das kann auch jeder Mensch spüren, der nicht ins humanistische Gymnasium gegangen und nicht Winckelmann oder Walter Pater oder Jacob Burckhardt gelesen hat und dem Homer oder Pheidias, Perikles oder Sokrates keine Wirklichkeit geworden sind.

Wenn nun das Vermächtnis der Antike und das geistige Fluidum des mannigfach hier Angedeuteten zweifellos mitbestimmend auf die Form der Studien und der später aus diesen

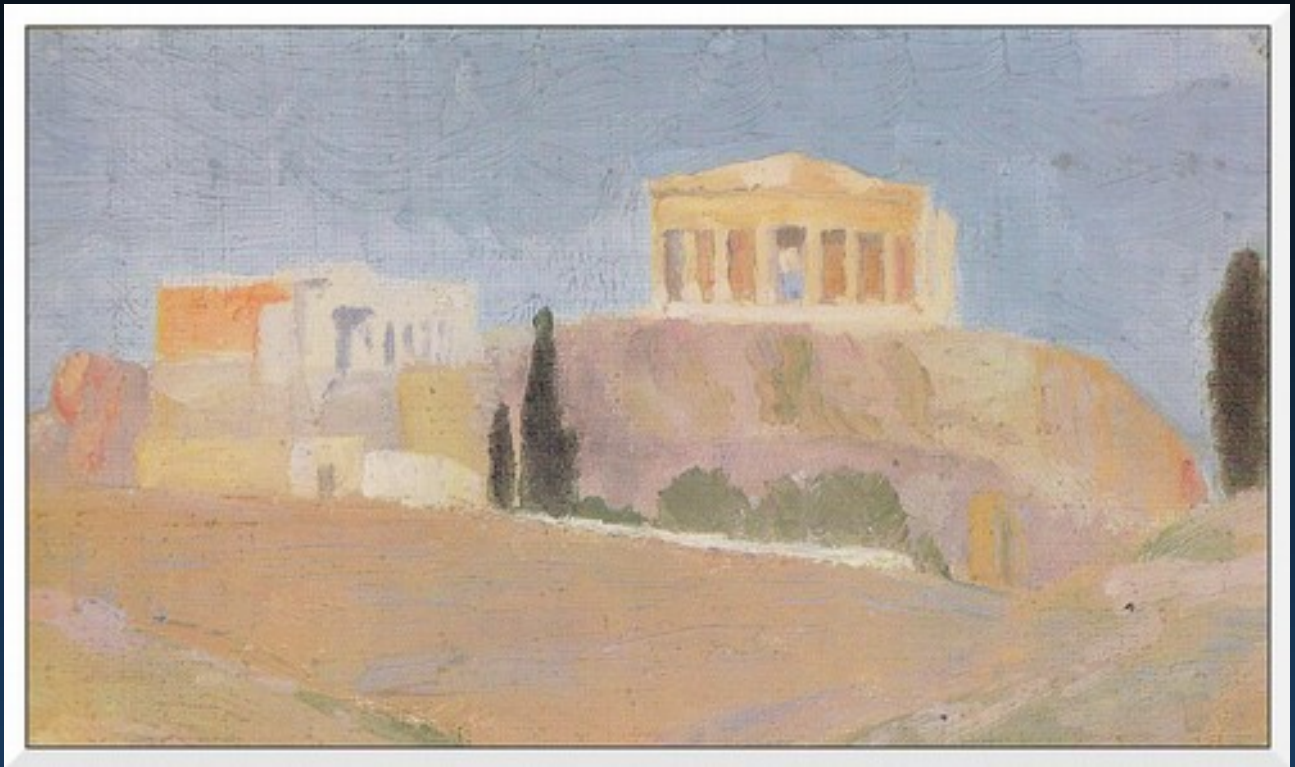
hervorgehenden grösseren Landschaftsbilder einwirkten, so sind doch selbstverständlich diese Skizzen keineswegs illustrative Wissensanspielungen oder literarische Ornamentierungen. Sie beruhen genauso still und gelassen, ganz Form und Gestalt, auf der zweidimensionalen Fläche des Leinwandblattes, wie ihre natürlichen Gegenbilder ruhig im hellenischen Raum existieren. Sie bedeuten nicht etwas, sondern sie sind, obwohl die Einzelzeichen ihres Ausdrucks Symbole bleiben, da wir allesamt uns durch Zeichen und Symbole ausdrücken und verständigen müssen. Jeder künstlerische Prozess besteht ja darin, die Formsymbole so zu ordnen, dass ihr Zusammenklang nicht mehr eine Summe von Bedeutungen, sondern eine abgeklärte neue, nichts anderes als sich selbst bedeutende Einheit ist. Dank solcher, wohl in allen hier abgebildeten Ölskizzen vom Maler rasch und sicher gewonnenen Einheit teilen sich dem Betrachter stets neue Wohlgefühle und Reize mit, durch die er sich in seinem tiefmenschlichen Drang nach Vervollkommnung und Freude bestätigt sieht, wenn er in diesem gemalten Tagebuch des Südgefühls blättert.

