



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Siebentes Kapitel. Die Plastik.

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Siebentes Kapitel.

Die Plastik.

1. Die Einheit von Leib und Seele in Musik und Poesie.

Das reine Gefühl fassen wir als die Liebe zur Einheit des Menschen in Leib und Seele. Zu dieser Einheit im Menschen hat jedoch die Baukunst nur eine indirekte Beziehung. Selbst die Musik, wie sehr sie dieser Einheit entströmen mag, bringt sie selbst doch keineswegs als ihren eigentlichen schöpferischen Inhalt zum Ausdruck, sondern, wie der göttliche Schöpfer, tritt der des musikalischen Kunstwerks in gleichsam mathematischer Abstraktion hinter sein Werk zurück. Und auch die Poesie selbst, so sehr sie schon ganz unmittelbar den Menschen zu offenbaren scheint, sein Herz und seinen Geist, seinen Geist in seinem Herzen, sein Herz in seinem Geiste — weiter als in diese Korrelation hinein kann sie nicht in das Menschenwesen eingreifen. Freilich kann sie auch das leibliche Wesen des Menschen beschreiben, und mit aller ihrer Kraft zur Veranschaulichung bringen. Indessen möchte alle diese poetische Darstellung der menschlichen Leiblichkeit doch eigentlich wohl nur Vorzeichnung sein für das seelische Leben und Treiben, Genießen und Leiden des Menschen der dichterischen Schöpfung. Verschämterweise nur würde der Dichter die Gestalt des isolierten Menschen beschreiben; für ihn ist der Mensch immer nur ein soziales Wesen. Auch in der Einsamkeit verliert er seinen Beruf zur menschlichen Gesellschaft nicht.

Und wenn der Dichter sich schon als ein unselbständiger Beschreiber einer Naturwirklichkeit vorkommen müßte, wenn er darstellen wollte, was er doch nur erzählen kann, so ist auch zu bedenken, wie schwächlich die glühendste poetische Beschreibung einer körperlichen Schönheit gegen die Anfor-

derungen zurückbleibt, welche das reine Gefühl zu stellen hat. Hier hilft mehr als sonst irgendwo der Leser und der Hörer, der dem Rhapsoden lauscht, der Eigenmacht des Kunstwerks nach. Hier besonders kommt es der Poesie zu statten, daß sie die allgemeine Sprache der Kunst und des reinen Gefühls ist: die allgemeine, die auch für die Musik und für die Baukunst das Vehikel des Gedankens ist; aber nicht die spezielle für das Gleichgewicht der Einheit des Menschen in seinem Leib und seiner Seele. Die Seele ist bei ihr noch die Vormacht, die den Leib nicht nur sich unterordnet, sondern auch sich anpaßt, ihm mithin seine Ursprünglichkeit und seine Ungebundenheit, die Selbständigkeit seines natürlichen Wachstums hinwegnimmt, oder zum mindesten einschränkt.

So müßte denn für unsere Definition eine Kunst gefordert werden, welche die Einheit des Menschen ganz uranfänglich und unumwunden von seiner leiblichen Erscheinung aus darzustellen anstrebt, vom Leibe zur Seele durchzudringen sucht, nicht von der Seele aus im Leibe sich zu entfalten. Es muß, wenn die Einheit eine wahrhaftige werden soll, der Leib nicht nur als die Ringschule gelten, in der die Seele ihre Wanderjahre durchzumachen habe, so daß die Entwicklung des Leibes doch immer nur vielmehr die der Seele bliebe. Es muß der Definition der Einheit des Menschen eine Kunst dienen, welche, während die Poesie nur von der Seele ausgehen kann, mit aller Unbefangenheit der Menschenliebe bei der Gestalt des Menschen verweilt, von ihr allein aus die Einheit zu erreichen strebt, und ihres Gelingens gewiß ist. Mehr noch als G a n y m e d ist N a r c i s s das Symbol dieser Selbstgewißheit.

2. Vorzug der Plastik für die Darstellung der Einheit in der Natur des Menschen.

Dieses Moment im Begriffe des reinen Gefühls der Liebe zur Einheit des Menschen vertritt in der Ordnung der Künste die Plastik. Darauf beruht ihre Eigenart und ihre Selbständigkeit. Auch für ihr Verhältnis zur Baukunst sollte man niemals diesen ihren Grund außer Acht lassen.

Sicherlich erweitern und erhöhen sich ihre Aufgaben, indem sie ein dienendes Glied der Architektur wird. Sicherlich wird ihre Selbstdarstellung mächtiger und strahlender am Giebel der Tempel. Dennoch bleibt es methodisch richtig, daß die Eigenart einer jeden Kunst sich nur in der Abstraktion ihrer Isolierung sicher und zureichend erkennen läßt. Die Verbindung der Künste ist kein methodischer Forschungsbegriff ihrer Sonderaufgaben. Die Verbindung entspricht ja auch dem chaotischen Urstand der Künste, in welchem sie alle, insbesondere die bildenden, vereinigt ihren Werdegang antraten. Wenn man daher erkennen will, was die Plastik an Eigenwerten zu leisten habe für die Aufgabe des reinen Gefühls, so muß man sie, von allen anderen Kunstaufgaben abgesondert, aus dem isolierten Gesichtspunkte der *Menschengestalt*, als des Problems der Schönheit, betrachten.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß aus solcher Liebe und Bewunderung der Menschengestalt heraus die Plastik entstanden ist. Sie hätte sonst auch gar nicht zur Darstellung der *Ahnen* und der *Götter* sich auswachsen können, geschweige daß sie zu solchen Aufgaben vom eigenen Ursprung an sich hätte erheben können. Eher hätte der poetische Mensch dem Gedanken fröhnen können, er sei göttlichen Blutes; denn ihm gilt ja das Blut vorzugsweise als die Seele. Wenn dagegen nicht sowohl der Mensch göttlichen Ursprungs sein soll, als vielmehr der Gott ein Werk des Menschen, dann muß er das Werk der Menschenhand werden. Das unterscheidet Prometheus von Homer: daß jener die Götter dichtet, Prometheus aber sie bildet.

So ist denn aus dem Selbstgeföhle des Menschen für seine körperliche Natur der Gedanke erwachsen, daß auch die Götter nichts besseres sein könnten, als was die Menschengestalt zur Offenbarung bringt. Die Einheit, welche zwischen Leib und Seele in dem Bilde des Menschen erschaffen wird, kann sich dann auch auf die Einheit zwischen Mensch und Gott erstrecken. Und wie insbesondere der griechische Geist von dem Satze der Identität geleitet wird: „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles“, so konnte es keinen Ge-

genstand geben zwischen Himmel und Erde, der nicht in den Bereich der Plastik hätte gezogen werden können und werden müssen. Die Götter werden gebildet, als wären sie Menschen, und die Menschen werden erhöht zum Idealbilde der Götter. Und das *L e b e n* ist nicht nur ein Kampf der Menschen und der Völker mit einander, sondern auch die Götter kämpfen mit den Menschen und für die Menschen, wie für die Völker.

Wir wollen jetzt nicht das Repertoire der Plastik aufrollen; vielmehr eine andere Wendung unserer Betrachtung geben. Der Ausgang, den wir vom Körper des Menschen auf seine Einheit mit der Seele hin nehmen, ist nicht etwa nur so zu verstehen, daß wir im naturalistischen Enthusiasmus für den menschlichen Körper schwelgen, und aus ihm heraus die Entstehung der Kunst begreifen wollten. Dieser Gesichtspunkt ergibt ein natürliches Moment für die Entstehung und Entwicklung der Plastik, mithin ein geschichtliches, und immerhin so auch ein psychologisches; aber er bleibe zum mindesten einseitig für die systematische Charakteristik der Ästhetik. Diese darf sich nicht in einem Momente erschöpfen, welches günstigstenfalls der Ethik als Vorbedingung sich anfügte. Wie steht es aber um die Vorbedingung der Erkenntnis bei der Würdigung der Plastik?

3. Vorbedingung der Naturerkenntnis.

Es liegt in der Tat nahe, daß die logische Vorbedingung bei der Beurteilung der Plastik ins Vordertreffen kam, wie dies im *Problem der Form* zu einem, zwar noch umstrittenen und beargwöhnten, aber dennoch durchschlagenden Ausdruck gekommen ist. Denn wo läge die Analogie mit der Wirklichkeit der Natur näher als in dem plastischen Kunstwerk? Wo wäre daher auch der Zusammenhang mit der Naturerkenntnis unmittelbarer und dringlicher vorliegend als sowohl bei der plastischen Schöpfung, wie bei ihrem Nacherlebnis? Der Architekt schafft Gebilde, die bei aller Ähnlichkeit, doch nicht schlechterdings in der Natur selbst sich vorfinden. Die Plastik dagegen stellt Menschen dar in Menschengestalt, wie sie lebendig in der Natur existieren.

Hier ist das Wort von der *N a c h a h m u n g* nicht nur kein Tadel, der die Originalität einschränken sollte, sondern es ist überhaupt an diesem Problem unverfänglich entstanden. Es braucht noch gar nicht der Gedanke daran aufzusteigen, ob die Kunst höhere Ziele habe, als welche die Nachahmung der Natur ihr stecken kann: da muß natürlicherweise der Gedanke entstehen, daß die Natur im lebendigen Menschen das Vorbild sein müsse für die plastische Kunst; daß ihr kein anderer Gegenstand gegeben sein könne als der lebendige Mensch in seiner natürlichen Wirklichkeit. An diesem Ausgang der Plastik verliert die Nachahmung jeden verkleinernden Nebensinn. Die Menschengestalt ist die Vorzeichnung der plastischen Schöpfung, und so kann in dieser Hinsicht kein Zweifel darüber entstehen, daß die Plastik zunächst und in ihrem methodischen Fundamente Nachahmung sein muß. Alle anderen Künste mögen sich gegen diese Schranke auflehnen; die Plastik kann es nicht.

Indessen ist die Nachahmung doch kein richtiger methodischer Ausgang. Enthält sie etwa die Anweisung, wie die Nachahmung ins Werk zu setzen sei? Wenn sie aber diese Anweisung nicht enthält, so ist sie nur ein Wort, welches nicht klarer, nicht gründlicher ist als etwa die Schöpfung oder die Offenbarung. So wenig diese Ausdrücke dem Begriffe der reinen Erzeugung entsprechen, ebensowenig auch der der Nachahmung. Sie muß nach der Methodik der Reinheit bestimmt werden, oder sie bleibt offenbarungsartige Schöpfung.

4. *Naturobjekt und Kunstobjekt als Erscheinungen.*

Nun schwebt aber über dieser Frage eine Komplikation, über welche zunächst Klarheit geschaffen werden muß. Es muß nämlich zuvörderst eine Unterscheidung gemacht werden zwischen dem Verständnis des plastischen Werkes und des Naturobjekts, dessen Erscheinung die Plastik zur Darstellung bringt. Auch das Naturobjekt ist ja nur *Erscheinung*; und je mehr man an diese idealistische Auffassung gewöhnt ist, je genauer man sie erkennt und an-

erkennt, desto mehr entsteht die Gefahr, das Kunstwerk schlechterdings mit dem Naturobjekt in Bezug auf seine reine Erzeugung gleichzusetzen: beide seien ja Erscheinungen.

Hier gedenkt man unwillkürlich der Mahnung Platons, der das Bild der Schatten, wie das der Kunst, unterscheidet von dem Bilde der körperlichen Naturerscheinung; der daher auch aus dem Interesse für die Logik des Idealismus den Wert der Kunst herabsetzt; der Logiker in ihm überwindet den Künstler in ihm. Die Erscheinung im Kunstwerk hat einen andern Sinn als die Erscheinung im Naturobjekt.

Um das Naturobjekt, und zwar als Erscheinung, zu verstehen, halten wir uns nicht zuvörderst an die Wahrnehmung, sondern an das reine Denken. Wir gehen mithin nicht aus von der Physiologie, sondern von der Mathematik, und von ihr aus weiter zur Physik. Denn die Erscheinung steht nicht sowohl in Korrelation zu den subjektiven Mitteln des Bewußtseins, als vielmehr zu den objektiven Bedingungen der Erkenntnis.

Beim Kunstwerk dagegen steht von vornherein die Korrelation zum Subjekt in Frage, und zwar keineswegs allein in derselben Weise, in welcher auch alle Erkenntnis die Aufnahme ins Bewußtsein voraussetzt. Es tritt hier vielmehr eine besondere Bedingung für diese Aufnahme ein, durch welche der Begriff der Erscheinung in der Tat in seiner Objektivität verändert wird. Die Erscheinung soll Schein sein; und nur als Schein kann sie eine neue Objektivität, nämlich die ästhetische, erlangen. Es ist daher irreführend, das Kunstwerk unter dem Begriffe der Erscheinung dem Naturobjekte zu koordinieren. Daraus entsteht die Gefahr, entweder das Kunstwerk und seine Erkenntnis schlechthin gleichzusetzen mit dem Naturobjekte und mit dessen Erkenntnis, oder wenigstens das eine Problem dem andern in jeder Hinsicht gleichzusetzen, so daß für das ästhetische Problem gar keine Frage übrig bliebe, wenn das logische Problem der Plastik gelöst wäre.

Es kann ja aber für die Plastik das logische Problem gar nicht unabhängig aufgestellt werden; denn die Erscheinung ist ja hier, ihrem Begriffe nach, Schein. Daher kann man in der Tat das Problem der Form hier nicht, wie in der Logik, mit der Mathematik anfangen; sondern man muß durchaus mit der Physiologie beginnen. Dieser Anfang wäre aber nur dann ein richtiger Anfang, wenn man das Problem der Plastik aus dem Gesichtspunkte der Psychologie behandeln wollte; wenn man die Frage stellte: durch welche Kombination welcher Elemente des Bewußtseins läßt sich die plastische Gestaltung beschreiben?

Bei dieser Fragestellung jedoch müßte das Problem der Form hinter dem ungenauen Ausdruck der Gestaltung verschwinden. Die Form ist bedingt durch die Reinheit. Die Kombination dagegen entzieht sich ebenso sehr der Kontrolle der Reinheit, wie die Elemente der Kombination dieser entrückt sind. Sobald mit der Physiologie angefangen wird, anstatt mit der Mathematik, wird der Weg der Reinheit nicht beschritten, wenn selbst die methodischen Motive mit gründlicher Strenge dahinzielen.

5. Hildebrands Problem der Form.

Mit dieser prinzipiellen Einwendung müssen wir an Hildebrands Problem der Form herantreten. Seine Untersuchung ist ein Meisterstück der philosophischen Arbeit. Nicht „ein Bildhauer in München“ hat diese Theorie erdacht und ausgeführt, sondern einem philosophischen Kopfe ist sie zu verdanken. Und ich halte es nicht für übertrieben, wenn ich es auszusprechen habe, daß in dem leidigen Streite, der noch immer die logische Methodik belastet, diese Schrift eine Hodegetik sein könnte, wenn sie richtig verstanden und ergänzt wird. Sie ist eine deutliche Absage gegen den psychologischen Realismus, der immer wissenschaftlich roh bleibt, und daher so schwer logisch zu belehren und zurechtzulenken ist. Hildebrand stellt sich durchaus auf den Standpunkt der Reinheit; er perhorresziert das Gegebene, das er als „vorhanden“ kennzeichnet. Er umgeht

die Wahrnehmung, an deren Stelle er zwar nur die Vorstellung einsetzt. Aber er entkräftet dadurch das Vorurteil von der Einfachheit der Wahrnehmung; und er vermeidet es nicht, die Komplikation, welche in der Vorstellung enthalten ist, als das ursprüngliche Problem aufzustellen.

Der tiefe geschichtliche Zusammenhang seines kritischen Vorgehens wird schon durch den Terminus der Form hervorgehoben. Das Problem des plastischen Körpers ist das Problem der Form, wie das Problem des Naturkörpers auch das Problem der Form ist. Und noch tiefer vielleicht enthüllt sich dieser geschichtliche Zusammenhang dadurch, daß der Weg der Form von vornherein einlenkt in das Problem des Raumes. Damit stellt sich die Untersuchung auf den Gesichtspunkt ein, der die neuere Philosophie von Descartes bis Kant beherrscht.

Hier aber wird ein Scheideweg unvermeidlich. So sehr die Leistung Hildebrands für die Logik des Idealismus wertvoll ist, und in dankenswertester Weise verdienstlich, so geht doch sein Interesse auf die logische Begründung der Plastik, und nicht auf die der Naturerkenntnis. Und er läßt sich auch nicht durch Fiedler auf das Glatt-eis locken, als ob erst die Plastik die richtige Naturerkenntnis zu geben vermöchte. Was er in dieser Beziehung gegenüber der Physiologie sagt, darf nicht gleichgesetzt werden mit einer Verhältnisbestimmung zur Logik. Freilich hat er nur der Ästhetik gegenüber, wie er sie kennt, die Eigenart seiner Untersuchung behauptet; sein Verhältnis zur Logik aber scheint er nicht in Betracht gezogen zu haben: so sehr fühlt er sich selbst als Logiker der Plastik. Ist aber der Logiker der Plastik zugleich auch der Logiker der Naturerkenntnis? Über diese Frage geht er hinweg. Und darin besteht bei aller Trefflichkeit seiner Leistung ihr methodischer Grundmangel. Denn aus diesem logischen Mangel erklärt sich auch noch ein anderer Mangel seiner Ästhetik, auf den wir später einzugehen haben werden.

Jetzt bleiben wir bei der logischen Frage stehen. Der Körper soll auf die Form zurückgeführt werden, und die

Form auf den Raum. Demnach tritt die Untersuchung in den Bereich der Geometrie ein. Dahingegen gewahren wir, daß sie auf die Physiologie zurückgeht, mit den Grundfragen der physiologischen Optik die Auseinandersetzung beginnt. Wie entsteht das räumliche Sehen? So wird das Problem der Form von Anfang an umgeben in das Problem der Wahrnehmung der Form.

Nun wird zwar eingeschärft, daß die Wahrnehmung vielmehr Vorstellung sei. Aber wenn wir selbst zugestehen könnten, daß alle Mittel und Kautelen der Reinheit bei der Vorstellung zur Anwendung kommen können, so würden wir dennoch den Unterschied nicht übersehen dürfen, welcher in dem Problem der Auffassung der Form besteht von dem der Erzeugung der Form. Mag immerhin für die Auffassung die Reinheit gefordert und gewahrt werden, so ist doch die Auffassung nicht gleichzusetzen mit der Erzeugung.

