



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Philosophische Kultur

Simmel, Georg

Leipzig, 1919

Über künstlerische Persönlichkeiten

urn:nbn:de:hbz:466:1-42168

Über künstlerische Persönlichkeiten.

Michelangelo.

Im Fundament unseres seelischen Wesens scheint ein Dualismus zu wohnen, der uns die Welt, deren Bild in unsere Seele fällt, nicht als Einheit begreifen läßt, sondern sie unaufhörlich in Gegensatzpaare zerlegt. In die so gespaltene Welt wiederum unser eigenes Dasein einordnend, setzen wir gleichsam nach rückwärts in das Bild unser selbst jenen Spalt fort und schauen uns als Wesen an, die einerseits Natur, andererseits Geist sind; deren Seele ihr Sein von ihrem Schicksal unterscheidet; in deren Sichtbarkeit eine feste und lastende Substanz mit der fließenden, spielenden oder nach oben strebenden Bewegung streitet; deren Individualität sich abhebt gegen ein Allgemeines, das bald ihren Kern zu bilden, bald als ihre Idee über ihnen zu stehen scheint. Gewisse Epochen der Kunst machen durch die unbefangene Selbstverständlichkeit, mit der sie sich an der einen Seite dieser Gegensätze anbauen, die Spaltung zwischen ihnen unfühlbar. Die klassische griechische Plastik empfindet den Menschen ganz und gar naturhaft, und was er an geistigem Leben ausdrückt, geht abstandslos in die Existenz dieses Stückes Natur ein; sie stellt nur seine Substanz in der plastisch-anatomischen und zugleich typischen Formung seiner Oberfläche dar und gewährt der von innen herausbrechenden Bewegtheit als dem Entstellenden und Individualistisch-Zufälligen nur den begrenztsten Platz. Dann kommt in der hellenistischen Epoche das Schicksal in seiner Spannung gegen das ruhende Sein des Menschen zu künstlerischem Ausdruck; gewalttätiges Handeln und Leiden ergreift die Gestalten und macht den Abgrund sichtbar, der zwischen unserem Sein und der Unbegreiflichkeit unseres Schicksals eingefügt ist. All diesen Zweiheiten unseres Wesens gibt nun das

Christentum ein innerstes und metaphysisches Bewußtsein und eine Entscheidung, wie sie nur auf dem Grunde ihrer radikalen Spannung geschehen kann. Die leidenschaftliche Aufwärtsbewegung der Seele läßt jetzt unsere äußere Substantialität und ihre Form als ein Gleichgültiges unter sich, dem Geiste wird die Natur feindlich und vernichtenswert, das ewige Schicksal der Menschen löst gewissermaßen ihr Sein in sich auf: was wir von uns aus sind, steht in einer weiten, vergessenen Ferne gegenüber unserem Schicksal der Gnade oder der Verwerfung. In der gotischen Kunst besiegelt sich diese Entscheidung des Dualismus. Sei es in ihrer nordischen Form, die in dem Aufrecken, der Überschlankheit, dem unnatürlichen Biegen und Drehen die Form des Leibes zum bloßen Symbol der Flucht in eine übersinnliche Höhe macht, die die natürliche Substanz zugunsten des Geistes auflösen möchte; sei es in der italienischen Formgebung des Trecento. Hier hat der Dualismus nicht mehr die Gestalt jenes immer noch qualvollen Ringens, dessen Sieger seinen Sieg nicht recht anschaulich realisieren kann; sondern die Erscheinung steht in einer feierlich innerlichen Geistigkeit, von vornherein unberührt von aller bloßen Natur, aller festen Substanz, in einer Vollendung jenseits des Lebens und seiner Entgegengesetztheiten. Die entwickelte Renaissance scheint den Akzent auf die andere Seite zu rücken, auf die Natur, auf die Körperhaftigkeit, die ihre Ausdrucksform durch ihre eigenen organischen Kräfte gewinnt, auf die feste Selbstgenugsamkeit der Existenz. Ihre letzte Tendenz aber geht auf ein Höheres: den Dualismus grundsätzlich zu überwinden. Freilich auf dem Boden eines naturhaften Daseins und deshalb in völligem Gegensatz zu der religiösen Vollendetheit des Trecento. Aber ein Naturbegriff schwebt ihr vor — wie er erst in Spinoza seinen bewußten Ausdruck finden sollte —, der die Körperlichkeit und den Geist, die substanzielle Form und die Bewegung, das Sein und das Schicksal in eine unmittelbare Einheit zusammenschaut, zusammenlebte.

Dies gelingt nun zunächst in der Form des Porträts. Denn die Individualität ist das körperlich-seelische Gebilde, das den Gegensatz von Körper und Seele als Gegensatz am vollständigsten hinter sich läßt. Indem die Seele diesem bestimmten,

unvertauschbaren Körper zugehört, der Körper dieser bestimmten, unverwechselbaren Seele, sind sie nicht nur aneinander, sondern ineinander gebunden, erhebt sich über sie die Individualität als die höhere, in dem einen wie in dem anderen sich auswirkende Einheit, der in sich geschlossene und zwar durch die Besonderheit seiner Person in sich geschlossene Mensch. Seine körperlichen und seine seelischen Elemente, seine Existenz und sein Schicksal mögen, aus dieser Lebens- und Wesenseinheit gelöst, zu Besonderheiten verselbständigt, fremd und dualistisch nebeneinander stehen. Aber als das fundamentale Leben dieses einen konkreten Menschen, dessen Einheitlich-Einziges sie nur auf verschiedene Weise ausdrücken, gibt es keine Zweiheit und Zwiſtigkeit zwischen ihnen. Die leidenschaftliche Akzentuierung der Individualität im Quattrocento und seine Entwicklung des Porträts, das gar nicht persönlich und charakteristisch genug sein konnte, ruhen auf diesem tieferen Grunde: daß das körperliche und das seelische Element unseres Wesens aus ihrem christlichen Dualismus und einseitigen Rangordnung wieder zu einem Gleichgewicht strebten, und dieses zunächst in der Tatsache der Individualität fanden, als der Einheit, die die Form des einen wie des anderen bestimmt und ihre Zusammengehörigkeit gewährleistet. Allein dieser Porträtkunst gelingt das, mit wenigen Ausnahmen, nicht an der Darstellung des ganzen Körpers, sondern nur des Kopfes, der freilich schon in seiner Naturgegebenheit die Beseelung der substanziellen Form oder, umgekehrt, die materielle Sichtbarkeit des Geistes unverkennbar darbietet. Und nicht nur darum löst das individuelle Porträt jenes durch unser Wesen aufgegebenes Problem nicht ganz und gar, sondern auch weil selbst die gelungene Lösung sozusagen nur für den einzelnen Fall gilt. Die Versöhnung ist nicht aus der Tiefe der Gegensätze selbst heraus gewonnen, der Dualismus ist nicht durch seine eigenen Kräfte zu einer notwendigen Einheit gelangt, sondern nur von Fall zu Fall, die glückliche Chance einer nicht wiederholbaren Individualität bindet seine Seiten jedesmal von neuem zusammen. Zugleich näher oder ferner wiederum steht Botticelli der Einheit jener Elemente, denen das Christentum auseinanderliegende Heimaten angewiesen hatte. Hier zuerst scheint der

unbekleidete Körper ebenso wie das Gesicht völlig in die Färbung und Rhythmik der seelischen Stimmung einzugehen, in der eine tiefe Erregtheit und eine lähmende Zagheit sich wunderlich mischen. Sieht man indes genau zu, so ist der Riß zwischen dem Leib und dem Geist, zwischen unserem Sein und unserem Schicksal, der uns aus der Gotik entgegenstarrte, keineswegs überwunden. Die Seele ist zwar von ihrem Flug ins Transzendente in den Körper zurückgekehrt, aber sie hat eine nun gegenstandslose, in einem nirgends gelegenen Zwischenreich tastende Sehnsucht mitgebracht, eine nach innen schlagende — als Melancholie, als Erstarrung in dem elegischen Moment, weil die Seele ihre Heimat auch hier nicht findet. Mit so schmiegsamer Symbolik die Körper Botticellis das Wesen und die Bewegungen der Seelen aussprechen — jenes himmlisch sichere Wegziel ist zwar verloren, aber keine irdisch feste Leib- und Bodenständigkeit dafür gewonnen, und im tiefsten Grunde bleibt die Seele in wegloser, unheilbarer Ferne vom Irdischen und der Substantialität aller Erscheinung.

Mit einem Schlage aber und den künstlerischen Ausdruck unseres Wesens ohne Rest in Einheit umfassend, bietet sich die Lösung all dieser allgemein seelischen und christlich historischen Entzweitheiten, sobald die sixtinische Decke, die Stücke des Julius-Denkmal, die Mediceergräber dastehen. Das Gleichgewicht und die Anschauungseinheit der ungeheuersten Lebensgegensätze ist gewonnen. Michelangelo hat eine neue Welt geschaffen, mit Wesen bevölkert, für die das, was bisher nur in Relation stand, gelegentlich aneinander, gelegentlich auseinander rückte, von vornherein ein Leben ist; und als wäre ein bisher unerhörtes Maß von Kraft in ihnen, in deren Strömungseinheit alle Elemente hineingerissen werden, ohne ihr mit einem Sonderdasein widerstehen zu können. Vor allem ist es, als ob das seelische und das körperliche Wesen des Menschen nach ihrer langen Trennung, die die Transzendenz der Seele ihnen auferlegt hatte, sich wieder als Einheit erkannten. Denkt man daneben an die schönsten Gestalten Signorellis, so haben sie eine der Seele schließlich doch fremde Wesenheit und Schönheit und eine eigene Provenienz, mit der sie den Körper nur wie ein Werkzeug der Seele

zur Verfügung stellen. Jene Körper Michelangelos aber sind von dem seelisch Innerlichen so absolut durchdrungen, daß schon dieser Ausdruck des Durchdrungenseins noch zu viel Dualismus enthält. Daß man hier überhaupt von einer noch zu überwindenden Zweiheit redet, erscheint als etwas ganz Vorläufiges und Unzutreffendes. Die Stimmung und Leidenschaft der Seelen ist unmittelbar die Form und Bewegtheit, ja man möchte sagen: die Masse dieser Körper. Der geheimnisvolle Punkt ist erreicht, von dem aus Körper und Seele nur als zwei verschiedene Worte für eine und dieselbe menschliche Wesenheit gelten können, deren Kern durch diese Spaltung seines Benanntwerdens gar nicht getroffen wird. Und diese Einheit liegt doch nicht so weit von den Elementen selbst ab, wie die Individualität, mit der dem Quattrocento ihre Versöhnung partiell gelang, sondern viel umwegloser, durch das in ihnen pulsierende Leben überhaupt, ist das Außereinander von Körper und Seele überwunden. An die Stelle jener individualistischen Zuspitzung der Erscheinung setzte er die klassische, überindividuelle, auf das Typische gehende Stilisierung. Während man den Eindruck Rembrandtscher Gestalten vielleicht so ausdrücken kann, als habe sich in jeder das Schicksal der Menschheit überhaupt zu einer unvergleichlichen, auf den inneren Einzigkeitspunkt gestellten Existenz zugespitzt, ja vielleicht verengert — erscheint in jenen Figuren Michelangelos umgekehrt ein höchst persönliches, aus dem eigenen Verhängnis heraus lebendes Dasein zu einem allgemeinsten, durch die Menschheit als ganze hinwebenden Lose verbreitert, Die vollste, sich tief nach innen einbohrende und grenzenlos nach außen überströmende Leidenschaft spricht sich in einer ruhigenklassisch typisierenden Formgebung aus. Vielleicht, daß ein so explosiv passioneller, von so maßlosen Spannungen durchzogener Geist wie Michelangelo dieser objektiven, in gewissem Sinne äußerlicheren Formgebung bedurfte, um überhaupt zu gestaltender Produktivität zu gelangen. Rembrandts Innerlichkeit war offenbar lange nicht so gewaltsam, titanisch, lange nicht so darauf angewiesen, die äußersten Lebenspole, die immer wieder auseinanderbrechen wollen, mit so übermenschlicher Kraft in eins zu bringen. Darum konnte er subjektiver in

seiner Formgebung sein, brauchte keiner so stark zusammenzwingenden und überpersönlichen Stilisierung. Aber der tiefere, mehr als psychologische Grund jenes verallgemeinernden, alle individualisierende Pointiertheit übergehenden Formsehens ist, daß in den Gestalten Michelangelos zuerst eine gefühlte oder metaphysische Wirklichkeit des Lebens als solchen zum Ausdruck kommt — des Lebens, das sich zwar zu mancherlei Bedeutungen, Stadien, Schicksalen entwickelt, aber eine letzte, mit Worten nicht beschreibbare Einheit besitzt, in der der Gegensatz von Seele und Leib so untergegangen ist, wie der der individuellen Sonderexistenzen und Sonderattitüden. Es ist immer das in Körper und Seele gleichmäßig strömende Leben, mit den Extasen und Müdigkeiten, den Leidenschaften und Geschicken, die ihm als Leben, als dessen innerer Rhythmus und Verhängnis eigen sind.