Es bleibt allezeit bedauerlich, dass der Künstler in seinem von zahllosen Aufgaben bestürmten Erdenleben längst nicht alle diese Bildgedanken zu grossen heroischen Landschaftskompositionen steigern durfte, zu jenen Verherrlichungen des Archipelagos und des griechischen Festlandes samt seinen Klöstern und Tempeln, welche die Reifezeit in des Meisters malerischem Werk neben den in der abendländischen Kunstgeschichte völlig für sich allein stehenden geistlichen Bildern kennzeichnen.

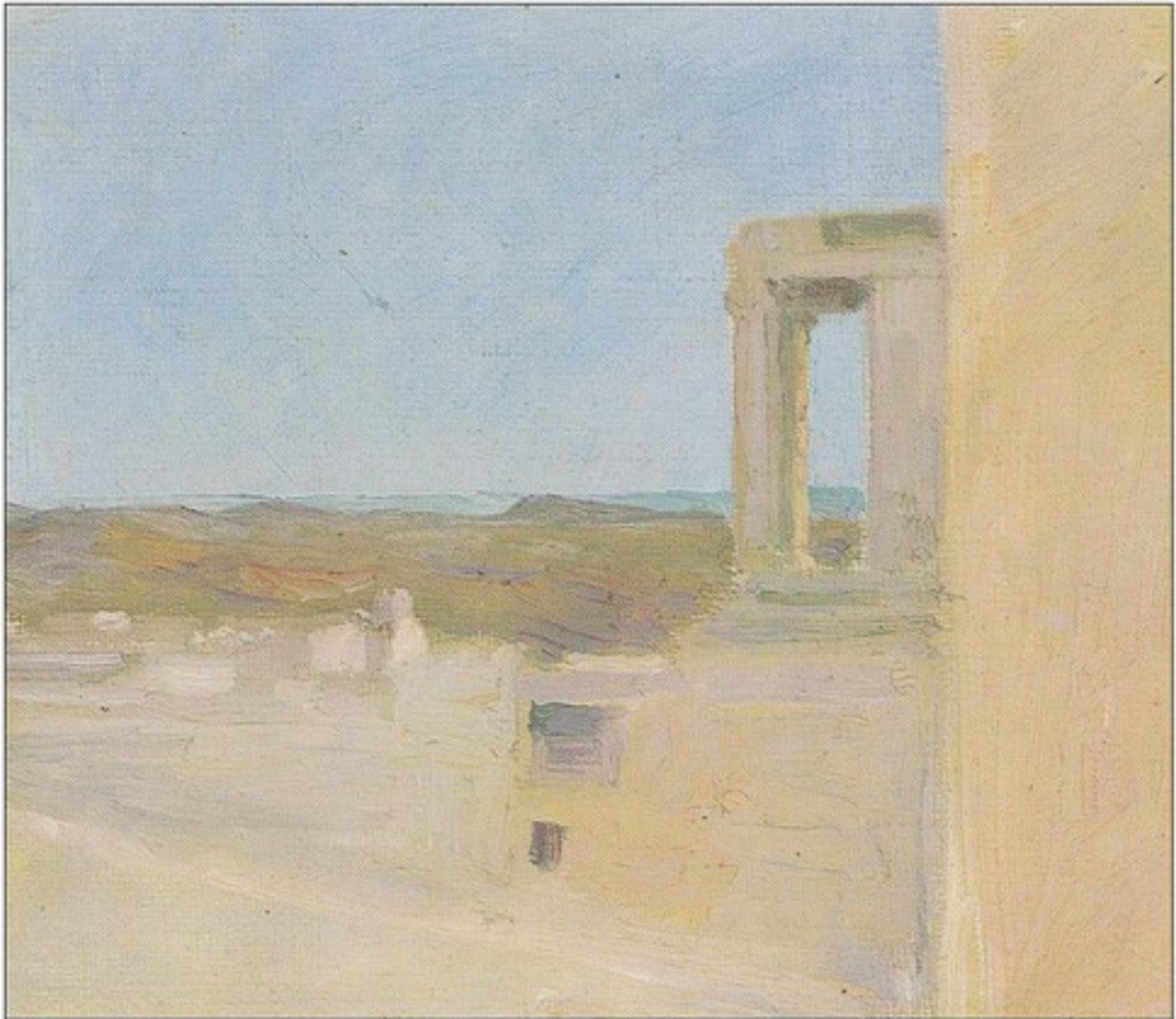
Rudolf Schott

22 Skizzen

1 Akropolis von Athen, Vormittagsstimmung



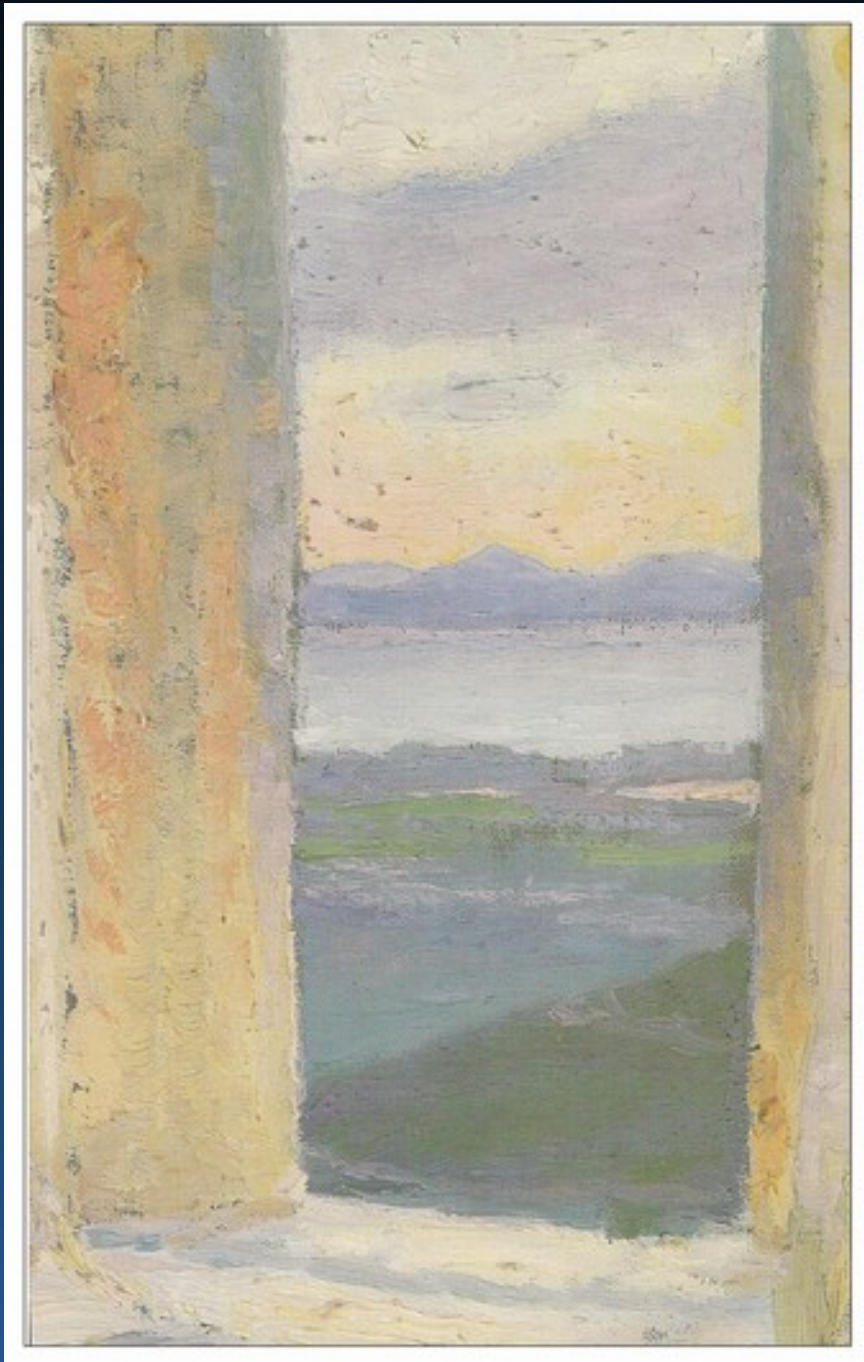
2 Tempel der Nike am Ausgang zur Akropolis von Athen



