

# DAS PROBLEM DES NONFINITO BEI MICHELANGELO

VON WERNER KÖRTE

*Von den vielen verdienstvollen Assistenten der „Hertziana“ hat Werner Körte seinen Namen besonders eng mit unserem Institut verbunden: durch sein monumentales Werk über den „Palazzo Zuccari“, 1935, durch seinen Aufsatz über die „Deutschen Vesperbilder in Italien“, mit dem wir 1937 die Reihe unserer Jahrbücher eröffneten. Als erster unter unseren Assistenten hatte er eine ordentliche Professur erlangt, aber der Krieg entzog ihm seiner akademischen Tätigkeit, und der Krieg hat ihn hinweggerafft als eines seiner späten Opfer. Ein unvollendeter Aufsatz über die „Unvollendeten Werke Michelangelos“ blieb uns als letzte Frucht eines vielversprechenden, aber unvollendeten Gelehrtenlebens. Dieser Abschiedsgruß erscheint uns wertvoll genug, um ihn in dem 7. Bande unseres Jahrbuches zu veröffentlichen. Wir tun es in Trauer, des toten Freundes gedenkend.*

*Leo Bruhns  
Ludwig Schudt*

Der wichtigste Biograph des Michelangelo, Giorgio Vasari aus Arezzo, hat uns gewiß viel Irriges über seinen Meister berichtet, und seinem manieristischen Formensinn ist ein Teil jenes unfafßbar großen Wesens immer verschlossen geblieben. Mitunter aber blitzt in seiner Lebensbeschreibung doch ein Funke des Verstehens unvermittelt auf, und so legt sich denn auch er schon die Frage vor, um die es uns heute geht: die Frage nach dem Sinn der unvollendeten Form im Werke des Michelangelo. In seiner 1568 erschienenen „Vita di Michelangelo Buonarroti“ erzählt er, wie Michelangelo sein eigenes Werk, die Florentiner Pietà, selbst zerschlug, „... denn die kritischen Ansprüche dieses Mannes waren so groß, daß er sich niemals Genüge tat mit einem Ding, das er schuf. Und um die Wahrheit zu sagen: von seinen Statuen aus seinem Mannesalter sieht man nur wenige vollendet; denn die vollendeten sind in der Tat in seiner Jugend von ihm ausgeführt worden, wie der Bacchus, die Pietà in St. Peter (S. Maria della Febbre), der Gigant in Florenz, der Christus in der Minerva; denn bei diesen ist es nicht möglich, auch nur ein Körnchen weder wegzunehmen noch hinzuzufügen, ohne ihnen zu schaden. Ferner die Statuen des Herzogs Giuliano und Lorenzo, Nacht und Morgendämmerung, der Moses mit den beiden anderen Statuen daneben, und alle diese kommen kaum auf elf Statuen. Die anderen aber, sage ich, blieben unvollendet, und sie sind weit zahlreicher. Wie er denn auch zu sagen pflegte: wenn er sich hätte befriedigen müssen mit dem, was er schuf, so hätte er wohl nur wenige, ja wohl gar keine herausgegeben. Denn man sah, daß er mit seiner Kunst und seiner Urteilskraft so weit fortgeschritten war, daß er, sobald er eine Figur angelegt und daran auch nur den geringsten Fehler entdeckt hatte, sie stehen ließ und daranging, einen anderen Marmor herzurichten; denn er dachte, er dürfe nicht mehr auf jenen gleichen wieder zurückkommen. Und er selbst pflegte zu sagen, das sei der Grund, daß er so wenig Statuen und Gemälde gemacht habe.“

In seiner Jugend also kennt, nach dieser Auffassung, Michelangelo ein Ideal der Vollendung, das er in seinem Alter nicht mehr verwirklicht, weil es ihm nicht mehr genügt. Der Fortschritt, zu dessen banaler Macht sich doch Vasari sonst so gern bekennt, liege nur in den gesteigerten Ansprüchen, in der wachsenden Urteilskraft des Meisters, vor der die Werke immer weniger bestehen können.

Vasari selbst beruft sich schon auf jenes Jugendwerk von 1498/99, das den ersten Teil seiner Aussage so ergreifend bestätigt. Die Pietà in St. Peter zu Rom ist in der Tat in solchem Grade

auszisiert und vollendet worden, daß ihr kein Körnchen genommen werden könnte. Die Worte des Michelangelo-Schülers, der hier für seine heiligsten Werte Zeugnis ablegt, treffen auch hier noch einmal wirklich den künstlerischen Kern. Als „tutta tonda“, als vollkommen rund preist er diese Gruppe, in der ein so schwieriges Problem der Statik seine vollkommene Lösung erfuhr. Die beiden Körper der jugendlichen Mutter und des schweren, erwachsenen Sohnes auf ihren Knien werden hier so vollkommen ineinandergefügt, daß der Leichnam nicht mehr, wie in den älteren deutschen Gruppen, den Leib Mariens als starrer Balken überquert, sondern daß er sich ihrem Schoße in einer weichen Rundung einschmiegt, ohne aus ihrem Umriß herauszutreten. Man bemerke hier, so fährt Vasari fort, den ganzen Wert und das ganze Vermögen der Kunst. Er preist die *pulitezza e finezza*, die zierlich feine und saubere Arbeit, deren äußerste Politur und Ziselierung Michelangelo später in der Tat niemals wieder auch nur erstrebte. Der jugendliche Künstler prunkt hier förmlich mit seiner technischen Vollkommenheit, er gibt dem Marmor in den großen Faltenmassen einen spiegelnden Glanz (Ausschnitt), und er glättet den Christuskörper, um ihn aus der Gewandmasse herauszuheben, in einem solchen Maße, daß zum mindesten der Christuskopf eine fast fatale Zierlichkeit gewinnt. Überall sollen wir die rohe Ursubstanz des Steines vergessen, die Kunst soll über die rohe Materie triumphieren, und so schließt denn auch Vasari seine Lobpreisung mit dem nachdenklichen Satz: „Es ist ein Wunder, daß ein Felsblock, der anfänglich ohne jede Form ist, jemals zu dieser Vollkommenheit ausgeformt werden konnte.“