Diese Zusammengefaßtheit aller dualistischen Elemente in eine bis dahin nie anschaulich gewordene Einheit des Lebens — denn die Einheitlichkeit der Antike war mehr eine naive Undifferenziertheit, sie hatte keine so tief bewußten und weit auseinander gerissenen Gegensätze zu versöhnen — drückt sich weiterhin an dem Verhältnis zwischen Form und Bewegtheit der Gestalten aus. Damit, wie ein Wesen sich bewegt, offenbart es das jeweilige seelische Geschehen in ihm, während die Form seiner Substanz ein Naturgegebenes ist, das der Wechsel der psychischen Impulse schon vorfindet. Die Fremdheit, die die christliche Auffassung zwischen Körper und Seele gesetzt hatte, spiegelt sich deshalb in der Zufälligkeit, die in der Kunst vor Michelangelo zwischen der anatomischen Struktur gerade dieses Körpers und der von ihm ausgeführten Bewegung bestand. Selbst gegenüber den Gestalten Ghibertis, Donatellos, Signorellis empfinden wir nicht, daß diese bestimmte Bewegung gerade den so und so geformten Körper fordert, oder daß dieser Körper notwendig gerade diese Bewegung als die sozusagen für ihn entscheidende aus sich hervorbrächte. Erst an den Menschen Michelangelos besteht diese Einheit, die aus der gegebenen Formung des Körpers die eben jetzt sich vollziehende Geste als seine anschaulich logische Konsequenz entwickelt, oder die für diese Bewegung

gar keinen anderen Träger als diesen so gestalteten Leib denken läßt. Geformtheit und Bewegtheit des Körpers erscheinen nun als die sozusagen nachträglich von uns vollzogenen Zerlegungen des einen ungeteilten, von einem inneren Gesetz bestimmten Lebens.

Aus dieser Aufhebung aller gegenseitigen Fremdheit und Zufälligkeit der Wesenselemente entsteht das Gefühl einer in sich vollkommenen Existenz dieser Gestalten. Was man an ihnen von je als das Titanische, empirischen Bedingtheiten und Relationen Enthobene empfunden hat, ist nicht nur die Übergewalt ihrer Kräfte, sondern jene Geschlossenheit des innerlich-äußeren Wesens, deren Mangel das spezifisch Fragmentarische unserer Existenz ausmacht. Denn dieses ist nicht einfach an der Unzulänglichkeit unserer Kraft gelegen, sondern auch daran, daß die Seiten unseres Wesens keine Einheit geben, daß die eine gewissermaßen der anderen die Grenze setzt: Körper und Seele, Festgegebenes und Werdendes in uns, Sein und Geschick stehen irgendwie gegeneinander, bringen sich gegenseitig aus dem Gleichgewicht. Sobald wir einmal fühlen, daß durch alle diese Kanäle wirklich ein Leben flutet, so braucht dieses gar kein besonders starkes oder objektiv fehlerloses zu sein — es gibt uns doch ein Bewußtsein von Vollkommenheit und entlastet uns von dem peinlichen Halb- und Halbtum der gewöhnlichen Tagesexistenz. Diese, ich möchte sagen, formale Vollkommenheit haben alle Menschen Michelangelos, trotz der doppelten Tragik, mit der sich uns später gerade das Fragmentarische des Lebens als das Verhängnis von Michelangelos innerstem Bewußtsein herausstellen wird. In der jetzt fraglichen Richtung jedenfalls ist der realisierte Sinn seiner Gestalten immer das Leben in seiner Ganzheit und aus seinem einheitlichen Zentrum heraus, und dargestellt in einem völligen Gleichgewicht der Gegensätze, in die die empirischen Zufälle und die Dogmen es etwa sonst zerreißen. So hoch erhebt sich diese Einheit des Lebens über seine Polarität, daß für die Gestalten Michelangelos sogar der Geschlechtsgegensatz versinkt. So wenig die männlichen und weiblichen Charaktere in der äußeren Erscheinung etwa ineinander verschwimmen (was in der Geschichte der Kunst aus sehr verschieden-

artigen Motiven heraus geschehen ist), so dringt ihr Gegensatz doch nicht in den letzten Kern, in die letzte Seinstendenz dieser Wesen; hier vielmehr herrscht nur das Menschliche als solches, die Geschlossenheit der Menschheitsidee und ihres Lebens, die erst wie in einer oberen Schicht das Gegensatzphänomen von Mann und Weib trägt. Die ungeheure physische und charakterologische Mächtigkeit der Gestalten der Sixtina und der Mediceerkapelle geben doch den Männern nicht jenes spezifisch Maskuline, mit dem die italienische wie die nordische Renaissance so oft die männlichen Typen ausstattet; und sie nimmt den gleichgestalteten Frauen nicht die Weiblichkeit. So wenig also diese Wesen geschlechtslos sind, so reicht doch das Differentielle, Einseitige, wenn man will: Unvollkommene der Geschlechterteilung — da sie erst zusammen „den Menschen“ darstellen — nicht in jenes Zentrum hinein, aus dem diesen wie allen Relationen das absolute Leben strömt.

Solche Vollkommenheit der Existenz, die über alle gegenseitige Einschränkung ihrer Seiten hinaus ist, ist aber noch keineswegs Seligkeit; ja sie kann deren äußerstes Gegenteil als den Inhalt ihrer Form tragen. Die erste Andeutung davon liegt in der ungeheuren Einsamkeit, die Michelangelos Gestalten wie eine fühlbare und undurchdringliche Sphäre umgibt. Hier besteht ein tiefster Zusammenhang mit der Kunstform der Plastik als solcher — die den Charakter der Einsamkeit trägt, viel mehr als etwa die Malerei. Die Grenzen der Welt, in denen die plastische Gestalt lebt, ihr idealer Raum, sind nicht weiter und nichts anderes als die Grenzen ihres Körpers selbst, außerhalb dieser ist keine Welt mehr, mit der sie zu tun hätte. Indem der gemalte Mensch innerhalb eines umgebenden Raumes steht, ist er in einer Welt, die auch noch für andere Platz hat, in die der Beschauer sich hineindenken kann, so daß er gewissermaßen dem Menschen nahe ist. Der Mensch der Plastik und sein Beschauer aber können nie von derselben Luft umfassen sein, es ist gar kein Raum da, in dem die Phantasie sich neben jenen stellen könnte. Darum ist alle Plastik, die mit dem Beschauer kokettiert, so besonders widerwärtig und aus ihrer Kunstidee herausfallend, viel schlimmer noch als die analoge Malerei. Daß die Gestalten

der Sixtina trotz ihrer Zusammengehörigkeit in einer Idee und in der dekorativen Einheit des Raumes so unendlich einsam wirken, als lebte jede in einer Welt, die nur von ihr allein ausgefüllt wird, das ist, artistisch angesehen, der Erfolg ihres plastischen Wesens. Es sind keineswegs etwa „gemalte Skulpturen“, als wären sie als Skulpturen konzipiert und diese sozusagen nachträglich abgemalt. Sondern sie sind durchaus nur als Gemälde gedacht, aber als solche haben sie von vornherein das eigentümliche Lebensgefühl der Skulptur; sie sind vielleicht die einzigen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die völlig im Stil und den Formgesetzen ihrer Kunst bleiben und doch völlig aus dem Geiste einer anderen Kunst heraus empfunden sind. Vielleicht ist die Plastik diejenige Kunst, die ein in sich vollendetes, im Gleichgewicht aller seiner Momente stehendes Dasein auszudrücken am meisten geeignet ist. Sieht man von der Musik ab, deren eigentümliche Absolutheit und Abstraktheit ihr überhaupt eine Ausnahmestellung unter den Künsten gibt, so sind alle anderen mehr als die Plastik in die Bewegtheit der Dinge verflochten, sie sind sozusagen mitteilbarer, sind weniger porenlos gegen die Welt außerhalb ihrer abgeschlossen. Aber indem das plastische Werk die unbedürftige, fertiggewordene, in sich ausbalancierte Existenz in ihrer reinsten Darstellung bieten kann, wird es eben darum von der Einsamkeit wie von einem kühlen, durch kein Schicksal zu lichtenden Schatten umgeben. Natürlich ist diese Einsamkeit des plastischen Werkes etwas ganz Anderes als die Einsamkeit der dargestellten Wesen — gerade wie die Schönheit eines darstellenden Kunstwerkes nicht die Schönheit des dargestellten Gegenstandes involviert. Allein für die Kunst Michelangelos besteht dieser Gegensatz nicht. Seine Gestalten erzählen nicht wie ein Porträt oder ein Historienbild von einem Sein außerhalb ihrer; sondern wie in der Sphäre des Erkennens der Inhalt eines Begriffes gültig und bedeutsam ist, gleichviel, ob ihm jetzt oder hier ein seiender Gegenstand korrespondiere oder nicht, so sind diese Skulpturen Gestaltungen des Lebens, die ganz jenseits der Frage nach Sein oder Nichtsein in anderen Sphären der Existenz stehen. Ganz unmittelbar, nicht erst durch ein ihnen jenseitiges Dasein legi-

timiert, sind sie, was sie darstellen, und ahmen nicht etwas nach, was außerhalb dieser Nachahmung vielleicht anders charakterisiert sein könnte; was ihnen als Kunstwerk zukommt, kommt ihnen ganz und gar zu. Nicht von irgendeiner Realität, die der Notte entspräche, kann man die Sterbensmüdigkeit aussagen, der auch die unwahrscheinlichste, gequälteste Lage recht ist, wenn sie nur schlafen kann — so wenig wie man es von dem Stück Stein aussagen kann; sondern — wenn der etwas verschlissene und allzu handlich gewordene Ausdruck gestattet ist — die „Idee“ eines bestimmten Lebens nach Sinn, Stimmung, Schicksal ist hier genau so anschaulich geworden, wie sie es in einem anderen Modus und unter anderen Kategorien auch als Gestalt eines lebenden Menschen werden kann. Von jenen anschaulich ideellen Figuren in ihrer vollen Unmittelbarkeit und Selbständigkeit gilt der Eindruck jener unendlichen Einsamkeit und sie bringen damit den Zug des tiefen, eigentlich schon tragisch gefärbten Ernstes auf seinen Höhepunkt, der im Wesen der Plastik überhaupt begründet ist und den sie mit der Musik teilt. Denn beiden ist, ich deutete dies an, die allen anderen Künsten überlegene Geschlossenheit eigen, die Unmöglichkeit, ihren Raum mit irgend anderen Existenzen zu teilen, ein Mitsichalleinsein, das bei Michelangelo sich in der absoluten inneren Balance aller Elemente vollendet und dessen unvermeidlich melancholischen Gefühlsreflex Franz Schubert einmal in der erstaunten Frage ausdrückte: „Kennen Sie eigentlich heitere Musik? Ich nicht.“ Es ist nur auf den ersten Blick eine Paradoxe, diese Frage auf die Plastik übertragen zu wollen. Die Gestalten Michelangelos, wie sie die vollendetsten der Plastik sind, enthüllen ihren düsteren; schweren Ernst zunächst als die Vollendung einer rein formal künstlerischen Bedingtheit der Plastik als solcher.

So ist im allgemeinsten darauf hingewiesen, daß jene Ausgleichung der Wesenselemente, die vor Michelangelo mehr oder weniger beziehungs- und gleichgewichtslos bestanden hatten — noch keineswegs eine sozusagen subjektive Perfektion, eine Seligkeit an dem von allem Menschlich-Fragmentarischen unberührten Vollkommensein ausdrückt. Am fühlbarsten wird dies an der Synthese eines Antagonismus, die sich an den Ge-

stalten Michelangelos gewaltiger und bedeutsamer vollzieht als irgendwo sonst in der Kunst. Es handelt sich jetzt um die physikalische, den Körper niederziehende Schwere und den Bewegungsimpuls, der von der Seele her der Schwere entgegenwirkt. Jede Bewegung unserer Glieder zeigt in jedem Augenblicke den jeweiligen Stand des Kampfes zwischen diesen Parteien. Die willensmäßigen Energien bestimmen unsere Glieder nach ganz anderen Normen, in ganz anderer Dynamik als die physikalischen, und unser Leib ist der Kampfplatz, auf dem beide sich treffen, sich ablenken oder sich zu Kompromissen nötigen. Vielleicht ist dies das einfachste Symbol unserer dauernden Lebensform: diese bestimmt sich durch den Druck, den Dinge und Verhältnisse, Natur und Gesellschaft auf uns ausüben, und die Gegenbewegungen unserer Freiheit, die diesen Druck entweder aufheben oder sich von ihm vergewaltigen lassen, ihn bekämpfen oder ihm ausweichen. An diesem Entgegenstehenden, feindlich Lastenden findet die Seele freilich die einzige Möglichkeit, sich zu bewähren, zu schaffen, in Wirksamkeit zu treten. Sie würde, ihrer Freiheit unbeschränkt folgend, sich im Unendlichen verlieren, ins Leere fallen, wie der Meißelschlag des Bildhauers, wenn ihm nicht der Marmor eine harte Selbständigkeit entgegenstellte. Es ist vielleicht die tiefstgelegene Komplikation unseres Lebens, daß dasjenige, was seine Spontaneität einschränkt und sein freies Emporstreben niederdrückt, doch zugleich die Bedingung ist, unter der allein dieses Tun und Streben zu einer sichtbaren Außerung, einem formenden Schaffen gelangen kann. Wie diese beiden Elemente sich in das Leben teilen, welches Übergewicht oder Gleichgewicht zwischen ihnen herrscht, wie weit sie sich spannen oder zu welcher Einheit sie sich weben — das entscheidet über den Stil der einzelnen Erscheinungen und der Totalitäten von Leben wie von Kunst. In den Gestalten Michelangelos nun setzen sich die herabziehende Schwerkraft und die nach oben strebenden seelischen Energien mit feindseliger Härte gegeneinander ab, als die aus unversöhnlicher Distanz gegeneinander stehenden Parteien des Lebens — und durchdringen sich zugleich im Kampfe, halten sich die Wage, erzeugen eine Erscheinung von so unerhörter Einheit,