Hildebrand tadelt an der Ästhetik, daß sie immer nur von dem rezeptiven Gesichtspunkt ausgehe, während er den produktiven aufstelle; aber er bedenkt nicht genügend, daß der produktive Gesichtspunkt bei seiner Frage immer zugleich auch der rezeptive sein muß. Auch der schaffende Künstler selbst muß sein Werk in den Stadien seiner Entstehung sehen; und in diesem Sehen steht er nicht viel anders zu seinem Werke als jeder andere Beschauer. Die Form, die Erzeugung ist eben die Form und die Erzeugung eines Sehaktes. Das ist gewiß in seinem tiefsten Sinne gesprochen, wengleich ohne die Übertreibung, welche auf die Rechnung Fiedlers geht. Wenn nun aber die Form durchaus die Gesehene, die zu sehende Form ist, so liegt darin eben die unaufhebliche Differenz von der Form und Erzeugung der Erkenntnis. Für die Erkenntnis mündet das Problem in das Objekt; für die Plastik dagegen in die Sichtbarkeit des Objekts. Platonisch gesprochen: das Kunstwerk ist nicht nur Erscheinung, sondern schlechterdings Schein. Die Sichtbarkeit der Erscheinung, ihre Sichtbarkeit, als Er-

scheinung, das ist hier die Bedeutung der Form, also auch der Reinheit und der Erzeugung.

So scharf, konsequent und durchsichtig klar diese ganze Gedankenarbeit Hildebrands ist, so werden ihre tiefsten Durchführungen doch von dem Mangel dieser Unterscheidung zwischen der Form der Richtigkeit und der Form der künstlerischen Auffassung, welche auch die Erzeugung bleibt, beeinträchtigt. Man kann dies schon an der Verhältnisbestimmung zwischen dem Ziel der plastischen Anschauung und dem mikroskopischen Sehen erkennen. Dieses bezeichnet er als eine Mischform, insofern es ein Sehen von zwei Standpunkten zugleich sei. Es findet dabei nämlich eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, mithin keine wahrhafte Einigung, welche erst das Werk des plastischen Sehens sei. Hiernach würde aber der Unterschied des letztern von dem normalen räumlichen Sehen nur ein physiologischer sein: ist er denn nicht aber vielmehr ein ästhetischer?

Auch an der Unterscheidung vom normalen Sehen überhaupt läßt sich dieser Mangel an durchgeführter Einsicht bemerken. Die künstlerische Gestaltung sei „nichts anderes als Weiterbildung“ des normalen Auffassungsvermögens. Nichts weiter als Weiterbildung? Also erst recht etwas Weiteres; aber welcher Art ist die Weiterbildung? Dies dürfte doch eine Qualitätsfrage für die Ästhetik sein. Die Weiterentwicklung tritt besonders gegen den Schluß des Buches öfter auf. Aber es bleibt immer bei der Entwicklung, die ausgesprochen, aber nicht dargelegt wird, wenngleich zum Beispiel an der Empfindlichkeit für gewisse Forderungen der Augenfunktionen, oder auch der Vorstellungsarbeit die Weiterbildung vorgezeichnet wird. Immer bleibt sie im normalen Geleise: bestände wirklich aber nur ein Gradunterschied zwischen dem künstlerischen und dem normalen Sehen?

Wenn dies jedoch nun richtig wäre, so würde damit nur um so mehr bestätigt, daß das Problem der plastischen

Form nicht gleichartig sei mit dem logischen Problem der Form; und daß daher der Kampf gegen die Anarchisten, wie Hildebrand treffend die Positivisten und Sensualisten bezeichnet, trotz aller hier angebrachten idealistischen Feinheiten dennoch so nicht prinzipiell, weil nicht methodisch, durchgeführt werden kann. Wenn das künstlerische Sehen der Form die Gestaltung der Form ist, so ist diese nicht die reine Erzeugung. Denn die letztere geht auf die Sache selbst und die Herstellung ihrer Wirklichkeit und Objektivität; die letztere aber nur auf ihre Sichtbarkeit, in der allein sie schon ihre Realität behauptet und begründet. Die Sichtbarkeit ist hier aber eben nicht nur Erscheinung in der Bedeutung der Objektivität, sondern Schein, der doch nicht Illusion bleibt, sondern farbiger Abglanz wird, Lebenswert der Kunst. Diese Differenz läßt sich nicht quantitativ abmessen; sie ergibt eine Welt für sich, eine neue Welt, deren Neuheit auf ihrer Eigenart beruht.

So sehen wir denn, daß wir schon aus dem logischen Gesichtspunkte Einwendungen gegen den Idealismus dieser Formgestaltung zur Erwägung stellen müssen, welche von der Differenz zwischen Logik und Physiologie ausgehen. Es kann nicht nachdrücklich genug anerkannt werden, daß die gesamte Tendenz und Durchführung dieser Untersuchung in der Richtung des Idealismus liegt, und eine gehaltvolle Bestätigung desselben bildet. Dennoch muß der Ausgang einseitig bleiben, weil er die Plastik nicht als ein Spezialproblem der Ästhetik auffaßt; weil er das Problem der Form, als das der plastischen Form, nur logisch erörtert, es dennoch aber eo ipso als das ästhetische Problem der Form, als das Problem der ästhetischen Form überhaupt annimmt.

Auch die Analogien mit der Architektur und der Malerei können daher nicht zulänglich zur Bestimmung kommen. Wir werden darauf noch einzugehen haben. Hier fassen wir nur den Punkt ins Auge, daß, wenn allein aus dem Gesichtspunkte der Logik, der doch in erster Linie der der Form ist, das Problem der Form gestellt wird, die plastische Formerzeugung sekundär bleiben muß, weil

ihre Erzeugung nicht die Erscheinung des Objekts der Natur, sondern die des Kunstwerks, mithin ästhetische, nicht logische Erscheinung ist. Und diese logische Einwendung werden wir aus unserem Gesichtspunkte der systematischen Ästhetik fortzuführen haben. Wir werden dabei sehen, daß die besten und tiefsten Ergebnisse, die auf diesem Wege gewonnen werden, in Halbwahrheiten umschlagen, und daher entweder überhaupt nicht zu klarer Wirkung gelangen können, oder ihre Schärfe und Genauigkeit abstumpfen müssen.

Dies Alles läßt sich aufrechterhalten, ohne daß der Wert der Ergebnisse dieser Untersuchung verkürzt, geschweige verdunkelt würde. Wenn wir in einer Quintessenz diese ganze tiefe Untersuchung zusammenzufassen suchen dürfen, so würden wir uns nicht auf die Unterscheidung von Nahbild und Fernbild beziehen; diese ist eine physiologische Einsicht. Der Wert dieser Klarstellung kann nicht darin bestehen, daß die Plastik auch da das flächenhafte Fernbild herzustellen vermöge, wo ohne sie ein Abtasten des Nahbildes allein die körperhafte Vertiefung zustande bringen könnte. Damit würde die Plastik doch nur eine Art von Naturerforschung sein. Und das kann doch Hildebrand nicht wollen, wieweil Fiedler davor nicht zurückschreckt, wie auch anderweit v. Tschudi nicht. Diese Entgleisung kann nur eine Durchgangsnote bei Hildebrand sein.

Anders steht es mit diesem Momente bei Emanuel Löwy, der in seiner „Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ es geltend macht für die historische Charakteristik. Wenn die Kunstentwicklung in der Richtung vom psychologischen auf das physiologische Netzhautbild nachweisbar wird, so wird diese Unterscheidung zu einem geschichtlichen Leitgedanken für die Kunst, und dadurch auch zu einem künstlerischen. Der Gedanke bleibt hier nicht dabei stehen, daß das Fernbild schlechterdings das Nahbild verschlinge, das kubische Bild durchaus zum Flächenbilde werden müsse. Warum denn? Weil die Einigung erzielt werden soll, welche das Ziel der künstlerischen Gestaltung ist. Diese Einigung ist aber auch, wenn

nicht eine physiologische, so eine logische Tat: worin besteht aber die künstlerische Eigenheit in dieser Einigung? Bei Hildebrand ist diese ganze große Reihe seiner grundlegenden Betrachtungen wertvoller logischer Idealismus, dabei aber entsteht die Gefahr der Nivellierung der Kunst in experimentierende Naturerkenntnis.

Bei Löwy dagegen wird auch mit Nachdruck betont, daß die alte Kunst in der Zeichnung befangen bleiben wolle und gegen die Körperlichkeit sich sträube. Die Körperlichkeit wird auch hier als sekundär bezeichnet. Aber sie wird darum nicht auf das Flächenbild reduziert, sondern vielmehr auf die Mehransichtigkeit, so daß ergänzende Vorstellungsakte zum Sehakte hinzutreten müssen. Es wird die Rücksicht, die Beziehung des Kunstwerks auf den Beschauer geltend gemacht. So treten hier Gesichtspunkte in Kraft, welche zwar der physiologischen Einsicht entnommen sind, und nicht minder auch der logischen Begründung des Kunstschaffens zugute kommen; dennoch aber für das Verständnis der plastischen Technik und für die geschichtliche Kenntnis und Erforschung, insbesondere auch der griechischen Malerei, fruchtbar gemacht werden.

6. Raum und Form.

Liegt nun vielleicht der tiefere Wert der Hildebrand'schen Nachweisung in seiner Behandlung des Raumthemas überhaupt? An manchen Stellen seiner durch ihre Gründlichkeit, durch die immer wiederholte Aufnahme der dialektischen Motive so sehr lehrreichen Auseinandersetzungen kann wohl der Gedanke aufsteigen, daß er den Raum im Sinne unserer Allheit auffasse. Aber unmittelbar wird es dabei nicht klar, daß nicht nur eine logische Einsicht dadurch angestrebt werde. Die Unklarheit, die durchgängig für diese Grundfrage hier besteht, wird auch an solchen Punkten nicht überwunden. Gerade hier verdichten sich die Paradoxien der Formulierungen. Das Raumthema sei das eigentliche Problem, die Er-

zeugungursache der Bildkunst; es sei die künstlerische Idee, die sogar auch die Wahl der Stoffe bedingt.

Hiergegen entrüstet sich der künstlerische Enthusiasmus des Kunsthistorikers gerade aus seiner ästhetischen Freude heraus. Die Paradoxie des Künstlers ist offenbar. Wie könnte es ihm entgehen, daß er doch wahrlich nicht ein Geometer ist. Wie könnte es ihm entgehen, daß der Mensch der Vorzeit, der in der Plastik zu stammeln beginnt, nicht auf die Entwerfung von Raummotiven ausgegangen sein kann, und auch nicht auf Versuche, deren latente Kraft sich bewußt zu machen. Ästhetik ist nicht Logik; freilich auch Logik, aber nicht allein Logik. Diese schlichte Einsicht fehlt in allen diesen Gedankengängen. Und ein Grund für das Fehlen dieser scheinbar einfachen Einsicht liegt in dem unsystematischen Vorurteil: es gäbe keine philosophische Ästhetik. So entsteht die Philosophie des Künstlers, die bei aller logischen Zielstrebigkeit doch der Systematik ermangelt, und daher einseitig und paradox bleiben muß.

Der eigentliche Wert der Hildebrandschen Arbeit läßt sich demnach nur auf dem Wege ermitteln, daß die richtigen Gedanken gleichsam als Inkonzsequenzen seiner falschen Fragestellung herausgebracht werden. Falsch ist sein Ausgang, der die Kunst von der Naturerforschung nicht methodisch unterscheidet. Wertvoll dagegen ist bei diesem falschen Ausgange sein Idealismus, den er in der Form zum Problem macht.

Falsch, oder zum mindesten nicht gerade und nicht eindeutig, ist sein Zielpunkt, den er in das Raumthema setzt. Dies würde jedoch Physiologie bleiben, wenn es nicht eben Logik wäre; immerhin nicht Ästhetik. Die soll es nicht geben können? Das ist doch noch die Frage. Und an dieser Frage können wir trotzdem bei Hildebrand lernen.

Sein Idealismus führt ihn an seiner Form zur Unterscheidung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform. Die Unterscheidung ist unverkennbar als Konsequenz seines Idealismus. Die Da-

seinsform wird durch das Dasein als Form vereitelt. Das eigentliche Flächenbild gibt an sich nur das Dasein. Aber das Dasein wäre dann ja gegeben, während die Form immer vielmehr erst zu erzeugen, zu einigen ist. So wird die Daseinsform hintangesetzt gegen die Wirkungsform. Sie erst erfüllt den Begriff der Form.

Von welchem Momente geht nun aber diese Wirkung aus? Hildebrand bewegt sich immerfort in seiner Grundansicht, daß der Raum diese Wirkungskraft habe. Er nennt dies den Funktionswert des Raumes; und er kann glauben, auf diese Weise die Eigentümlichkeit des plastischen Schaffens und ihre Differenz von dem normalen und dem wissenschaftlichen Sehen herauszustellen. Aber weist nicht schon der Begriff der Funktion über den Raum hinaus? Tritt nicht der Raum mit anderen Kategorien in Zusammenhang, wenn er als Raumkraft und als Funktionswert gedacht wird?

Man sieht, der logische Ausgang wird auch hier festgehalten; aber er geht über seine ursprüngliche physiologische Einseitigkeit, die schon Einheitlichkeit der Anschauung ergeben sollte, sehr bestimmt und gewichtig hinaus. Wo die Wirkungsform an die Stelle der Daseinsform tritt, wo der Raumwert zum Funktionswert wird, da müssen die anfänglichen Einseitigkeiten und Paradoxien sich zuversichtlich zur Aufhebung bringen.

Ursprünglich hieß es, der Sehakt bestehe aus einer Verschiedenheit von Vorgängen; denn das Abtasten ist eine Bewegungsvorstellung, nicht ein Sehen. Jetzt aber wird die Bewegungsvorstellung wieder zu Ehren gebracht; denn jetzt wird der Raumwert, als Funktionswert, darein gesetzt, daß er zur Tiefenbewegung die Anregung enthalte. Die einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe besteht nunmehr in der Anordnung der Raumwerte. Jetzt werden die technischen Mittel der Formgestaltung gemäß diesem Funktionswert des Raumes gewürdigt, so die Überschneidung, die Einigung im Lichtgang.

Auch die Farbe erlangt ihre Formbedeutung. Jetzt wird die Paradoxie unschädlich gemacht, daß der Gesamt- raum Flächeneinheit werden müsse; denn dieser Gesamt- raum ist in der Tat schwerlich anders denn als Allheit, mit- hin in der ganzen Fülle, der Gesamtheit der Funk- tionswerte zu denken. Es kann jetzt nur noch die Frage entstehen, wie sich sonach die Plastik von der Archi- tektur unterscheide, die doch auch die Darstellung aller Funktionswerte des Raumes zu ihrer Aufgabe hat.

Zu dieser Unterscheidung bedarf es mithin auch der Unterscheidung an den Funktionswerten selbst. Aber wir werden auch hier die Konsequenz der Paradoxie erwarten. Nicht nur die Vorstellung des materiellen Stoffes und die der Struktur, sondern auch die Vorstellung „eines Motivs, einer Handlung oder eines Vor- gangs“, sie alle sind „für die bildende Kunst Vorstel- lungen zweiter Ordnung“. Aber diese minder- wertigen Vorstellungen sind ja doch Funktionswerte der Erscheinungen: bedeutet denn nun etwa wirklich ihre sekundäre Natur, daß sie nur Funktionen der Raumwerte seien, so daß die Raumfunktion allein die ur- sprüngliche Variable sei, von deren Veränderung alle anderen Werte der Erscheinung abhängen?

Hildebrand scheint vor dieser Konsequenz nicht zurück- zuschrecken. Wir würden ihn dennoch hier nicht beim Worte nehmen; wir würden die Ausführung seiner idealistischen Grundtendenz in dieser Konsequenz der Funktionswerte des Raumes hervorheben, wenn es sich nur um Stoff und Struktur und nicht auch um die gegenständlichen und geistigen Motive bei diesen Funktionswerten, bei diesen Vorstellungen zweiter Ordnung handelte. Daher müssen wir bei aller Konnivenz der Sympathie dem grund- legenden Versuche doch das Konzept verrücken, und ihn auf die systematische Methodik einlenken.

Wir wissen ja, wie der Fehler, der auch hier begangen wird, sich grundsätzlich vermeiden läßt, ohne daß der Vor- teil, aus dessen Rücksicht er hervorgegangen ist, verloren geht. Die künstlerische Tätigkeit ist in klarer Weise von der

wissenschaftlichen unterschieden: weil sie die letztere zu ihrer Vorbedingung hat. Sie enthält die wissenschaftliche Tätigkeit in sich; sie erhebt sich von deren Grunde aus: sie kann nicht in Einheit mit ihr verfallen. Gemäß dieser wissenschaftlichen Vorbedingung aller Kunst hat die bildende Kunst insbesondere die Mathematik zu ihrer Voraussetzung.

Der Spott großer Künstler der Renaissance gegen die Proportionenlehre ist nur von dem Gipfel höchster Erfüllung derselben aus begreiflich. Wenn man daher das Problem der Form, aus dem Gesichtspunkte der Wirkungsform gefaßt, lediglich als wissenschaftliche Vorbedingung verstehen darf; wenn überall, anstatt daß gesagt wird: die plastische Form, als die künstlerische, sei die Wirkungsform dieser Funktionswerte, gesagt würde: die plastische Form, als die künstlerische, habe zur Voraussetzung und Vorbedingung die Wirkungsform dieser Funktionswerte, so ist der Lehrgehalt der Hildebrandschen Arbeit logisch, und mithin als logische Vorbedingung der Ästhetik, von tiefem Werte. Für kunstgeschichtliche Fragen freilich dürfte noch immer vieles ungelöst bleiben.

Ein schwerer Schaden liegt jedoch in dieser ganzen Reduktion der künstlerischen Inhalte auf die Raumwerte. Daß die Strukturinhalte zu Funktionswerten des Raumes gemacht werden, das könnte sich allenfalls noch physikalisch deuten lassen. Aber unverbesserlich scheint die These zu werden vor dem Problem der geistigen Inhalte und Motive der plastischen Form. Hier kann nur die strenge Durchführung, die klare Einsetzung der Vorbedingung Rettung bringen. Freilich kommt es am letzten Ende auf die Einigung im optischen Bilde an; aber wenn gerade diese Einigung als das eigentliche Problem gelten soll, so erfordert sie eine gewisse Gleichartigkeit der zu einigenden Elemente. Die Handlung aber, die von einem Menschen dargestellt wird, ist vielleicht schon nicht gleichartig mit dem Naturvorgang, wengleich er mythologisch beseelt werden kann. Es kann jedoch nicht in Ordnung sein, wenn „Geste“

Ausdruck, Empfindung usw.“ als „Naturinhalt der Daseinsform“ und als „Funktionsmimik“ bezeichnet werden. Diese Funktionsmimik ist, als Funktion, nicht Daseinsform, sondern Wirkungsform; nicht daher Naturinhalt überhaupt, sondern Seeleninhalt, Seelenausdruck, Seelenwert; man möchte daher auch sagen dürfen: Seelenfunktion.