Das Wunder der vollkommenen, der vollendeten Form hat Michelangelo also in einem seiner ersten Jugendwerke verwirklicht, und in dieser Vollkommenheit gründet die stille Größe dieser Marienklage, die nur mit attischen Grabreliefs des 5. Jahrhunderts zu vergleichen ist. Die vollkommene Schönheit aber war für den jungen Meister nur als jugendliche Schönheit denkbar —, jugendlich in der straffen Wölbung der Wangen, in dem reinen Gegensatz von schattend bewegter Faltenumrahmung und einer groß geschwungenen klaren Stirn, die von keiner Spur des Alters gefurcht wird. Der Überlieferung zum Trotz mußte Michelangelo die schmerzhaft Gottesmutter jugendlich bilden; zur göttlichen Vollkommenheit der menschlichen Erscheinung mußte auch die göttliche Eigenschaft der ewigen Jugend gehören. Und eben in dieser runden Vollkommenheit eines jugendlichen Daseins gewinnt die Gruppe, als *Pietà*, ihre stille ergreifende Macht. Jede ganz auszisierte Form umschließt ja, als ein Denkmal bejahten Lebens, einen Anspruch ewiger Geltung und zeitüberdauernder Macht. Sie trotzt dem Tode. Eben der Tod aber und die Klage Mariens über ihren Toten ist ja hier das Thema, und darin liegt die Spannung, von der diese Gruppe lebt. Die Vollkommenheit einer schönen Menschengestalt wird selbst zur Klage, zur stummen Anklage, die tiefer zu Herzen dringt als die lauten Gebärden oder die in Trauer verzerrten Züge Mariens, die man in den älteren *Pietà*-gruppen zu sehen gewohnt war. In diesem griechischen Augenblick seines Lebens findet Michelangelo gerade in der vollendeten Form das Mittel, um den bewegenden Gehalt der Marienklage ganz auszuprägen.

Ein halbes Jahrhundert später wurde, in den ersten großen Erschütterungen der beginnenden Gegenreformation, diese stille Hoheit der Form von einzelnen Eiferern als heidnisch verworfen. Damals schrieb ein Chronist, nicht etwa ein gotisch gesinnter Nordländer, sondern ein Italiener, ja ein Florentiner, es sei dem Meister bei diesem Werke nur um die Kunst, nicht um die Frömmigkeit zu tun gewesen; die *Pietà* in St. Peter sei ein bloßes Götzenbild. Wir dürften diesen Anwurf eines Unwürdigen getrost überhören, wenn nicht auch Michelangelo in der harten Selbstanklage seiner späten Gedichte die eigene Kunst in tiefster Verzweiflung verdammt; gerade er ist es ja,