wie die Spannung der von ihr zusammengeschlossenen Gegensätze unerhört ist. Seine Figuren sind meistens sitzende oder liegende — in unmittelbarem Widerspruch zu den Leidenschaftlichkeiten ihrer Seele. Aber mit der Zusammengehaltenheit, man möchte sagen Komprimiertheit von Attitüde und Umriß bringen sie das Widerspiel, die innere Gespanntheit ihrer Lebensprinzipien und die siegend-besiegte Macht eines jeden zu gewaltigerem Ausdruck, als irgendeine ausflackernde Gebärde es könnte. Wir fühlen, wie die Masse der Materie diese Gestalten in ein namenloses Dunkel hinabziehen will, gerade wie auch den Säulen an Michelangelos Architekturen manchmal von der lastenden Mauer die Möglichkeit des Emporstrebens und Aufatmens genommen scheint. Gegen diese Wucht, die wie das Schicksal selbst und als dessen Symbol auf seinen Gestalten oder richtiger in ihnen lastet, strebt nun aber eine ebenso große Kraft an, eine leidenschaftliche, aus dem Innersten der Seele ausbrechende Sehnsucht nach Freiheit, Glück, Erlösung. Wie aber allenthalben der negative Faktor dem positiven überlegen zu sein pflegt und dem Endresultat seinen Charakter mitteilt, so bleibt als Gesamteindruck jener Gestalten die unheilbare Schwermut zurück, ein Gefangensein in der Lastung niederziehender Schwere, eines Kampfes ohne Aussicht auf Sieg. Dennoch sind die Elemente von Schicksal und Freiheit, wie sie sich anschaulich als die Schwere und die ihr entgegenstrebende seelische Innervation verkörpern, hier näher, einheitlicher, zu entschiedenerer Aequivalenz zusammengedrückt, als in irgendeiner anderen Kunst. Freilich wirkt in der Antike die Schwere und die Spontaneität zu einer völlig beruhigten, nirgends einen einseitigen Ausschlag gestattenden Erscheinung zusammen. Aber ihre Einheit ist hier sozusagen von vornherein vorhanden, zu einer Spannung der Gegensätzlichkeit kommt es überhaupt nicht, das Zusammenwirken der Gegenrichtungen ist ein Friede ohne vorhergegangenen Kampf und deshalb ohne besonderes, auf ihn zugespitztes Bewußtsein. Im Barock andererseits verschieben sich die Elemente in wechselnde Übergewichte. Er gibt einerseits eine dumpfe Massigkeit und eine materielle Schwere, der sich keine formgebende Bewegung von innen her entgegensetzt, eine Befangenheit im Stoff-

quantum, das nur noch erdwärts hin wirkt. Und dann wieder eine affektvolle Bewegtheit, die nach den physischen Bedingungen und Hemmungen nicht mehr fragt, als gäbe es nur noch die Leidenschaft von Wille und Kraft, die sich den gesetzmäßigen Zusammenhängen des Körpers und der Dinge entrissen hat. Die tödlich gegeneinander stehenden Richtungen, die bei Michelangelo von einer unerhört starken Lebenseinheit zusammengezwungen waren, fielen im Barock auseinander, und nun zwar in der Macht und Unbedingtheit, die gerade Michelangelo ihnen gegeben hatte und geben mußte, damit die gigantische Lösung ein gigantisches Problem vorfände:

In den Figuren der Decke und noch mehr denen der Gräber und in den Sklaven ergreift die Schwere die aufwärts strebende Energie selbst, sie dringt zu dem tiefsten Sitz der ihr entgegengesetzten, sie aufhebenden Impulse und läßt diese schon von Anfang an nicht frei; wogegen dann wieder die lastende Masse, die fühlbare Schwere in ihrem Innersten von jenem geistigen, um Freiheit und Helle kämpfenden Impulse getroffen und durchseelt ist. Das, was sich befreien will, und das, was die Befreiung hindert, fällt absolut in einen Punkt zusammen, in den Indifferenzpunkt der Kräfte, in dem dann freilich die Erscheinung manchmal wie paralysiert steht, wie erstarrt in dem großen Augenblick, in dem die entscheidenden Lebensmächte sich in ihr gegenseitig aufheben; ein von seiner innerlichsten Einheit her tragisches Leben hat sich in jenen Dualismus auseinandergelegt und wächst wieder aus ihm auf. Vielleicht nur noch in manchen ägyptischen Skulpturen findet diese Kompaktheit und Erdschwere der Steinmasse eine Analogie. Aber ihnen fehlt die gleichzeitige Belebtheit des Steines durch die entgegengesetzt strebenden Impulse. Er ist nicht in dem Gravitationsakt selbst in die Richtung der Seele gerissen; sein Inneres bleibt vielmehr bloß Stein, bloß naturhafte, in den Kampf der Weltprinzipien noch nicht hineingezogene, noch nicht zur Form gedrängte Schwere. Indem ihm Form, Leben, Seele von außen angefügt wird, berühren sich die Gegensätze sozusagen räumlich, ohne innerlich zu einer Einheit — sei es der Balance, sei es des Kampfes, sei es wie bei Michelangelo von beidem zugleich — zu gelangen. Es ist nicht

ein Drängen zur Einheit, das nicht befriedigt wird — während die wirkliche Einheit der Prinzipien bei Michelangelo Befriedigung in der Unbefriedigtheit und Unbefriedigtheit in der Befriedigung offenbart —, sondern es ist die dumpfe, noch unlebendige Spannung, bevor es zu einem Drängen kommt. Dies gibt den ägyptischen Statuen eine Gelähmtheit im Dualismus, manchmal etwas unendlich Trauriges, im Gegensatz zu der Tragik in den Gestalten Michelangelos. Denn Tragik liegt ja wohl da vor, wo Bedrängnis oder Vernichtung einer Lebensenergie durch ein Feindseliges sich nicht an ein zufälliges oder äußerliches Aneinandergeraten der beiden Potenzen knüpft; sondern wo dieses Schicksal, der einen durch die andere bereitet, dennoch in jener schon als ein unvermeidliches präformiert ist. Die Einheitsform dieser Wesen ist der Kampf. Die unvollendeten Figuren Michelangelos (aber keineswegs nur sie) steigen wie mühsam und kämpfend aus dem Marmorblock heraus — der äußerste Gegensatz etwa zu dem Bilde, dem anschaulichen und dem symbolischen, der aus dem Meere heraussteigenden Aphrodite. Hier entläßt die Natur freudig die Schönheit, das beseelte Dasein aus sich, weil sie in ihm ihr eigenes Gesetz erkennt und sich nicht in dem höheren Gebilde verliert. Bei Michelangelo aber scheint der Stein seine eigene abwärts gerichtete Natur, seine schwere Formlosigkeit eifersüchtig zu bewahren und gibt seinen Konflikt mit dem höheren Gebilde nicht auf, das er doch hergeben muß. Das eben Formulierte: daß die besondere Art, auf die die Gegensätze hier zur künstlerischen Einheit gelangen, der Kampf ist — bezeichnet eine Kategorie, in deren metaphysischer Tiefe sich einige der für das Geistesleben epochalsten Geister zusammengefunden haben. Es scheint, als ob Heraklit eben dies gemeint hätte, als er das Weltsein als die Relation und Einheit von Gegensätzen begriff und zugleich den Streit für das schöpferische und formende Prinzip erklärte. Es muß ihn dabei das Gefühl geleitet haben, Kampf bedeute nicht nur, daß der eine gegen den anderen und der andere gegen den einen kämpft, also nicht nur eine Summierung zweier Parteien, von denen jede für sich in bestimmter Weise bewegt ist, sondern es sei eine in sich ganz einheitliche Kategorie, von der die Zweifheit Inhalt oder Erscheinung ist, wie man etwa von einem Pendel-

schlag spricht, der die beiden einander entgegengesetzten Bewegungen einschließt. In dem Außereinander und Gegeneinander der Parteien lebt ein einheitliches Geschehen, die Tatsache, daß das Leben die Einheit des Mannigfaltigen ist, kann sich nicht stärker, intensiver, tragischer ausdrücken, als indem die Einheit nicht friedliche Kooperation von Elementen, sondern ihr Kampf und ihr gegenseitiges Sichaufhebenwollen ist. Diese Einheit des Lebens, erst an solcher Gewalttätigkeit seiner Spannung ganz fühlbar, gestaltet sich metaphysisch, wenn für Heraklit die Welt als Ganzes das Ineinsfallen der Gegensätze und das Erzeugnis des Streites ist, sie spricht sich durch Michelangelo formal künstlerisch aus, wenn er die Gegensätze der aufwärtsstrebenden Seele und der niederwärts ziehenden Schwere in ein Bild von unvergleichbarer anschaulicher Geschlossenheit zwingt: so daß die Körperschwere selbst sich als ein in die Seele dringendes oder vielmehr in ihr selbst entspringendes Moment, aber zugleich der Konflikt zwischen Seele und Leib als ein Kampf der entgegengesetzten Intentionen des Körpers offenbart.

Damit haben die Gestalten Michelangelos jene existenziale Vollendung erreicht, die man von jeher an ihnen empfunden hat, andererseits ist sozusagen die Aufgabe der Kunst überhaupt damit gelöst. Was in der natürlichen wie in der geschichtlichen Wirklichkeit auseinanderbricht, fremd nebeneinander steht, sich gegenseitig zu Fragmenten verstümmelt, ist hier in der Form der Kunst in ein höheres Leben vereinheitlicht. Aber dennoch — und damit wendet sich die Erscheinung Michelangelos zu einem, gegen alles bisherige neuen Problem, zu ihrem eigentlichen Problem — zeigen diese Gestalten eine furchtbare Un-erlöstheit: es bleibt der Eindruck, daß all ihr Sieg über irdisch individuelle Bedürftigkeit, alle titanische Vollkommenheit, alles Eingesammelthaben jeglicher Kraft und Bestrebung des Daseins — eine Sehnsucht zurückgelassen hat, deren Erfüllung in jene geschlossene Daseinseinheit nicht einbezogen ist. Die Deutung dieser Tatsache geht auf das entscheidende Motiv nicht nur für den Charakter der Gestalten Michelangelos, sondern auch seines künstlerischen Gestaltungsprozesses und schließlich seines Lebens selbst.

Das Schicksal nun, von dem hier die Rede ist, erhebt sich aus dem Renaissancecharakter seines Werkes. Die Richtung des Lebenswillens und der Sehnsucht seiner Gestalten verläuft durchaus innerhalb der Ebene des Irdischen; in ihr werden sie von einem ungeheuren Bedürfnis nach Erlösung bedrängt, nach einem Nachlassen des Druckes, nach einem Nichtmehrkämpfen — einem Bedürfnis, dessen Intensität durch die gigantischen Maße ihres Seins bestimmt ist. Die Vollendung ihres Seins ist kein Widerspruch gegen dieses Begehren nach einem Volleren, Glückseligeren, Freieren: es gehört zu dem nicht leicht Ermeßlichen ihrer Existenz, daß ihre Sehnsucht als ein Teil ihres Seins in dieses eingeschlossen ist, wie ihr Sein in ihre Sehnsucht. Aber wie dieses Sein durchaus ein irdisches ist, genährt von den Kraftquellen aus allen weltlichen Dimensionen, so gilt ihr Sehnen freilich einem Absoluten, Unendlichen, Unerreichbaren — aber unmittelbar und eigentlich keinem Transzendenten; es ist ein irdisch Mögliches, wenn auch nie Wirkliches, auf das sie innerlich blicken, eine Vollendung, die keine religiöse, sondern die ihres eigenen gegebenen Seins ist, eine Erlösung, die von keinem Gotte kommt und ihrer Gerichtetheit nach nicht von ihm kommen kann; sondern die ein Schicksal aus den Mächten des Lebens ist. In jenem innersten Sinne, in dem die Sehnsucht der Wesen ihr Sein bildet, sind diese Gestalten zwar überempirisch, aber nicht überirdisch. Die religiöse Sehnsucht, wie das Christentum sie erweckt und die Gotik sie gestaltet hatte, ist wie durch eine Achsendrehung in die Richtung des Irdischen, des seinem Sinne nach Erlebbaren, obgleich nie Erlebten gefallen; sie hat die ganze Leidenschaft, das ganze Ungenügen an allem wirklich Gegebenen, die ganze Absolutheit eines „Dahin, Dahin“ mitgebracht — hat in die Welt mitgebracht, was aus und in der Beziehung auf die Überwelt entstanden war. Der unendliche Verlauf irdischer Linien trat an die Stelle der Linienrichtung in das Überirdische, die, wenn man genau hinsieht, gar nicht in demselben Maße unendlich ist, sondern, wann immer es sei, an ihr Ziel und Definitivum gelangen kann. Es ist die tiefste Bezauberung durch das Religiöse, daß sein Gegenstand ein Unendliches ist, das schließlich doch durch eine endliche Bemühung und am Abschluß eines

endlichen Weges, sei es am jüngsten Tage, gewonnen wird. Transponiert sich aber das religiöse Gefühl: der Rhythmus, die Intensität, das Verhältnis des einzelnen Momentes zum Ganzen des Daseins, wie die Transzendenz des Christentums es ausgebildet hatte — in das Irdische hinein, so kehrt jenes Verhältnis sich um: dem Geiste schwebt jetzt ein Ziel vor, das seinem Wesen nach endlich ist, aber nun ist es, indem es jene Bestimmungen in sich aufgenommen hat, ein Unerreichbares, ein ideelles Ziel, das zwar der Sehnsucht ihre Richtung vorschreibt, sie aber innerhalb jedes Endlich-Ausdenkbaren zu keinem Abschluß führt. Es hat sich ein Widerspruch zwischen der Form des begehrenden und strebenden Lebens und seinem Inhalt aufgetan, der Inhalt, den jene jetzt aufnehmen soll, ist ihr nicht innerlich adäquat, da sie sich an einem ganz anderen gebildet hat. Die christliche, gotische Sehnsucht braucht den Himmel, und, sich in die irdische, die Renaissance-dimension verlegend, muß sie einem Unfindbaren nachglühen oder nachstarren. Die Religion zeigt dem Menschen das ersehnte Unendliche in einer endlichen Weite, während hier ein ersehntes Endliches in unendliche Weite rückt — der verhängnisvolle logische Ausdruck dafür, daß ein Mensch mit einer religiösen, dem Unendlichen, Absoluten zugewandten Seele in das Leben und den Stil einer Zeit hineingeboren wurde, die ihre Ideale vom Himmel auf die Erde zurückgeführt und ihre letzten Befriedigungen in der künstlerischen Formung des bloß Natürlichen gefunden hatte. Seine Gestalten scheinen an Größe, Kraft, Ausgeglichenheit aller menschlichen Energien den Punkt der Vollendetheit erreicht zu haben. Es geht auf ihrem Wege nicht weiter, auf dem sie sich dennoch zu einem Weitesten fortgetrieben fühlen. Solange der Mensch noch irdisch unvollkommen ist, mag er ins Unbestimmte hinein streben und hoffen; was aber bleibt dem, den eine für ganz andere Dimensionen bestimmte Sehnsucht erfüllt, wenn er in der ihm allein gegebenen irdischen an ihr Ende gelangt ist, das er nun doch nicht als wirklichen Abschluß fühlt — was anderes als ein hoffnungsloses Hinaussehen ins Leere? Vollkommen zu sein und zugleich unselig — damit ziehen diese Gestalten den Schluß aus ihren beiden Prämissen.

