



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

28. Biblische Bildwerke (Das alte Testament - Der David - Die Pietà in St. Peter - Moses als Sonnengott und Gesetzgeber - Der Mensch des modernen Ideals - Der Sklave)

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

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 *S p e e r* und *L a n z e* 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 *C h r i s t u s* und den *A p o s t e l n* unterlassen hat. Indessen *M o s e s* ist eben nur Mensch, und ferner der *B e g r ü n d e r* des *s i t t l i c h e n S t a a t e s* durch das *G e s e t z* der *z e h n W o r t e* — *T a f e l n*, 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 untrüglichste 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