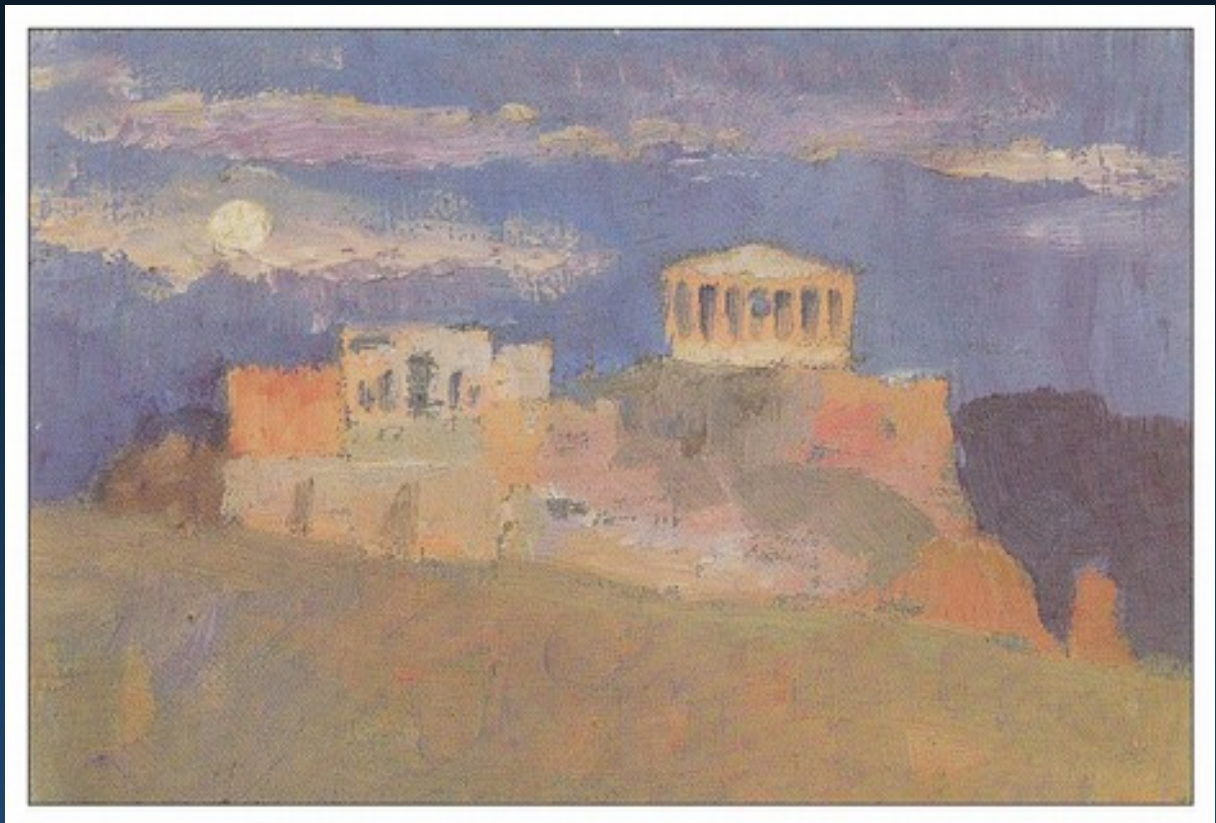
3 Das Innere des Parthenon, gegen den Hymettos gesehen.



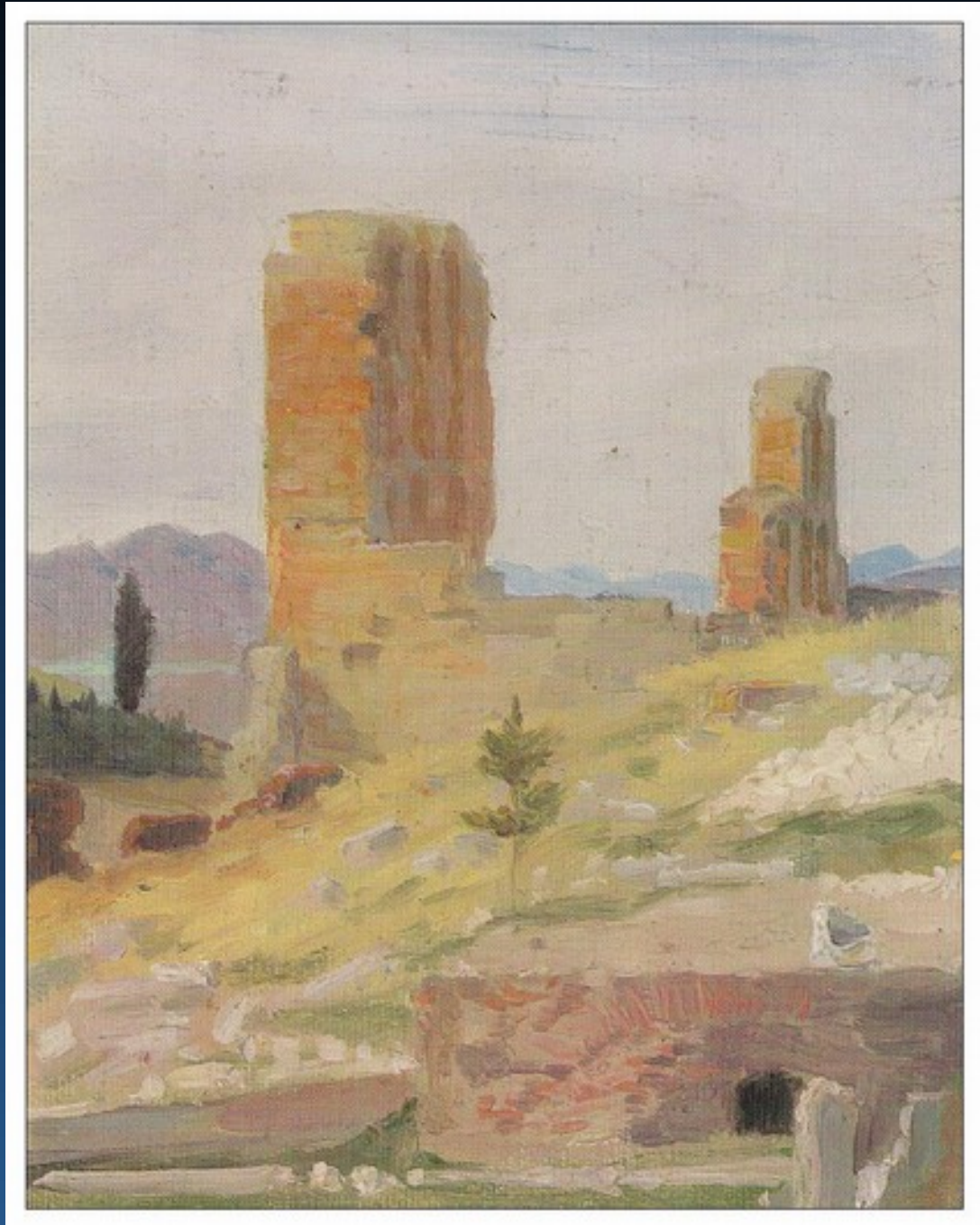
4 Durchblick durch die Säulen des Parthenon gegen Aegina