Es gibt ein Werk Michelangelos, für das alle bisherigen Bestimmungen nicht gelten, in dem weder der Dualismus der Lebensrichtungen in seiner künstlerisch formalen Aufhebung fühlbar ist, noch der hoffnungslosere zwischen dem im Anschaulichen beschlossenen Gebilde und der Forderung und Begehrung des Unendlichen. In der Pietà Rondanini ist die Gewaltigkeit, die Gegenbewegung, das Ringen ganz verschwunden, es ist sozusagen kein Stoff mehr da, gegen den die Seele sich zu wehren hätte. Der Leib hat den Kampf um seinen Eigenwert aufgegeben, die Erscheinungen sind wie körperlos. Damit hat Michelangelo das Lebensprinzip seiner Kunst verleugnet; aber wenn dies Prinzip ihn in jene fürchterliche Unerlöstheit, jene Spannung zwischen einer transzendenten Leidenschaft und ihrer körperhaften und notwendig inadäquaten Ausdrucksform verstrickte, so ist hier die Verneinung des Renaissanceprinzips dennoch nicht zur Schlichtung dieses Widerstreits geworden. Die Erlösung nämlich bleibt eine rein negative, nirwanaähnliche; der Kampf ist aufgegeben, ohne Sieg und ohne Schlichtung. Die Seele, hier von der Körperschwere befreit, hat den Siegeslauf ins Transzendente nicht angetreten, sondern ist an dessen Schwelle zusammengebrochen. Es ist das verräterischste und tragischste Werk Michelangelos, es ist das Siegel unter seine Unfähigkeit, auf dem Wege des künstlerischen, in der sinnlichen Anschauung zentrierten Schaffens zur Erlösung zu gelangen.

Dies ist das letzte, erschütternde Verhängnis seines Lebens, wie seine späten Gedichte es verkünden: daß er seine ganze Kraft, die ganze lange Mühe seines Daseins an ein Schaffen gesetzt hat, das sein endgültiges Bedürfen, seine tiefsten Notwendigkeiten nicht erfüllt hat, nicht erfüllen konnte, weil es in einer anderen Ebene verläuft, als in der die Gegenstände dieses Sehnsens liegen.

Die Lügen dieser Welt beraubten mich
Der Zeit, gegeben um auf Gott zu schauen. —

— — — — —
Nicht Malen und nicht Meißeln stillt die Seele,
Sie sucht die Liebe Gottes, die am Kreuze
Die Arme breitet, uns darein zu schließen. —

— — — — —

Dem, der da lebt, kann das, was sterben wird,
Die Sehnsucht nicht befriedigen.

Es ist kein Zweifel: das tiefste, furchtbarste Erlebnis war für ihn dies, daß er schließlich in seinem Werke die ewigen Werte nicht mehr erblickte; daß er sah, sein Weg war in einer Richtung gelaufen, die ihn zu dem, was nottat, überhaupt nicht hinführen konnte. Die Konfessionen seiner Gedichte zeigen von vornherein, daß in der Kunst, die er schafft, und in der Schönheit, die er anbetet, ein Übersinnliches ist, aus dem für ihn der Wert beider fließt. Er spricht einmal von der beglückenden Schönheit des in der Kunst dargestellten Menschen; hätten aber die Unbilden der Zeit das Werk zerstört, so

— — taucht zeitlos erste Schönheit wieder auf
Und führt die eitle Lust in höhere Reiche.

Und nun war es offenbar die große Krisis seines Lebens, daß er den absoluten Wert, die über alle Anschauung hinausliegende Idee ursprünglich in der Anschauung der Kunst und der Schönheit vollgültig vertreten fand — und im Alter einsah, daß all jenes in einem Reiche liegt, zu dem es an der Hand dieser keinen Aufstieg gibt. Sein tiefstes metaphysisches Leiden war, daß dasjenige, wodurch uns das Absolute, Vollkommene, Unendliche allein offenbar wird: die Erscheinung und ihr Reiz — uns dieses zugleich verhüllt, uns zu ihm zu führen verspricht und uns von ihm wegführt. Und diese Erkenntnis wurde eben zur Krisis und zum erschütterndsten Leiden, weil sein Herz und seine künstlerisch sinnliche Passion darum nicht weniger gewaltsam und unablässig an diesem Erscheinenden und seinem Reize haften blieben. Er sagt sich den Trost vor, den er schließlich doch im Tiefsten nicht glaubt: es könne doch keine Sünde sein, die Schönheit zu lieben, da Gott ja auch sie gemacht hätte — —.

Es ist begreiflich, daß diese Seele von der Kunst und von der Liebe beherrscht wurde; denn in dieser nicht weniger als in jener glauben wir mit dem Irdischen ein Mehr-als-irdisches zu besitzen:

Was ich in deiner Schönheit lese, liebe,
Bleibt einer Erdenseele fern und fremd:
Wer es erschauen will, der muß erst sterben.

Es war die Schicksalsformel seiner Seele, die ganze Fülle des Unendlichen der ganzen Fülle des Endlichen abzufordern: Kunst und Liebe sind die beiden Mittel, die die Menschheit der Erfüllung dieser Sehnsucht bietet und für die das Genie und die Leidenschaft Michelangelos geboren ist — so daß er ihnen beiden verfallen bleibt, auch als er sie längst als untauglich für jene Schicksalsforderung erkannt hat. In diesem Verhältnis gipfelt sich das Gefühl auf, das seine ganze Existenz begleitet zu haben scheint: daß diese Existenz ein Fragment ist, daß ihre Stücke nicht zu einer Einheit zusammengehen. Vielleicht erklärt dies den ungeheuren Eindruck der Vittoria Colonna. Hier trat ihm vielleicht zum ersten Male der sozusagen formal in sich vollkommene Mensch gegenüber, der erste, der gar nicht Fragment und Dissonanz war; offenbar ein äußerster Fall der typischen Empfindung, die sehr vollkommene Frauen oft gerade in starken und hervorragenden Männern auslösen. Es ist gar nicht diese und jene einzelne Vollkommenheit, an die ihre Verehrung sich knüpft, sondern die Einheit und Ganzheit der Existenz, der gegenüber der Mann sein Leben als ein bloßes Bruchstück, als einen Komplex nicht fertig gewordener Elemente fühlt — gleichviel ob jedes von diesen jenes Ganze an Kraft und Bedeutung übertreffe. Als Michelangelo sie kennen lernte, war er ein alter Mann, so daß er wußte, er würde das Unvollendete seiner Existenz, das gegenseitige Sichhemmen und Abbruchten seiner Wesensseiten nicht mehr aus eigener Kraft zur Geschlossenheit und Abrundung führen. Daher die maßlose Erschütterung beim Anblick einer Existenz, in der das Fragment keinen Platz hatte und die er deshalb in der Form des Lebens — die ihm, als dem ganz tiefen und von dem Renaissanceideal erfüllten Menschen, dessen eigentlichen Wert bedeutete — sich so unbedingt überlegen fühlte, daß ihm der Gedanke gar nicht kam, er habe doch in der Einzelheit seiner Leistungen auch etwas dagegen einzusetzen. Daher seine demütige Bescheidenheit ihr gegenüber. In die Schicht, in der ihre Vollkommenheit lag, ragte eben die einzelne Leistung als solche, wie gewaltig sie auch sei, ihrem Begriffe nach gar nicht hinein. Hier offenbart sich seine Liebe nicht als ein einzelnes, andern koordiniertes Erlebnis, sondern als die Konsequenz und Erfüllung eines Gesamtschicksals.

Und damit löst sich ein eigentümliches Problem, das sich gerade an den erotischen Zug seines Bildes knüpft. Seine Gedichte lassen durch ihre Zahl, ihren Ton und viele unmittelbare Äußerungen nicht den geringsten Zweifel, daß sein Leben fortwährend erotisch bewegt war, und zwar in der leidenschaftlichsten Weise. Oft genug bringen seine Gedichte dieses Liebesleben in symbolische Verbindung mit seiner Kunst. Und nun ist das ganz Merkwürdige: daß diese Kunst weder inhaltlich, noch stimmungsgemäß irgendein Zeichen dieser Erotik trägt. Bei allen anderen erotisch gestimmten Künstlern vibriert dieser Ton unverkennbar in ihren Gestaltungen, bei Giorgione wie bei Rubens, bei Tizian wie bei Rodin. Nichts davon bei Michelangelo. Das, was seine Gestalten zu sagen und zu leben scheinen, ebenso wie die stilistische Atmosphäre, in die die Stimmung des Schöpfers sie taucht, enthält keinen Laut dieses wie überhaupt irgendeines einzelnen Affektes. Sie stehen unter dem Druck eines allgemeinen Schicksals, in dem alle inhaltlich angebbaren Elemente aufgelöst sind. Es lastet auf ihnen und es erschüttert sie das Leben als ganzes, das Leben als Schicksal überhaupt, das über uns allen, um uns alle liegt und nur im Verlauf der Tage sich zu Erlebnissen, Affekten, Suchen und Fliehen vereinzelt. Aus all solchen Sondergestaltungen, in denen die Tatsache des Schicksals überhaupt konkret wird, tritt der Mensch Michelangelos zurück, er offenbart diese Tatsache in ihren Eigenschwingungen, gelöst von all den Erscheinungsweisen, zu denen das Dies und Das der Welt sie veranlaßt. Aber es ist nicht die Abstraktion des Menschen der klassischen Plastik, der, von wenigen Andeutungen (besonders an griechischen Jünglingsköpfen) abgesehen, sich jenseits des Schicksals stellt. Die griechischen Idealfiguren — vor der Zeit des Hellenismus — mögen „lebendig“ genug sein, aber das Leben als solches ist ihnen nicht Verhängnis, wie für die Figuren der Sixtinischen Decke und der Mediceergräber. Von hier aus nun fällt auch über seine Liebesgedichte ein Licht, das ihre Fremdheit gegen den Charakter seiner Kunst mindert. So subjektiv, zugespitzt, als unmittelbar persönliches Erlebnis die erotische Leidenschaft ihn bewegt, so ist es doch das Schicksalsmoment der Liebe, in dessen Herrschergewalt

all ihre Fulgurationen zentrieren. Der spezifische Inhalt der Erotik ragt nicht in seine Werke hinein; aber die Tatsache des Schicksals, auf das die Liebe zurückgeführt oder zu dem sie erweitert wird, ist der Generalnenner seines Erlebens, seiner Gedichte und seiner Kunst. Nur in einigen Bildern von Hodler ist diese Empfindung wieder mächtig: die Liebe ist nicht bloß der Affekt, der auf räumlich-zeitliche Punkte beschränkt wäre, sondern sie ist eine Luft, die wir atmen und der wir nicht entfliehen können, ein metaphysisches Schicksal, das dumpf und brennend, lastend und bohrend über der Menschheit und dem Menschen liegt. Sie ergreift uns wie die Drehung der Erde, die uns mit sich herumwirbelt, ein Los, das nicht nur den Menschen, als der Summe von Individuen, zum individuellen Schicksal wird, sondern das uns wie eine objektive, durch die Welt hindurch waltende Kraft erfaßt. Daß das Einzelschicksal ein mit dem Leben überhaupt gegebenes ist, daß der Rhythmus des Lebens das Wesentliche und Entscheidende der individuellen Lose ist, und daß jener Rhythmus ein Schweres, unentfliehbar Lastendes, jedem Atemzuge Beigemischtes ist, — das ist das Gemeinsame seiner Liebesgedichte und seiner Skulpturen. Es ist nicht das anthropomorphe Aufblasen des eigenen Loses zum Weltfatum, sondern das geniale metaphysische Fühlen des Weltwesens, aus dem ihm das eigene fließt und deutbar wird. Seine Gestalten drücken dasselbe Letzte an menschlicher Größe aus, wie seine innere Attitüde zum Leben: daß das Schicksal von Welt und Leben überhaupt den Kern und Sinn des persönlichen Geschickes bildet, und daß, von der anderen Seite gesehen, dies Persönliche nicht nach seinem ganz subjektiven Reflex, nach den verfließenden Zuständen von Lust und Leid gilt, sondern nach seiner überpersönlichen Bedeutung, nach seinem Wert als ein objektives Sein. Wenn deshalb seine späteren Gedichte von dem ewigen Verderben sprechen, das ihn erwartet, so zittert darin nicht etwa Angst vor den Leiden in der Hölle, sondern die rein innere Qual: ein solcher zu sein, der die Hölle verdient. Sie ist nur der Ausdruck für die Unzulänglichkeit seines Seins und Sichverhaltens, — absolut unterschieden von dem Zukreuzekriechen der Schwachen. Die Hölle ist hier nicht ein von außen drohendes Geschick, sondern die logische,