der den großen geschichtlichen Wandel vorantreibt, durch den solches Urteil möglich wurde. Er ist im Begriffe, Alterswerke zu schaffen, die wie eine stumme Anklage neben der römischen Jugendarbeit stehen. Das Thema der Pietà hatte ja den Meister seit 1499 in keinem Jahrzehnt seines Lebens losgelassen: dreimal schuf er die Gruppe in Marmor, mindestens zwei fertige Kompositionen sind als Kupferstiche nach eigenhändigen Zeichnungen bekannt, und wir könnten unserem Problem schon allein in den Grenzen dieses einen Themas bis zu Ende nachgehen. Wer am gleichen Tage in Rom unmittelbar nach dem Jugendwerke das Alterswerk, nach der frühen Pietà die Pietà Rondanini gesehen hat, der steht ohne Fassung vor der ungeheuren Kluft, die von diesem einen Leben überbrückt werden soll. Dort, in St. Peter, das Wunder des Leibes — frei, wie alle klassische Form, von jeder Transzendenz und Symbolik, frei auch von dem Gegensatz des Innen und Außen; die Ehrfurcht vor der sinnlichen Erscheinung und dem organischen Wuchs. Hier eine fast amorphe Säule der Trauer, die allen Gesetzen des Erscheinenden, aller Statik und Schwere enthoben zu sein scheint. Ehe ein jüngerer Mensch versuchen wollte, dieses einsame Alterswerk des Neunzigjährigen zu deuten, müßte er zuvor des Goethewortes gedenken, der Alte verliere eines der größten Menschenrechte: er werde nicht mehr von seinesgleichen beurteilt. Jede Deutung muß scheitern an der Zone undurchdringlicher Einsamkeit, von der diese Gruppe umgeben ist. Jahrhundertlang hatte sie halb vergessen im Hof des Palazzo Rondanini gestanden, ehe sie im Zeitalter des Expressionismus entdeckt wurde. Man kannte sie wohl, aber man nahm sie nicht als Werk, man hielt das Alterswerk für ein Denkmal der Altersschwäche und sprach den angeblich verhaunenen Block nur als eine formlose Masse an. Immer ist es ja symptomatisch, was die Wissenschaft einer Zeit fragt und was sie nicht fragt; und als nun nach den furchtbaren inneren Erschütterungen des Weltkrieges der herkömmliche Optimismus gegenüber dem Bilde des Menschen zusammenbrach, als eine tiefe Resignation die Besten befahl, da mußte dieses unvollendete Bildwerk wie eine Offenbarung erscheinen. Es rief, nach den Abhandlungen Max Dvořáks, eine Reihe von Veröffentlichungen von unleugbar zwingender Deutungskraft hervor. Wie wir heute übersehen können, machte die Forschung in diesem Zeitalter des Expressionismus keinen Versuch, den Formbestand zu klären. Man glaubte, eben so, wie sie vor uns steht, und nicht anders habe die Pietà Rondanini aussehen sollen. Man gewährte kaum den verschiedenen Vollendungsgrad ihrer Teile: die fein polierte Oberfläche an den Beinen Christi gegenüber den kaum angelegten Gesichtern, deren Züge wie unter einem Schleier zu liegen scheinen, der das tiefste Leid verhüllt. Man meinte, gerade diese nur andeutende Formbehandlung, die das bildhauerische Wollen der Gegenwart zu bestätigen schien, habe Michelangelo im Sinne einer Ausdruckssteigerung gewählt, und man gab damit dem Non-finito, der unvollendeten Form des Michelangelo, eine ganz bestimmte, expressionistische Deutung. Forscher, denen diese Resignation leichter fiel als anderen, haben damals förmlich in der Vorstellung geschwelgt, daß der große Meister in seinen letzten Äußerungen nun so sichtbar allen Schönheitsidealen seiner Jugend abgeschworen habe, und man wurde nicht müde nachzuweisen, wie diese Gestalten nun über die Sinnlichkeit hinausstreben. Aller michelangelleske Reichtum ihrer körperlichen Gegensätze ist ja unsagbar verarmt, alle statische Motivierung hört auf, Mutter und Sohn „scheinen zwischen Leben und Tod zu schweben“, ihre Erscheinung wird leicht und durchsichtig, und die nur roh behauene Form, an Gesicht und Schultern Mariens, in der die Rillen des Kammeisens unverschmolzen stehen geblieben sind, wurde als das bewußte Mittel einer reinen, auf das Jenseitige gerichteten Ausdruckskunst begriffen. Erst nach dem expressionistischen Zeitalter gelang es der Forschung, die Existenz dieser Gruppe kritisch zu

klären. Durch die Zusammenarbeit eines Gelehrten und eines Bildhauers wurde es offenbar, daß der gegenwärtige Zustand gleichsam zwischen zwei Werken stehe, deren Erfindung um etwa zehn Jahre auseinander liegt. Jenen bekenntnishaft unkritischen Deutungen gegenüber konnte, fast nüchtern positivistisch, auf die Tatsache verwiesen werden, daß die Gruppe in den Augen des Meisters selbst jedenfalls unvollendet war; denn wir wissen, daß der Neunzigjährige noch wenige Tage vor seinem Tode mit letzten Kräften daran meißelte. Aus einem verworfenen älteren Formbestande der Pietà, dessen Statik noch klar begründet und dessen Körperfürgung noch reicher an Gegensätzen war, wurde eine zweite, säulenhaft schmale Fassung herausgearbeitet, die unvollendet blieb. Aber auch diese analytische Annäherung konnte doch das Rätsel dieser Form nicht ganz erklären, es gelang nicht, den Plan der zweiten Fassung so überzeugend herauszuarbeiten wie den ersten, und die Frage blieb offen, ob nicht doch der unvollendete Zustand der Form einen Teil ihres inneren Wesens ausmache.