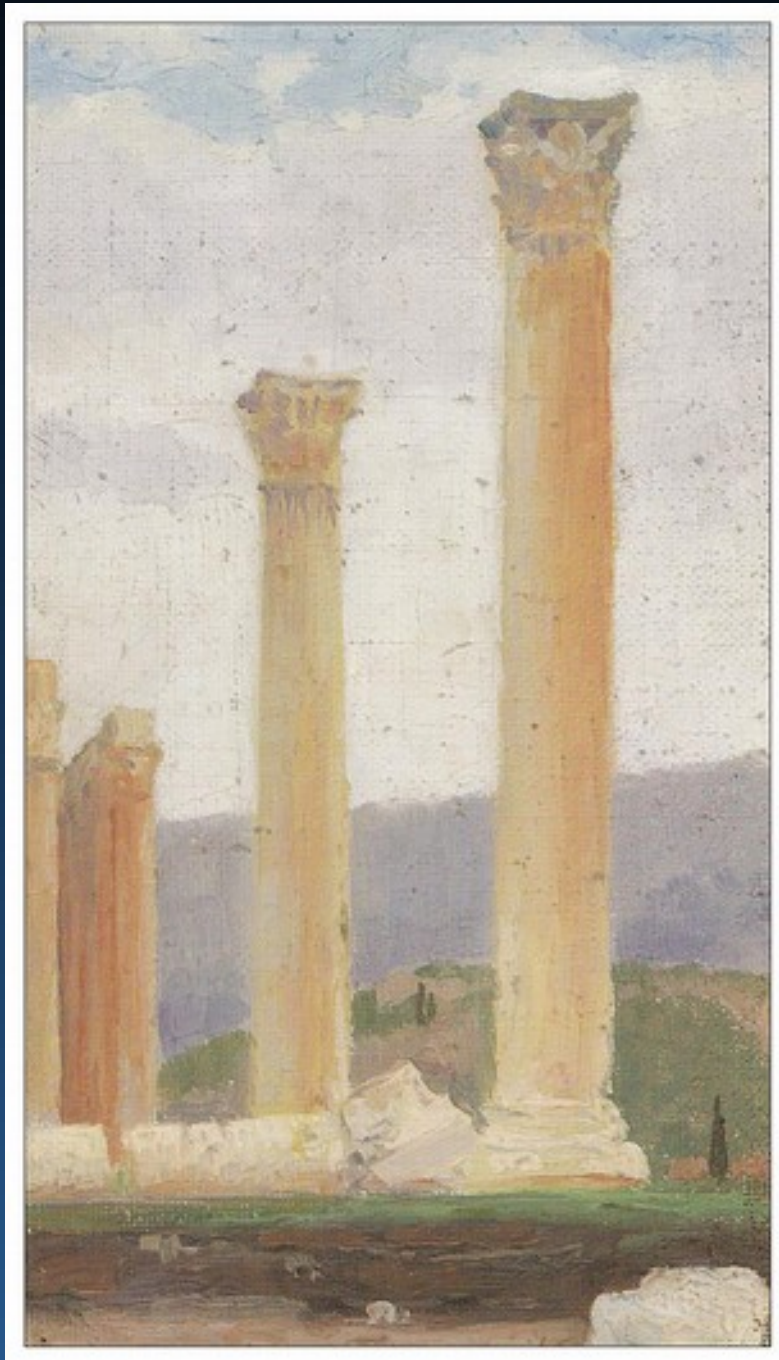
5 Akropolis von Athen, Abendlicht mit aufgehendem Mond.