kontinuierliche Entwicklung der irdischen Beschaffenheit. Das schlechthin Transzendente, den Richtungen der irdischen Geschichte schlechthin Entzogene von Himmel und Hölle, wie es etwa Fra Angelico empfunden hat, lag ihm ganz fern. Auch hier offenbart sich sein ganzes Renaissancetum: an das irdisch-persönliche Dasein wird die absolute Forderung gestellt, die objektiven Werte erfüllen sich mit subjektivem Leben, — aber eben damit wird dieses der zufälligen Subjektivität der egozentrischen Zuständlichkeit enthoben. Es ist der Personalismus, den Nietzsche gelehrt hat und der ihm eine so tiefe Beziehung zum Renaissance-Ideal gab; gewiß kommt es auf das Ich und schließlich nur auf das Ich an, aber nicht auf dessen Lust- und Leidempfindungen, die sozusagen das Weltsein nichts angehen, sondern auf den objektiven Sinn seiner Existenz. Daß er in seinem irdischen, von seiner Freiheit geformten und umgrenzten Leben unvollkommen, fragmentarisch, dem Ideal untreu ist — das ist die Qual Michelangelos, und die religiös-dogmatische Vorstellung der Höllenstrafe ist nur deren zeitgeschichtlich bestimmte Projizierung. In den Qualen, von denen er sich im Jenseits erwartet glaubt, versinnlicht sich nur, daß er einem transzendenten, absoluten Ideal nach den Bedingungen seiner Zeit und Persönlichkeit nur mit den Mitteln und in der Linie eines erdhaften Daseins zustrebte und über die Brückenlosigkeit des Abgrunds zwischen beiden erschauerte.

Ich erwähnte schon den Charakter der Tragik, den die Gestalten Michelangelos zeigen, und der nun hier seine ganze Tiefe an seinem Gesamtleben wiederholt. Tragik schien uns zu bedeuten, daß dasjenige, was gegen den Willen und das Leben, als deren Widerspruch und Zerstörung gerichtet ist, dennoch aus dem Letzten und Tiefsten des Willens und des Lebens selbst wächst — im Unterschied gegen das bloß Traurige, in dem die gleiche Zerstörung aus einem gegen den innersten Lebenssinn des zerstörten Subjekts zufälligen Verhängnis gekommen ist. Daß die Vernichtung aus demselben Wurzelgrunde stammt, aus dem das Vernichtete in seinem Sinn und seinem Wert gewachsen ist, macht das Tragische aus und darum ist Michelangelo die ganz und gar tragische Persönlichkeit. Was sein Leben, das auf das

künstlerisch Anschauliche, irdisch-Schöne gerichtet war, zum Scheitern brachte, war die transzendente Sehnsucht, vor der jene Richtungsnotwendigkeit zerbrach; aber diese Sehnsucht war nicht weniger notwendig, sie stammte aus dem tiefsten Fundamente seiner Natur, und darum konnte er jener inneren Vernichtung so wenig entrinnen, wie er sich von sich selbst abtun konnte. Ihm und seinen Gestalten tritt die „andere“ Welt entgegen, unbegreiflich fern, Unerfüllbares fordernd, fast mit der drohenden und schreckhaften Gebärde des Christus auf dem jüngsten Gericht, das vernichtende Schicksal ihres Lebenswillens. Aber sie sind von vornherein mit diesem Problem und Bedürfnis eines Absoluten, eines allen irdischen Maßstäben entzogenen Daseins geschlagen. Wie ihrer Sehnsucht nach dem Aufwärts das Verhängnis ihrer lastenden, herabziehenden Materialität inneohnt, so haftet an ihrem irdisch erstreckten, irdisch selbstbefriedigten Dasein von seiner Wurzel her die Sehnsucht nach einer unendlichen Erstreckung, einer absoluten Befriedigung, durch dieses ganze Dasein hin unlösbar mit ihm verflochten, die Absicht seines tiefsten Willens: die Erfüllung ihres Seins ist die Vernichtung ihres Seins. Die Kräfte und die Rhythmik, die Dimensionen, die Formen und die Gesetze, in denen, mit denen seine Existenz und sein Schaffen in der irdischen Ebene allein sich vollenden konnten, waren selbst und zugleich bestimmt, diese Ebene zu überschreiten, in ihr sich gerade nicht vollenden zu können, und so, sich zurückwendend, jenes von ihnen selbst bestimmte Leben zu dementieren. Niemals ist bei einem Menschen größter Leistungen, soweit wir von solchen wissen, das Gegenwärtige, Vernichtende, Entwertende ihres Daseins so unmittelbar und unabwendbar aus diesem Dasein selbst und seinen wesentlichsten, lebensreichsten Richtungen herausgewachsen, a priori mit ihnen verbunden gewesen, ja sie selbst gewesen. Das Titanische seiner Natur zeigt sich vielleicht noch mehr als an seinen Werken daran, daß ihm diese Werke schließlich nichts waren, gegenüber der Aufgabe, die er seiner Seele gestellt fühlte.

Die Idee, zu deren Märtyrer Michelangelo wurde, scheint zu den unendlichen Problemen der Menschheit zu gehören: die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden,

das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten. In den verschiedensten Abwandlungen und Anklängen begleitet sie das Goethesche Leben, anhebend von dem hoffnungssicheren Ausruf des Achtunddreißigjährigen: „Wie unendlich wird die Welt, wenn man sich nur einmal recht ans Endliche halten mag!“ — bis zu der mystischen, gleichsam am anderen Ende beginnenden Forderung des Neunundsiebzigjährigen, daß die Unsterblichkeit als Bewährungsmöglichkeit unserer irdischen, aber im Irdischen nicht ausgelebten Kräfte notwendig sei. Faust verlangt mit der größten Leidenschaft vom Leben, daß der absolute Anspruch sich in ihm selbst realisiere: Er stehe fest und sehe hier sich um — Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen — Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück. Und doch — ein paar Seiten später muß er im Himmel von neuem anfangen, er muß „belehrt“ werden, da der neue Tag ihn blendet, die ewige Liebe muß von oben an ihm teilnehmen, um ihn zu erlösen! Bei Nietzsche der gleiche Verlauf der letzten Sehnsucht: die Leidenschaft nach einem Absoluten und Unendlichen, realisiert innerhalb eines realistischen Verbleibens im Irdischen; so erwächst ihm das Vornehmheitsideal als die Erfüllung jeder äußersten Forderung durch biologische Züchtung, so die ewige Wiederkunft und der Übermensch, Ideen, die das Unendliche, das Hinausgehen über jeden real erreichbaren Punkt dem Ablauf irdischer Geschehnisse abgewinnen wollen — bis schließlich dennoch mit dem Dionysotraum eine halb transzendente Mystik die Fäden aufnimmt, die sich innerhalb des Endlichen nicht wollen bis zu den Unendlichkeitswerten spannen lassen. Niemand hatte soviel getan wie Michelangelo, um in der irdisch anschaulichen Form der Kunst das Leben in sich zu schließen, es mit sich fertig werden zu lassen, indem er nicht nur aus dem Körper und der Seele, die bis dahin am Himmel hing, eine noch nie gewonnene Einheit der Anschaulichkeit schuf, sondern alle Diskrepanzen des Erlebens, alle Tragödien zwischen seinem Oben und seinem Unten in der einzigartigen Bewegtheit seiner Gestalten, in dem Kampf ihrer Energien zum geschlossenen Ausdruck brachte. Aber indem er so die Möglichkeit, das Leben auf dem Wege der Kunst zu Einheit und Geschlossenheit zu führen, zu Ende gestaltete,

wurde ihm furchtbar klar, daß an diesen Grenzen nicht das Ende lag. Es scheint das bisherige Schicksal der Menschen zu sein, daß man in der Ebene des Lebens gerade am weitesten vorgeschritten sein muß, um zu sehen, daß man in ihr wohl an ihre, aber nicht an unsere Grenze gelangen kann. Vielleicht ist es der Menschheit beschieden, einmal das Reich zu finden, in dem ihre Endlichkeit und Bedürftigkeit sich zum Absoluten und Vollkommenen erlöst, ohne sich dazu in das andere Reich der jenseitigen Realitäten, der schließlich doch dogmatischen Offenbarungen versetzen zu müssen. Alle, die wie Michelangelo die Werte und Unendlichkeiten dieses zweiten Reiches zu gewinnen trachten, ohne das erste zu verlassen, wollen den Dualismus in eine Synthese zusammendenken, zusammenzwingen; aber sie bleiben eigentlich bei der bloßen Forderung stehen, daß das eine Reich die Gewährungen des anderen hergeben soll, ohne zu einer neuen Einheit, jenseits jener Gegensätze, zu gelangen. Wie den Gestalten Michelangelos, so ist es seinem Leben zur letzten und entscheidenden Tragödie geworden, daß die Menschheit noch das dritte Reich nicht gefunden hat.

Rodin

(mit einer Vorbemerkung über Meunier).

In die Zweiheit von Inhalt und Form zerlegt unser Blick jegliches Kulturwerk. Seine Einheit so zu spalten berechtigt uns die Unabhängigkeit, mit der bald das eine, bald das andre dieser Elemente von einer Entwicklung ergriffen wird, die das andre oder das eine ruhig auf seinem bisherigen Platze beläßt. Die Kunst, als ein Träger oder ein Spiegel der allgemeinen Kultur, offenbart dies, indem der Genius, der sie eine Stufe aufwärts führt, ihre überlieferten Formen zugänglich für Inhalte zeigt, die sich jenen bis jetzt völlig zu entziehen schienen — oder, um Originalität des Inhaltes unbekümmert, eine Form, einen Stil schafft, der nur eine neue Ausdrucksmöglichkeit, aber nun für eine Unbegrenztheit von Inhalten bedeutet. Zwei Plastiker, beide mit der Neuheit ihres Werkes die Neuheit unsrer Zeit verkündend, bedeuten das Verschiedenste für unsre Kultur ebendadurch, daß von dem einen die Plastik einen neuen Inhalt, von dem andern eine neue stilistische Ausdrucksform gewinnt, jener sozusagen einen neuen Kulturgedanken, dieser das neue Kulturgefühl in seiner Kunst lebendig machte: Meunier und Rodin.

Es ist die große Tat Meuniers, den künstlerischen Anschauungswert der körperlichen Arbeit entdeckt zu haben. Millet und andre Maler des arbeitenden Volkes haben die Arbeit mehr in ihrer ethischen oder auch gefühlsmäßigen Bedeutung, also das, was sich eigentlich erst an sie knüpft, — nicht aber ihre unmittelbare Erscheinung zum künstlerischen Problem gemacht. Der äußeren Geschlossenheit und dem Ausdruck eines Einheitlich-Innerlichen, worin die plastische Menschengestaltung ihren Sinn

findet, schien die Arbeitsgeberde völlig zu widersprechen. Denn die Arbeit, am Objekt geschehend, führe den Menschen aus sich heraus und zerbreche damit das plastische Insichruhen seiner Gestalt, sie verflechte ihn in die ihm doch widerstrebende Außenwelt und hindere so gerade seine Heraushebung zu der selbstgenugsamen Einheit des Kunstwerkes — eine zufällige Notdurft des Menschen, in tiefstem Gegensatz zu der Notwendigkeit und gleichzeitigen Freiheit, die der Kunst und dem Menschen in der Kunst zukäme. Darum hat die Plastik ihn wohl als den spielenden oder den sinnenden, den ruhenden, den leidenschaftlichen oder selbst den schlafenden gezeigt, niemals aber als den arbeitenden. Meunier aber sah, daß die Arbeit nicht unser Äußeres ist, sondern unsre Tat, die das Äußere gerade in das Innere hineinzieht und damit unsre Peripherie erweitert, ohne unserer Einheit Abbruch tun zu müssen. Das ist das Wunder der Arbeit: daß sie das Tun des Subjekts den Forderungen eines Stoffes untertan macht (denn sonst brauchten wir nicht zu arbeiten, sondern könnten träumen oder spielen), und zugleich damit den Stoff in die Sphäre des Subjekts hineinzieht. Die künstlerische Geschlossenheit von Meuniers Gestalten mit ihrem Heben und Ziehen, Wälzen und Rudern zeigt uns die Kräfte, die der arbeitende Mensch in die Materie hingibt, als wieder auf ihn zurückströmende. Die Arbeit macht den Körper zum Werkzeug; Meunier erfaßte es, daß mit ihr auch das Werkzeug zum Körper wird. Indem für Meunier die Arbeitsbewegung den Sinn der menschlichen Erscheinung auf eine in sich befriedigte, geschlossene Art ausdrückte, hat er den Arbeiter für das Reich der ästhetischen Werte entdeckt. Als frühere Repräsentanten dieser Vision kommen (mit den selbstverständlichen Modifikationen) vielleicht nur die Gestalten des Hermann und der Dorothea in Betracht, Existenzen ohne jeden pathetisch oder ästhetisch gesteigerten Lebensinhalt, in engem Kreise für die Arbeit und von ihr lebend — und nun ohne diesen Bezirk zu verlassen, in klassisch großem Stile dargestellt. Dies arbeitsam eingeschränkte Leben zeigt sich als der Ort künstlerisch wertvoller Linienführung, die beiden Menschen werden nicht aus dem Charakter solchen Lebens herausgehoben, sondern aus ihm selbst gebiert sich die Möglichkeit künstlerisch.