Und dieser Funktionswert ist ungleichartig dem der Struktur; er kann daher nicht diesem, als Funktionswert des Raumes, koordiniert werden. Hier wird die Paradoxie von der Urvariablen des Raumes unverbesserlich. Hiergegen hilft nur die Korrektur der gesamten Disposition des Problems. Das ästhetische Problem darf nicht schlechthin reduziert werden auf das Problem der Form. Denn erstlich ist die Form zwar eine Vorbedingung der Schönheit; aber die körperliche Form, als Funktion der Raumform, ist nur eine, wenngleich die erste Vorbedingung. Zu ihr tritt eine zweite hinzu, von gleicher Selbständigkeit, wie die erste.

Das Fehlen dieser zweiten Vorbedingung rächt sich doppelt — und es entsteht somit ein zweiter Fehler — wenn nun auch das zweite Moment dem ersten gleichgesetzt, ihm untergeordnet wird. An diesem Punkte wird die Paradoxie zu einem schreienden Fehler. Und daher wird der Widerwillen und die Entrüstung verständlich, welche auch von klassizistischer Seite sich gegen diese Theorie erheben. Was nützt aller logische Idealismus für die Kunstbegründung, wenn dem geistigen Inhalt der Boden, ja das Fundament entzogen wird? Die Rechtfertigung der Kunst darf nicht bei der logischen Rechenschaft für das künstlerische Schaffen stehen bleiben. Wo die Logik das letzte Wort hat, da kann es sich um nichts anderes als um die wissenschaftliche Erkenntnis, um die Erkenntnis der Wissenschaft handeln. Die Kunst müßte schlechterdings Wissenschaft sein, wenn ihr Problem der Form lediglich das logische wäre. Zum ästhetischen Problem gehört auch die ethische Vorbedingung.

So stellt es sich wieder heraus, daß es sich bei allen diesen Fragen um gar nichts anderes handelt als um den Begriff der systematischen Ästhetik. „Ästhetik der Gelehrten“ sagt Hildebrand gegen den Schluß seines Buches. Der Ausdruck ist bezeichnend. Er scheut sich unwillkürlich vor dem Ausdruck: Ästhetik der Philosophen. Er meint sicherlich, daß er selbst vielmehr diese herbeibringe. Das ist aber der Grundirrtum. Ästhetik ist nicht Logik und nicht Ethik, geschweige Psychologie, noch auch Kunstgeschichte, die die eigentliche Ästhetik der Gelehrten sein möchte; Ästhetik ist schlecht und recht Ästhetik der Philosophie, und das will sagen, des Systems der Philosophie, der Philosophie, als System.

Im System der Philosophie aber kann ein ethischer Wert nicht der Funktionswert eines logischen Wertes sein. Daher können die sittlichen Werte nicht als „Funktionsmimik“ den „Raumwerten der Geste und der Empfindung“ zugeordnet werden. Der Ausdruck der Empfindung ist nicht nur eine Funktion des Raumwertes, sondern die Erscheinungsform eines sittlichen Wertes, der sui generis ist, und unvergleichbar mit allen Raumwerten — wengleich die plastische Darstellung diese Unvergleichbarkeit in ein Gleichnis verwandelt. Das Gleichnis bedeutet alsdann aber nicht diese Gleichheit. Die sittlichen Werte, welche in die plastischen Formen eingehen, müssen in ihrer Eigenart gewahrt werden, wenn die rechte Kunst, wenn das richtige Kunstverständnis erreicht werden soll.

Daher wird es die Kunstgeschichte immer als ihre unverlierbare Aufgabe betrachten, die geistigen Inhalte mit den plastischen Formen zu vergleichen, sie als Vorbedingungen nicht zurückzustellen, geschweige fallen zu lassen für die inhaltvolle plastische Form.

7. Der Monotheismus gegen die Plastik

Vielleicht kann man an keinem Punkte in der Geschichte der Kultur so deutlich sehen, wie die Wege der einseitigen, selbständigen Religion von der mit der Wissenschaft.

verbundenen Kunst sich abscheiden, wie bei der Abwehr der Plastik durch das Wort des israelitischen Monotheismus: *Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend eine Gestalt.* Die Konsequenz kann nicht genug bewundert werden, welche dieser Grundgedanke der weltgeschichtlichen Religion durchgeführt hat. Der Poesie, der Musik im Innersten zugetan, mithin den Grundmächten der Kunst erschlossen, erkühnt sich der monotheistische Gedanke zu diesem Widerspruch gegen eine Urtätigkeit des Menschengesistes, zu dieser Entsagung auf die Mitarbeit an diesem universellen Gebiete der Weltkultur.

Es ist ungeschichtlich, darüber zu grübeln, ob die Konsequenz nicht doch vielleicht überspannt war. Dahingegen haben wir zu erwägen, welchen Fortgang, welchen Hochflug die Kunst und das reine Gefühl genommen haben, indem sie dieser einseitigen Besorgnis sich entschlügen. Und da das reine Gefühl den Wegweiser dieser Betrachtung bildet, so werden wir auch die Erwägung nicht auszuschließen haben: ob denn durchaus der monotheistische Gedanke unter der Plastik gelitten habe. Das reine Gefühl hat ja auch die reine Sittlichkeit zu einer seiner Vorbedingungen. Diese aber kann schon nicht im Widerspruch stehen mit dem reinen Gottesgedanken. Und da das reine Gefühl selbständige Reinheit erlangen muß, auch auf dem Grunde der reinen Sittlichkeit, so kann die Plastik, wenn anders sie der Reinheit mächtig wird, nicht nur dadurch ihre Rechtfertigung finden, daß sie, obwohl der Schein gegen sie spricht, dem Polytheismus Abbruch tut, sondern sie muß zugleich die Selbständigkeit der Kunst und des reinen Gefühls allen Mächten der Natur und der Sittlichkeit gegenüber zu einer höhern Stufe und Sicherheit bringen.

Es stellt sich daher vielleicht ein unerwarteter Einklang her zwischen dem Bildverbot des Monotheismus und der reinen Kunst. Es fehlt wahrlich bei den Propheten nicht an deutlichen Spuren ihres Interesses an den Reizen der Plastik, sogar auch nicht an Spuren ihrer Kenntnis von deren Tendenz und ihrem Ideal. Aber sie sind durchdrungen von

der einseitigen Überzeugung, daß nur ihr Gedanke von der Einheit und Einzigkeit ihres Gottes den Kult der Götter zu stürzen vermag, und daß nur durch die Vernichtung der Götterbilder der mit diesem Kult zusammenhängenden Unsittlichkeit gesteuert werden kann; wie ferner auch, daß nur durch die Bekämpfung der polytheistischen Art von Sittlichkeit die wahrhaft göttliche Sittlichkeit unter den Menschen begründet werden kann.

Die Propheten konnten nicht auf den Gedanken kommen, daß es ihrem Enthusiasmus, ihrer Politik und nicht einmal ihrer poetischen Rhetorik allein nicht würde gelingen können, den Kult der Götter und die Sittlichkeit des Aberglaubens zu zerstören. Sie hätten Philosophen sein müssen, wenn der Gedanke ihnen hätte aufsteigen können, daß die von ihnen verworfene Kunst selbst vielmehr die Aufgabe übernehmen könnte, und ihrem Begriffe nach es müßte, an ihrem Teile über den Fetsch den Menscheng Geist zu erheben. Denn nur dem Grade nach sind die Götterbilder aller Art, aller Perioden und aller Rassen des Menschengeschlechts als Fetschbilder zu unterscheiden. Wo der Mensch vor ihnen niederfällt und sie anbetet, da verkörpert sich in den Bildwerken die Macht und der Geist einer Gottheit.

Wäre es die Aufgabe der Plastik, solche Fetschgötter zu bilden, so wäre sie nicht reine Kunst, nicht aus dem reinen Gefühle entsprungen, und nicht reines Gefühl ins Leben rufend. Die reine Plastik muß daher die methodische Aufgabe empfangen, über den Götterkult den Menscheng Geist zu erheben, und von dem Polytheismus ihn zu befreien — nicht weil die Kunst, als eine Kulturkraft des Geistes, an der Förderung der Kultur Anteil haben muß, geschweige denn, daß sie mit der Moral zu wetteifern hätte, die ja nur ihre Vorbedingung sein darf. Der Kunst muß diese Aufgabe zufallen, weil sie zu dem Rüstzeug ihrer eigenen Reinheit gehört: wenn anders allerdings die Propheten darin Recht behalten, daß reine Sittlichkeit nicht im Einklang mit dem Götzendienst gedeihen kann. Die Griechen freilich können hier nicht als Ausnahme geltend gemacht werden; denn sie schufen die philosophische Ethik, und diese selbst kehrte:

sich von dem nationalen Götterglauben ab, und strebte auf den Monotheismus hin.

8. Die griechische Plastik in ihrem Verhältnis zur Religion und Philosophie.

Die griechische Kunst geht in einer gleichartigen Entwicklung mit allen Richtungen des griechischen Geistes, daher auch mit der Philosophie; es kann daher nicht auffallen, daß wir ihr dieselben Wege zuweisen, die auch innerhalb der Philosophie unverkennbar sind. Wenn die Rosse und die Rinder Hände hätten, wie die Menschen, so würden auch sie die Götter bilden, wie sie selbst sind. So hatte Xenophanes auch weiter geschlossen: „Ein Gott ist unter den Göttern und Menschen der größte“. Das ist aber das griechische Erbteil an diesem Anflug von pantheistischem Monotheismus: unter den Göttern und unter den Menschen der größte. So weit und nicht weiter reicht hier der Gedanke der Einheit, daß nicht zwar die Art der Götter und der Menschen der Eine Gott übertrifft, sondern nur ihre Größe, welche durch die, wenngleich von der der Menschen verschiedene, Gestalt vornehmlich zur Darstellung kommt. Daher verwerfen die Propheten das Bildnis eines Gottes, weil die Art des göttlichen Seins von der Art des menschlichen unvergleichbar unterschieden werden soll.

Und wenn erst die Vergleichung mit dem Sein der Menschen geschwunden ist, so kann auch die Mehrheit bei den Göttern fallen. Die Größe, die Zahl bietet sich nur im Bilde der Menschen dar; für die Gottheit ist sie eine Metapher von der Menschenwelt. Tritt die Kluft zwischen dieser und dem Gedanken der Gottheit ein, so muß die Einheit Gottes die Metapher der Mehrheit verdrängen. Die Einheit ist aber nicht eine Zahl, wie die Mehrheit: sie ist vielmehr ein Grundbegriff des reinen Denkens, welcher die Erzeugnisse desselben als solche ausprägt. Die Einheit ist der Legitimationsbegriff der Idee. Die Platonische Idee ist die Eine Idee, die Einheit der Idee.

Auch der Platonismus gipfelt in einem Monismus der Idee, und steuert mithin auf seinem eigensten Wege auch auf das

letzte Ziel des Monotheismus hin. Die Analogie ist gewiß nicht bedeutungslos, welche Platon, der Urhellene und der hohe Künstler, in seinem ästhetischen Pessimismus mit der Konsequenz des Prophetismus darstellt. Seine idealistische Skepsis hat weder seiner eigenen Künstlernatur, noch der seines Volkes und der seiner Zeit Schaden gebracht. Die griechische Plastik hätte nicht ihren idealen Wert, wenn nicht ihre innerste Entwicklung diesen Weg der Befreiung vom nationalen Götterwesen ginge; wenn sie nicht im Einklang einerschritte mit der Philosophie des griechischen Geistes.

Homer und Hesiod haben die Theogonie den Hellenen geschaffen, den Göttern die Zubenennungen gegeben und ihre Formen in Bildern errichtet. Das ist die bekannte Ansicht Herodots. Die Griechen sind jedoch in ihren Ideen von den Göttern auf dem Standpunkte Homers nicht stehen geblieben. Ihre ganze Philosophie spräche dagegen, auch wenn Platon nicht den unerbittlichen Einspruch gegen Vater Homer in seiner Republik erhoben hätte. Ist die Philosophie allein zu dieser Mündigkeit gegen den nationalen Gottesdienst gelangt? Es widerspräche dem innerlichen Zusammenhange der griechischen Kulturkräfte, wenn man eine solche formalistische Selbständigkeit der Philosophie beimessen wollte. Wir wissen von der Poesie her, wie sehr die Tragödie die sittlichen Probleme zur Behandlung genommen, und darin die Ethik beeinflußt hat. Wie könnte es Wunder nehmen, wenn auch die Plastik, wenigstens in bezug auf die Vorstellungen von den Göttern, an dieser ethischen Bewegung ihren Anteil hat.

Auch braucht ja hier nicht lediglich die ursprüngliche Einwirkung der Plastik zuerteilt zu werden, sondern es kann auch Wechselwirkung angenommen werden. Denn die Plastik hat ihre Höhepunkte nicht, wie das Drama, vor den Höhepunkten der Philosophie, sondern ihre klassische Entwicklung geht darüber hinaus; sie erstreckt sich in gewisser Hinsicht bis an das Ende der griechischen Philosophie.

Wenn wir nun von dem Gedanken ausgehen dürfen, daß Homer, als der eigentliche Schöpfer und Organisator des griechischen Götterwesens, selber schon die Souveränität des

Künstlers bei dieser seiner Schöpfung verrät, wie denn nicht unbemerkt bleiben konnte, daß seine Naivität durch Kritik und Humor unterbrochen wird, so gewinnen wir dadurch zugleich den richtigen Gesichtspunkt für die Bedeutung der Plastik.

Es kann ja nicht in Abrede gestellt werden, daß die Plastik Stoffe und Motive von der Poesie entlehnt. Deswegen aber braucht nicht innerliche, methodische Abhängigkeit von der Poesie für die Plastik durchgängig bestimmend zu sein. Wie sie vielmehr in der ersten Vorbedingung der Naturerkenntnis sich auf eigene Füße stellen muß, so wird sie dies auch in der sittlichen Vorbedingung anzustreben haben. Und wie die ihr eigene Reinheit des Gefühls der ersten Vorbedingung gegenüber Originalität hat, so nicht minder auch gegenüber der zweiten. Und diese Originalität ist niemals bloß Resultante, sondern sie wirkt immer schon in jede der beiden Vorbedingungen hinein. Darauf beruht das Wunder, daß das reine Gefühl niemals bloße Erweiterung der Naturerkenntnis ist, noch auch nur Vertiefung der sittlichen Einsicht, oder selbst Erweiterung des sittlichen Horizontes. Alles dies wirkt als instrumentales Moment mit, aber es verwandelt sich schon in der Vorbereitung, wie es im Resultat ein neues Gebild der Reinheit wird.

Homer ist für Phidias also nichts als Vorbedingung, und zwar nicht nur dem Stoffe nach. So ergibt sich aus unserer Methodik die notwendige Folgerung, daß die Götter unter den Händen der Plastik ein anderes Wesen annehmen müssen, als welches ihnen im Geiste der Poesie einwohnt. So erkennen wir die Notwendigkeit, daß der Bildhauer nicht bei der Auffassung stehenbleiben konnte, welche ihm durch Homer überliefert war. Und da er der Methode der Reinheit schon in den Vorbedingungen unterworfen war, so mußte die sittliche Vorbedingung unter seinen Händen eine höhere Entwicklung anstreben. In einem Rückschritt hätte schon die Reinheit der Vorbedingung sich nicht vollziehen können, und sodann erst recht nicht die des erzeugenden Gefühls.

So kommen wir denn schon aus unserer Methodik heraus zu dem Gesichtspunkte für eine der geschichtlichen Ent-

wicklung der griechischen Kultur entsprechende Würdigung der griechischen Plastik. Sie muß eine höhere Entwicklung der griechischen Religion darstellen, als welche die homerische Poesie enthält. Ihre Götterideale müssen reiner, reifer, universeller sein als die homerischen. Diese höhere Reinheit der Plastik in ihren Göttergestalten beruht auf dem gesamten geistigen Fortschritt der Zeiten. Der größere Umfang der geistigen Einsichten und Interessen greift von den sittlichen Gedanken zurück auch auf die Naturbegriffe. An der Ausbildung der religiösen Ideen sind ja immer beide Richtungsweisen der Kultur in gleichzeitiger Mitwirkung. Der Pantheismus liegt der ursprünglichen Mythologie im Blute. Und im Menschen, in der Natur des Menschen hat dieser pantheistische Untergrund seinen lebendigen Schwerpunkt.

Schon für die Religion ist das Doppelverhältnis von Gott und Mensch die durchwirkende Einheit. Und auch in ihr schon geht die Beziehung von der einen wie von der andern Seite auf die Natur, auf den Kosmos hin, als die andere Einheit, die höhere zwischen Gott und Mensch. Da es sich nun aber in der Plastik um die Einheit in der Natur des Menschen, um die Einheit handelt, die in seinem Verhältnis von Leib und Seele bestehe, so muß die Plastik die Beziehung zur Natur über die Natur des Menschen hinaus auf die des gesamten Kosmos erweitern. Freilich tritt sie hier wiederum in Konkurrenz mit der Poesie und mit der Mythenbildung überhaupt. Aber die Reinheit fordert überall und fördert selbständige Eigenart.

9. Die Grenzen der Künste.

Die Frage von den Grenzen der Künste beschränkt sich demnach keineswegs auf die Ausdrucksfähigkeit, welche der Machtbereich und das Vorzugsgebiet der einen Kunst vor der andern habe, sondern sie muß zurückgeleitet werden auf die allerersten Anfänge der Motive, ja der Vorbereitung derselben, in denen schon die Künste sich unterscheiden, und sich daher ihre tiefer liegenden Grenzsteine abzustecken suchen. Man wird darauf zu sehen haben, ob das

I d e a l dieses oder jenes G o t t e s reiner, vollendeter in sich von der Plastik dargestellt werde als von der Poesie. Und dieselbe Frage wird sich daher auch auf das I d e a l d e s M e n s c h e n erstrecken, sofern die Korrelation zwischen Gott und Mensch für die Plastik besteht, wie für die Poesie. Indessen braucht darum nicht angenommen zu werden, daß die Gliederung dieser Korrelation dieselbe sein müße in der Plastik, wie in der Poesie.

Auch die Korrelation zur allgemeinen N a t u r kommt in Frage. Sie bildet ebenso sehr für den Menschen, wie für den Gott einen ebenso unmittelbaren Beziehungspunkt für die Plastik, wie für die Poesie. Auch hier wieder können Unterschiede in der Gliederung dieser Korrelation sich geltend machen, welche die Grenzen der beiden Künste bestimmen.