6 Das Odeion des Herodes Attikus zu Athen. In der Ferne
Berge von Salamis und dem Peleponnes.



7 Säulen vom Tempel des Olympischen Zeus (Athen)



8 Attische Landschaft. Im Hintergrunde die Berge
des Aegaleon und Parnes.



9 Im Pentelikon



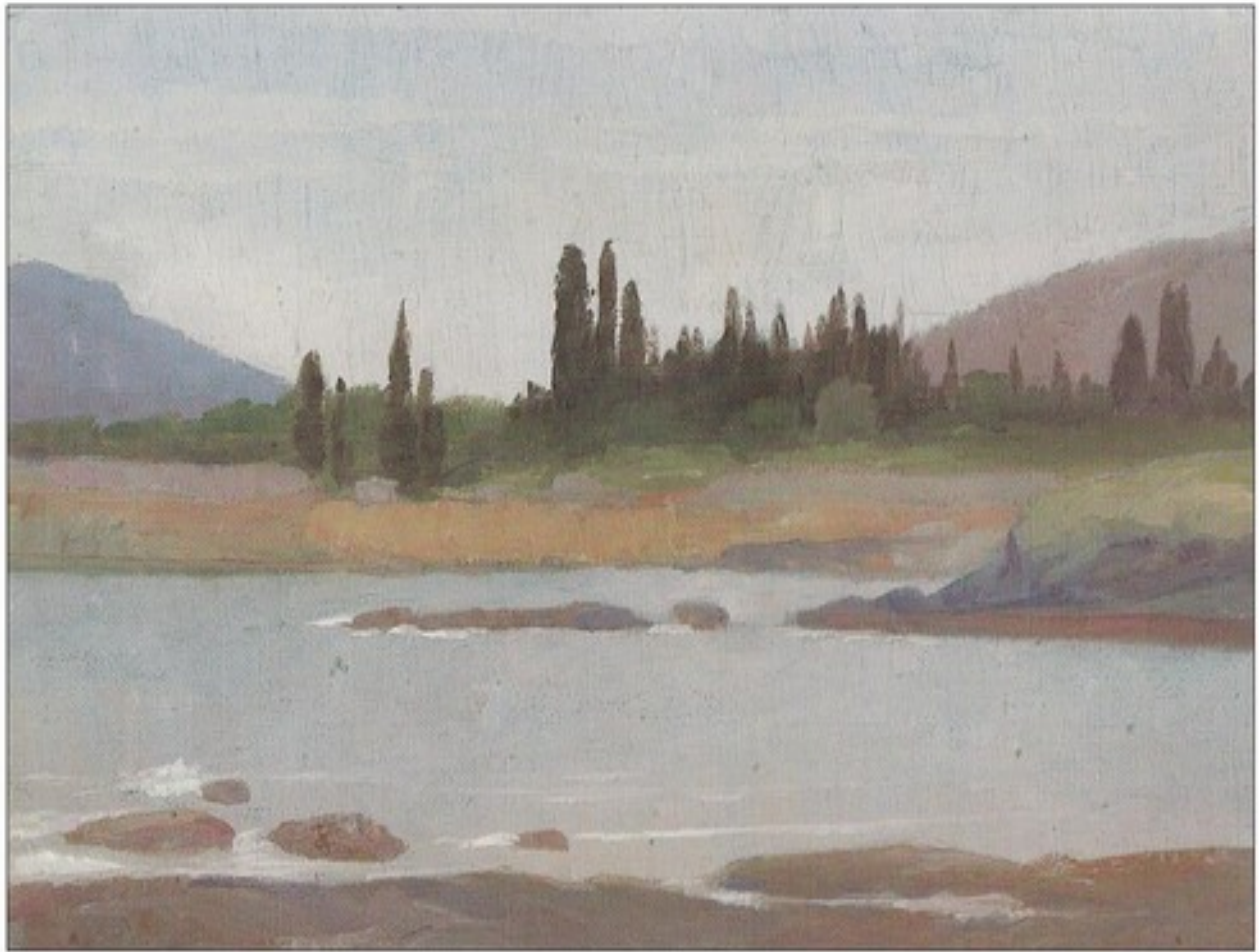
10 Türkisches Bethaus am Euripos (Böotien). Gegenüber
Landzungen der Insel Euböa.