vollendeter Gestaltung. Entsprechend hat die soziale Bewegung des 19. Jahrhunderts den Arbeiter für das Reich der ethischen Werte entdeckt. Was ihn als Arbeiter dem Reich der Werte überhaupt fernzuhalten schien: daß es in der Arbeit nur auf ihren Ertrag, aber nicht auf das Subjekt ankäme — das hat erst diese Bewegung richtiggestellt, hat zum Bewußtsein gebracht, daß es auch auf den Arbeiter ankommt; und eben dies hat Meunier künstlerisch gewendet, wenn er, als der Erste, die Arbeitsgeste als eine jeder andern gleichwertige ästhetische Formgebung des Menschenkörpers behandelt. Freilich lag, schon vor einigen dreißig Jahren, dies Motiv den Bauernzeichnungen van Goghs zum Grunde und ist von ihm auch ganz prinzipiell ausgesprochen worden: er verlangt von dem Maler, daß er sich den Bauern eben arbeitend vorstelle — welchem Problem die Alten ausgewichen seien — und dann die Bewegung um dieser (Arbeits-) Bewegung willen male. Hierin ist noch ein andres Element von großer kulturphilosophischer Bedeutung enthalten. Die Arbeitsbewegung, deren ästhetischer Wert nun entdeckt war, ist nicht nur eine isolierte reine Anschaulichkeit, in diese Anschaulichkeit vielmehr ist untrennbar verflochten, daß ihr Träger die breite Masse der unteren sozialen Schicht ist. Mit diesem Cachet stellt Meunier seine Arbeiter dar: nicht als die individuell erlesenen Menschenexemplare, wie die Plastik sie sonst gesucht hat und die nun als arbeitende „gestellt“ würden, wie sonst in andern Attitüden. Sondern hier ist in und mit der Anschaulichkeit fühlbar gemacht: dies ist einer aus einer Menge, keine persönlich betonte Existenz; nicht eigentlich ein „Vertreter“ der Masse — dies wäre ein unanschaulich gedankenmäßiges und doch auch ein individuell hervorhebendes Moment —, sondern wirklich nur ein Gleicher von Vielen; es ist keine Reflexion darin, die diesen Einzelnen zur Allegorie des „Arbeiters überhaupt“ macht, dieser Einzelne bleibt durchaus innerhalb der Schicht seiner Genossen, in keinem Sinn ein „Besonderer“. Und gerade als ein solcher trägt er die ganze Erlesenheit der ästhetischen Vollendung an sich, jenen „besondern“ Reiz, den man nur als aristokratisch zu bezeichnen gewohnt ist, der aber hier, rein anschaulich geworden, nicht mehr an den

Unterschied des Einen gegen die Vielen gebunden ist. Hier ist für das ästhetische Gebiet das Wertverhältnis realisiert, das die Lebensphilosophie Maeterlincks für die Elemente der einzelnen Seele behauptet: daß unser Glück, unser Wert, unsre Größe nicht in dem Außergewöhnlichen, in den heroischen Aufschwüngen, in den prominenten Taten und Erlebnissen wohnen — sondern gerade in dem alltäglichen Dasein und jedem seiner gleichmäßigen, namenlosen Momente. Es ist das gleiche Motiv, das der Sozialdemokratie zugrunde liegt: das Wesentliche am Menschen sei das, was ihm mit allen andern gemeinsam ist, und deshalb sei ein Zustand möglich, in dem die subjektiven und objektiven Werte, die bis jetzt an den Unterschied, das Hinausragen, die besondere individuelle Begünstigung geknüpft scheinen, einem jeden gerade auf Grund der Gleichheit zugänglich seien. Indem Meunier zeigt: der Arbeiter braucht gar nichts andres zu sein und zu tun, als alle sind und tun, um den ästhetischen Höhenwert zu erreichen, da die Arbeit als solche diesen einschließt — fehlt ihm ganz das Agitatorische oder Sentimentale, das so vielen sonstigen künstlerischen Verherrlichungen des Arbeiters eigen ist. Denn alle diese besagen: trotz der Arbeit ist der Mensch so und so wertvoll und schön; er aber: einfach wegen der Arbeit ist es so. Noch einmal offenbart sich hier der tiefste Sinn und das ganz und gar Künstlerische seines Werkes — indem er den Menschen und die Arbeit nicht trennt, nicht an jenem einen Wert zeigt, den diese zu verschütten schien, sondern an ihr selbst, die sich durch die ganze Breite des arbeitenden Volkes gleichmäßig erstreckt, die ästhetische Vollendung entdeckt.

Aber es gehört vielleicht zu den tiefsten Bedingungen gerade dieser Koordination des neu entdeckten Inhaltes der Kunst, daß er ihn nicht in einem neuen Stile der Kunst darstellte: er hat nur bewiesen, daß der moderne Arbeiter ebenso künstlerisch anzusehen und zu stilisieren ist, wie ein griechischer Jüngling oder ein venezianischer Senator. So hat doch auch jene soziale Bewegung dem ethischen Empfinden nur einen neuen Inhalt gegeben: daß Gerechtigkeit, Mitempfinden, altruistische Interessiertheit sich auf die Arbeiterklasse als solche richtete, bedeutete eine ungeheure Erweiterung des moralischen Bewußtseins, aber

keinen neuen Stil seiner; den gab erst Nietzsche. So hat Meunier ein neues Objekt gefunden, an dem das Leben künstlerisch wertvoll sein kann, aber er hat keine neue Form, kein neues Stilprinzip gefunden, in dem das Leben überhaupt künstlerisch gesehen werden kann. Dies fand erst Rodin, der der Plastik keine wesentlich neuen Inhalte gab, aber als der Erste einen Stil, mit dem sie die Haltung der modernen Seele dem Leben gegenüber ausdrückt. Ich zeichne, um dies zu begründen, mit einigen Strichen das Verhältnis, das die großen historischen Stile der Plastik zu der Lebensrichtung ihrer jeweiligen Gegenwart besaßen.

Die griechische Plastik, in ihren echten und klassischen Gestaltungen, ist dadurch bestimmt, daß die ganze Idealbildung des griechischen Geistes auf ein festes, geschlossenes, substantielles Sein ging, und daß sie dieses Sein als ein geformtes erfaßte, aufs entschiedenste betonend, daß die Form jenseits von Zeit und Bewegtheit stünde. Die Unruhe des Werdens, die Unbestimmtheit des Gleitens von Form zu Form, die Bewegung als das fortwährende Zerbrechen der festgefügtten, in sich befriedigten Gestaltung — das war dem Griechen das Böse und Häßliche, vielleicht gerade, weil die Wirklichkeit des griechischen Lebens unruhig, zerrissen, unsicher genug war. So suchte denn die griechische Plastik, in ihrer besten Zeit, das Beharrende, die substantielle Form des Körpers, jenseits aller Sonderattitüden, die ihm durch die Bewegung des Körpers kommen, und seine anatomisch-physikalische Gestaltung, die eigentlich eine Abstraktion ist, weil in Wirklichkeit der Körper immer in irgendeiner einzelnen, individuellen Bewegung ist. Nur ein Minimum von Bewegung hatte in diesem Ideal der Antike Platz, weil jede Bewegung den Leib in der Ruhe seiner Festgefugtheit zu entstellen, ihn zu etwas Zufälligem und Vereinzelttem zu machen schien. Anderthalb Jahrtausende später hat dann die plastische Kunst der Gotik zum erstenmal den Körper zum Träger der Bewegtheit gemacht, hat die substantielle Sicherheit seiner Form aufgelöst. Sie entsprach damit der Leidenschaftlichkeit der religiösen Seele, die sich ihm, und zwar gerade seiner festen Materialität und selbstgenugsamen Geformtheit, eigentlich nicht zugehörig fühlte.

Der christliche Radikalismus erkannte nicht nur nicht den Wert, sondern sozusagen nicht einmal die Tatsache des Körpers an: eigentlich ist der Körper nicht, nur die Seele ist — wie in den gotischen Domen der Stein mit seiner Eigenbedeutung und Eigenschwere nicht existiert, sondern nur die sich selbst aufwärts tragende Kraft. Da nun die Plastik nur den Körper zur Verfügung hat, so entsteht damit ein Widerspruch, der sich in der gotischen Rücksichtslosigkeit auf die Körperform ausspricht, eben derselbe — daß der Körper nicht da ist und doch da ist —, dessen Konsequenz im Praktischen die Askese ist. All diese gedrückten und in die Länge gezogenen, verzerrten und ausgebogenen, verdrehten und disproportionierten Körper sind wie die plastisch gewordene Askese. Der Körper soll leisten, was er nicht leisten kann: der Träger der ins Transzendente strebenden, ja, im Transzendenten wohnenden Seele zu sein. Ein so ergreifend seelischer Ausdruck auch für uns in diesen Figuren wohnt: er kommt daher, daß ihre Seele eigentlich nicht mehr ihre Seele ist, sondern irgendwo jenseits ihrer ist, so daß der Körper mit den unmöglichsten Bemühungen versucht, ihr nachzukommen. Mit seinen Gesten drückte die Seele die Tatsache aus, daß sie sich nicht ausdrücken konnte, und indem er eigentlich nur dazu da war, damit die Seele sich von ihm entferne — entfernten seine Bewegungen ihn gleichsam von sich selbst.

Ghiberti erst und vor allem Donatello bringen beides zusammen. Die Bewegung ist jetzt ihrem Sinne und ihrer Tendenz nach in den Körper übergegangen, sie ist nicht mehr das Symbol einer Verneinung des Körpers, sondern die Seele, die sich in ihr ausspricht, ist durchaus die Seele des Körpers, der diese Bewegung trägt. Allein auch bei Donatello kommt die Zweiheit und Einheit der beiden Momente: der substantiell-plastischen Körperform und der passionellen Bewegtheit — noch nicht in der freistehenden Figur zum entschiedenen, starken Ausdruck, sondern nur im Relief, wo die Bewegung sich nach außen, in die Umgebung des Körpers hin, ausleben kann. Der Körper, als die dauernde Materialität in drei Dimensionen, ist noch nicht individuell und nicht gehalten genug, um die Bewegtheit — die Bewegtheit des Seelischen — in sich allein ausschwingen, in sich

zurücklaufen zu lassen. Die Seele greift freilich nicht mehr, gleichsam an der Bewegung entlang, über den Körper hinaus ins Transzendente, aber sie ist noch nicht mit dem individuellen Sein gerade dieses Körpers ausschließlich und unverkennlich verbunden, man fühlt noch nicht die einheitliche Wurzel, die gerade diese organisch-plastische Gestaltung der Körpersubstanz und die momentane Bewegung, als die Ausdrücke eines und desselben Seins aus sich hervorgehn läßt. So hat er den Lebenssinn der Renaissance zwar vorbereitet, aber auch nur vorbereitet. Denn wenn man — mit allen Vorbehalten solcher allgemeinen Schlagworte — als den Sinn der Renaissance bezeichnen kann, daß sie Natur und Geist, die das Christentum auseinandergerissen hatte, wieder als Einheit zu empfinden und zu leben suchte, so ist nun die besondere Ausgestaltung dieses Problems, die in dem Verhältnis der plastischen Körperform zur Bewegung liegt — denn jene ist mehr naturhaft, diese mehr geistig —, erst durch Michelangelo endgültig gelöst worden. Die Bewegtheit des Körpers, die Unendlichkeit eines ruhelosen Werdens, das seine Gestalten verkünden, ist hier zum Mittel geworden, die substantielle, plastische Form des Körpers zum vollkommensten Ausdruck zu bringen: und diese Form erscheint von sich aus in jedem Falle als der einzig angemessene Träger eben dieser Bewegung, dieses unvollendbaren Werdens. Dies ist die Tragik der Figuren Michelangelos: daß das Sein in das Werden hineingerissen ist, die Form in die unendliche Auflösung der Form. Künstlerisch ist der Konflikt gelöst, das antike Ideal und das der Bewegtheit haben ihr Gleichgewicht gefunden — freilich wird er dadurch menschlich und metaphysisch um so fühlbarer. Gegenüber den Körpern Michelangelos kommt einem gar nicht der Gedanke, daß sie sich auch anders bewegen könnten; und umgekehrt: der seelische Vorgang, sozusagen der Satz, den die Bewegung aussagt, kann kein andres Subjekt haben als eben diesen Körper. Trotz aller Gewalt, ja Gewalttätigkeit der Bewegung weist sie doch nirgends über die geschlossene Umrißlinie des Körpers hinaus. Er hat eben das, was dieser Körper seiner materialen Struktur nach, seiner Formung als ruhende Substanz nach ist, zugleich in der Sprache der Bewegung ausgedrückt.