Und diese Frage wird nun vollends brennend, wenn wir uns erinnern, daß eine kaum ältere Gruppe gleichen Themas gleichfalls unvollendet blieb. Es ist die vierfigurige Pietà des Florentiner Domes, die Michelangelo, ohne Auftrag, in der Mitte der Vierzigerjahre begonnen hatte und zu deren Füßen er begraben sein wollte. Wir erfahren, daß der greise Meister um Mitternacht beim Lampenschein daran zu arbeiten pflegte, wenn der Schlaf ihn mied, und wir erkennen, daß er in diesen Spätjahren seine tiefsten Anliegen gerade denjenigen Werken anvertraute, von denen betont wird, er habe sie nur zum eigenen Zeitvertreib, *per diletto suo*, ausgeführt. Schon hier ist die Gruppe der Trauernden über alle Bedingungen eines sogenannten natürlichen Daseins hinausgehoben. Die Größenmaßstäbe wechseln schroff mit der Bedeutung ihrer Träger, der sinkende Christus ist um ein Vielfaches größer als die stützende Magdalena, und wieder sind die statischen Bedingungen des Vorganges in einem mechanischen Sinne gar nicht mehr nachzurechnen: bei aller Schwere seiner Körperbildung verharrt Christus in einem halb schwebenden, halb gleitenden Zustand; nur mit einem halben, unentschlossenen Zugriff stützen ihn Maria, Nikodemus und Magdalena, und wir brauchen nur an antike Gruppen von ähnlichem Thema zu denken wie den Pasquino, um sogleich zu begreifen, daß Michelangelo nun ganz andere Werte als diese körperlich plastischen im Sinne hat. Ja nicht einmal das ist mehr eindeutig zu bestimmen, ob der Vorgang als Kreuzabnahme oder als Grablegung gemeint sei: eben dieser schwebende Zustand jenseits aller bestimmten Aktionen ist ja die eigentümliche Welt der Pietà — und wieder ist diese Gruppe nicht vollendet. Wir erfahren, der Meister habe sie selbst in aufwallendem Zorne zerschlagen und sein Schüler Tiberio Calcagni habe dann mit seiner Erlaubnis daran weitergearbeitet. Diese Schülerhand ist deutlich in dem glatten Klassizismus der Magdalena zu erkennen, deren Formen flach und leblos bleiben. Unberührt aber hat sich der Meißelschlag des Michelangelo dort erhalten, wo das Haupt der Mutter sich dem Sohne zu einem letzten Kusse nähert. Und gerade hier, in dieser für den Ausdruck so entscheidenden Zone, bleibt nun wieder die Form unvollendet; das Marienantlitz wird nur in seinen Grundzügen angelegt, es bleibt in den gleichen Schleier des Nonfinito gehüllt wie das Haupt der Maria Rondanini, und abermals stehen wir vor der Frage, was dieser Formenschleier zu bedeuten habe. Klärend ist hier gewiß eine Aussage des Meisters selbst: auf die Frage des Schülers Calcagni, warum er das eigene Werk zerschlagen habe, antwortet Michelangelo: wegen der Torheit des Dieners Urbino, der ihn alle Tage angetrieben habe, die Gruppe zu vollenden. Er empfindet dieses Drängen als einen Eingriff in seinen innersten Bereich, der ihm grundsätzlich Unmögliches zumutet. Der Hinweis eines Laien auf den unvollendeten Zustand seines Werkes

steigert nicht die Schaffenslust. Das Nonfinito ist vielmehr mit dem innersten Kern der Schaffenskraft verbunden, und das Unverständnis für seinen Ausdruckswert läßt offenbar den Meister an dem Werke überhaupt verzweifeln. Die Fülle dessen, was in dieser Gruppe ausgesprochen werden soll, scheint so übermächtig in Michelangelo emporzudringen, daß die vollendete, geglättete und ausziselierte Form als Mittel offenbar nicht mehr genügt, um diese Fülle zu fassen, um diese Tiefen an einer Oberfläche zu spiegeln. Sucht Michelangelo etwa in bewußter Absicht den weiten Spielraum der Ahnungen, Empfindungen und Deutungen, den die unvollendete Form uns läßt? Überläßt er es der Vorstellungskraft des Beters oder Betrachters, das Werk des Künstlers zu Ende zu denken, oder bekennt er überhaupt, an den Grenzen der bildenden Kunst angelangt zu sein?

Über dem Formbestande dieser unvollendeten Spätwerke hat Henry Thode eine ganze Lehre vom Nonfinito des Michelangelo aufgebaut. Er geht aus von der These Hegels, daß die Bildhauerei in ihrer vollrunden Selbstgenügsamkeit dem Heidentum zugeordnet sei, die Malerei aber als ideale Illusion dem Christentum. Ein spontaner Urtrieb habe den Meister zur Bildhauerei geführt. Seine Seele aber habe sich mit zunehmendem Alter mehr und mehr den großen Inhalten des christlichen Glaubens geöffnet und daraus habe sich ein unheilbarer Konflikt ergeben, dessen sichtbares Ergebnis die unvollendete Form, zwischen Malerei und Plastik stehend, geworden sei. Er habe es schließlich als eine Unmöglichkeit erkannt, die tiefsten Inhalte des christlichen Glaubens durch die vollrunde klassische Form auszudrücken. — In unserem Endergebnis werden wir uns dieser Thodeschen Deutung in manchem Sinne wieder nähern; aber diese Aufspaltung der künstlerischen Tat in die Zweierheit von Idee und Werk, von Inhalt und Form, geht doch aus einem viel zu allgemeinen und verbrauchten Denkschema hervor, um eine so spontane Kraft wie Michelangelo zu erklären. Sie führt uns nicht nahe genug an Michelangelo heran, und sie ist auch nicht für alle Lebensabschnitte des Meisters gültig. Denn in jener frühen römischen Pietà waren ja Idee und Werk völlig eins geworden, sprach die Form alles aus, was gesagt werden sollte. Es wäre daher ein gefährliches Mißverständnis, schon den jungen und reifen Michelangelo als einen meißelnden Philosophen zu denken, der große Ideen entwarf und sie dann in Marmor verwirklichte. Denn gerade darin war ja Michelangelo ein echter „Bildhauer von Geblüt“, daß die Planung des Werkes nicht zuerst in einer rein geistigen Region geschieht; sie steht von Anfang an in einem ganz engen Wechselverhältnis zum Material, ja sie wird von diesem mit erzeugt; der gewachsene Fels, der lebendige Stein ist ein Ausgangspunkt der Phantasie, und im Kampfe mit dem Stein, der den eigentlichen Lebensinhalt des Michelangelo ausmacht, klärt und reinigt sich die Idee — wie denn der Meister auch nie zwischen handwerklicher Steinmetzenarbeit und künstlerischer Bildhauerarbeit unterschieden hat.

