

# Freud analysiert Bart und Seele des Moses

Nach der Theologie (Friedrich Schleiermacher) und der Literaturwissenschaft (Wilhelm Dilthey) lieferte die Psychologie Freuds den dritten wichtigen Beitrag zur wissenschaftlichen Fundierung der sog. Hermeneutik. Es lohnt sich also, die hermeneutische Methode in Freuds Abhandlung zum «*Moses des Michelangelo*» zu studieren.

## Stichwort: Hermeneutik

Im antiken Griecheland gab das *Orakel von Delphi* weder konkrete Anweisungen noch verbarg es seinen Sinn völlig, vielmehr deutete es an. Die *hermeneutische Kunst* sollte die Sprache der Götter erhellen. Die Ableitung des Begriffs *Hermeneutik* von dem Götterboten *Hermes* ist umstritten, eine gemeinsame Wurzel aber anzunehmen. In der griechischen Mythologie war *Hermes* nicht nur der Überbringer von Nachrichten der Götter, sondern auch der Übersetzer dieser Botschaften. Ohne seine Interpretation blieben sie unverständlich. *Hermes* gilt in dieser Mythologie zudem als der Erfinder der Schrift und der Sprache.

Die Frage der richtigen Interpretation stellte sich, lange bevor man literarische Werke zu interpretieren begann. In der Rechtssprechung z. B. mussten Richter auf der Grundlage von Gesetzestexten Urteile fällen. Ebenfalls älter als jede literarische Interpretation ist die Tradition der *Bibel-Auslegung*. Lange Zeit waren nur die geistlich Berufenen dazu berechtigt, die sog. *Kunst der Exegese* (griech. exegesis = Auseinandersetzung) auszuüben. In der Neuzeit weitete sich ihr Anwendungsbereich aus. Sie entwickelte sich zu einer allgemeinen Lehre von den Voraussetzungen und Methoden sachgerechter *Interpretation* und zu einer Theorie des Verstehens.

1912 begab sich Freud während eines dreiwöchigen Romaufenthalts täglich in die Kirche S. Pietro in Vincoli, um Michelangelos Moses zu studieren. Der im Anschluss daran verfasste Aufsatz erschien 1914 anonym in der Zeitschrift *Imago* [«von \*\*\*»]. Erst 1924 wurde das Geheimnis der Autorschaft gelüftet.

Drei Wochen führte der Freud stumme Gespräche mit dem Hüter des mosaischen Gesetzes, der als Wächter vor dem Grabmal von Papst Julius II. sitzt. Er beobachtet buchstäblich haarscharf und deutet den Verlauf jeder Strähne im Bart des Moses.

Freuds rationalistischer Geist vermag Kunstwerke nur zu geniessen, wenn er auch weiss, was ihn ergreift. Er ist überzeugt, dass die in Kunstwerken enthaltenen «*Absichten und Regungen des Künstlers*» der Analyse zugänglich seien und die rätselhafte Wirkung des im Kunstwerk Dargestellten über eine Deutung erklärt werden könne. Am Beispiel der Marmorstatue des Moses von Michelangelo zeigt Freud, dass «*das Wesentliche und Beste zum Verständnis dieses Kunstwerks verhüllt liegt*» hinter den sich widersprechenden Urteilen der Kunstexperten.

## Sigmund Freud, Der Moses des Michelangelo

Erstveröffentlichung: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften III* (1914). S. 15–36.

<http://www.gutenberg.org/files/30762/30762-h/30762-h.htm>

# Der Moses des Michelangelo

Von \*\*\*

«Ich schicke voraus, daß ich kein Kunstkenner bin, sondern Laie. Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis. Ich muß dies sagen, um mir eine nachsichtige Beurteilung meines Versuches zu sichern.

Aber Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlaßt worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d. h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin, und was mich ergreift.