Wir sehen mithin, daß das S t o f f g e b i e t der Plastik sich über das gesamte Gebiet der Mythologie erstreckt, daß sie darüber hinaus aber auch die inzwischen reif gewordene Kultur hereinzieht. Vielleicht bleibt sogar die bereits gewonnene Naturerkenntnis nicht ohne Einwirkung, jedenfalls auch nicht die reifer gewordene Kenntnis vom Menschen in seiner P o l i t i k: wie könnte es da auffällig sein, daß die Plastik das Götterideal über die Poesie hinaus zu entwickeln angestrebt haben müsse. Eine andere Frage wäre es ja immer noch, ob sie diese höhere Stufe erreicht hat; daß sie jedoch diese Aufgabe sich gesetzt hat, diese Forderung ergibt sich aus der selbständigen Reinheit der Plastik gegenüber der Poesie, welche ihre Vorbedingung ist.

10. Das Verhältnis der Plastik zur Einheit der menschlichen Natur.

Bedenken wir auch, daß alle Stoffgebiete des Mythos und der Poesie hier in dem B i l d e eines Gottes zusammenstossen. Die gesamte Natur, der Himmel und die Erde, die Berge und die Flüsse, die Tiere und die Bäume, alle Lebewesen und alle Naturkörper treten in diese Korrelation zwischen Gott und Natur ein. Und unter diesen allen tritt nun der Mensch

hervor, und fordert eine eigene Korrelation zwischen sich und Gott heraus.

Wie aber kein Gegenstand der Natur so mächtig, oder so winzig ist, um nicht als ein Gott darstellbar zu werden, so wird nun auch der Mensch zur Erscheinung eines Gottes; vielmehr wird der Gott so auch zur Erscheinung eines Menschen. Und es muß die Einheit des Menschen sein, welche hier zum Problem wird; die Einheit, die außerhalb der Kunst nur vermutet werden kann zwischen seiner leiblichen Natur und seinem seelischen Wesen. Diese Einheit allein ist hier der ganze Inhalt und Gegenstand.

Sein seelisches Wesen selbst ist nicht einfach, sondern sehr mannigfaltig und zwiespältig in seiner außerkünstlerischen Selbstdarstellung. Die Plastik muß Einheitlichkeit in alle diese Mannigfaltigkeit bringen. Aber nicht nur in seiner Einheit, sondern auch in der Mannigfaltigkeit seiner Seelenkräfte, wenn anders sie der Einheit zugänglich werden, besteht die Korrelation zwischen Gott und Mensch; in allen seinen seelischen Zügen und Motiven muß er an die Gottheit heranzureichen streben. So fordert es das Ideal der Plastik. Denn nur als Mensch kann der Gott zur Erscheinung kommen; nur in der Einheit der Natur des Menschen. Wenn nun die Götter besser sein sollen als der Mensch, aber nur in der Gestalt des Menschen sich offenbaren können, so muß die Plastik ebenso von den sittlichen Motiven und Einteilungsgründen des Polytheismus Gebrauch machen, wie von der Mannigfaltigkeit der kosmischen und so auch der natürlichen im Menschen.

11. Verhältnis der Plastik zur Architektur.

Den Fortschritt, den die Plastik vollzieht, indem sie sich von der mythischen Religion unabhängig macht, kann man vielleicht noch besser im Verhältnis der Plastik zur Architektur bestimmen. Hier liegen die Vorbilder in der außergriechischen Kunst, in welcher Plastik und Kultur noch gemeinsam aufwachsen. Die Architektur aber schafft eine andere Natur

im Grabgebirge, im Felsengrab. Der Gott wird hier nicht klar geschieden vom Heros, vom König, der sich sein Grabmal baut. Er verewigt sich in dieser seiner neuen Natur. Seine Gestalt muß daher überlebensgroß werden, kolossal, wie der Felsenberg. Die Plastik ist hier noch bloßes Zubehör zum Bauwerk. Und so ist auch das plastische Bild des Gottes hier noch ungeschieden, wie von dem Bauwerk, so auch von der Natur. Man kann hier sagen: *cujus regio, ejus natura*.

Der Grieche gibt die Überlebensgröße auf, daher auch das Verwachsensein mit der übermächtigen Natur. Die Natur muß lernen, die menschlichen Laute zu sprechen, die menschlichen Regungen zu atmen. Demgemäß muß die Starrheit der kolossalen Steinfiguren der Bewegung weichen, in welcher das menschliche Leben sich abspielt.

Bewegungen sind auch die Ausdrucksbewegungen des menschlichen Seelenlebens. So tritt der Affekt an die Stelle der steilen, öden Ruhe, die vielmehr beinahe Tod ist in jenen Grabgestalten der Götterkönige.

Nicht unmittelbar überkommt die griechische Plastik ihre Vorbilder aus Ägypten und Assyrien, sondern der eigene nationale Mythos, der freilich auch wieder im letzten Dunkel mit jenen fremden Quellen zusammenhängt, und der auf ihm beruhende nationale Götterkult bildet die Vorlage, von der die Plastik sich abhebt. Aber die Abhebung vom Kultbilde bringt erst die Selbstständigkeit des Kunstwerks herbei.

12. Die doppelte Idealisierung.

Nun beginnt das Doppelspiel der Idealisierung: das Ineinanderübergehen der Idealisierung Gottes und der Idealisierung des Menschen. Man sage nicht, das sei ja eben das Doppelspiel, dem auch die religiösen Gedanken von Gott verfallen müssen. Dieser Einwand beruht auf der Verwechslung von Religion und Kunst, auf der hergebrachten Auffassung der Religion, welche von der Kunst durchkreuzt ist. Es gehört zu den Vorteilen der

systematischen Ästhetik, diese verhängnisvolle Indifferenz zu durchbrechen, und die innere Abhängigkeit jener religiösen Vorstellung über Gott von den Einflüssen der Kunst evident zu machen. Darin besteht die Kulturkraft der griechischen Plastik, daß sie den Polytheismus mit sittlichen Motiven durchsetzt hat; und nicht allein mit sittlichen Motiven, sondern mit dem ganzen Spektrum der Affekte, deren Konflikte die Harmonie des menschlichen Wesens bilden sollen. Das ist die Ironie der griechischen Kunst, welche in der Plastik zur Vollendung kommt: daß sie den Menschen zum Gotte machen will, darüber aber Gott zum Menschen werden läßt. Das Letztere soll ihr Trumpf sein. Das ist es für den Polytheisten, der immer bestenfalls ein Pantheist sein muß. Es ist aber ein Schimpf, ein Frevel für den wahrhaften Monotheismus, der in dem Grundgedanken seinen Halt hat: Wem wollt ihr Gott vergleichen? Wem wollt ihr mich vergleichen, daß ich gleich wäre?

Freilich kann auch der reine Monotheismus dennoch nicht alle Vergleichung mit dem Menschen, mit Geist und Seele des Menschen von seiner Gottesidee fernhalten. Rührend ist daher die Naivität des Psalmwortes: Was ist der Mensch, daß Du sein gedenkest? Und Du liebest ihn nur wenig ermangeln von einem Gotte. Aber auch diese Entgleisung erfolgt auf dem Wege der Naturbetrachtung, daß der Mensch Herrschaft erlange über die Werke der Natur. Im Sittlichen bleibt die Kluft unüberbrückbar.

Die griechische Kunst hingegen durchzieht die Götterbilder mit Gedanken der Sittenwelt. Sie darf das nicht nur, sie muß es tun; denn nur dadurch kann sie Herr werden über die Religion; und nur wenn sie unabhängig von ihr werden kann, kann sie selbständig und rein werden. Diese Reinheit aber kann nur klargelegt werden als die eigene ästhetische Erzeugungsweise der Kunst, nicht etwa als eine Wirkung reinerer Zeitvorstellungen von den Göttern auf die Kunst. Freilich stehen die Künstler in ihrer Zeit, und sind sicherlich von der Philosophie beeinflusst. Der Zeus des Phidias ist im Zeitalter des Anaxagoras entstanden, mithin weit entfernt von der Naivität des homerischen

Olymps. Aber dieser Kulturzusammenhang, der unvermeidlich und geboten ist, macht das Kunstwerk keineswegs zu einem Konterfei des theoretischen Gedankens; vielmehr gehört der letztere zu den unerlässlichen Vorbedingungen des reinen Erzeugens.

Die Eigenart der Plastik ist es, welche diese Ironie über den ganzen Götterhimmel mit seiner Götterunterwelt aufdämmern läßt. Prometheus ist der Ahnherr dieser Bildnerzunft. Lukian läßt ihn sagen: er habe beschlossen, Wesen zu bilden, die den Göttern gleichen. Es ist der offenbare Sinn der griechischen Plastik, die Grenze zwischen Gott und Mensch, die Scheidewand zwischen beiden Grenzbegriffen aufzuheben. Man kann nicht darüber hinwegkommen, die beiden Begriffe grenzen aneinander: so sollen sie denn auch in einander überfließen. Diese Flutwelle von Gott, vielmehr von den Göttern auf den Menschen, oder richtiger rückwärts, von allem Menschlichen auf das Götterwesen, sie soll gestaut werden, um mit gesteigerter Kraft der Strahlenbrechung die beiderseitigen Ufer zu durchleuchten. Das ist nicht etwa Atheismus, sondern eben Prometheismus. Das ist auch nicht schlechthin Moralismus — das wäre Prophetismus. Das Neue besteht in dem Spiel des reinen Gefühls, das die Götter darstellt, als wären sie Menschen. Nein, es gab ja vordem solche Menschen nicht. Also das die Menschen darstellt, als wären sie Götter. Nein, denn es gab ja vordem solche Götter noch nicht, in solcher Hoheit, solcher erhabenen Güte, solcher Anmut bei solcher Unnahbarkeit, solcher Kraft, die nicht mehr rohe Gewalt ist, sondern wie die Spielkraft einer Bewegung, die ebenso Ruhe zu sein scheint; so vollendet zweckhaft ist sie in sich selbst geschlossen. Solche Größe und solche Kraft, solche Würde und solche Anmut hat weder ein Mensch vorher besessen, noch auch ein Gott. Auch kein Dichter hat jemals in solcher Vollendung und Einheit scheinbar kontrastierender Momente einen Gott besungen. Die ambrosianischen Locken und allenfalls auch den Ernst der Stirnfurchen kann Phidias der Ilias abgelesen haben; aber was wollen diese einzelnen Züge, so markant sie sein mögen, gegen die Einheit

und Harmonie besagen, welche das Altertum von jenem neuen Zeusbilde zu rühmen wußte.

Die Selbständigkeit und Originalität der griechischen Kunst könnte nicht zur sichern Bestimmung kommen, wenn nicht die Idealisierung, die reine Erzeugung bei ihr jene Wechselwirkung zwischen Mensch und Gott bedeuten müßte. Weder wird der Gott zum Menschen, noch wird der Mensch zu einem Gotte, sondern durch die Läuterung des Begriffs vom Menschen erhöht sich die Idealisierung eines Gottes; und hinwiederum durch die Idealisierung des Gottes, welche der Kunst in ihrem neuen Götterbilde gelingt, kommt auch die Idealisierung des Menschen auf eine höhere Stufe. Beide Idealisierungen wirken ineinander ein, und greifen ineinander über; aber weder ist eine von beiden das Ziel und der eigentliche Gegenstand, noch auch sind es beide, sondern das reine Gefühl allein ist es. Wenn wir diese allgemeine Einschränkung festhalten, so können wir ohne Schädigung der ästhetischen Reinheit die beiderseitigen Prozesse verfolgen, in denen die Plastik das Götterbild und das Menschenbild zu höherer Gestaltung bringt.

13. Der göttliche Mann und das göttliche Weib.

Es spricht gar nicht gegen den Polytheismus, daß die griechische Plastik das Zeusbild zum mindesten nicht zu einer solchen Mannigfaltigkeit der Vollendung bringt, wie ihr dies bei den einzelnen Götteridealen gelungen ist. Man möchte meinen, es sei vielleicht ein Glück, daß uns der olympische Zeus des Phidias nicht erhalten ist; denn er hätte uns vielleicht nicht so einheitlich bezwungen, wie der Götterzyklus, mit dem er das Parthenon besetzt hat. Zeus ist eigentlich doch nur eine Ausnahme, eine menschliche Inkonsequenz im Polytheismus, in dem eigentlich die Götter einander gleichwertig sein sollten, und nicht nach bürgerlicher Menschenart, einer der Herrscher sei. Er müßte eben in seinem Bilde die Göttlichkeit aller anderen Götter vereinigen; solche Vereinigung aber dürfte keine Aufgabe eines plastischen Bildwerks sein. Daher

muß das Interesse an Zeus zurücktreten, insofern er der Göttervater sein soll.

Dagegen aber wird es verständlich, daß einzelne Züge aus seiner enzyklopädischen Einheit heraustreten, und wieder eigene Götter werden, auch wenn sie vorher nicht einmal Götter, sondern schlichte Menschen mit einem bürgerlichen Berufe gewesen waren. Furtwängler hat in seinen „Meisterwerken“ darauf hingewiesen, daß Eubulos älter sei, als der Zeus Eubulos in Eleusis, und daß Asklepios sich an Zeus anschließt. In der Tat ist der Asklepios in Neapel des Zeus gar nicht unwürdig. Es gehört zum Wesen des Polytheismus, und daher auch zum innern Handwerk der Plastik, daß für sie nur der einzelne Gott eigentliche Bedeutung haben kann, nicht die abstrakte Einheit eines Götterkönigs.

Und nun tritt dieser Mannigfaltigkeit der Götter gleichmäßig zur Seite die der Menschen. Vorab aber gilt es, alle diese Mannigfaltigkeit von dem Dualbegriff des Menschen, von den beiden Geschlechtern ausgehen zu lassen. Der Mensch ist nicht Mensch, sondern Mann oder Weib, und nur als Mann oder Weib kann er die Abstraktion des Menschen, kann er den Idealbegriff des Menschen vollziehen.

Es kann nicht schroffer die Konsequenz gezogen werden aus dem Begriffe der Wechselwirkung der Idealisierung von Mensch und Gott, welche die Plastik zu vollführen hat, nachdem sie solchermassen im Mythos, in der Religion vorgebildet war: als daß nun auch die männlichen und die weiblichen Götter in begrifflicher Sonderung, in bildlicher Scheidung vorgeführt werden.

Die Wurzeln dieser Scheidung liegen weithin jenseit des menschlichen Gebietes; sie entstammen daher nicht der Korrelation von Mensch und Gott, sondern der von Gott und Natur; und sie sind daher auch verzweigt mit der Korrelation von Mensch und Natur. Die Fruchtbarkeit der Erde fordert eine eigene Göttermutter: die Demeter ist die Gemeter, die Erdmutter. Aber wie vielfach noch mit astralen und tellurischen Motiven die Geschlechtsteilung der Götter zusammenhängen mag, so erlangen doch die menschlichen

und in ihnen erst eigentlich die sittlichen Motive die Vorrherrschaft. Wie die Sittenart der Menschen differenziert wird durch den Geschlechtsunterschied, so gewinnt auch das Götterideal erst eine wahrhaft lebensvolle Mannigfaltigkeit durch den Kontrapost der Geschlechter.

Nicht als Donnerer wird uns Zeus so lebendig, wie als Ehegatte. Und wiederum bewährt sich der historische Zufall, der uns von seiner Ehewürde kaum ein plastisches Denkmal aufbewahrt hat, in seiner ästhetischen Rationalität.

Diese Lücke füllt angemessenerweise die Hera aus. Und dies dürfte doch wohl der beste Sinn der besten Herabilder sein, daß sie die ganze Würde und Hoheit des Weibes, der Königin des himmlischen Hauses, der Ehegenossin des Götterkönigs, und der Hüterin daher auch des Eheglücks zu beseligender Darstellung bringt. Diesem Weibe haftet kein Mangel und keine Schwäche an; es fehlt ihr auch nichts von der Hoheit des Mannes; sie stellt das Ideal des Menschen ebenso vollendet dar, wie das höchste Zeusbild dies nur vermöchte. Sie hat auch kein anderes Attribut als das Zepter, das Symbol der Herrschaft, welche der Mann mit ihr teilen muß. Sie hat auch keine andere sittliche oder leibliche Obliegenheit zu verwalten; alle besonderen Reize und Mächte, alle besonderen Kräfte des Geistes und der Seele liegen jenseit ihrer Einheit und Machtvollkommenheit. Sie ist das Weibschlechthin.

Daher wirkt vielleicht auch der Kopf der Juno Ludovisi allein, ohne alle Gestalt, mit so geheimnisvoller Gewalt. Man fragt nicht nach der Schönheit bei ihr, denn diese bildet eine besondere Provinz im weiblichen Götterwesen; sie aber ist nichts Besonderes, sondern nur das Götterweib in seiner Einheitlichkeit. Der Weg geht aufwärts von der Aphrodite zur Hera, nicht umgekehrt. Und es ist um so charakteristischer, daß die auf den Namen der Hera gedeutete Statue des Vatikan ebenso von Furtwängler auf Alkamenes, den Schüler des Phidias, zurückgeführt wird, wie die der Aphrodite, mit der sie das ungegürtete Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt, gemeinsam hat. Es mußten erst die

Spezialitäten des weiblichen Göttertypus zur Erscheinung gebracht sein, bevor ihrer aller Einheit in dem Bilde der Hera zur Offenbarung kommen konnte.

Aber auch die Annahme, welche Heinrich Brunn macht und auf die Hera Farnese stützt, daß der Urheber des Hera-Typus Polyklet sei, läßt sich aus unserem Gesichtspunkte verstehen: der Schöpfer des Kanon der die Norm des Mannes in der Jugendkraft darstellt, kann zugleich auch der des weiblichen Idealtypus sein.

Zeus steht auch für diesen Gesichtspunkt an plastischer Bedeutsamkeit zurück. An dem Manne erfüllt sich der Anspruch der Idealität stumpfer und einseitiger, wenn man von der Schönheit absieht, die ohnehin wieder auf die Jugend hinweist. Der Mann ist der Herrscher; sein Wesen liegt in seiner absoluten Macht beschlossen. Was hier noch hinzukommen mag, ergibt schon einen Grenzfall, und daher einen Konflikt mit einer andern Macht, die seiner Absolutheit widerspricht. Dennoch fordert der Polytheismus, fordert die Plastik diese Entfaltung des einen Machtzentrums in die anderen Götter, die seine Brüder oder seine Kinder sind.

14. Die Korrelation zwischen Mensch und Tier.

Ein Götterreich eigener Art vertritt Poseidon, dessen Konflikte mit Zeus den Gegenstand der Ilias bilden. Für die Plastik aber ist er wichtig wegen seines eigenen Reiches, in welchem eine besondere Korrelation zum Menschen entsteht: die Korrelation zwischen Mensch und Tier. Auch sie ist enthalten in der Korrelation von Gott und Mensch. Denn sind die Tiere nicht auch Menschen und nicht auch Götter? Wenn man auf der Erde dies bezweifeln könnte: die Meerwunder besiegen diesen Zweifel.