Ehe wir nun versuchen, den Formbestand des Nonfinito als einen ganz elementaren Urtrieb des Michelangelo zu deuten, müssen wir uns zweierlei klarmachen. Nach der ganzen Art dieses Problems ist eine klar definierbare Antwort nicht zu erwarten. Eine Definition des Nonfinito ist eine logische Unmöglichkeit, ein Widerspruch in sich selbst. Ahnend aber wollen wir zu begreifen suchen, wo die geschichtliche Lösung liegt. Und dabei müssen wir uns bewußt bleiben, daß zwischen uns und Michelangelo als eine unablässig wirksame Voraussetzung die romantische Phase des deutschen Denkens liegt. Die Romantik aber spielt mit der unvollendeten Form, und jedem nachromantischen Denker kostet es weniger, sich mit ihr abzufinden. Die Romantik aber ist eine spezifisch unitalienische Erscheinung und sie ist auch Michelangelo fremd. Um so mehr gilt es, in möglichst klarer Begrifflichkeit zu denken und zu scheiden zwischen

Fragment und unvollendeter Form. Den Unterschied wird ein literarischer Vergleich klären. Fragmente blieben Schillers Demetrius oder Kleists Robert Guiscard: die vorhandene Form ist als solche völlig durchgestaltet, nur bricht sie mitten im Texte unvermittelt ab. Unvollendete Form dagegen blieb Hölderlins Empedokles, der teils ausgeführt, teils nur flüchtig umrissen ist — und nur dieser letztere Zustand der Form ist unser Thema, denn nur hier finden wir Michelangelo „im Kampfe um die Form“.

Im Gegensatz zu jenen älteren Deutungen soll nun hier gezeigt werden, daß die unvollendete Form nicht von Anfang an eine tragische Ausdrucksform der zunehmend spirituellen Alterswerke, sondern daß sie ursprünglich ein ganz ungebrochener Urtrieb gewesen sei, der aus dem innersten Kern des plastischen Wollens hervorging. Als ein echt bildhauerisches Anliegen begegnet sie uns in der ersten Jugendarbeit, die als eine wahre Selbstoffenbarung die tiefsten Formbedürfnisse des Michelangelo enthüllt. Das kleine Marmorrelief der Kentaurenschlacht unterscheidet sich ganz grundsätzlich von jenen antiken Schlachtsarkophagen, mit denen es nach alter Gewohnheit immer wieder verglichen wird. Auf engstem Raume konzentriert, entfalten sich hier die beiden Urkräfte, von denen Michelangelos Kunst fortan leben sollte: Masse und Bewegung. Der Einbruch des Herkules und seiner Scharen in das Fest der Kentauren erzeugt ein Gewühl, in dem nicht zuerst bewegte Menschen miteinander ringen, sondern in dem die Bewegung vor den Menschen dagewesen zu sein scheint. Es geht recht urtümlich zu in diesem Kampf. Die Weiber sind das Kampfobjekt, und die Waffe, der grobe Feldstein, wird gleichsam aus dem steinernen Grunde selbst geholt. Diesem kämpferischen Urzustand entspricht die Form. Die Kämpfer scheinen selbst aus dem Felsen hervorzuspringen, sie sind wahrhaft Geschöpfe des Steins. Die Einzelfigur ist, als eine Ausgeburt des Felsens, nur die Verformung eines einheitlichen Urgrundes, der uns zwischen den Ringenden auch in seinem Rohzustande sichtbar wird. So entsteht eine „wogende Einheit der Massen“ (Tolnai), eine Einheit von Grund und Figur, in der lebendiger Leib und lebendiger Fels sich nicht mehr scheiden, sondern wahrhaft wesensgleich geworden sind. Ja in der Bodenzone scheint dieser Grund selbst, flüssig geworden, zwischen den Figuren hervorzuspringen. Der Übergang von der endlichen Form des Menschen zu der unendlichen Unform des Grundes wird also vor unseren Augen gleitend vollzogen. Die menschliche Gestalt ist nicht, wie Prometheus, an den wesensfremden Felsen geschmiedet, sondern wie Mithras aus dem Felsen geboren. Es zeugt von feinem Verständnis, daß man in der Casa Buonarroti zu Florenz dies Relief derart in die Wand eingelassen hat, daß man die seitlichen Plattengrenzen kaum mehr gewahrt. Denn Michelangelo gräbt sich in den Grund hinein nicht wie in einen losgetrennten Stein, sondern wie in eine Felswand, die den Zusammenhang mit dem Erdganzen noch gewahrt hat. In dem schmalen Luftraum über den Köpfen der Kämpfer sind die Schläge des Zahneisens so grob und so unverarbeitet stehen geblieben, daß wir in einen Steinbruch hineinzublicken glauben. Im Fortgang seiner künstlerischen Bildung seiner Erziehung an der Antike, ist dieser bildhauerische Urtrieb des Michelangelo gewiß vorübergehend gebändigt oder überdeckt worden; er schuf um 1500 in Rom und Florenz die wenigen vollrunden, ganz ausziselierten Jugendwerke, denen man nach Vasaris Wort in der Tat kein Körnchen nehmen oder zufügen kann. In seiner ersten Marmorarbeit aber offenbart Michelangelo mit der strahlenden spontanen Sicherheit einer genialen Jugend, daß seine innersten Formbedürfnisse doch nur im Relief zu erfüllen waren. Das mag paradox klingen vor einem Lebenswerk, das sich im vollrunden Volumen zu erschöpfen scheint; doch Michelangelo selbst gibt uns ja immer wieder, in Wort und Tat, die Bestätigung.