Ich bin dabei auf die anscheinend paradoxe Tatsache aufmerksam geworden, daß gerade einige der großartigsten und überwältigendsten Kunstschöpfungen unserem Verständnis dunkel geblieben sind. Man bewundert sie, man fühlt sich von ihnen bezwungen, aber man weiß nicht zu sagen, was sie vorstellen. [...]

Ein anderes dieser rätselvollen und großartigen Kunstwerke ist die Marmorstatue des Moses, in der Kirche von S. Pietro in Vincoli zu Rom von Michelangelo aufgestellt, bekanntlich nur ein Teilstück jenes riesigen Grabdenkmals, welches der Künstler für den gewaltigen Papstherrn Julius II. errichten sollte<sup>1</sup>. Ich freue mich jedesmal, wenn ich eine Äußerung über diese Gestalt lese wie: sie sei »die Krone der modernen Skulptur« (Herman Grimm). Denn ich habe von keinem Bildwerk je eine stärkere Wirkung erfahren. Wie oft bin ich die steile Treppe vom unschönen Corso Cavour heraufgestiegen zu dem einsamen Platz, auf dem die verlassene Kirche steht, habe immer versucht, dem verächtlich-zürnenden Blick des Heros standzuhalten, und manchmal habe ich mich dann behutsam aus dem Halbdunkel des Innenraumes geschlichen, als gehörte ich selbst zu dem Gesindel, auf das sein Auge gerichtet ist, das keine Überzeugung festhalten kann, das nicht warten und nicht vertrauen will und jubelt, wenn es die Illusion des Götzenbildes wieder bekommen hat.

---

<sup>1</sup> Nach Henry Thode ist die Statue in den Jahren 1512 bis 1516 ausgeführt worden.

Aber warum nenne ich diese Statue rätselvoll? Es besteht nicht der leiseste Zweifel, daß sie Moses darstellt, den Gesetzgeber der Juden, der die Tafeln mit den heiligen Geboten hält. Soviel ist sicher, aber auch nichts darüber hinaus. [...]

Hat der Meister wirklich so undeutliche oder zweideutige Schrift in den Stein geschrieben, daß so verschiedenartige Lesungen möglich wurden?

Es erhebt sich aber eine andere Frage, welcher sich die erwähnten Unsicherheiten leicht unterordnen. Hat Michelangelo in diesem Moses ein »zeitloses Charakter- und Stimmungsbild« schaffen wollen oder hat er den Helden in einem bestimmten, dann aber höchst bedeutsamen Moment seines Lebens dargestellt? Eine Mehrzahl<sup>19</sup> von Beurteilern entscheidet sich für das letztere und weiß auch die Szene aus dem Leben Moses' anzugeben, welche der Künstler für die Ewigkeit festgebannt hat. Es handelt sich hier um die Herabkunft vom Sinai, woselbst er die Gesetzestafeln von Gott in Empfang genommen hat, und um die Wahrnehmung, daß die Juden unterdes ein goldenes Kalb gemacht haben, das sie jubelnd umtanzen. Auf dieses Bild ist sein Blick gerichtet, dieser Anblick ruft die Empfindungen hervor, die in seinen Mienen ausgedrückt sind und die gewaltige Gestalt alsbald in die heftigste Aktion versetzen werden. Michelangelo hat den Moment der letzten Zögerung, der Ruhe vor dem Sturm, zur Darstellung gewählt; im nächsten wird Moses aufspringen – der linke Fuß ist schon vom Boden abgehoben – die Tafeln zu Boden schmettern und seinen Grimm über die Abtrünnigen entladen. [...]