Brunn hat hervorgehoben, daß die Geschöpfe des Meeres nur aus der geistigen Stimmung für die Unermesslichkeit des Meeres hervorgehen konnten; denn menschliche Wesen hausen nicht im Wasser. Und er hat

daher die Plastik der Meergottheiten geistvoll als den Ersatz für die in der antiken Malerei fehlende Stimmungslandschaft gedeutet. Er stellte so auch den Kopf einer Meergottheit neben den Zeus von Otricoli.

Ganze Zyklen von Halbgöttern männlichen und weiblichen Geschlechts schaaren sich diesem Typus an. Die Meerwesen sind die Träger der Melancholie, des Quietismus in der Leidenschaft. Daher strahlen von hier aus die mannigfaltigsten Nuancen und Gegensätze der Leidenschaft. Über allen schwebt der Triton, der in seinem enthusiastischen Blick, dem der geöffnete Mund nachzustreben scheint, nicht nur den Himmel mit dem Meere, sondern von seiner Tiefe auch mit der Erde den Himmel zu vermitteln scheint. Er verbindet daher auch schon in seinem halbawachen Träumerblick das wache Bewußtsein mit dem Schlaf und mit dem Tod; wie denn der Hypnos ihm auch verwandt ist, der dann wieder zu den Eroten, den Horen und den Grazien hinüberleitet, die, wie die Tritonen, mit den Nereiden verbunden sind.

Und endlich geht von hier aus der Weg zurück zu einer der ältesten Schöpfungen der griechischen Plastik, zur Medusa, die mit ihrem geschlossenen Auge ebenso Grauen erregt und einen Schrecken, dem doch ein geheimnisvoller Reiz der Anziehung einwohnt; ein Schrecken, wie ihn auch das Auge der Hera erregen soll, die daher kuhäugig ist, weil dieses Auge eine gewaltige, schreckhafte Kraft hat.

So wirft das Meer aus seiner dunklen Tiefe alle dämonischen Furchtgestalten hervor. Und die Plastik erfaßt es unter den weiten Umfang ihrer Aufgaben, diese Weite zu bewältigen, und durch ihre Darstellung zu bemeistern. Es gehört zu der vielverschlungenen Natur des Menschen und mithin zu ihrer Einheit, auch diese dämonischen Irradiationen zu gestaltungsreicher Abwandlung zu bringen. Denn die Natur des Menschen grenzt an die Tierwelt an, und ihre Abgründe liegen eben so sehr in der Meerestiefe, mit ihren Ungetümen, wie andererseits das Spiel der Wellen ein Symbol ist für das Spielwerk des menschlichen Lebens.

15. Das Grenzbild Apollons und des Dionysos.

Die griechische Götterwelt hat es nicht gescheut, eine Gestalt auszubilden, welche an der Grenze von Poesie und Prosa schwebt. Und diese Gefahr ist von besonderer Schwierigkeit für die Plastik, wenn sie aus Poesie und Mythos diese Gestalt übernimmt; zumal wenn diese im Mittelpunkt der hellenischen Religiosität und ihrer Entwicklung steht. Unter allen Göttern dürfte Apollon diese Bedeutung zuzusprechen sein. Nun aber steht er in einer doppelten Entwicklung; einmal wird er, der ursprüngliche Fern-treffer, und der mit seinen Sonnenpfeilen Seuchen und Tod verbreitet, andererseits auch der Spender des innerlichsten Segens, den seine Begleiterinnen, seine Trabanten, die Musen, über das Menschengeschlecht ergießen.

Das Orakel, das der delphische Gott verkündet, bildet wohl die Vermittlung. Der Gott, von dem die tiefste Weisheit ausgeht, ist auch der Musaget, ist auch der Urquell des theoretischen Geistes überhaupt. Es ist nicht nur Politik, welche in Delphi ihren Sitz hat, sondern dieser wird bei Platon auch zum „Nabel der Erde“, zum Ursitze der menschlichen Sittlichkeit. Die religiöse Reform, welche damals die hellenische Welt erschütterte, knüpfte an die Läuterung des Apollonkultus an. Orpheus ist selbst nur eine Einzelgestalt, die von dem einheitlichen Apollontypus sich abgesplittert hat, etwa wie der Asklepios von Zeus. Und die orphische Theologie ist es, welche die Läuterung des Apollonkultus auf sich genommen hat.

Diese Verbindung gleichsam zwischen Dichtung und Wahrheit ist aber nur die eine Richtung in der Apollinischen Entwicklung. Nach einer ganz entgegengesetzten Seite jedoch wächst das Verhältnis zwischen Apoll und Dionysos aus. Die zweideutigsten Wege des Menschenwesens liegen auf dieser Grenze; denn die geheimnisvollsten Wurzeln der Mystik sind hier verborgen. Ist es zuerst bei Apollon die Verbindung gleichsam von Seele und Geist im Menschen, von Poesie und Theorie, der zufolge

allein der Gott zum Orakelgott werden mußte, so bricht nun die Doppelnatur des Menschen über ihn herein in der Erkenntnis, daß er unentrinnbar mit der Sinnlichkeit verwachsen ist; daß er, wie Platon sagt, ein noch verschlungeneres Tier als Typhon sei.

Indem neben dem gereinigten Apollonkultus der thrakische Dionysoskult in Attika einfällt, werden nunmehr andere Schreckgestalten wachgerufen, die des Rausches und des Sinnentaumels, des Wahnsinns und der Verzückung, für die es keinen Unterschied mehr zwischen rein und unrein gibt. Daß die griechische Plastik nicht der Zweideutigkeit des Euripides verfallen, dem Korybantenzug des Bakchischen Thiasos nicht erlegen ist, das ist der Verbindung zu verdanken, welche für das Schaffen des Künstlers zwischen Dionysos und Apollon bestand. Dieser Verbindung entsprang die Idealisierung des Dionysos, und der Erste der diese vollzog, war Praxiteles.

Die Idealisierung des Dionysos aber hatte die des Apollon selbst zu ihrer Voraussetzung. Welch ein Abstand zwischen dem Apoll von Tenea in München und dem Apoll des Phidias im Thermenmuseum. Nicht die archaische Gebundenheit, in der nur schlechthin die Gestalt eines Mannes zur Darstellung kommt, macht den Unterschied, sondern die seelische Freiheit in der Gestalt. Die Schönheit des ganzen Körpers, der Rückseite nicht minder als der Vorderseite, sie ist nur eine freilich bedeutsame Nebenwirkung. Aber der vollendeten Durchführung des Gliederbaues, der sanften Neigung des jugendlichen Hauptes entspricht ein seelischer Ausdruck; die Einheit der Natur des Menschen ist jetzt für den Gott gefunden. Das ist die selbstvergessene Hoheit, welche das reine Selbstgefühl zur Erzeugung bringt. Dieser Apollo könnte uns vielleicht den Zeus des Phidias ersetzen.

Er übertrifft daher aus dem Gesichtspunkte der Einheit den Apollon des Praxiteles, der auf einen besondern Moment gespannt und beschränkt wird. Er ist nicht der allgemeine Ferntreffer, sondern der spezielle Eidechsen-

töter. Praxiteles würde sich vielleicht nicht auf eine solche geistige Momentanspannung eingelassen haben, die mehr der Richtung von Myron und Polyklet entspricht, wenn hier nicht der Humor seines Satyrideals in Mitwirkung für ihn käme. Damit ist aber gesagt, daß sein Apollo mit dem Zubehör des Dionysos verwandt wird.

Auch der Musaget des Skopas erreicht nicht die Höhe des Phidiasischen Apollo. Alle feierliche Begeisterung behält hier doch etwas Berufsmäßiges. Die Kithara ist kein universelles Attribut; und auch der Zug der Musen kann nur verstärken, was als Verstärkung zugleich eine Schwächung des eigenen Wesens des Gottes ist. Nur der Apollo von Belvedere kann allenfalls dem des Phidias nicht etwa gleichgestellt, immerhin aber doch beigesellt werden. Nicht in der Schönheit schlechthin liegt der Grund hierfür, sondern in der ursprünglichen Universalität des Fernstreffers, der ebenso der Fernseher ist, für dessen umfassenden Blick daher aber auch partielle Richtungen des Weltregiments verschwinden. Daher hat dieser männliche Ausdruck bei aller Weichheit doch immer Straffheit und Schärfe, keinen Anflug an das Weibliche, dem Skopas nicht entgeht.

16. Aphrodite und ihr Gefolge.

Praxiteles hatte einen andern Zielpunkt als Phidias. Für ihn besteht nicht allein die Richtung auf die gleichzeitige Idealisierung des Dionysos, die ihn zu seiner vielleicht doch allerinnerlichsten Schöpfung, nämlich der Idealisierung des Satyr geführt hat: zugleich besteht für ihn eine Verbindungslinie zwischen Apollo und Aphrodite. Über den kapitolinischen Satyr haben wir schon beim Humor gehandelt; von ihm selbst für den Humor Belehrung geschöpft. Aber der Satyr steht nicht allein als Trabant des Dionysos, sondern seine Parallelfigur ist der Eros, der wiederum auch als Hypnos auf den Poseidonkreis zurückgeht. Diesem aber gehört ursprünglich auch Aphrodite an, die dem Meere ent-

steigt, aus den Untiefen des Meeres für den Menschen geboren wird. Und hinwiederum entsprechen dem Satyrideal die Sondergestalten, welche aus dem Eros sich entfalten, und die in der Sehnsucht (*ἔμερος*) ihre Einheit finden.

Praxiteles hat zuerst die Aphrodite nackt dargestellt; hat er sie dadurch entweiht? Feilich als ein Kultbild im archaischen Sinne hat er sie nicht geschaffen. Wenn sie aber dennoch für den Kyprischen Kult bestellt wurde, so bedeutet dies nicht, daß er an den Geschmack des Kultus sich angeschmiegt hätte, sondern es bestätigt sich so unsere Grundansicht, daß die reine Kunst auch der Religion gegenüber nur in voller Souveränität verfahren kann. Gelingt ihr dies in ästhetischer Reinheit, so muß der festeste Kultus ins Schwanken kommen, und der ästhetischen Assimilation sich anbequemen.

Praxiteles und Phidias dürfen uns als die beiden Angelpunkte der griechischen Plastik gelten; denn in ihren Schöpfungen prävalieren je eines der beiden Momente des Schönen: in Phidias das Moment des Erhabenen, in Praxiteles das des Humors. Nichts kann lehrreicher sein als diese Verbindung der beiden größten Schöpfungen des Praxiteles: die der Knidia und die des Satyrs. Sie gehören zusammen, um das Moment des Humors zu seinem vollen Inhalt, und auch zu seiner Deutlichkeit zu bringen. Stände der Satyr allein, so könnte die oberflächliche Meinung sich behaupten, daß der Humor eigentlich doch nur eine niedere Kraft der menschlichen Seele auspräge, eine Nuance, welche ihn doch nur mit der Faunnatur verbindet. Es würde aber nicht einleuchtend, daß der Humor ihn zu den lichtesten Höhen all seines Strebens zu erheben vermöchte. Es würde die Demonstration nicht eindringlich, daß der Satyr nicht zufällig in ähnlicher Haltung dasteht, wie der Apollon Sauroktonos: er weist vom Dionysos ab auf Apollon hin; er ist nicht minder auch seines Geistes und Blutes.

Nun hat Praxiteles zugleich aber auch das Ideal der Aphrodite erschaffen. Sie ist nicht Hera, und auch

Athena nicht: ist sie aber etwa Venus vulgivaga? Und warum ist sie es nicht? Ist nicht die Liebe Geschlechtsliebe? Oder wäre sie für Praxiteles etwa die Liebe der göttlichen Komödie?

Daß sie dies nicht werden kann, daß sie dieser Gefahr entrinnt, und dennoch alle unkeusche Empfindung abwehrt, nur reine Anbetung der Menschenliebe entzündet, nur *divin amore* des ästhetischen Gefühls erweckt, das ist die Wirkung des Humors, der auch in diesem heiligsten Bildwerke der Kunst lebt; der auch in dem kleinen Nebenzuge sich köstlich ausspricht, daß die Göttin das Gewand zur Seite legt. Sie hat das unnachahmliche Lächeln des Humors; vielleicht noch ausgesprochener die von Milo in Paris als die Vatikanische.

Das Lächeln ist eine Urkraft des Mythos, die im Satyr, wie in der Aphrodite ihre Idealisierung empfängt. Es ist nicht mehr das Lachen der Medusa in den Metopen von Selinunt, das die Schadenfreude des dämonischen Entsetzens und Verderbens ausdrückt. Und es ist auch nicht etwa die Verstohlenheit einer üppigen Sinnlichkeit, welche in einem sonst seelenlosen Gesichte kichert, sondern es ist die selbstvergessene Freundlichkeit, die den Gipfel der Erhabenheit bilden würde, wenn nicht auch diese in göttlicher Selbsterniedrigung abgetan werden sollte.

Es ist das Schicksal der Natürlichkeit, der Sinnlichkeit des Menschenwesens diesen Zweifel an seiner eigentlichen, seiner höhern Bestimmung zu erregen. Ist er nur ein Leibeswesen, und als solches nur ein höheres Tier, mit dem er den Geschlechtstrieb gemein hat? Oder soll er sich seines Leibes schämen und seines Geschlechtstriebes?

Wenn die hohe Kunst das souveräne Mittel gegen diese Verirrung des Menschengefühls ist, so ist sie dies durch die Göttergabe des Humors. Und wenn nicht nur die Venus von Medici, sondern selbst die kapitolinische und die Knidia im allgemeinen Urteil der von Melos nachstehen sollten, so möchte es die schwächere Evidenz des Humors sein, die geringere Leuchtkraft des Lächelns, welche

jenen Nachbildungen den allerhöchsten Grad der Selbstvergessenheit versagt.

Die Aphrodite des Praxiteles sprechen wir als Bestätigung unseres Grundgedankens an, daß nicht die Schönheit der Gestalt, auch die des Weibes nicht, die Quintessenz des reinen Gefühls bildet; daß sie nicht identisch ist mit der Schönheit des reinen Gefühls. In ihr waltet nur dasjenige Moment des Schönen, welches der Humor bildet, vor. Nicht die Erhabenheit prävaliert, wie im Apollon des Phidias; sie fehlt wahrlich nicht, aber sie wird, wie verschämt, in den Schatten gestellt von der Liebe des Humors. Der Humor macht die Schönheit der Aphrodite zur Göttin der Liebe, und durch sie zur idealisierten Schönheit.

Mit dem Momente des Humors werden uns auch alle die bekannten Typen des Dionysoskreises ebenso verständlich, wie sie uns bereits als die Urweltschöpfer des Dramas zur Erkenntnis gekommen sind. Vielleicht bildet der Apollo Giustiniani nach Brunns Belehrung den Übergang. In ihm ist der dichterische Wahnsinn ausgeprägt, feiner, edler, aber in derselben Prägnanz, wie im Triton, der als ein Dämon des Meeres mit der Aphrodite gleichsam zum Eros wird.

17. Athena die Göttin des Geistes.

Aphrodite hat eine gewaltige Nebenbuhlerin an der Athena. Auch sie ist nicht universell, wie die Hera; sie ist die Schutzgöttin der Stadt des Geistes: sie ist die Göttin des Phidias. Wir haben jetzt den Kopf der Athena Lemnia in Bologna, und wir haben in ihm das vollendete Antlitz des Geistes, der die Werke Athens verwaltet. Fast möchte man denken dürfen, daß gegen diese Souveränität, gegen diese Autarkie des Geistes die Athena Parthenos zurücksteht, wie die Statuette sie erkennen läßt. In ihr waltet noch das archaische Lächeln; aber dessen bedarf es nicht mehr im Kopf der Lemnia; denn in ihm galt es, den ganzen Tiefsinn, den der Geist fordert, zum vorwiegenden

Ausdruck zu bringen: die Tiefe des Geistes hat die Schönheit in sich verschlungen. Und nun mag sie auch als Vorkämpferin Athens mit ihrer Aegis figurieren; sie bleibt doch die Göttin der Weisheit; diese ist die Burg Athens. Weisheit und Schönheit hat Athen in der Liebe verbunden.

Welch ein Abstand wiederum zwischen der Artemis auf den Metopen von Selinunt, die in Kaltsinn dabei steht, während sie den Aktäon von seinen Hunden zerreißen läßt. Welch ein Abstand auch zwischen Apollon, der den Marsyas schinden läßt, und dieser Idealität des Geistes und der Vormacht des Geistes. Artemis bestraft wenigstens noch einen Frevel der Keuschheit; ihre Nacktheit erscheint noch nur im Bade; Apollo aber rächt sich an einem Mitbewerber um seine Virtuosität in der Flötenkunst. Athena dagegen ist wie eine neue Hera geworden, eine Universalgottheit des Geistes. Das ist der große Triumph des Phidias, daß er zu den Füßen dieser Göttin die ganze geistige Macht Athens, den Olymp und die Heroenwelt niederlegen kann.

18. Die Giebel des Parthenon.

Die Giebel des Parthenon sind daher nicht nur der Gipfel seiner Kunst, nicht nur der Gipfel der griechischen Plastik überhaupt, sondern zugleich auch die symbolische Einheit des griechischen Geistes, seiner Kämpfe und seiner Siege, seiner ehrwürdigen Vorzeit mit ihren mystischen Zaubern, wie sogar auch seiner aktuellen Wirklichkeit. Auf diesen Giebelfeldern, ihren Friesen und Metopen sind alle symbolischen Zeugen der hellenischen Eigenart versammelt. Mag er immerhin sie nicht alle selbst aus dem Stein herausgehauen haben, so sind sie doch in ihrem Zusammenhange seinem Geiste entsprungen. Und dieser Zusammenhang ist in seiner Vollendung eine neue Form der Plastik.

Die Einzelfigur hört auf, der einzige, der vornehmliche Gegenstand der Plastik zu sein. Mag darüber

selbst die allseitige Rundfigur preisgegeben werden, und dadurch sogar auch die volle Selbstständigkeit der Plastik selbst, die zu einem dienenden Gliede der Architektur zu werden droht. Phidias hat diese Skepsis nicht angefochten. Athena muß nicht minder alle Kreise des Geistes um sich beschreiben, wie Zeus die Götter um sich schart. Gegen Athena tritt jetzt selbst Hera zurück. Die Weisheit ist nicht mehr ein Teil der Gottheit, sondern nicht minder als die Kraft und die Größe die Gottheit selbst.