Daß das Relief die Grundeinheit seines Schaffens sei, ist auch dem theoretischen Bewußtsein des Michelangelo klar gewesen, ja dem Begriff des Reliefs hat er auch die anderen Künste unterstellt. Bernini überliefert uns, in einem Brief an Lorenzo Medici habe Michelangelo sogar die Baukunst ihrem Wesen nach als Reliefkunst bezeichnet. Deutlicher aber als in solchen theoretischen Erwägungen offenbart er sich im Kunstwerk selbst, und zwar nicht nur in künstlerischen Taten, sondern auch in künstlerischen Träumen.

Wir wagten zu behaupten, die kleine Marmorplatte der Kentaurenschlacht enthalte eine unverhüllte Neigung zum monumentalen Felsrelief, das den Zusammenhang mit dem gewachsenen Fels bewahrt, und finden diese Behauptung im Verhalten des Meisters bestätigt. Nicht nur, daß er nachweislich während seines Aufenthaltes in Carrara die antiken Felsreliefs in den dortigen Steinbrüchen aufmerksam betrachtete — sein Verweilen in dieser Landschaft überhaupt ist die tiefste Offenbarung seiner Wünsche. Ist es nicht seltsam, daß ein Meister, der von Aufträgen überhäuft ist, kostbare Monate und Jahre damit verbringt, in den Marmorbrüchen von Carrara und Serravezza passende Blöcke auszusuchen und mühsam zu Tal zu führen? Konnte diese „rein technische“ Arbeit nicht von anderen geleistet und vom Atelier aus bestellt werden? Offenbar ist es ein elementares Bedürfnis des Meisters, die *pietra viva*, den gewachsenen Stein, in seinem Urzusammenhange mit der Gesamtnatur zu finden — als verliere der Block sein Leben, wenn er ringsum sauber abgeschnitten war. Die Welt des Steinbruchs muß Michelangelo als die ihm wahrhaft entsprechende Umwelt empfunden haben. Eine letzte Erinnerung an den Steinbruch glaubten wir in der oberen Zone der Kentaurenschlacht lebendig zu finden, und ein Stück Steinbruch nimmt der Meister in allen seinen Blöcken, die er leidenschaftlich liebt und anderen neidet, in die Werkstatt mit. Im Kampfe mit dem Stein empfängt er die großen Eingebungen, die nicht zuerst als losgelöste Ideen ein eigenes Leben haben, und von hier aus begreifen wir erst den seltsamen Bericht, den beide Biographen des Meisters, Vasari und Condivi, mit gleichem Nachdruck geben: Michelangelo habe in Carrara einst den Plan gefaßt, ein Bergmassiv, das lockend vor ihm stand, zur Gestalt eines Giganten auszuhauen und damit die Meister des Altertums zu übertreffen. Der Anblick des Berges also erfüllt ihn mit einem Rausche plastischer Ahnungen und entzündet seine Phantasie. Der Stein ist es, der das Leben von ihm fordert. Die antike Legende, deren Michelangelo sich bei diesem Anblick erinnert, ist die Geschichte jenes Deinokrates, der Alexander dem Großen vorschlug, den Berg Athos zu einem Denkmal des Herrschers auszuhauen. Diese Erzählung Plutarchs hat die Phantasie des barocken Zeitalters, und so auch die des Mannes, der die entscheidende Wendung zum Barock hin vollzog, unablässig beschäftigt. Michelangelo ließ den Plan naturgemäß unausgeführt und setzte sich später nur noch in einem Gedichtfragment damit auseinander. Hochbarocke Meister aber haben sich ihn immerhin im Bilde vergegenwärtigt. Und wenn wir nun jene phantastische Deinokrates-Idee in einem genialen Entwurf des Pietro da Cortona vor uns sehen, so wird uns wohl deutlich, was er für unsere Frage nach der unvollendeten Form bedeuten mußte: denn mochte man den liegenden Giganten auch noch so sorgsam aus dem Felsen heraushauen — zur freistehenden Rundfigur konnte man ihn ja keinesfalls ausbilden. In einer gewissen Zone mußte die vollendete Form in die unvollendete übergehen, mußte die Kunst der Natur weichen. Ein gigantisches Nonfinito mußte erstehen, geboren nicht aus einem tragisch sentimentalischen Ausdrucksstreben, sondern aus einem übermächtigen, rein bildhauerischen Kraftbewußtsein.

Aus inneren wie äußeren Gründen mußte jener gigantische Plan von Carrara unausführbar bleiben, und dennoch vergönnt es uns Michelangelo, ihn in einem anderen Werke leibhaft vor