Von hier aus gesehen, rückt nun bei Rodin der Akzent durchaus auf die Bewegtheit des Körpers: das Gleichgewicht zwischen dieser und der Körpersubstanz, das er gewinnt, ist auf einer andern Wage gemessen, auf einer, die erst bei einem viel größeren Maß von Bewegtheit einsteht. Die Voraussetzung oder der Grundton der erreichten Harmonie, der doch noch bei Michelangelo der „reine Körper“, die abstrakt-plastische Struktur war, ist bei Rodin die Bewegung. Sie ergreift bei ihm ganz neue Herrschaftsgebiete und Ausdrucksmittel. Er hat durch eine neue Biagsamkeit der Gelenke, ein neues Eigenleben und Vibrieren der Oberfläche, durch ein neues Fühlbarmachen der Berührungstellen zweier Körper oder eines Körpers in sich, durch eine neue Ausnutzung des Lichts, durch eine neue Art, wie die Flächen aneinanderstoßen, sich bekämpfen oder zusammenfließen — dadurch hat er ein neues Maß von Bewegung in die Figur gebracht, das vollständiger, als es bisher möglich war, die innere Lebendigkeit des ganzen Menschen, mit allem Fühlen, Denken, Erleben anschaulich macht. Ebenso ist das Sichherausheben der Figur aus dem Stein, den Rodin oft noch Teile von ihr umfassen läßt, die unmittelbare Versinnlichung des Werdens, in dem jetzt der Sinn ihrer Darstellung liegt. Jede Figur ist auf einer Station eines unendlichen Weges erfaßt, durch die sie ohne Aufenthalt hindurchgeht — oft auf einer so frühen, daß sie nur in schwer erkennbaren Umrissen aus dem Block herausragt. Und hiermit besonders greift das Bewegungsprinzip aus dem Werk auf den Beschauer über. Es wird ein Äußerstes an „Anregung“ gegeben, indem die Versagtheit der vollen Form die Eigentätigkeit des Betrachtenden aufs stärkste herausfordert. Läge irgend etwas Wahres in der Kunsttheorie: daß der Genießende den Schaffensprozeß in sich wiederholt — so könnte dieses nicht energischer geschehen, als indem die Phantasie das Unvollständige selbst zu vollenden hat und ihre produktive Bewegtheit zwischen das Werk und seinen Endeffekt in uns schiebt. Zweifellos ist die Bewegung dasjenige an uns, was dem Ausdruck am vollkommensten dient; denn keine andre Bestimmung unsres Seins ist dem Körper und der Seele gemeinsam, die Beweglichkeit ist gleichsam der Generalnenner für diese beiden, sonst einander

unberührbaren Welten, die gleiche Form für das unvergleichbare Leben ihrer Inhalte. — In van Gogh sind dann die Elemente wieder ganz neu kombiniert. Er trägt in seine Bilder ein Leben, so ungestüm, vibrierend, fieberhaft, wie kein anderer Maler; und nun ist das Rätselhafte und Erschütternde, daß dies nicht (oder relativ selten) durch Darstellung und Erregung von Bewegungsvorstellungen geschieht. Äußerlich angesehen, ist in seinen meisten Landschaften und Stilleben eine einfache Zuständigkeit, nicht wie bei Rodin, ein aufenthaltsloses Herkommen von irgendwoher und Gehen irgendwohin, und doch sind sie von einer haltlos stürmenden, Rodin noch überjagenden Unrast, deren Ursprung in dem ruhigen Dastehn ihres Gegenstandes eine der unheimlichsten künstlerischen Synthesen ist. Vielleicht hat gerade mit diesem immanenten Gegensatz — wie er, in freilich viel ausgeglichenerer Weise auch bei Michelangelo besteht — das Bewegtheitsgefühl seine äußerste, nicht mehr überbietbare Intensität erreicht.

Man kann die Bewegtheit der plastischen Figur, in ihrem Verhältnis zu deren beharrender Form, mit dem musikalischen Faktor der Lyrik und ihrem Verhältnis zu dem Gedankengehalte des Gedichtes vergleichen. Hier mag Goethes Lyrik jenes Gleichgewicht der Elemente zeigen, das der Plastik Michelangelos entspricht. Man möchte sagen, daß in seinen vollkommensten Gedichten oder in der Lyrik von Fausts Verklärung der Gedanke und der Klang deshalb eine so absolute Einheit bilden, weil jedes von beiden für sich auf seiner letzterreichbaren Höhe steht; der zeitlose gedankliche Inhalt und die Bewegung, in der er sich sinnlich gibt, sind hier aus einer so harmonischen Vollendung des Schöpfers herausgewachsen, daß auch im Geschaffenen ein jedes das andre bis zu seiner Grenze durchdringt, nichts leerlassend und nicht darüber hinausragend, keines das Erste und keines das Letzte. Dieselbe Entwicklung aber des modernen Geistes wie bei Rodin verratend, wird in der Lyrik Stefan Georges die Musik des Gedichts — nicht nur die äußerlich-sinnliche, sondern auch die innere — zum beherrschenden Ausgangspunkt. Nicht als ob der Inhalt darüber zu kurz kommen müßte; aber das Gedicht wirkt, als ob ihn die Musik, die rhythmisch-melodische Beweg-

heit, von sich aus erwachsen ließe. So also scheint bei Rodin das Bewegungsmotiv das erste zu sein und die plastische Struktur ihres materialen Trägers gewissermaßen zu kooptieren. Gewiß sucht Rodin die Impression, im Gegensatz zu dem mechanischen Naturalismus und zum Konventionalismus, aber — so paradox es in begrifflichem Ausdruck klingt — die Impression des Übermomentanen, die zeitlose Impression; nicht die der einzelnen Seite oder des einzelnen Augenblickes des Dinges, sondern des Dinges überhaupt; auch nicht nur die Impression des Auges, sondern des ganzen Menschen. Wie es die große Leistung Stefan Georges ist, dem lyrischen Ausdruck des subjektiven Erlebens eine monumentale Form gewonnen zu haben, so geht auch Rodin den Weg zu einer neuen Monumentalität — der des Werdens, der Bewegtheit, während sie bisher an das Sein, an die Substantialität des klassischen Ideals gebunden schien. Nichts anderes als dies ist es, was er selbst einmal als ein Ziel seines Suchens ausgesprochen hat: den „latenten Heroismus jeder natürlichen Bewegung“. Rodin erzählte, daß er oft ein Modell auffordere, vielfache, willkürlich wechselnde Stellungen einzunehmen; dann interessiere ihn plötzlich die Wendung oder Biegung irgendeines einzelnen Gliedes: eine bestimmte Drehung der Hüfte, ein gehobener Arm, der Winkel eines Gelenkes — und diesen Teil allein in seiner Bewegung halte er im Ton fest, ohne den übrigen Körper. Dann, oft nach langer Zeit, stehe die innere Anschauung eines ganzen Körpers in charakteristischer Pose vor ihm, und er wisse dann sogleich mit Sicherheit, welche von den auf jene Weise entstandenen Studien diesem zugehöre. Es hat also unzweifelhaft jene einzelne Gebärde, im Unbewußten weiterwachsend, sich den zu ihr gehörigen Körper sozusagen erzeugt, die Bewegung hat sich ihren Leib gebaut, das Leben seine Form. Deutlicher kann der Unterschied gegen die Antike nicht bezeichnet werden, aber auch nicht gegen Michelangelo. Denn eine so vollkommene Einheit und Gleichgewicht der Elemente er erreicht — so ist sein Ausgangspunkt doch das klassische Ideal, die Substantialität und Geschlossenheit der anatomischen Form, die er nun erst mit der Glut und Impulsivität seines Fühlens in Fluß bringt, mit Bewegung durchdringt, bis beides sich ineinander restlos aufgenommen

hat. Auch nähert Michelangelo, indem er der Bewegung den Dauerwert, das zeitlos Bedeutsame zu geben sucht, sie wieder dem Stablen. Bei aller verzehrenden Leidenschaft in seinen Bewegungen sind sie doch immer in einem relativen Ruhepunkt erfaßt, in einer Ausbalanciertheit, in der die Figur eine Weile verbleiben kann — dies ist seine Art, der Bewegung eine zeitlose Bedeutung zu geben. Darauf aber verzichten gerade die bedeutsamsten Gestalten Rodins, ihre Bewegungen sind wirklich die eines vorüberfliegenden Momentes. Aber in diesen ist der ganze Lebenssinn der Wesen so gesammelt, sie sind ihrem übermomentanen Sein so völlig verbunden, wie es sonst nur die substantielle, sich nicht ändernde Form der Körpererscheinung ist. Darum wirken ihre Gebärden einerseits vage — weil sie nicht, wie es dem Klassizismus nahe liegt, mit zeitlosen Begriffen zu beschreiben und dadurch von der Kontinuität der Lebensbewegung abgeschnürt sind — andererseits aber für das Gefühl, das ihre Strömung begleitet, völlig bestimmt und klar. Sie zeigen freilich nur einen Moment, aber dieser Moment ist das Ganze — das ganze Schicksal. Es ist keineswegs der „fruchtbare Moment“; diese Zuspitzung, dieses Haltmachen fehlt völlig; es ist ganz momentan, aber nicht so einzeln, wie der fruchtbare Moment — dessen Schwäche es war, die Momentaneität der Zeit durch eine bloße Verlängerung der Zeit, die man überblickte, zu überwinden. In dem fruchtbaren Moment liegt immer nur vieles, in der Rodinschen Geste liegt alles. Bis zu Rodin schien die Zeitlosigkeit für die Plastik nicht anders erreichbar, als daß man dem Objekt oder Inhalt des Werkes den Charakter der Ruhe, des Substantiellen, des Dauernden gab, man glaubte die Erhabenheit über zeitliches Entstehen und Vergehen nur durch oder als Beharrung in der Zeit gewinnen zu können. Rodin erst hat prinzipiell — Einzelerscheinungen waren natürlich vorangegangen — die künstlerische Zeitlosigkeit der reinen Bewegung entdeckt.

Wie nun bei Michelangelo die Koinzidenz der beiden Arten, auf die wir uns körperlich darstellen: des Seins und des Bewegens — auf ihren letzten Wurzelpunkt, auf die Seele hinweist, auf die Renaissanceseele, mit ihrem Ideal harmonischer Ausgeglichen-

heit aller Wesenselemente — gleichviel, in wie weitem Abstand von diesem Ideal die Sehnsucht seiner Gestalten sich fühlt — so ist die Seele, die bei Rodin den Brennpunkt des Körperlich-Sichtbaren bildet, eben die moderne Seele, die so viel labiler, in ihren Stimmungen und selbsterzeugten Schicksalen wechselnder und deshalb dem Bewegungselement verwandter ist, als die Seele des Renaissancemenschen. Das *Trasmutabile per tutte guise*, das Dante von sich aussagt, und das gewiß für die ganze italienische Renaissance gilt, ist mehr ein Hin- und Herpendeln zwischen verschiedenen gefärbten Seinszuständen, von denen aber jeder in sich substantiell und eindeutig ist: zwischen Melancholie und Rausch, Verzagtheit und Mut, Glaube und Unglaube — während die moderne *trasmutabilità* ein kontinuierliches Gleiten ohne feste Ausschlagspole und Haltpunkte ist, weniger ein Wechseln zwischen dem Ja und dem Nein, als eine Gleichzeitigkeit von Ja und Nein.

Mit alledem hat nun Rodin den entscheidenden Schritt über den Klassizismus und eben damit über den Konventionalismus hinaus getan. Da wir weder die Seinseinfachheit der Antike besitzen noch die renaissancemäßige Harmonie des Lebensideales, die unbeschadet des schließlichen Gleichgewichtes aller Elemente von der antiken Norm ausgehen konnte — so ist das Beharren der klassischen Form in der Plastik eine klaffende Diskrepanz gegen das Lebensgefühl des gegenwärtigen Menschen und kann gar nicht vermeiden, ein Konventionalismus zu sein. Dieser, in der Plastik mehr als in irgendeiner Kunst der Gegenwart herrschend, drückt aus, daß sie die spezifisch unmoderne Kunst ist. Als Zertrümmerer der Konvention bietet sich zunächst der Naturalismus an. Allein schließlich ist er doch nur das Pendant des Konventionalismus. Beide empfangen die Norm ihrer Gestaltungen von außen, der eine schreibt den Natureindruck ab, der andere die Schablone; beide sind sie Abschreiber (was natürlich nur der extreme Grenzbegriff ist) gegenüber dem eigentlichen Schöpfer, für den die Natur nur Anregung und Material ist, um die Form, die sich in ihm bewegt, in die Welt hinein zu gestalten. Naturalismus und Konventionalismus sind nur die künstlerischen Reflexe der beiden Vergewaltigungen des neunzehnten Jahr-

hundreds: Natur und Geschichte. Beide drohten, die freie, sich selbst gehörende Persönlichkeit zu ersticken, die eine, weil ihr Mechanismus die Seele demselben blinden Zwang unterwarf wie den fallenden Stein und den spießenden Halm, die andere, weil sie die Seele zu einem bloßen Schnittpunkt sozialer Fäden machte und ihre ganze Produktivität in ein Verwalten der Gattungserbschaft auflöste. Dem Individuum, so durch die überwältigenden Massen von Natur und Geschichte erdrückt, verblieb weder Eigenheit noch eigentliche Selbsttätigkeit, es wurde eine bloße Durchgangsstelle ihm äußerer Gewalten, und in der künstlerischen Produktion kam dies sozusagen am anderen Ende wieder heraus, indem die Unselbständigkeit des Naturalismus uns an die bloße Gegebenheit der Dinge fesselte, die Unselbständigkeit des Konventionalismus an das historisch Vorliegende und das gesellschaftlich Anerkannte; der eine an das, was ist, der andere an das, was war. Keiner von beiden gibt uns Freiheit und Notwendigkeit in dem Sinne, in dem wir beides im Kunstwerk suchen. Gegen die Konvention empören wir uns, weil sie keine wirkliche innere Notwendigkeit, sondern nur eine historische Zufälligkeit bedeutet, die uns nun dennoch als Gesetz zwingen will. Und die Natur ihrerseits, wie sie sich unmittelbar, unreflektiert bietet, ist einfache Wirklichkeit, die noch nicht in Freiheit und Notwendigkeit auseinandergegangen ist. Daß die Dinge naturhafterweise kommen „müssen“, wie sie kommen, daß das Naturgesetz sie „zwingt“, ist ein ebensolcher Anthropomorphismus und eine ungefähr ebenso leere Redensart, wie daß die Natur „immer wahrhaftig“ wäre. Wie Wahrhaftigkeit nur da einen Sinn hat, wo die Lüge wenigstens als Möglichkeit in Frage kommt, so besteht aller Zwang, alles Müssen nur angesichts eines Widerstandes, einer sich entgegenstellenden Freiheit. Die Naturdinge sind schlechthin wie sie sind, und zu „müssen“ scheinen sie nur, weil wir unser Gefühl von Andersseinkönnen, von Freiheit irgendwie in sie hineinlegen. Beides, Freiheit wie Notwendigkeit, sind Siege der Seele über das bloß Tatsächliche des Daseins; beide leben erst in der Gestaltung, deren Notwendigkeit in dem inneren Sinn und Sein des Schaffenden, in dem Lebensausdruck der geschaffenen Gestalt liegt — aber nicht in dem zufälligen Gesetz