Es ist nicht unbedeutsam, daß über die Figuren besonders vom Ostgiebel des Parthenon die Deutungen so mannigfaltig und so schwankend sind; um den Einen Punkt aber scheinen sich alle zu bewegen, nämlich: daß die Figuren dem Kreise der Nachtgottheiten angehören, von der Persephone bis hinauf zur Aphrodite. Es ist eben das unermessliche Feld der autochthonen Symbolik, das hier abgeschrieben wird. Und so mag Furtwänglers Deutung auf die Moiren wohl ins Schwarze treffen. Daher ist auch gerade bei diesen mächtigsten Gestalten, die den Beschauer im British Museum zur Entzückung hinreißen, das Liegen der weitgestreckten Figuren, und gar das Übereinanderliegen der Zwei so überwältigend, und so charakteristisch. Der aufrechte Stand bezeichnet die Einzelfigur; hier aber kommt es auf einen Zusammenschluß an; die Vereinigung aller dieser Gottheiten ist hier das plastische Problem. Und wenn es selbst nicht Gottheiten der Nacht wären, so müßte die aufrechte Stellung hier der Liegestellung weichen, weil dadurch das neue Problem schon an dem einzelnen Körper selbst veranschaulicht wird, an der Ausbreitung seines weiten Gliederbaues, wie denn auch die einzelnen Figuren, als solche, diesem Gesichtspunkte entsprechen.

Die Bildwerke an den Giebeln zu Olympia haben ebenfalls große Gruppen zum Gegenstande, teils mythischen Inhalts, aber mit dem Wettkampf um die Liebe, wie bei der Wettfahrt um die Hippodameia, und in Phigalia den Kampf der

Kentauren und Lapithen beim Hochzeitsmahl des Peirithoos. Dort ist Zeus, hier Apollon in der Mitte. In den Kentauren erkennen wir wiederum die Halbtiere und Halbmenschen, die das Wesen des Menschen, die Würde seiner Liebeslust in mystische Zweideutigkeit bringen.

18. Der Amazonen-Kampf.

Ein anderes Thema weist schon über den engern Mythos hinaus, nämlich nicht nur der Festzug der Panathenäen, der politische Aktualität hat, sondern auch der Kampf der Athener mit den Amazonen. Hier handelt es sich nicht nur um eine Periode der politischen Vorzeit, die der Gynaiokratie, welche das griechische Drama und die Aristophanische Komödie bewegt, sondern ein Urthema der Plastik tritt hier wieder auf, das der Hera, der Kraft im Weibe, der Ebenbürtigkeit des Weibes mit dem Manne, der Einheit in der Natur des Menschen auch ob der Differenz des Geschlechts.

Daß die Idealität des Weibes der schlichte Sinn des Amazonentypus sei, darüber ist sicherlich dem andächtigen Beschauer immer eine zwingende Mahnung aufgestiegen: E. Löwy hat in einem schönen Aufsätze, der eine Stilkritik der verschiedenen Amazonentypen enthält, diesen Gedanken klargestellt. Ist doch der Ephebe im Wettkampfe eine der Ursprungsgestalten der Plastik; wie sollte da das Weib in seiner Jugendkraft in der plastischen Ringschule fehlen? Der Dualis von Mensch und Gott fordert diese Ergänzung zu Hera und Athena auf Seiten des Menschen.

Hier zeigt sich nun aber beinahe mehr noch als überall sonst die innerlichste Einheit der beiden Formprinzipien, der beiden Arten der Vorbedingungen des reinen Gefühls. Das Weib kann als Mensch nicht nur die Kraft zu bedeuten haben: die Liebe ist die Grundkraft der Menschennatur des Weibes. Und daher ist

schon in der archaischen Kunst der letzte Sinn des Amazonentypus zur Darstellung gekommen in jenem Relief, auf welchem Penthesileia, von Achill getroffen, im ergreifendsten Liebesblick vor ihm in die Knie sinkt.

Das ist der Sinn der Amazone mit der Wunde in der griechischen Plastik. Diese Wunde ist nicht nur das Attribut ihrer Niederlage, sondern zugleich das ihrer Natur, ihrer Einheit, die nicht durch den wilden Kampf vollzogen wird, sondern am letzten Ende immer nur durch ihre eigenste Macht und Kraft, durch die Liebe, die ihre Obermacht ist. Ich glaube in London auch auf Metopen beobachtet zu haben, daß auch der Krieger, von der Liebe ergriffen, mit der Mordwaffe einhält, und daß eine Scene entsteht, wie sie aus der Jungfrau von Orleans bekannt ist. So bleibt auch bei der Amazone ihre Unterwerfung zugleich ihr Sieg,

19. Die Niobegruppe.

Von den Amazonen führt uns ein gerader Weg zu der großen Gruppe der Niobiden. Sie durften im plastischen Zyklus nicht fehlen, sind sie doch auf Seiten des Weibes die Analogie zum Prometheus. Das spezifische Leiden der weiblichen Mutter gegen den Neid der Götter. Und der prometheische Sieg auch des weiblichen Menschen in diesem grössten aller Leiden; daher auch der höchste Grad der Kraft in diesem schwersten Leiden.

Gegen dieses urmenschliche Leiden tritt auch die Laokoongruppe in den Schatten. Bei den Niobiden ist nichts Genrehaftes, keine Spur von einer Reklame des Schmerzes. Stummheit, Versteinerung nach dem Wortlaute des Mythos, ist die einzige Antwort, welche die menschliche Würde gegen das unbegreifliche Walten der Götter übrig läßt. So führt hier ein gewisses Ende der Plastik auf den Tod hin, mit dem die Plastik in den Sarkophagen immer sich zu befassen hatte.

20. Der Tod und die reifende Kultur.

Helbig lehrt, daß auf den Grabreliefs der attischen Blütezeit mythische Szenen nicht nachweisbar seien. Dies könnte auffallen; denn der Hermes bildet ja einen Höhepunkt im Schaffen des Praxiteles; und der Hermes ist ja nicht allein schlechthin der Götterbote, sondern der Mittler zwischen der Ober- und der Unterwelt, er ist der Seelengeleiter (*ψυχοποιπός*) zum Hades. Warum verzichtet die plastische Blütezeit auf die mythischen Motive der Blütezeit?

Man kennt die natürlichen Motive der ehelichen, der Familienliebe, welche so ergreifend die Grabreliefs darstellen. Der Tod erscheint in ihnen wie überwunden, das bürgerliche Leben der Gesittung wird fortgeführt. Das Jenseits der reifen Griechenzeit war in der Tat nur die zur Kunst idealisierte Wirklichkeit. Man entsagte den düsteren Bildern des Schattenlebens, sofern man sich nicht zu den orphischen Gedanken, welche Platon mit seiner Ethik ausstattet, in der Kunst erheben mochte. Die Kunst ist die Ausbreitung des Lebens, seine Behauptung, seine Verwirklichung, seine Verklärung über den Tod hinaus. Auch der Götterbote, der zum Hades geleitet, kann hier verabschiedet werden. Hier reicht der Mann der Gattin zuversichtlich die Hand, und die treue Dienerin steht zur Seite, und die Kinder sind um den Schoß der Eltern versammelt; so ist alle Seligkeit des Jenseits ersetzt und erfüllt.

Schon seit Phidias tritt Eirene auf, die Schutzgöttin des Friedens, die auch die Pflegerin des Plutos ist, also der wirtschaftlichen Kultur. Die Rationalisierung der Götter hat begonnen, daher auch ihre Auflösung in das Familienleben. Artemis spaltet sich in die Iphigenia, in deren Gestalt die Zwiespältigkeit des trojanischen Mythos zur Auflösung kommt.

So obsiegt der Friede auch über das Fortleben im Tode, wenn es mehr sein soll als Fortführung des irdischen Daseins.

Die Einheit der Natur des Menschen wird auch in dieser Steigerung der letzte Sinn der Plastik.

21. Die Porträtstatue.

Indessen hat die statuarische Kunst noch einen Höhepunkt gehabt, der in der Übersteigerung des plastischen Wollens und Könnens das Zeichen des Niedergangs in sich trägt. Lysipp war der Zeitgenosse Alexanders, von dessen Porträtstatue man noch eine Kopie annimmt. Die Porträtstatue aber verpflanzt die Idealisierung in die Individualisierung.

Mit der Individualisierung hängt auch die Bewegung, als solche, zusammen. In der hohen Kunst gründet sich die Bewegung in der Ruhe, welche als Ursprung der Bewegung dargestellt wird. So hebt sich die Bewegung für ihren eigenen Bestand in die Ruhe auf. Lysipp dagegen macht die Bewegung, als Erscheinung, zu seinem Problem. Daher gibt er dem ganzen Rumpfe nach allen Richtungen hin die Bewegungserscheinung.

Myron hat zwar auch schon die Bewegung im Diskoswerfer zum Problem gemacht, aber das Moment des Wurfes wird hier in seinem Ursprung gefaßt; es ist mehr der Moment der Spannung als das Moment des Wurfes, in dem hier die Bewegung erscheinen wird. Nicht anders ist es im Kanon des Polyklet. Es ist vielleicht auch schon nicht nebensächlich, daß Lysipp im Apoxyomenos ein technisches, dem Kampfe selbst äußerliches Moment sich zum Problem macht. In jeder Hinsicht steht auch aus diesem Gesichtspunkte der Diadumenos höher.

So läßt sich denn auch die Nachricht verstehen, daß dieser Künstler 1500 Werke geschaffen haben soll, darunter allerdings den größten Teil aus Bronze, deren Guß geringere Zeit fordern soll als die Bearbeitung des Marmors. Sein Bruder hat auch den Gipsabguß erfunden.

Noch charakteristischer aber dürfte für Lysipp sein, daß er neben den Porträtstatuen auch die Allegorie gepflegt hat. Und in dieser Beziehung ist es nicht ohne

Bedeutung, daß der *Kairos*, die Opportunität, von ihm dargestellt ist. Freilich wird nur über diese einzige allegorische Figur von ihm berichtet, aber sie ist das Symptom, das Symbol der veränderten Zeitanschauung: das *Ewige* hat angefangen, im Transitorischen der *Zeitlichkeit* sich zu verflüchtigen.

Und nun führt der Hellenismus in die vielgestaltige *Römerzeit* hinein. Größte Macht ist noch nicht Größe, diejenige Größe und Hoheit, deren die Kunst bedarf. Die Kleinheit der Macht beweist sich in der Aneignung und Nachahmung des Großen, das sie selbst mit aller ihrer Macht nicht zu erschaffen vermag. Lysipp schon hat auch schier grenzenlose Macht. Aber indem er die Bewegungsform zur *Körperform* gestalten will, erliegt er der Gefahr, die Verinnerlichung nicht zu erreichen, die er gerade auch in der Individualisierung anstrebt. Die *Seelenform* verschmilzt daher bei ihm nicht mit der *Körperform*, und so kann er die Einheit von Seele und Leib in der Natur des Menschen nicht vollziehen, und er ist daher bei aller seiner Mächtigkeit zum Absturz in das *Genre* prädisponiert.

22. Die Bildkunst der Römer.

Das *Römervolk* hat seine Größe mehr noch im Rechte als im Staate. Das *Recht* ist gleichsam die *Kunst des Staates*. Und diese römische Kunst, das römische Recht, hat aller Abrogation getrotzt; denn es hat den Wert weltgeschichtlicher *Ewigkeit*.

Das *Recht* hat sein Fundament im sittlichen Individuum des Menschen. Es ist verständlich, daß die römische Plastik Originalität gewinnt in der *Porträtbüste*. Die *Porträtstatue* gehört der griechischen Kunst an, und sie vollendet sich dort bedeutsamer Weise in denen des *Sophokles* und des *Demosthenes*. Für den römischen Rechtsgeist dagegen bedarf es nur der *Porträtbüste*; im Antlitz kommt der Geist des Menschen hier zu voller Offenbarung. Die *Statue des Augustus* will nicht nur *Porträtstatue* sein; sie stellt schon das *Wahnbild*

des Kaisergottes dar. Daher hängt sie ihm auch, wie ein Gorgoneion, den Schildpanzer mit den drei mythologischen Etagen um. Wirkliches Leben stellt dagegen der kleine Augustuskopf dar; darin wird der Kopf des Menschen, als des neuen Cäsar, idealisiert. Und so möchte es in der ganzen großen Porträtgalerie der römischen Plastik sich durchführen lassen.

23. Die Katakombenkunst und die christliche Plastik.

Das römische Reich geht nun aber in das heilige römische Reich über, die griechische Antike wird in Rom zur christlichen Katakombenkunst. Und diese Gräbersymbolik verbindet die Antike mit dem jungen Christentum. Wie das Christentum in seiner Trinität die Brücke mit dem Heidentum nicht abbricht, so ist es selbst nicht nur an diesem Teile eine Weitergeburt des Mythos, sondern es hat sich auch vermittelst und vermöge der Plastik in die Herzen seiner ersten Bekenner eingeschlichen, und in ihnen eingepflanzt.

Wenngleich in den frühesten Katakombenbildern Christus selbst noch gar nicht zur Darstellung gekommen ist, sondern in unverkümmerter antiker Gesinnung der Verstorbene selbst in seinem Porträt, so wird doch der gute Hirte, als der alte Hermes, weiter gedacht, der jetzt in das Paradies, nicht mehr in den Hades geleitet. Hier hat die Plastik kein eigenes Leben, keine Freiheit der Probleme und der Stoffverwandlung. Hier hat sie sich in die Unterwelt verurteilt. Und für ihre Freiheit bleibt auch der Himmel, der sich hier auftut, nur immer ein Jenseits, also eine Unterwelt. Der Olymp ist mit allen seinen menschlichen Torheiten immer eine Oberwelt, weil eine Erhöhung, eine Krafterweiterung des schlechthin menschlichen Daseins; hier dagegen wird dieses irdische Dasein ver-eitelt, und dafür soll ihm eine andere Welt zum Ersatz gegeben werden, die zwar nicht seine Wirklichkeit ist, noch sein kann, aber seine Wahrheit werden soll. Und diese Wahrheit soll nun plastische Erscheinung werden.

Widerspricht dieses plastische Problem nicht dem plastischen Begriffe der Erscheinung? Man täusche sich nicht durch vermeintliche Erweiterungen, oder gar Erhöhungen des Plastischen. Hier gilt ein genauer und klarer Maßstab, den wir in der Einheit der Menschennatur gefunden haben. Von diesem Grundbegriffe aus geht daher unsere Frage an die Möglichkeit der christlichen Plastik; und von diesem Grundbegriffe aus ist die Frage beantwortet, sobald sie gestellt ist. Mag der Begriff des Menschen durch sie höher werden; könnte es selbst möglich sein, daß der Begriff Gottes durch sie höher würde, all dies würde vielleicht die Religion angehen, aber nicht die Ästhetik des reinen Gefühls. Diese hat es nicht mit Gott zu tun, so wenig als mit den Göttern. Denn die Götter sind ihr nur Menschenideale, mithin nur Menschen. Und nur mit dem Menschen will sie es zu tun haben, und zwar mit der Einheit seiner Natur, mit deren Einheit in Leib und Seele. Haben die Götter, oder hat etwa auch Gott ebenfalls einen Leib, wie der Mensch? Kann er also, als Gott, in die Einheit der Natur des Menschen aufgenommen, in sie einverleibt werden?

Diese Frage wird zur Lebensfrage der christlichen Plastik. Lassen wir Friedrich Vischer hier sprechen: „Dieses Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es ist der Mythos einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben sollte. Die mythischen Wesen des klassischen Ideals gelten auch als wirklich atmend und lebend, aber doch ist es nicht eigentlich trockener Ernst damit. .es gibt neben ihnen eine Geschichte und Natur. . . . Hier aber ist es dogmatischer Ernst mit der Behauptung der geschichtlichen Existenz.“ Das Unplastische dieses christlichen Ideals wird nun besonders an der Vorstellung vom Sohne erläutert. „Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit bloß mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des

Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nötig ist, aus, und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich.“ Vischer konkludiert daher: weder das Göttliche, noch das Weltliche „wird dadurch plastisch ideal.“ Nach unserer Terminologie ist das Göttliche die Seele in der Natur des Menschen, und ihr hat die Plastik die Einheit der Körpergestalt aufzuprägen.

Wiederum müssen wir uns hier dessen erinnern, daß die systematische Ästhetik nicht Kunstgeschichte ist. Wir haben nicht über das Mittelalter, noch über seine Kunstentwicklung hier zu urteilen. Wir gedenken vielmehr in dankbarer Bewunderung aller der Leistungen der christlichen Plastik, zumal wie sie die Fassaden der Kirchen schmücken. Wer könnte vor den Domen von Siena und Orvieto gestanden sein, oder gar vor denen von Rouen und Reims, ohne die Tiefe und die Größe gefühlt zu haben, zu der sich hier die christliche Plastik innerhalb und außerhalb der strengen Gotik erhoben hat. Aber gerade an der Plastik der französischen Gotik dürfte es unverkennbar sein, daß sie den Bannkreis der christlichen Legende verläßt, oder aus ihm herausstrebt, wie in klassischer Besinnung, rein menschliche, besonders Frauengestalten darzustellen. Je vereinzelter diese Beispiele sein mögen, desto lehrreicher sollten sie wirken.

Aber selbst in diesen Großleistungen der Plastik zeigt sich die allgemeine Bedingtheit, in der die christliche Plastik gehalten wird: sie hat der Kathedrale sich einzuordnen, in welcher der Klerus seine Macht entfaltet, sich daher in das architektonische Gliederwerk einzufügen. Es steht ihr kein selbständiges Eigenleben zu; sie darf froh sein, wenn sie an den Portalen in den Nischen und unter den Spitzbögen selbst ein Unterkommen findet.

24. Die Renaissanceplastik.

Die Renaissance ist vom Mittelalter geboren, bevor sie aus der Antike wiedergeboren wurde. Ihre ursprüng-

liche mittelalterliche Natur bringt deutlich die Plastik hervor. Wie vereinzelt stehen die großen weltlichen Standbilder, wie das Reiterstandbild des Colleoni von Andrea del Verrocchio und des Gattamelata von Donatello. Das ganze weite Feld der Plastik wird von den kirchlichen Stoffen beherrscht. Und wo aktuelle Aufgaben hervortreten, da sind sie eben auch im kirchlichen Dienste, als Grabmäler in den Kirchen; und wo Donatello seine Reliefs von größter dramatischer Bewegtheit schafft, da ordnen sie sich dem Altarwesen ein, und passen sich seinen Massen an, wie in Padua.