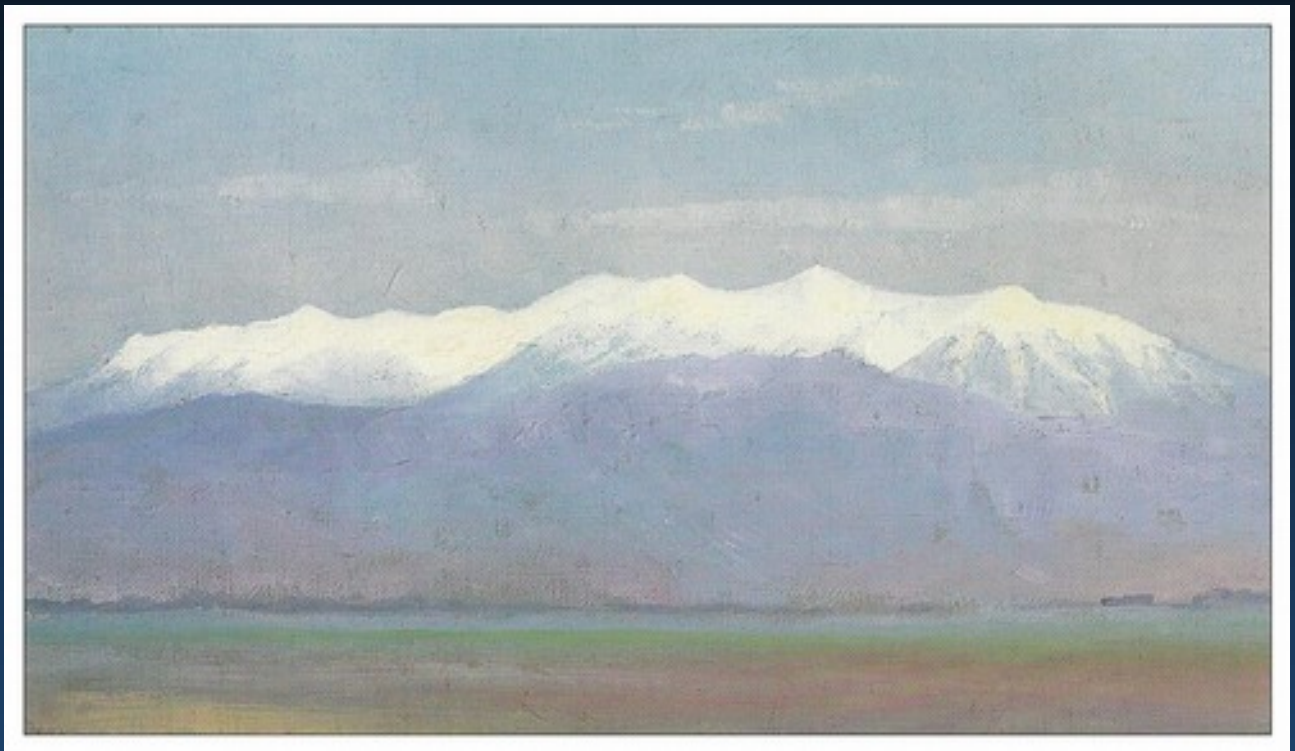
11 Der Delph (antik: Dirphys) auf der Insel Euböa,
von Böotien aus gesehen.



12 Zypressengarten auf Euböa



13 Der Olymp von der thessalischen Ebene aus gesehen



14 Studie aus Aegina [Aphaia-Tempel]



15 Meerlandschaft mit Segelboot



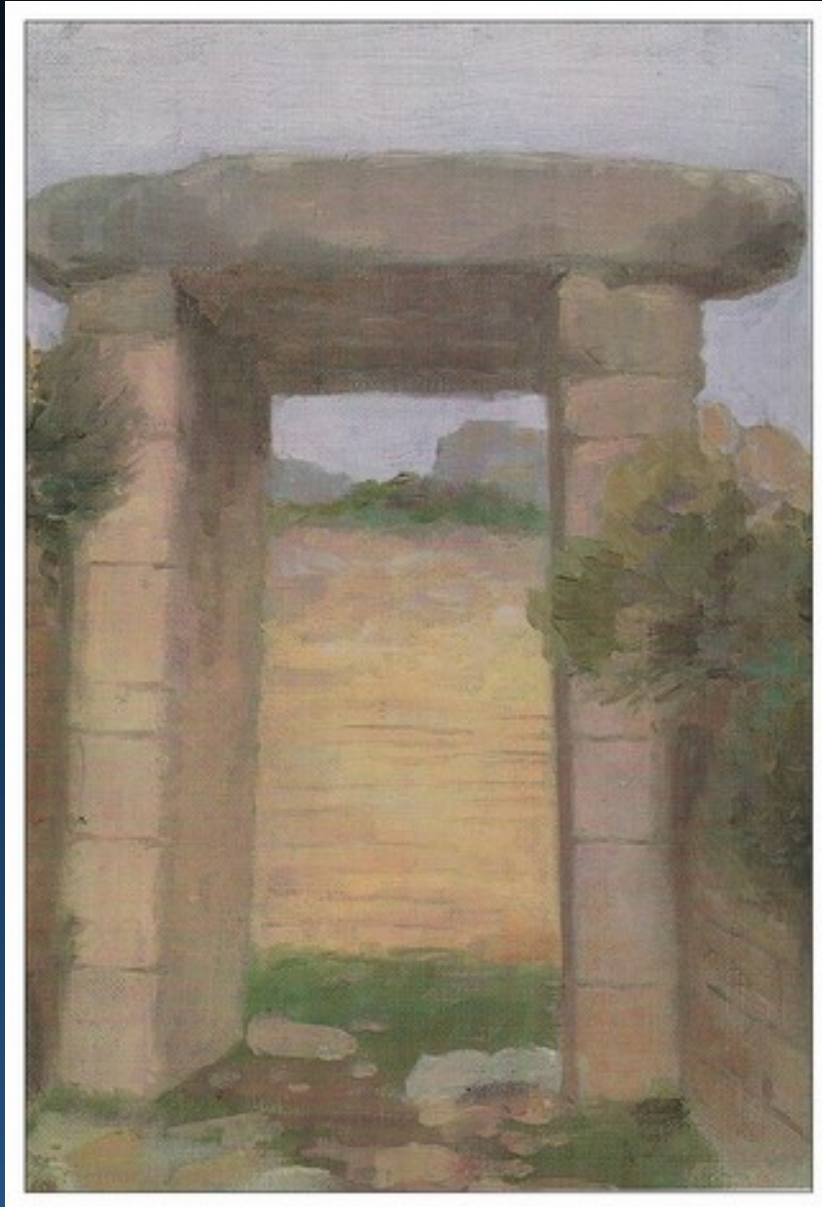
16 Am Golf von Hermupolis (Syra)