Am eingehendsten hat C. Justi die Deutung auf die Wahrnehmung des goldenen Kalbes begründet und sonst nicht beachtete Einzelheiten der Statue in Zusammenhang mit dieser Auffassung gebracht. Er lenkt unseren Blick auf die in der Tat auffällige Stellung der beiden Gesetzestafeln, welche im Begriffe seien, auf den Steinsitz herabzgleiten: »Er (Moses) könnte also entweder in der Richtung des Lärmes schauen mit dem Ausdruck böser Ahnungen, oder es wäre der Anblick des Gräuels selbst, der ihn wie ein betäubender Schlag trifft. Durchbebt von Abscheu und Schmerz hat er sich niedergelassen<sup>[7]</sup>. Er war auf dem Berge vierzig Tage und Nächte geblieben, also ermüdet. Das Ungeheure, ein großes Schicksal, Verbrechen, selbst ein Glück kann zwar in einem Augenblick wahrgenommen, aber nicht gefaßt werden nach Wesen, Tiefe, Folgen. Einen Augenblick scheint ihm sein Werk zerstört, er verzweifelt an diesem Volke. In solchen Augenblicken verrät sich der innere Aufruhr in unwillkürlichen kleinen Bewegungen. Er läßt die beiden Tafeln, die er in der Rechten hielt, auf den Steinsitz herabrutschen, sie sind über Eck zu stehen gekommen, vom Unterarm an die Seite der Brust gedrückt. Die Hand aber fährt an Brust und Bart, bei der Wendung des Halses nach rechts muß sie den Bart nach der linken Seite ziehen und die Symmetrie dieser breiten männlichen Zierde aufheben; es sieht aus, als spielten die Finger mit dem Bart, wie der zivilisierte Mensch in der Aufregung mit der Uhrkette. Die linke gräbt sich in den Rock am Bauch (im alten Testamente sind die Eingeweide Sitz der Affekte). Aber das linke Bein ist bereits zurückgezogen und das rechte vorgesetzt; im nächsten Augenblick wird er auffahren, die psychische Kraft von der Empfindung auf den<sup>21</sup> Willen überspringen, der rechte Arm sich bewegen, die Tafeln werden zu Boden fallen und Ströme Blutes die Schmach des Abfalls sühnen ....« »Es ist hier noch nicht der Spannungsmoment der Tat. Noch waltet der Seelenschmerz fast lähmend. [...]

Allein zwei Bemerkungen von Thode entreißen uns wieder, was wir schon zu besitzen glaubten. Dieser Beobachter sagt, er sehe die Tafeln nicht herabgleiten, sondern »fest verharren«. Er konstatiert »die ruhig feste Haltung der rechten Hand auf den aufgestemmteten Tafeln«. Blicken wir selbst hin, so müssen wir Thode ohne Rückhalt recht geben. Die Tafeln sind festgestellt und nicht in Gefahr zu gleiten. Die rechte Hand stützt

sie oder stützt sich auf sie.<sup>22</sup> Dadurch ist ihre Aufstellung zwar nicht erklärt, aber sie wird für die Deutung von Justi und Anderen unverwendbar. [...]

Machen wir uns dies Bedenken Thodes zu eigen; ich meine, wir werden seine Kraft noch steigern können. Der Moses sollte mit fünf (in einem späteren Entwurf drei) anderen Statuen das Postament des Grabdenkmals zieren. Sein nächstes Gegenstück hätte ein Paulus werden sollen. Zwei der anderen, die *Vita activa* und *contemplativa* sind als Lea und Rahel an dem heute vorhandenen, kläglich verkümmerten Monument ausgeführt worden, allerdings stehend. Diese Zugehörigkeit des Moses zu einem Ensemble macht die Annahme unmöglich, daß die Figur in dem Beschauer die Erwartung erwecken sollte, sie werde nun gleich von ihrem Sitze aufspringen, etwa davonstürmen und auf eigene Faust Lärm schlagen. Wenn die anderen Figuren nicht gerade auch in der Vorbereitung zu so heftiger Aktion dargestellt waren, – was sehr unwahrscheinlich ist, – so würde es den übelsten Eindruck machen, wenn gerade die eine uns die Illusion geben könnte, sie werde ihren Platz und ihre Genossen verlassen, also sich ihrer Aufgabe im Gefüge des Denkmals entziehen. Das ergäbe eine grobe Inkohärenz, die man dem großen Künstler nicht ohne die äußerste Nötigung zumuten dürfte. Eine in solcher Art davonstürmende Figur wäre mit der Stimmung, welche das ganze Grabmonument erwecken soll, aufs äußerste unverträglich.