Wahrhafte Innerlichkeit ist das Gepräge der großen Plastik des Marienkultus und des ganzen Zyklus der heiligen Familie. Selbst im glasierten Ton wird man dieses Anblicks nicht überdrüssig. Diese Bildhauer allein machen es verständlich, daß Florenz die Stadt Savonarolas werden konnte. Die Emsigkeit und die Konsequenz dieser Plastik ist das untrügliche Zeichen einer Wahrhaftigkeit der religiösen Gesinnung, einer Wahrhaftigkeit, die freilich auch auf seiten der reinen Menschlichkeit liegt, wie sie für die Plastik wenigstens unmittlbarer an der Maria als am Christus sich entzünden konnte. Aber auch Christus ist durch Verrocchio wahrlich zu einer wahrhaften, zu einer wahrhaft menschlichen Erscheinung gebracht worden. Der Christus an der Ostseite von Or San Michele in Florenz ist der Lehrer des Ungläubigen. Als Lehrer ist Christus hier vielleicht zu der schönsten Darstellung gekommen, welche zum mindesten die Plastik, vielleicht die bildende Kunst überhaupt von ihm erbracht hat. Hier ist das Feierliche und Großartige erreicht, und mit dem Ernst der Güte gepaart.

! Wenn die großen Zeitgenossen Donatellos Markus, an der Südseite, bevorzugt zu haben scheinen, so dürfte hierbei ihre religiöse Skepsis mitgesprochen haben; denn sie lobten ja besonders die Naivität dieser Augen. In Christus dagegen ist auch in der Stellung die ganze volle Freiheit, die den Lehrer offenbart, der mehr sein soll als ein Verkünder.

25. Michelangelo.

Überblickt man nun das ganze große Gebiet dieser Plastik, wie sie in Italien besonders seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in Niccolò Pisano anhebt, so begreift man wohl, daß Michelangelo wie eine neue Offenbarung in derselben Welt erscheint, in der er lebt und arbeitet, aus der er hervorgeht, und der er mit der ganzen Universalität seines Geistes angehört. Er ist nicht nur der universelle Künstler, und er ist auch nicht nur der universelle Geist, der als Dichter auch philosophiert; alle diese wunderbaren Gesamteigenschaften sind doch auch, mehr oder weniger, bei anderen seiner Zeit- und Kunstgenossen vorhanden. Was ihn vielleicht sogar vor Leonardo auszeichnet, das ist diejenige Richtung seiner *Terribilità*, welche am meisten seine *Modernität*, und daher auch seine Mustergültigkeit für den Begriff des modernen Menschen kennzeichnet, seine Geistesgemeinschaft mit seinem großen Landsmann Dante, dem Urheber des italienischen Vaterlands, seines Staates und daher auch seines geistigen Kulturzentrums: Michelangelo ist Politiker ebenso, wie er universeller Künstler und Grübler über den tiefsten Sinn der Kunst ist.

Man kann doch wohl den Menschen Michelangelo nicht begreifen, wenn man diese Seite in seinem vielgestaltigen Wesen übersieht. Man wird ihm ungerecht, wenn man den Medici gegenüber nicht bedenkt, daß sein Vaterland nicht seine Vaterstadt allein, noch auch die Weltstadt der Christenheit ist, sondern daß die Freiheit erst den Begriff seiner Vaterstadt erfüllt, und daher wohl auch sie im höchsten Sinne erst den Begriff, das Ideal einer Metropole der Christenheit.

Ohne die Politik läßt sich daher vor allem auch die Frage seiner Religiosität gar nicht behandeln. Wer die Freiheit liebt, der kann zwar Mystiker werden, aber nimmermehr ein Sklave des dogmatischen Kirchenglaubens. Die Ästhetik hat ebenso der Literaturgeschichte für ihr Interesse an der Biographie die Wege zu weisen,

wie der Kunstgeschichte an diesem freilich interessanten und bedenklichen Punkte. Die Systematik der Kulturinteressen bildet hier den Wegweiser. Und dieser führt in gerader Richtung auf die Werke selbst hin, die das eigentliche Leben eines solchen Genius ausmachen. Jeder Mensch ist ein R ä t s e l; wie sollte es nicht in höherem Maße ein solcher Wundermensch sein, der die Grenzen des Menschlichen nicht nur persönlich in seinem Kunstvermögen überschritten, sondern der sie auch erweitert und erhöht hat in den Gebilden und Gestalten seiner Schöpfungen. Wenn diese schon als Gestalten ein rätselhaftes Dasein zeigen, wie sollte der Schöpfer selbst es weniger sein als seine Werke?

Wenn wir nun aber in seinem überreichen Lebenskreise einen Radius finden, wie die P o l i t i k ihn für den modernen Menschen bildet, so darf man diesen wohl zum Durchmesser machen. Aus der Begeisterung für die Freiheit des Bürgers ist seine Religiosität vereinbar mit der schrankenlosen U n g e b u n d e n h e i t seines künstlerischen Schaffens. Freilich liegt in dieser Freiheitsidee, als der Einheit seines Geistes, zugleich auch der Schwerpunkt für die T r a g i k seines persönlichen Lebens, als Künstler, der im A u f t r a g e v o n P ä p s t e n alle seine Schöpfungen ausführt, von Päpsten, die zum Teile seine ursprünglichen Mäcenaten waren. Hätte er etwa sich schlechterdings ihnen unterwerfen, ihre Pläne und Entwürfe zu den seinigen machen können? Er wäre nicht der Genius, dessen Botschaft er in sich fühlt, wenn er die Freiheit seines Schaffens sich hätte unterbinden lassen wollen; lieber mußte er, wie er sagte, seine ganze Jugend sich verderben lassen.

Für ihn durfte weder die Familie der M e d i c ä e r, noch auch der Papst selbst, unter dessen v i e r f a c h e m Wechsel er gearbeitet hat, eine Schranke seiner Freiheit sein: konnte es dennoch aber das D o g m a sein? Sollte die Schwerkraft seiner Freiheit an diesem harten Anstoß des Mittelalters, das immer noch in die Renaissance hineinragt, und vollends in der beginnenden katholischen Restauration seines späteren Alters zu neuer Härte sich versteifte, schwach und unwirksam geworden sein? Wir würden die Einheit in diesem ideal schöpferischen Geiste aufgeben müssen, wenn wir ihr sein

allgemeines Zentrum der Freiheit hier versagen sollten. Unbefangen von solchem biographischen Vorurteil gehen wir an die Betrachtung seines Werkes heran.

26. Die Medicäergräber.

Hätten wir nur die Medicäergräber von Michelangelo, so müßten wir erkennen, daß die Politik, wie sie seit Dante die italienische Seele bewegt, der Mittelpunkt auch seines mannhaften Denkens gewesen ist. Die ästhetische Orientierung hat nicht auf die biographische Quellengeschichte dieses größten aller Denkmäler näher einzugehen. Genügt es nicht schon zu wissen, daß Fürstengräber hier bestellt waren als Ergänzung der ersten in der alten Sakristei geborgenen Familiengruft des Hauses Medici, mit dem, in seinem Steigen und Fallen, wie in seiner Abzweigung auf den päpstlichen Thron, die Geschehnisse von Florenz und Rom in diesem ganzen neuen Perikleischen Zeitalter verschlungen waren.

Einen tragischen Stachel mag es zudem haben, daß der Auftrag dahin ging, „zwei nichtswürdige Sprößlinge dieses Tyrannengeschlechts zu verherrlichen.“ Doch ist auf dies Moment kein besonderer Wert zu legen, und daher auch auf den Gedanken zu verzichten, daß das politische Gefühl sich hier zu einem Racheakt verhärtet hätte. Wir stehen vor einem der allergrößten Werke der gesamten Kunstentwicklung, vor dem daher aller zeitliche Anlaß selber zum Symbol herabsinkt. Es handelt sich um Männer der politischen Gewalt seiner Vaterstadt, welche Vaterstadt er im Geiste Dantes mit der Sehnsucht des Vaterlands verknüpfte. Dieser politische Schwerpunkt seines Lebens und seines mannhaften Strebens ist das Grundmotiv dieses Grabmals.

Gehen wir von der linken Gruppe aus, so müssen wir doch alsbald auf die rechte hinüberblicken. Denn es besteht ein Kontrapost zunächst zwischen diesen beiden Gruppen, und dann wieder auf jeder einzelnen Gruppe zwischen der weiblichen und der männlichen Figur. Die Deutung der linken Hauptfigur auf die Nacht ist unbezweifelbar. Wir

sehen ein Weib, in tiefen Schlaf versunken, ihre riesenhaften Glieder ausstrecken. Ein Diadem mit Stern und Mondsichel schmückt ihre Stirn. Sie ist eine Naturgöttin, eine wahrhafte Idealisierung des Weibes in der Höhe der Kraft und in der Tiefe der Weisheit, eine Amazonenkönigin und eine Athena.

Der linke Fuß ist erhoben; er soll an die Gewalt gemahnen, welche von dieser Gestalt ausgeht, wenn sie sich erhebt. Über die Riesenkraft des Gliederbaues aber ist doch noch der Ausdruck dieses Antlitzes erhöht. So oft ich vor dieser Göttin stand, konnte ich mich niemals des Gedankens erwehren, als ob ein Dantesker Ausdruck in diese Züge, besonders in die Nasenform hineinspielte. Das mag Einbildung sein; sicher aber ist es, daß hier der *divin amore* in Stein verewigt ist. Diese Beatrice lebt; sie schläft nur, weil in ihr beschwichtigt sind nun alle Triebe. Die Menschenliebe zur großen einheitlichen Natur des Weibes hat diese Gestalt, diese Glieder, die Züge und die Form dieses Antlitzes geschaffen; höchste Kraft auf tiefstem Seelengrunde. Eine neue Geburt der alten Mutter Nacht, eine neue Göttin der Schönheit aus diesem Meer der Nacht.

Kann es ein Übertreffen, kann es auch nur ein Gleichkommen geben zu dieser Vollendung des Weibes?

Wir gehen zur rechten Gestalt hinüber. Sie hebt den linken Schenkel, während die jugendlichere rechte Seite ganz ausgestreckt, aber zum Aufstehen gerüstet ist. Das Problematische eines Übergangsmomentes versagt dieser göttlichen Gestalt die Erhabenheit ihrer Partnerin. Auch die Arme stützen hier nicht das Haupt auf dem eigenen Schenkel, sondern sie dienen der sich vorbereitenden Bewegung des Aufstehens.

Es ist, als hätte der Unsterbliche allen Zauber auf das Angesicht bannen wollen. Auch hier muß ich mich auf eine subjektive Erfahrung beziehen. In der Hauptansicht erscheint dieses Gesicht wie eine Medusa; nur Grauen und Schrecken scheint aus ihm zu blicken, aus diesen Augen, die halb geschlossen scheinen, so schwer lasten die Lider auf ihnen. Wie kommt dieses Medusenhaupt zu dem Namen der

Aurora, den die Bewegung des gewaltigen Körpers rechtfertigt? Wie paßt zu diesem Schreckensgesicht das jugendliche Kinn mit dem Grübchen und die schmale Rundung der Wange?

Wenn ich nun aber der ganzen Breite nach auch an dieser Göttin abschrift, so kam ich jedesmal zu einer Distanz, innerhalb welcher das rechte Profil den vollen Liebreiz jugendlicher Anmut und Schönheit ausstrahlte; und das Grauen der Medusa war immer gänzlich geschwunden. Auch bei der Medusa Ludovisi hatte ich immer dieses Erlebnis. Jetzt ist auch eine Reproduktion dieses Profils vorhanden, welcher gemäß die neuere Ansicht sich zu begründen scheint, daß dieses Bildwerk gar nicht das einer Medusa sei.

Die Erhebung aus dem Schlafe stellt auch diese Göttin dar. Und wenn schon der Schlaf kein Todesschlaf der Trägheit war, so leuchtet aus diesem beschatteten Auge die Zuversicht eines neuen Tages und einer ewig jungen Zeit. Auch der Mund ist beinahe überweit geöffnet, während er dort fest geschlossen ist: er kündigt das Orakel der Verheißung auf eine nahende Zukunft. Und wenn es nicht Einbildung ist, so könnte man vielleicht auch den Beginn der Arbeit erschließen; denn die Finger haben sich schon für sie gekrümmt und gehoben.

Der Tag ist noch nicht angebrochen, ihn stellt der männliche Kontrapost zur Nacht dar, während Aurora ihren eigenen Kontrapost in der schwermütigen erhabenen Männergestalt hat, die die Abenddämmerung darstellt, erhaben auch durch den gewaltigen Schädel und die hochgewölbte Stirn. Der Tag dagegen wendet sich bedeutsam vom Beschauer ab, und zeigt nur den obern Teil seines Kopfes mit dem tief in die Stirn hineinbewachsenen Haar.

Alles Göttliche des Menschenherzens scheint in diesen Gestalten, die diesen Raum unzweifelhaft beherrschen, erschöpft zu sein; kann die Madonna, welche in der Mittelwand, wie ein Gebirge aufgetürmt ist, noch dazu etwas Neues sagen? Wie Beatrice die Art der Maria annimmt, so wird auch hier die Maria wie zu einer ältern Schwester

jener unten gelagerten Göttinnen. Es ist schon gewiß nicht ohne Bedeutung, daß das Kind auf ihrem Schoße, an ihrer Brust, so stark es schon ist, selbst abgewandt ist von dem Beschauer, wie von der Welt; als ob die Heiligkeit da unten nicht überboten werden sollte durch das Christuskind. Und die Maria, die ganz Mutter ist, steht in Harmonie mit den beiden menschlichen Frauen unten. Das ganze Madonnenproblem ist in diesen Hauptzyklus eingefügt worden. Indem das Christkind nur auf die Mutter hin projiziert wird, neigt sich Maria nur dem Kinde, der werdenden Menschheit zu. Auch sie hat in ihrer Schönheit nur die Artvollendung des Weibes.

27. Die mythologischen Bildwerke.

Michelangelo ist nicht nur durch seine Politik, sondern auch durch seine Vertrautheit und sein tiefstes Einvernehmen mit dem literarischen Geiste der Renaissance von den Fesseln der dogmatischen Tradition des Kirchenglaubens frei geworden. Die mythologische Universalität seiner Bildwerke macht dies schon unverkennbar. Der Bacchus und der Eros stehen neben dem Giovannino und dem Engel; der sterbende Adonis und die Leda neben der Grabtragung und der Madonna. Mit einem Zentaurenrelief hatte er seine Laufbahn begonnen; und die Brutusbüste entstammt seiner aktuellen Politik, die aber doch auch in das römische Heidentum zurückweist.

28. Biblische Bildwerke.

Vielleicht darf man aber für seine innerlich religiöse Freiheit auch darauf noch hinweisen, wie er neben dem neuen auch das alte Testament für sein Schaffen heranzieht, beinahe vorzieht. Wenigstens wird man sagen dürfen, daß seine Kunst an den alttestamentlichen Stoffen zu höherer Vollendung aufsteigt als an denen des neuen Testaments. Wenn man dagegen sagen wollte, die Helden des alten

Testaments hätten seinen Heldengeist mehr angezogen als die Sendboten und Werkzeuge des neuen Glaubens, deren Heroismus, dem leidenden Meister gemäß, vorzüglich im *Martyrium* besteht, so wäre damit doch nur der Gedanke bestätigt, daß ihn der tiefste Gehalt seines Glaubens nicht so unwiderstehlich zu seinem Schaffen anregte, wie die Helden gestalten des alten Glaubens. Und so mag ihm auch die Kongenialität, die er bei den alten Propheten mit seinem eigenen Sturmgeiste empfand, in dem allgemeinen Streben seines großen Geistes nach Freiheit und Selbständigkeit unterstützt haben, um die religiösen Stoffe nur als Stoffe für seine reinen Formen zu betrachten und zu behandeln, von ihrem Glaubensinhalte aber bei ihrer plastischen Benutzung und Verwandlung nach Möglichkeit Abstand zu nehmen.

Der David läßt diese ganze Freiheit erkennen. Ich kann gar nicht begreifen, wie man *terribilità* in diesem Kopfe finden kann. Sprüht etwa Mordlust aus diesem weitblickenden Auge, selbst aus der gespannten Öffnung dieser Nasenhöhlung? Ein Apollo steht vor uns, oder beinahe ein Dionysos; so wunderbar ist, wie zu Weinranken, das Haar geflochten. An dieser Einen Statue kann man den Unterschied von Verrocchio und von Donatello selbst erkennen. Bei Donatello steht der königliche Sänger in jugendlicher Schöne, das Schwert an seiner Seite, aber doch gleichsam Gewehr bei Fuß. Michelangelo dagegen stellt den Helden in Aktion dar, mit atmender Leidenschaft, zugleich aber auch mit dem Tiefsinn und der Schwermut des Poeten. Man fühlt die Begeisterung, welche das damalige Florenz über den jugendlichen Künstler ergreifen mußte.

Darüber wird wohl Einstimmigkeit anzunehmen sein, daß sein Christus in *Maria sopra Minerva* bei weitem nicht diese überzeugende Prägnanz hat, wenn man auch nicht der Meinung beizupflichten braucht, daß diese Gestalt eben auch die eines Ringkämpfers sein könnte. Aber auch der Ausdruck des schönen Kopfes mit dem antiken Haargeflecht hat nicht die individuelle Evidenz. Das Kreuz

steht hier zur Seite, wie beim David des Verrocchio das Schwert, wie ein Attribut, nur in antiquarischem Zusammenhange mit der jugendlich mächtigen Gestalt, die kein Leiden anweht. Das ist weder die Individualität Christi, noch die Michelangelos.

Gegen unsere Ansicht von der dogmatischen Freiheit des Unvergleichlichen könnte das Jugendwerk der Pietà in St. Peter zu sprechen scheinen. Diese Frömmigkeit ist gewiß von keinem Werke der christlichen Kunst übertroffen worden, gewiß nicht in der Maria, wohl aber auch im Christus selbst nicht. Dieser liegt zwar entseelt, mithin scheinbar ohne seelischen Ausdruck, auf dem Schoße der Mutter. Aber die Selbstbewußtheit des Vollbrachtseins ist doch wohl die persönliche Höhe dieses Bildes, und sie ist hier in allem Realismus der Idealität zur Offenbarung gebracht. Es scheint noch Leben zu sein in der rechten Hand, in welcher die Ergebenheit, wie in eigener Handlung, noch ausstrahlt. Und diese Aktivität ergießt sich über den ganzen Gliederbau bis zur äußersten Fußspitze.

Läßt sich aber etwa in der Maria die Frömmigkeit übertreffen, wenn anders Frömmigkeit im letzten Sinne Selbstentäußerung und Hingabe ist? Die Rechte drückt sich krampfhaft mit den Fingerspitzen durch das herabfallende Gewand hindurch in das zarte Fleisch des Entseelten, die Linke aber scheint eine Fingersprache zu sprechen über die Unbegreiflichkeit dieses schmerzlichen Erlebens. Das Antlitz entsagt beinahe allen Reizen der Schönheit: der Mund geschlossen, die Augen geschlossen, das ganze Angesicht gravitiert nach unten, nach der Last auf den Knien. Und doch ist der Mund so breit, und das linke Auge öffnet sich ein wenig, und die michelangeleske Nasenform deutet mit ihrer Spitze auf eine Ergebung und auf einen Trost in diesem größten Schmerze. Wahrlich in dieser Madonna ist die Niobe übertroffen. Hier hat der Trost den Trotz überwunden und überstanden.