17 An der Bucht von Syra



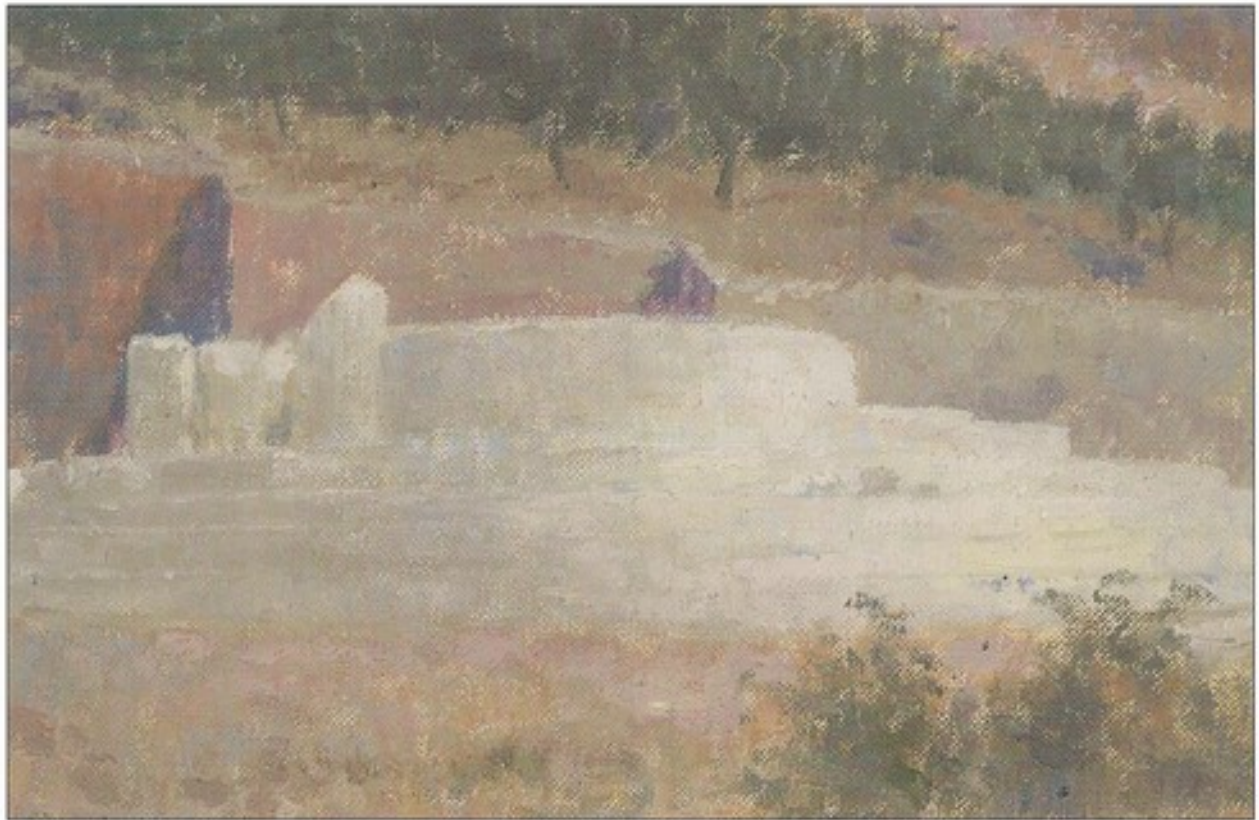
18 Tiryns, Eingang zu einem Grabmal aus mykänischer Zeit.



19 Einsiedelei bei Nauplia am Golf von Argos, oben links
Teil der alten venezianischen Befestigung.



20 Aus Delphi [Tempel der Athena Pronoaea]



21 Attische Landschaft



22 Säulen vom Tempel des Poseidon auf Kap Sunion.
In der Ferne die Insel Keos.