Also dieser Moses darf nicht aufspringen wollen, er muß in hehrer Ruhe verharren können, wie die anderen Figuren, wie das beabsichtigte (dann nicht von Michelangelo ausgeführte) Bild des Papstes selbst. Dann aber kann der Moses, den wir betrachten, nicht die Darstellung des von Zorn erfaßten Mannes sein, der vom Sinai herabkommend, sein Volk abtrünnig findet und die heiligen Tafeln hinwirft, daß sie zerschmettern.»

Freud setzt nun an zu einer neuen Deutung, indem er die Aufmerksamkeit auf zwei Details lenkt, die bisher von den Interpreten nicht beachtet wurden. Zuerst beschäftigt er sich mit der auffälligen Stellung der Finger der rechten Hand: der Zeigefinger der rechten Hand legt sich hauptsächlich über Haarstränge der linken Barthälfte, die in einer Art Girlande nach rechts gezogen werden. Freud knüpft daran die These:

«Die Bartgirlande wäre die Spur des von dieser Hand zurückgelegten Weges.»

In dieser neuen Lesart ist der von Michelangelo gewählte Moment nicht «Einleitung zu einer gewaltsamen Aktion, sondern der Rest einer abgelaufenen Bewegung». Moses habe ruhig, nach vorn gerichtet, dagesessen, als das Treiben um das Goldene Kalb seinen Zorn reizte. Die Bewegung der rechten Hand führt Freud auf eine psychische Regung zurück:

«Die Wut, die sich von ihrem Objekt noch entfernt weiss, richtet sich unterdes als Geste gegen den eigenen Leib. Die ungeduldige, zur Tat bereite Hand greift nach vorne in den Bart, welcher der Wendung des Kopfes gefolgt war ... Dann aber [wird die Hand] ... eilig zurückgezogen, ihr Griff gibt den Bart frei, die Finger lösen sich von ihm, aber so tief waren sie in ihn eingegraben, dass sie bei ihrem Rückzug einen mächtigen Strang von der linken Seite nach rechts herüberziehen».

Fehlt Freud nur noch ein Motiv, das diesen plötzlichen Rückzug der rechten Hand erklären würde. Dieses Problem löst er in Verbindung mit einem zweiten, bisher unbeachteten Detail: Die beiden Tafeln sind, der hornartige Vorsprung liefert das Indiz, auf den Kopf gestellt, «eine sonderbare Behandlung so heiliger Gegenstände». Daran knüpft Freud die logisch an die oben angefangene Lesart anschliessende These, «dass auch die Tafeln durch eine abgelaufene Bewegung in diese Position gekommen sind».

«Die Vorgänge an der Hand und die an den Tafeln setzen sich zu folgender Einheit zusammen: Anfänglich, als die Gestalt in Ruhe dasass, trug sie die Tafeln aufrecht unter dem rechten Arm. Die rechte Hand fasste deren untere Ränder und fand dabei eine Stütze an dem nach vorn gerichteten Vorsprung. Diese Erleichterung des Tragens erklärt ohneweiteres, warum die Tafeln umgekehrt gehalten waren. Dann kam der Moment, in

dem die Ruhe durch das Geräusch gestört wurde. Moses wendet den Kopf hin, und als er die Szene erschaut hatte, machte sich der Fuss zum Aufspringen bereit, die Hand liess ihren Griff an den Tafeln los und fuhr nach links und oben in den Bart, wie um ihr Ungestüm am eigenen Leib zu betätigen. Die Tafeln waren nun dem Druck des Armes anvertraut, der sie an die Brustwand pressen sollte. Aber diese Fixierung reichte nicht aus, sie begannen nach vorn und unten zu gleiten, der früher horizontal gehaltene obere Rand richtete sich nach vorn und abwärts, der seiner Stütze beraubte untere Rand näherte sich mit seiner vorderen Spitze dem Steinsitz. Einen Augenblick weiter, und die Tafeln hätten sich um den neu gefundenen Stützpunkt drehen müssen, mit dem früher oberen Rande zuerst den Boden erreichen und an ihm zerschellen. Um dies zu verhindern, fährt die rechte Hand zurück, entlässt den Bart, von dem ein Teil ohne Absicht mitgezogen wird, erreicht noch den Rand der Tafeln und stützt sie nahe ihrer hinteren, jetzt obersten gewordenen Ecke. So leitet sich das sonderbar gezwungenen scheinende Ensemble von Bart, Hand und auf die Spitze gestelltem Tafelpaar aus der einen leidenschaftlichen Bewegung der Hand und deren gut begründeten Folgen ab.»