uns zu sehen, grundsätzlich fast ebenso verwirklicht, wie er am Abhang jener Marmorberge hätte erscheinen müssen. Ein anderer Gigant löste sich ganz in den gleichen Jahren 1504—1506, weit überlebensgroß aus dem riesigen Block. Es ist der Matthäus der Florentiner Akademie, der als eine von zwölf großen Statuen im Auftrag der Florentiner Zunft entworfen wurde. Schon hier ist es nicht mehr zu entscheiden, in welcher Tiefenschicht die Gründe für die Unterbrechung der Arbeit liegen. Gewiß, die Zunft zog schließlich ihren Auftrag zurück, weil keine Aussicht bestehe, daß er je zu Ende geführt werde. Andere Arbeiten schoben sich drängend vor das angefangene Werk, und doch können diese äußeren Hemmungen nicht allein seinen äußeren Zustand erklären. Denn ist es nicht seltsam, daß der Meißelschlag eben in dem gleichen Moment aussetzt, in dem der Gigant beginnt, sich von seinem Felsengrunde loszuringen? Schon ist der Verlauf seiner Glieder überall deutlich geworden. Die kontrapostische Bewegungsidee des aufgesetzten linken Beines, des angewinkelten Armes und des jäh herumgeworfenen Hauptes sind schon geklärt, der axiale Reichtum ihrer Richtungen ist gesichert, und doch haftet die Gestalt noch fest an dem Urgrunde des Gesteins, aus dem sie geboren ist. Der Meißel hält inne, als die Figur etwa den Reliefgrad der Kentaurenschlacht erreicht hat. Wenn äußere Gründe wirklich der Anlaß zu dieser Stockung waren, so wirkten sie sich doch gewiß in Richtung des geringsten inneren Widerstandes aus. Ein bildhauerisches Urbedürfnis des Michelangelo scheint danach verlangt zu haben, dieses allmähliche Hervorwachsen der Figur aus dem Stein nicht zu überhasten, vielmehr diese Arbeit als solche zu genießen und damit den einzigen Genuß dieses freudearmen Bildhauerdaseins zu verlängern.

Die Zeitgenossen des Michelangelo haben den Matthäus ganz unbefangen als eine unterbrochene Arbeit angesehen und als ein Musterbeispiel dafür gefeiert, wie man eine Figur aus dem Marmor herauszuholen habe. Von der vorderen Blockwand ausgehend, trägt Michelangelo den Stein schichtenweise nach hinten zu ab. Die grobe Arbeit wird mit dem Spitz Eisen geleistet, dessen Schläge rechts neben dem Haupte sichtbar werden; die feine Modellierung der Form wird dann durch die Schraffuren des Zahneisens herausgeholt, das den Stein körnig aufraut und so den eigentlichen Steincharakter erst enthüllt. Ja den Stein als solchen konnte eine weitere Ausarbeitung nur wieder verhüllen, jede weitere Glättung mußte den Meister von der körnigen Pracht seines Materials wieder entfernen. Die rückwärtige Blockwand endlich ist noch ganz unberührt geblieben; Michelangelo arbeitet also auch die Rundfigur schichtenweise vordringend ganz nach der Art eines Reliefs heraus, und nirgends glauben wir uns in seinem ganzen Werke dem Kerne seiner schöpferischen Kraft so nahe wie hier. Für die Deutung des Nonfinito gibt uns der Matthäus förmlich den Schlüssel in die Hand. Da muß zunächst festgehalten werden, daß das Thema dieses Apostels nicht von vornherein jene Transzendenz erforderte, die dem Thema der späten Pietàgruppen als solchem eigen war. Matthäus gehört nicht hinein in jenen weiten Bereich tragischer Existenzen, die wir an der Sixtinischen Decke wie am Juliusgrab zusammenfassend als „Sklaven“ bezeichnen. Matthäus ist nicht ein Gefangener des eigenen Wesens, sondern ein Herrscher im Reiche des Geistes von ausstrahlender Kraft. Wenn nun auch er dennoch im Block gefangen bleibt, so muß das wiederum aus einer ganz triebhaft bildhauerischen Grundanlage des Michelangelo hervorgegangen sein.

Zur eigenen Kontrolle wollen wir uns hier mit einer Gegenfrage auseinandersetzen, die wir uns absichtlich möglichst nüchtern und positivistisch gestellt denken. Ist nicht alles, was uns hier beschäftigt, einfach nur eine Folge des unfertigen Zustandes? Hat vielleicht dieses immer wiederholte Nonfinito gar keine grundsätzliche Bedeutung, und ist es nicht eher ein bloß vorüber-



gehendes Stadium des Arbeitsganges, das der Künstler selbst gar nicht ernst nahm? Wie sehen denn die unfertigen Statuen anderer Epochen aus und können sie vielleicht unser Problem klären helfen? Wie antworten uns hier vor allem die griechischen Bildhauer, deren Werke dem jungen Michelangelo als ein fernes und hohes Ideal vor Augen standen?

Durch die sorgsamsten Untersuchungen von Karl Blümel kennen wir heute unvollendete griechische Bildhauerarbeiten von der archaischen bis zur späthellenistischen Zeit. Wir sehen griechische Bildhauer aller Jahrhunderte an der Arbeit und finden da einen archaischen Jünglingstorso des 6. Jahrhunderts, der aus Naxos ins Athener Nationalmuseum kam. In seinem Ausführungsgrade steht er, soweit man den überhaupt vergleichen kann, hinter dem Florentiner Matthäus zurück. Die Arme sind noch kaum vom Körper abgesetzt, das Haar und die Einzelheiten des Gesichtes noch kaum aus der Gesamtmasse geschieden. Dennoch sind alle groben Reste des überstehenden Blocks, die man irgend als einen Reliefgrund ansprechen könnte, längst verschwunden. Schon frühzeitig hat offenbar dieser archaische Meister auch die Seitenfronten und den Rücken seines Jünglings in Angriff genommen, die er dann durch eine Rundung der Kanten mit der Vorderseite verbinden wird. Für Michelangelo ist das vollrunde Volumen erst ein selten verwirklichtes Endergebnis; dieser gewiß bescheidene Grieche aber hat das Prinzip des Runden schon in einem sehr frühen Augenblick des Arbeitsganges eindeutig verwirklicht. Ein tragischer Ausdruckswert des Unvollendeten wäre in seinem Werke ganz undenkbar, seine Arbeit ist Rundplastik in einem viel absoluteren Sinne als jede nachantike Statue.