der Konvention noch in dem abstrakten „Gesetz“ der Natur. Diese beiden, der Individualität äußeren Gesetzlichkeiten hat am vollkommensten Rembrandt durch die Intronisierung des Individualitätswertes überwunden. Allerdings in einem so absoluten und zugespitzten Sinne eben dieses, daß die Menschen Rembrandts dessen entbehren, was man kosmisch nennen könnte. Auf ihren Gesichtern sind die Stationen dieses einen Lebensweges, von seinem Anfang an, abgelagert, und von diesem Komplex ihres inneren Erlebens werden sie überhaupt gebildet. Dagegen: die Verhängnisse, die Dunkelheiten und Seligkeiten dessen, was die einzelne Seele als das Metaphysische des Seins überhaupt, als der Grund der Dinge überhaupt umgibt — das klingt nicht aus diesen Menschen heraus. Der spezifisch-germanische Begriff der Individualität, der sie aus dem Einzigkeitspunkte des Einzelnen entwickelt und mit dem Rembrandt Freiheit und Notwendigkeit vereint, besteht bei Rodin nicht. Aber er führt die Lebenslinie seiner Gestalten in eine Richtung und eine Höhe, die man kosmisch nennen kann und mit der er sie nicht nur jenseits von Naturalismus und Konventionalismus, sondern sogar jenseits von Notwendigkeit und Freiheit der Person stellt. Freilich gehorcht auch hier die Seele in der Art, wie sie sich darstellt, keinem ihr von außen auferlegten Schema, freilich formt sie die Erscheinung und die Gesten des Körpers rein von innen her. Allein dieses Innere ist durchdrungen, überwältigt, beseeligt von einem Schicksal, das mehr ist als sie selbst, das zwar in ihrem irdischen Erleben in ihr ist, aber zugleich in einem metaphysischen Raume um sie ist. Man fühlt, daß die Stürme, die sie treiben, Schicksale der Welt überhaupt sind, während sie den Rembrandtschen Menschen ausschließlich aus der eignen Seele brechen und nur in der Richtung von deren eigener Entwicklung wehen. Darum haben alle Rembrandtschen Menschen, ein zitterndes, vom Leben zermahlenes Mütterchen oder ein kleiner armseliger Judenjunge, noch immer etwas im tiefsten Grunde Selbstsicheres, während Rodins Menschen aufgelöst sind — und zwar von etwas Gewaltigerem als dem bloß persönlichen Schicksal, vielmehr von einem Verhängnis des Daseins, das den Raum überhaupt und damit auch ihren eigenen erfüllt und damit ganz von selbst auch ihr Ver-

hängnis geworden ist. Es ist bei Rodin die Liebe überhaupt, die Verzweiflung überhaupt, die Versenkung überhaupt, die als kosmische Dynamik dem Einzelnen zum Schicksal wird — nicht als Allgemeinbegriff, wie im Klassizismus, den die Gestalt allegorisierte, sondern als unmittelbares Leben, dessen Träger das Sein und dessen Pulsschlag dieses Individuum ist. — Wenn ich die Überwindung des Klassizismus durch Rodin an das Souveränwerden des Bewegungsmotivs gegenüber dem Seinsmotiv knüpfte, so weist die jetzige Überlegung noch auf eine tiefere Schicht, in der diese Verbindung sich vollzieht. Der Klassizismus mußte weichen, weil er, jetzt nur noch eine erstarrte Konvention, ebenso wie der Naturalismus weder die Freiheit noch die Notwendigkeit im künstlerischen Sinne gewährte. Die Zentrierung des Gebildes in der rein inneren Gesetzlichkeit der Individualität vereinigt beides, und so sind Rodins Gestalten „sich selbst ein Gesetz“, ihre Formgebung ist der absolut nachgiebige Ausdruck ihres Inneren. Indem dieses Innere aber, worauf ich hinwies, in einer kosmischen oder metaphysisch-seelischen Atmosphäre gleichsam chemisch gelöst ist, von ihr durchdrungen und sie durchdringend, ist es dem Bewegungsmotiv sehr viel mehr verpfändet als die germanisch-rembrandtische Form der Individualität. Diese, mit der festumrissenen Persönlichkeit, dem individuellen Gesetz dieses Einzigen abschließend, hat einen festeren, beharrenden, dem Fluktuieren entzogenen Kern oder Umfang. So radikal sich Rembrandt sonst allem Klassizismus entzieht — zu dem Seinsideal in seiner höchsten Verallgemeinerung hat sein Individualitätsideal noch nicht die letzte Brücke abgebrochen. Hier hat das Individuum als solches noch immer eine Substanz, die, wenn auch nicht mit Begriffen beschreibbar, als ein Grenzesichertes, nur sich selbst Verhaftetes, in aller wogenden Dynamik des Lebens darinsteht. Dieser aber sind die Rodinschen Wesen von innen her ausgeliefert, sie sind bis zu ihrem tiefsten Kern vergewaltigt durch etwas, was man freilich so wenig als ein Äußeres bezeichnen kann, wie der Wind etwas Äußeres ist gegenüber dem Luftatom, das in ihm fortgerissen wird — da bewegte Luftatome eben ein „Wind“ sind. Man könnte hierzu in gewissen modernen Vorstellungen über Substanz

und Energie eine Analogie sehen. Was sich an der einzelnen Erscheinung als starr und stabil darbot, wird in Oszillationen, in immer restlosere Bewegtheiten aufgelöst; aber diese Bewegtheit des Einzelwesens selbst ist nur eine Formung oder ein Durchgangspunkt des einheitlichen kosmischen Energiequantums. Es reicht nicht aus, daß ein Wesen, irgendwie in sich geschlossen; in sich reine Bewegung sei: seine Grenze selbst muß sich lösen, damit jene innere Bewegung unmittelbar eine Welle der kosmischen Lebensflutung sei. Nun erst ist das Bewegungsmotiv absolut geworden, wo nicht mehr die Form der Individualität wie eine Membran eine rein in ihr sich abspielende Bewegung umgrenzt, sondern wo diese letzte Geschlossenheit fällt, um ihren Inhalt, selbst schon Bewegtheit, als eine mit der unendlichen Bewegtheit von Welt, Leben, Schicksal zu zeigen. —

Die hier fragliche Bewegtheit ist eine völlig andre als die im Barock oder in der japanischen Kunst. Im Barock ist die Bewegung nur dem äußerlichsten Anschein nach eine größere. Denn die Erscheinung hat den festen Punkt in sich — kantisch zu reden: das Ich der Apperzeption — verloren, das auch der leidenschaftlichsten Bewegung erst den Gegenwurf gibt, an dem sie ermessen werden kann, und das an der räumlichen Geschlossenheit des Umrisses anschaulich wird. Dieses Entgleiten des Ichpunktes ist für eine Zeit begreiflich, die den Persönlichkeitsbegriff der Renaissance verloren und den modernen, durch Kant und Goethe ausgebildeten, noch nicht gewonnen hatte; die entsprechend auch in dem theoretischen Weltbild den Mechanismus, das bloß kausale Fließen, das substanzlose und impersonalgesetzliche Spiel der Naturkräfte zu ihrem Schiboleth machte. So sind viele Barockfiguren Konglomerate von Bewegungen, aber sozusagen nicht Bewegungen dieser einen bestimmten Person. In der japanischen Kunst — von der freilich hier die Malerei als Analogie heranzuziehen ist — bewegt sich überhaupt nicht der Körper, sondern nur die Linie des Körpers, der Zweck und Inhalt der Darstellung ist nicht der bewegte Körper um seiner selbst willen und aus sich heraus, sondern eine von dekorativen Gesichtspunkten aus bewegte Umrißlinie des Körpers. Erst wenn die Seele sich der Schwere des Körpers entgegensetzt, ihr Impuls

seine Materialität nach aufwärts zieht, das bloß Naturhafte seines Bewegtwerdens ablenkt — kann sie in die Erscheinung treten; indem die japanische Kunst auf die Stoffsubstanz des Körpers verzichtet, findet die Seele nichts zum Beherrschen und Bewegen, was ihre Bewegtheit offenbarte.

Das Maß der inneren Bewegtheit ist bei Michelangelo gewiß kein kleineres als bei Rodin, aber sie ist eindeutiger, weniger problematisch, in einer Richtung höchster Intensität konzentriert; und diese Form verlangt zu ihrem Ausdruck kein so großes Maß äußerer Bewegung wie die vielspältige, vibrierende der modernen Seele, für die das einzelne Schicksal, das für Michelangelo ein definitives ist, vielmehr ein Durchgangspunkt einer aus dem Unbestimmten kommenden und ins Unbestimmte gehenden Wanderung ist, die die Wege ohne Ziele liebt und die Ziele ohne Wege. Die antike Plastik suchte sozusagen die Logik des Körpers, Rodin sucht seine Psychologie. Denn das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus, das Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unsres Inneren und eigentlich als einer Innenwelt, die Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele, aus der alle Substanz herausgeläutert ist, und deren Formen nur Formen von Bewegungen sind. Darum ist Musik, die bewegteste aller Künste, die eigentlich moderne Kunst; und darum war die Lyrik, die am meisten die Sehnsucht ihrer Zeit erfüllte, um ihre Musik aufgebaut. Darum ist die spezifisch moderne Errungenschaft der Malerei die Landschaft, die ein *état d'âme* ist, und deren Farbigkeits- und Ausschnittscharakter der festen logischen Struktur mehr entbehrt als der Körper und die figurale Komposition. Und innerhalb des Körpers bevorzugt die Moderne das Gesicht, die Antike den Leib, weil jenes den Menschen in dem Fluß seines inneren Lebens, dieser ihn mehr in seiner beharrenden Substanz zeigt. Aber diesen Charakter des Gesichts hat Rodin dem ganzen Leib verliehen; die Gesichter seiner Figuren sind oft wenig ausgeprägt und individuell, und alle seelische Bewegtheit, alle Kraftstrahlen der Seele und ihrer Leidenschaft, die sonst am Gesicht den Ort ihrer Äußerung fanden, werden in dem Sichbiegen und Sichstrecken des Leibes offenbar, in dem Zittern und Erschauern, das über

seine Oberfläche rinnt, in den Erschütterungen, die sich von dem seelischen Zentrum aus in all das Krümmen oder Aufschnellen, in das Erdrücktwerden oder Fliegenwollen dieser Leiber umsetzen. Das Sein eines Wesens hat für das andre immer etwas Verschlossenes, in seinem tiefsten Grunde Unverständliches; seine Bewegung aber etwas, das zu uns hinkommt oder dem wir nachkommen können. Wo deshalb die psychologische Tendenz das Bild des ganzen Leibes formt, hält sie sich an seine Bewegung.

Diese Bewegtheitstendenz ist die tiefgründigste Beziehung der modernen Kunst überhaupt zum Realismus: die gestiegene Bewegtheit des wirklichen Lebens offenbart sich nicht nur in der gleichen der Kunst, sondern beides: der Stil des Lebens und der seiner Kunst, quellen aus der gleichen tiefen Wurzel. Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden. Vielleicht ist dieses Gefühl, daß seine Kunst unmittelbar ihrem Stile nach und nicht nur wegen der Objekte, an die sie gewiesen ist, den Sinn des gegenwärtigen wirklichen Lebens lebt — vielleicht ist dies der Grund, weshalb Rodin selbst sich als „naturaliste“ bezeichnete. Hier liegt die Kulturbedeutung Rodins, der gegenüber der Naturalismus, wenn er nur die Inhalte der Dinge, wie sie sind, wiedergeben will, etwas ganz Äußerliches, Mechanisches ist. Der extreme Naturalismus perhorresziert den Stil, und sieht nicht, daß ein Stil, der den Sinn unsres Lebens unmittelbar selbst lebt, sehr viel tiefer wahr, wirklichkeitstreuer ist, als alle Nachahmung; er hat nicht nur Wahrheit, er ist Wahrheit.

Empfindet man aber als das durchgehende Ziel der Kunst die Erlösung von den Trubeln und Wirbeln des Lebens, die Ruhe und Versöhntheit jenseits seiner Bewegungen und Widersprüche, so mag man bedenken, daß die künstlerische Befreiung von einer Beunruhigung oder Unerträglichkeit des Lebens nicht nur durch die Flucht in ihr Gegenteil, sondern auch gerade durch die vollkommenste Stilisierung und gesteigerte Reinheit ihres eigenen Inhaltes gelingt. Die Antike hebt uns über die Fieber und die problematischen Schwingungen unsrer Existenz, weil sie deren absolute Verneinung, die absolute Unberührtheit durch sie ist. Rodin erlöst uns, weil er gerade das vollkommenste Bild dieses

in der Leidenschaft der Bewegtheit aufgehenden Lebens zeichnet; wie ein Franzose von ihm sagt: c'est Michelange avec trois siècles de misère de plus. Indem er uns unser tiefstes Leben noch einmal in der Sphäre der Kunst erleben läßt, erlöst er uns von eben dem, wie wir es in der Sphäre der Wirklichkeit erleben.