[vgl. Abb.: Fig. 1 – Fig. 3, in: Freud Studienausgabe, S. 209]

Nun sieht Freud den Moment gekommen, die *Früchte seiner Bemühungen* zu ernten. Er erinnert nochmals daran, dass die Vorstellung eines Moses, der im nächsten Moment aufspringen würde, aufgegeben werden musste, da nicht vereinbar mit der Bestimmung der Figur als Teilstück eines Grabdenkmals.

«Wir dürfen nun diese verlassene Deutung wieder aufnehmen, denn unser Moses wird nicht aufspringen und die Tafeln nicht von sich schleudern. Was wir an ihm sehen, ist nicht die Einleitung zu einer gewaltsamen Aktion, sondern der Rest einer abgelaufenen Bewegung. Er wollte es in einem Anfall von Zorn, aufspringen, Rache nehmen, an die Tafeln vergessen, aber er hat die Versuchung überwunden, er wird jetzt so sitzen bleiben in gebändigter Wut, in mit Verachtung gemischtem Schmerz. Er wird auch die Tafeln nicht wegwerfen dass sie am Stein zerschellen, denn gerade ihretwegen hat er seinen Zorn bezwungen, zu ihrer Rettung sein Leidenschaft beherrscht.» [...]

Freud weist darauf hin, dass es in der Renaissance eine kritische Einstellung zum Bibeltext noch nicht gab, dass es den Künstlern frei stand, vom überlieferten Bibeltext abzuweichen, wenn dieser «der darstellenden Kunst keine gute Anknüpfung bot». Michelangelo habe nicht jenen Moses abgebildet, der in einem *Affektausbruch* die von Gott selbst beschriebenen Gesetzestafeln zerschmettert, er habe dessen Charakter vielmehr umgedeutet:

«Michelangelo hat an das Grabdenkmal des Papstes einen anderen Moses hingesetzt, welcher dem historischen oder traditionellen Moses überlegen ist. Er hat das Motiv der zerbrochenen Gestzestafeln umgearbeitet, er lässt sie nicht durch den Zorn Moses' zerbrechen, sondern diesen Zorn durch die Drohung, dass sie zerbrechen könnten, beschwichtigen oder wenigstens auf dem Wege zur Handlung hemmen. Damit hat er etwas Neues, Übermenschliches in die Figur des Moses gelegt, und die gewaltigen Körpermasse und die kraftstrotzende Muskulatur der Gestalt wird nur zum leiblichen Ausdrucksmitel für die höchste psychische Leistung, die einem Menschen möglich ist, für das Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrage einer Bestimmung, der man sich geweiht hat.»

Seine eigene Interpretation versieht Freud am Schluss mit einem kritischen Vorbehalt: Vielleicht habe der Künstler jene Einzelheiten, denen seine Interpretation Bedeutung verleihe, weder bewusst noch unbewusst gestaltet. Diesem letztlich nicht auszuräumenden Zweifel hält er kritisch entgegen, dass einem Künstler vom Format Michelangelos, «*in dessen Werk soviel Gedankeninhalt nach Ausdruck ringt, eine solche naive Unbestimmtheit*» schwerlich zuzutrauen sei.



Figure 77. Freud's 'cinematographic sequence' of the supposed movement of Michelangelo's *Moses* [1914]