In spätgriechischer Zeit dagegen schließt sich die Kluft zwischen der antiken und der nachantiken Auffassung. Eine kleine unvollendete Gruppe aus der römischen Kaiserzeit, die den Dionysos mit Satyr in fester Umschlingung zeigt und auf ein griechisches Original des 4. Jahrhunderts zurückgeht, ist so aus dem Stein hervorgeholt worden, daß wir auf den ersten Blick an Michelangelo erinnert werden. Der überstehende Block umfängt wie eine Schale die halbfertigen Figuren. Einem Reliefgrunde gleich bleibt rechts, mit rohen Schlägen bearbeitet, eine Felsbank stehen; ja in einem gewissen raffinierten Reiz setzen sich die schon geglätteten jugendlichen Glieder von dem rauhen Hintergrunde ab. Von hier aus ist es nicht mehr ganz undenkbar, daß die unvollendete Form einen sentimentalischen Ausdruckswert, ja einen metaphysischen Anspruch gewinnen könne. Diese Möglichkeiten aber liegen, wie der archaische Torso lehrt, nicht zwangsläufig an sich in der unvollendeten Arbeit, sondern sie werden nur zu bestimmten geschichtlichen Augenblicken von einem bestimmten bildhauerischen Willen wahrgenommen. Sie sind also Formen des Stils.

Dieser bildhauerische Wille des Michelangelo offenbart sich im Matthäus mit der ganzen Notwendigkeit eines unaufhaltsamen Wachstums. Von nun an wird das Problem der unvollendeten Form im Werke des Meisters immer brennender, fortan bleiben unter drei Statuen immer zwei unvollendet. Wir bewegen uns also mit unseren Überlegungen nicht am Rande seiner Kunst, sondern wir stellen förmlich ihre Kernfrage und vergegenwärtigen uns noch einmal, wie wir diese Frage in einem ersten Abschnitt zu beantworten suchten. Wir strebten vorzudringen in eine Schicht des bildhauerischen Schaffenstriebes, die uns noch hinter das „Seelische“ zurückführt, in eine Schicht, in der Idee und Werk noch geeint beisammen wohnen, und wo sich ein noch ungespaltener Urtrieb betätigen kann. Denn es gilt heute, die Beschäftigung mit Michelangelo zu befreien von der psychologisierenden Betrachtungsweise, die seit der Biographie von Romain Rolland zu einer ebenso anspruchsvollen wie fragwürdigen Literatur ausgebildet worden ist. Nicht der Psychologe ist uns der berufene Führer zu diesem Werke, sondern viel eher der Bild-

hauer, und er gerade dann, wenn er sich wie Adolf von Hildebrand jenem großen Meister von einer ganz handwerklichen Seite her nähert.

Etwa seit der Beendigung der Sixtinischen Decke aber sehen wir Michelangelos Werk tiefer und tiefer von tragischen Mächten überschattet und von untragbaren Lasten beschwert. Es entstehen nun, im fünften Lebensjahrzehnt des Meisters, unvollendete Arbeiten von einer tragischen Ausdruckskraft, für die unsere bisherige Deutung offenbar nicht mehr genügt. Biographisch vollzieht sich diese neue Grundstimmung als die Tragödie des Juliusgrabes, das als ein schuldhaft unerfüllter und unerfüllbarer Auftrag qualvoll auf dem Bewußtsein des Meisters lastet und seine besten Schaffensjahre verdüstert. Gegenständlich aber verdichtet sich das neue Lebensgefühl in der Gestalt des Gefesselten, des Gefangenen, der ohne erkennbare äußere Nötigung mit unentrinnbaren Mächten zu ringen scheint. Der schöne nackte Jünglingskörper wird nun der Ausdrucksträger eines sich aufbäumenden Willens, der doch immer von neuem in Ohnmacht und Trauer zurücksinkt. Und hier ist es nun wichtig, festzuhalten, daß sich diese neuen Gehalte in den späten „Sklaven“ der Sixtinischen Decke, im Bereiche der Malerei also, zu vollendeten Figuren verdichten, während sie als Marmorwerk im „abbozzo“, in der unvollendeten Form gefangen bleiben. Die vier sogenannten „abbozzi“ der Florentiner Akademie waren als Vertreter der Freien Künste gedacht, die als Zeugen einer dumpfen Trauer vor dem Sockel des Juliusgrabes stehen sollten. In der tragischen Anstrengung, mit der sie sich der Gefangenschaft des Blocks entwinden, gelten sie zumeist als die beweiskräftigsten Zeugen für die Ausdrucksgewalt des Nonfinito; aber dieser Glaube bedarf doch einer gewissen Einschränkung. Sie lassen den persönlichen Formwillen des Meisters nicht entfernt so rein erkennen wie der Matthäus; denn diese vier Gestalten, an denen seit 1519 gearbeitet wird, sind zum Teil erst von Gehilfenhand aus dem Blocke hervorgeholt worden, und erst an wenigen Stellen hat sie Michelangelo durch wenige, dann freilich unvergleichlich treffsichere Meißelschläge zu seinem Eigentum gemacht. Den bärtigen Atlanten z. B. hat er durch Hiebe von einer förmlich handschriftlichen Eigenart schon selbst bearbeitet, andere abbozzi dagegen sind noch kaum von seiner Hand berührt worden.