Indessen ist die wahrhafte Frömmigkeit dieser Pietà keineswegs ein Beweis gegen unsere These; denn dogmatische

Abhängigkeit ist wahrlich in diesem Werke nicht zu erkennen, in dem die Menschheit Christi dadurch vollendet wird, daß er beim Tode in den Schooß der Mutter aufgenommen wird. Es ist dies nicht so originell, wie die Stellung des Kindes *n e b e n* die Mutter in der *M a d o n n a z u B r ü g g e*; aber hier ist keine Anbetung mehr bei der Mutter, sondern die volle Zurücknahme ins Menschliche wird hier zur anschaulichen Tat.

Positiv wird nun aber die Freiheit von aller kirchlichen Dogmatik durch dasjenige Werk vollzogen, welches durch die Wahl dieses Stoffes schon zur Tendenz wird. Wenn der *M o s e s* die Hauptfigur des *J u l i u s d e n k m a l s* wurde, reicht zur Erklärung dieser Stoffwahl etwa der Grund aus, daß *J u l i u s II.* ein kriegerischer Papst war, und *M o s e s* ein kriegerischer Held? Als ein Krieger sitzt *M o s e s* nicht auf der Plattform dieses Monuments, sondern als der *G e s e t z g e b e r*, oder, da doch unstreitig hier die Kontinuität mit der Antike zustande kommt, wie ein alter *S o n n e n g o t t* mit den *P h ö b u s s t r a h l e n*, als deren Rudiment die *H ö r n e r* gelten können, und mit den Flutwellen des *B a r t e s*, wie ein *Z e u s*. Und welcher Gliederbau ist hier nun auch in diesem männlichen Körper zur Schöpfung gekommen, ein wahrhaftes Pendant zu den Amazonen der *M e d i c ä e r g r ä b e r*. Nicht Speer und Lanze sind die Attribute dieses Übermenschen, sondern auf die *G e s e t z e s t a f e l n*, die auf seinem Knie ruhen, krümmt sich seine Hand. Nur als Gesetzgeber ist *M o s e s* hier gedacht.

Es wäre nun freilich nicht minder dogmatische Abhängigkeit, wenn Michelangelo in *M o s e s* hätte darstellen wollen, was er in Christus und den Aposteln unterlassen hat. Indessen *M o s e s* ist eben nur Mensch, und ferner der Begründer des sittlichen Staates durch das Gesetz der zehn Worte — Tafeln, die dem *Z w ö l f t a f e l g e s e t z* vorausgegangen sind. Es mußte dem Politiker Michelangelo naheliegen, dem Begründer eines sittlichen Gesetzes für die staatliche Ordnung ein Denkmal zu setzen im Geiste *S a v o n a r o l a s*. Das ist aus dem Gesichtspunkte der sittlichen Vorbedingung der stoffliche Sinn dieses *M o s e s*-bildwerks.

Wenn es nun aber zutreffend sein sollte, daß der Moses die vollendetste, die großartigste Einzelfigur Michelangelos ist, so ist damit zugleich festgestellt, daß mit jener sittlichen Vorbedingung auch die natürliche sich vereinigt hat. Und wenn man nun fragen darf, wie es zu verstehen sei, daß diese höchste Leistung seiner Plastik ihm gerade im Moses gelungen sei, so liegt darin wohl die durchschlagende Bestätigung unseres Grundgedankens für das Verständnis Michelangelos. Nur wo seine gewaltige Schaffenskraft von aller dogmatischen Befangenheit sich freimachen, zu rein menschlichen Problemen sich erheben konnte, nur da erstieg er den Gipfel seines Könnens. Dieser Moses ist der Gesetzgeber der sittlichen Staatsordnung, welche ihr Fundament in den zehn Worten hat. Es ist auch eigentlich nicht sowohl der Geist Savonarolas, der aus den Feuerblicken dieser Augen sprüht, als vielmehr der Geist Dantes, der ob dem Papsttum die Freiheit und die Einheit seines Vaterlands mit seinem Gedichte begründen wollte. Es wäre die höchste Ironie der Weltgeschichte, wenn dieser Moses der Schutzgeist eines Papstgrabes geworden wäre; und diese Ironie könnte selbst dadurch nicht abgeschwächt werden, daß auch Julius II. Politiker war, und einstmals auch Italien in seinen Plänen hegte.

Dieser Moses ist daher in Wahrheit auch kein Sonnengott, und selbst nicht nur der Gesetzgeber der Bundestafeln, die sein Attribut sind: er ist der Mensch des modernen Ideals, wie die griechischen Götter die antiken Ideale darstellen. Dieser mannhafte Mensch hat das Übermaß menschlicher Kraft. Er sitzt, wie auch der Zeus des Phidias gesessen hat; der aufrechte Stand müßte für ihn wie eine Schaustellung dünken. Und dennoch ist sein Sitzen das Übergangsmoment zu einer gewaltigen Erhebung, die Ruhe vor dem Sturme, den alle Adern dieses Armes und dieser Hände, ebenso wie das linke Spielbein erahnen lassen. Dieser Mensch soll kein Übermensch sein, sondern der Mensch des Ideals in der Höhe der Kraft, in der Aktualität der Energie.

Und doch fehlt es keineswegs diesem Titanen an den Zeichen menschlicher Schwachheit, sofern diese vielmehr das Wahrzeichen der menschlichen Größe ist: diese Augen sprühen nicht das Feuer des Kriegseifers, sondern ich selbst wenigstens habe oftmals aus ihnen jene tief verschämte *Melancholie* heraus gelesen, ohne die menschliche Größe nicht dürfte gedacht werden können. Und diese Schwermut ist auch in dem Schatten ausgeprägt, der im Filtrum zwischen dem Nasengrund unter dem Barte, in einem sehr bemerkbaren Zwischenraume liegt. Und die *Stirn* hat nicht nur die Furchen sorgenvollen Mühens, sondern Erhebungen sind zu den beiden Seiten der Nasenwurzel aufgeführt. Dieser Held trägt auch die Kraftzüge des menschlichen *Leidens*.

Nach dem ursprünglichen Plane sollten zu beiden Seiten des *Moses Sklavengestalten* aufgerichtet werden. Nichts ist verkehrter, als dabei an die Gefangenen zu denken, welche der stehende Schmuck der Triumphzüge waren. Und wer den jugendlichen Sklaven, den sterbenden Jüngling im *Louvre* mit wiederholter Andacht angeschaut hat, der kann über seine Zugehörigkeit zum *Moses* nicht in Zweifel sein. Hier ist nun wiederum ein Werk höchster Vollendung in allgemeiner Anerkennung; und eine echt griechische Gestalt in jedem Sinne ist hier lebendig geworden, lebendig im Abschied vom Leben, vom *Leben der Jugend*, in der Schönheit der Jugend. Das ist ein *Adonis*, der aber nicht im Liebesleben stirbt, sondern im Leben der Arbeit, der Sklavenarbeit.

Hier treten die beiden Vorbedingungen in den schärfsten Kontrast. Die höchste Vollendung der körperlichen Gestalt, in der Vollkraft des jugendlichen Gliederbaus, und doch wie in der Feierstunde, der Scheidestunde vom Leben. So nahe grenzt hier die natürliche Vorbedingung an die sittliche an. Und nicht die *Geschlechtsliebe* des schönen Jünglings ist es, die der Göttin der Schönheit den Tribut der Liebe zollt, sondern das *Elend der menschlichen Kultur* in den Jahrtausenden ihres Anbeginns, diese Kulturschande des Menschengeschlechts ist es, welche in diesem schönen Jünglinge an den Pranger gestellt wird. Die *Fessel* ist um seine Hand

geschlungen, die dieser Riesenkörper wie im Hauche abwerfen könnte; aber dunkle Mächte herrschen über dieses Jugendbild der Schönheit, das unter Schmerzen zu lächeln scheint. Es könnte unbegreiflich scheinen, wenn der Tod nicht eben die Lösung aller Rätsel des Lebens enthielte.

Es ist der höchste Triumph für die Größe von Michelangelo Konzeptionskraft und deren einheitliche Konsequenz, daß er die Sklaven neben Moses stellen wollte. Und dieser Triumph wird nicht dadurch abgeschwächt, daß dieser Sklave allein entstanden ist, und jetzt nur von einem alten Sklaven kontrastiert wird; denn nur darauf kommt es an, daß das Denkmal des Sklaventums nicht fehlen darf im Ahnensaal des Menschengeschlechts, den die Humanität Michelangelos errichtet hat. Durch die Demonstration dieses Kulturtypus der geschichtlichen Menschheit ist Michelangelo erst zu dem aktuellen Wegweiser für die Plastik der Zukunft geworden: und Meunier ist glücklich zu preisen, daß er dieser großen Spur gefolgt ist.

So sehen wir denn von seiten der sittlichen Vorbedingung das untrügliche Zeichen reiner, reifster Menschenliebe in der Kunst Michelangelos. Und mit dieser sittlichen Reinheit vereinigt sich die Art und die Größe in der Reinheit der Naturbedingung; diese wird aus jener erst zureichend erklärt.

29. Die Vorwürfe gegen Michelangelo.

Zwei Arten von Vorwurf hat man immer gegen Michelangelo gerichtet: einmal hat man die Unförmigkeit seiner Gestalten getadelt, und ferner auch die Vieldeutigkeit derselben. Durch beide Eigenarten soll er den Barock verschuldet haben, den Übergang in unförmige Komplikationen und in den Symbolismus der Allegorie.

Sofern immerhin doch wohl ein Unterschied, auch in der geschichtlichen Stilistik, zwischen Michelangelo und dem Barock bestehen bleiben soll, kann er hier begrifflich bestimmt werden. Die Reinheit der Kunst hat zur

Voraussetzung die Reinheit ihrer Vorbedingungen. Sie geht nicht auf in diesen Voraussetzungen, aber sie ist durch sie bedingt. Und erst in der innerlichen Verbindung und Durchwirkung dieser beiden Arten von Reinheit entsteht die neue ästhetische Reinheit. Dieses Verhältnis der neuen Reinheit zu den beiden Vorbedingungen der Reinheit kann man nun aber gerade deshalb am schärfsten bei Michelangelo erkennen, weil er einen Grenzfall zu bilden scheint.

Seine Maße sind überstiegen über alle Größenverhältnisse, seine Funktionen durchgängig übersteigert. Er behandelt das Muskelsystem des menschlichen Körpers wie das Kaleidoskop einer Gliederpuppe. So könnte es den Anschein haben, als wenn dieser Leib ein Puppenspielwerk wäre, nicht ein Menschenleib, in dem eine Seele lebt und schafft. Diese Seele aber baut sich ihren Leib; sie ist nicht das Geschöpf eines Leibes; sie ist dessen Bildnerin. Das ist das erste Zeichen dieser plastischen Menschlichkeit: daß weder der Leib ohne die Seele, noch die Seele ohne den Leib gedacht wird.

Nun sagt man aber ferner, diese Seele treibe Mutwillen mit ihrem Leibe; es sei kein ernsthaftes Lebenswerk, das hier dem Leibe von der Seele zugemutet wird, und deshalb sei weder die Anordnung, noch die Ausführung der seelischen Leitung in diesen Leibesbewegungen eindeutig. Zweideutigkeit aber, Mehrdeutigkeit ist der Grundzug der Allegorie; auf den Reichtum von Bedeutungen ist die Allegorie, ist der Barock stolz.

Diese Zweideutigkeit aber ist der Reichtum der Verschwendung; die Natur hingegen ist nach den alten Regeln der Metaphysik, wie nicht minder auch nach denen der Mechanik, nicht zuletzt an das Gesetz der Sparsamkeit gebunden. Zweideutigkeit ist daher überall der Widerspruch zur Reinheit und Einheit der Bedeutung. Es würde der Kunst Michelangelos an der Vorbedingung der sittlichen Reinheit gebrechen, wenn die Bedeutsamkeit seiner Stoffe das schillernde Licht der Vieldeutigkeit ausstreute; wie andererseits es auch seiner natürlichen Vorbedingung an Reinheit gebräche, wenn die Maße seiner

Formen und deren Bewegungen nicht dem *k a n o n i s c h e n* Typus organischer Funktionierungen gemäß wären. Wir wollten an diesem klassischen Beispiel unsern systematischen Grundgedanken durchführen, daß Michelangelo erstlich die Reinheit der natürlichen Vorbedingung erfüllt bei aller Großheit und Mächtigkeit seiner Gestalten, und daß er ferner nicht minder auch die Höhenmaße der sittlichen Kraft des Menschengeschlechts einhält und aufrichtet in den Gedankenstoffen seiner Gestalten. Das Alles ist aber nur Vorbedingung.

Warum hat er aber beide Arten von Vorbedingung auf ihr höchstes Maß gesteigert? So könnte man immer noch fragen. Ist das etwa doch nur der Übermut einer Phantasie gewesen, die sich in den gegebenen Verhältnissen der Naturformen nicht zu beschränken, nicht zu bescheiden vermochte? Dann wären diese beiden Vorformen der Reinheit doch nur die Auswüchse einer zügellosen Virtuosität.

Die richtige Antwort erfolgt erst aus der selbständigen ästhetischen Reinheit, welche aus jenen Vorbedingungen zur Entstehung kommt. Die wahrhafte Originalität ist und bleibt immerdar ein Rätsel. Es gibt kein anderes Mittel, dieses Rätsel zur Lösung zu bringen, oder sich ihr zu nähern, als welches wir hier in den Vorbedingungen entfalten. Ob aus diesen Vorbedingungen der Reinheit die neue eigene ästhetische Reinheit bei Michelangelo entstanden ist, darüber ist Streit nicht an sich unmöglich; und wir wissen, wie die besten Kunstschriftsteller das öffentliche Ärgernis geben, daß sie sich an der Anerkennung dieses Geistes versündigen. Wenn man nun aber doch wohl zugeben muß, daß erstlich diese Körperformen und diese Bewegungen, so übergroß und überspannt sie sein mögen, dennoch nicht eigentlich fehlerhaft sind, sondern sich anatomisch und physiologisch rechtfertigen lassen, so muß zugleich zugestanden werden, daß es nicht nur Laune und Übermut gewesen sein müssen, welche hier den Meißel führten: welcher andere Grund war denn aber der ernsthaft treibende?

Wenn ferner andererseits zugestanden werden muß, daß der ganze Kreis des Menschlichen von diesem Künstler beschrieben und ausgemessen wird, und daß es immer die Höhen

des Menschentums sind, zu denen er seinen Flug emporrichtet; daß er niemals und nirgends in den Niederungen des Daseins sich aufhält, oder gar in ihnen schwelgte; daß es niemals die Laster des Lebens sind, die er auch nur mit Nachsicht darstellte; daß er vielmehr immer den höchsten Sinn des Menschentums und den Adel alles Menschlichen mit hinreißender Kraft in seinen Schöpfungen abbildet, die höchste Blüte menschlicher Sittlichkeit, wie das höchste Maß menschlicher Körperkraft — sollte man von diesen beiden Punkten aus nicht zu dem Schlusse gedrängt werden: Wo diese beiden Vorbedingungen in solchem Maße erfüllt sind, da geht die eine Erfüllung nicht neben der andern her, sondern beide vollziehen sich miteinander und durcheinander, in ihrer gegenseitigen Durchdringung.

Und wie entsteht diese Durchdringung? in welcher Bedingung ist sie selbst begründet, so daß sie durch sie vollzogen wird?

Hier enthüllt sich uns die ästhetische Reinheit in ihrer Neuheit und Eigenart. Sie ist die Kraft, welche die Durchdringung vollzieht. Sie ist die Reinheit des Gefühls. Sie ist die Reinheit der Liebe zur Einheit der Menschennatur, zur Menschennatur in ihrer Einheit.

Kann man jetzt etwa noch sagen, daß diese Reinheit, insofern sie in der Durchdringung der beiden Vorstufen der Reinheit sich betätige, in derselben sich auch vollzöge, und daher doch nicht Eigenes und Neues wäre? Das wäre ein ganz formalistischer Einwand, der nur wieder durch das psychologische Vorurteil genährt würde, daß wir wissen möchten, wie es maschinenmäßig zugehe, daß das reine Gefühl sich ins Werk setzt. Anstatt dieser Neugier darf man aber nur wissen wollen, welche Bedingungen diese neue Richtung des Bewußtseins voraussetzt, in deren Verarbeitung sie in Vollzug tritt. Weiter als bis zu dieser Grenze darf die systematische Wißbegier nicht gehen. Die Durchdringung selbst bleibt ein methodisches Wort für die Systematik, nicht aber ein mechanisches Gleichniswort für die vermeintliche ästhetische Psychologie.

Darum ist das Werk Michelangelos ein Musterbeispiel der systematischen Ästhetik, weil es zu der Frage anregt: Warum diese höchste Steigerung beider Arten von Vorbedingung? Dem Beschauer, der ästhetischer Besonnenheit mächtig geworden ist, kann der Antwort sich nicht entziehen. Michelangelo sucht die höchsten Staffeln beider Bedingungsarten zu erklimmen, weil er die Durchdringung als die Probe erkannt hat für das Exempel der Schönheit. Die Durchdringung aber wird inniger, durchgängiger, und sonach freier und reiner, wenn sie an den höchsten Formen der Vorbedingungen sich zu erfüllen hat, während sie oberflächlicher, leichter, bequemer, und daher auch von geringerer Freiheit und Reinheit nur zustande kommen kann, wenn sowohl die Naturformen, wie auch die sittlichen, nicht den höchsten Grad der Reinheit, der zugleich der schwierigste ist, zur Erscheinung gebracht haben. Je schwieriger die beiden Vorarbeiten schon sind, desto schwieriger wird die Durchdringung; und da die Schwierigkeit hier überall keine äußerliche, sondern eine streng sachgemäße, der Reinheit entsprechende ist, so wächst mit der Schwierigkeit auch die Reinheit der Durchdringung.

Das ist der Sinn in der Gigantik Michelangelos. Und das ist der Sinn seiner Seelengröße und seiner Geistestiefe, seines Idealismus als Dichter, wie als Politiker, als eines vollbürtigen Mannes der modernen Kultur. Sein Maß ist überall die Allheit, im Sittlichen, wie auch in seiner Raumbehandlung; in der einheitlichen Allheit, in welcher er seine Gruppen zusammenfaßt. So faßt er auch die Menschentypen zusammen in der Kultureinheit des Menschengeschlechts.