



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

L., W.: Die Gedichte Michelangelos : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Die Gedichte Michelangelos

(Schluß)

6



Das Merkwürdige ist nun, daß zu der Zeit, wo diese religiöse Wendung bei ihm begonnen hat, der sokratische Gros noch keineswegs überwunden ist. Setzen wir den Höhepunkt der Freundschaft mit Vittoria Colonna um das Jahr 1545, so gehören derselben Zeit Briefe und Gedichte an, die das alte Thema der Freundesliebe variiren, und in dieselbe Zeit führt jenes Gespräch des Donato Gianotti, worin Michelangelo selbst den leidenschaftlichen Zustand schildert, in den ihn der Anblick und der Umgang mit schönen Jünglingen versetzt, wo aber auch schon der Gedanke an den Tod als das Gegenmittel erscheint, das von der Liebesleidenschaft befreit. Das antike Freundschaftsideal und der Einfluß der Marchesa von Pescara, Liebesleidenschaft und Todesgedanken bestürmen zu gleicher Zeit die Seele und machen sich den Rang darin streitig. Eben um diese Zeit, um 1545, zeigt sich unser Dichter, der damals siebenzig Jahre alt war, von einer ganz erstaunlichen Stärke und Vielseitigkeit der Empfindungswelt. Von diesem Zeitpunkt an entstanden eine Menge erotischer Gedichte, deren Beziehung schwer zu deuten ist. Sie bilden eine Reihe, die sich durch die nächsten Jahre, etwa bis zur Mitte der fünfziger Jahre, verfolgen läßt. Es ist, als ob der Siebzigjährige von einer neuen mächtigen Leidenschaft ergriffen wäre. Noch bei Lebzeiten der Vittoria Colonna mußte ihn dieses Liebesfeuer erfaßt haben. Wir vernehmen Klagen über eine *donna bella e crudele*, deren Schönheit und deren Grausamkeit der Dichter ganz in petrarkischen Weisen besingt. Amor richtet auf den kraftlosen Greis seine Pfeile, versucht aus vertrocknetem Stamm Blüten hervorzulocken. Triumphend spricht der Dichter das stolze Wort aus, daß Liebe zum Schönen auch dem Alter keine Sünde sei, dann wieder ergreift ihn die Scham, und er flucht dem Gotte, der noch den letzten Tag zum Tag der Schande machen wolle. Liebe und Tod, Gott Amor und der Gedanke an das nahe Ende liegen sich im Widerstreit, der die Seele des Dichters zerreißt, bis zuletzt Amor überwunden wird durch den schwer erkämpften Entschluß, nur noch nach dem Seelenheil zu trachten.

Wie soll man sich diese Gedichte erklären? Die Biographen geben keinen Anhalt, die doch von Cavalieri und von Vittoria Colonna nicht schweigen. Frey zeigt sich gleichwohl geneigt, an eine neue Liebesleidenschaft zu denken und die donna crudele auf eine wirkliche Spätliebe zu deuten. Der Wortlaut erlaubt nicht wohl eine andre Deutung, so schwer man sich auch zu ihr entschließen wird. Man denke sich den ernstesten, einsamen, jetzt mit seinen letzten künstlerischen Lebensaufgaben beschäftigten Meister im Alter von siebenzig bis achtzig Jahren noch von einer Leidenschaft ergriffen, die ihn aufs äußerste bedrängt und aufregt, die ihm petrarkische Liebesklagen entlockt. Ist es nicht eine innere Unmöglichkeit? Manche dieser Liebesgedichte, die in Handschriften seines spätern Alters vorhanden sind, mögen allerdings in ihrer ersten Gestalt frühern Zeiten angehören. Er hat ja seine Gedichte immer wieder vorgenommen, an ihnen geübt, sie verändert, sie abgeschrieben. Offenbar hat er sich gern mit ihnen zu schaffen gemacht; sie waren ihm nichts weniger als gleichgiltig. Seine Schrift zeigt häufig geradezu kalligraphische Bemühung, und es liegen sogar ganz gleichlautende Fassungen von Gedichten in wiederholten Abschriften von seiner Hand vor. Auch finden sich Klagen über das Alter, über ein verlorenes Leben nachweisbar schon in den Gedichten viel früherer Zeit. Allein in der Gruppe von Gedichten, von der hier die Rede ist, spielt der Gegensatz vom Liebesfeuer zu der Kälte des hohen Alters eine solche Rolle, daß sie in der Hauptsache wirklich dieser spätern Zeit zuzuweisen sein werden. Auch mit der ausweichenden Erklärung kommt man nicht weit, diese Gedichte seien nichts weiter als ein Spiel der Einbildungskraft. In alter Gewohnheit habe der Dichter diese Liebesklagen niedergeschrieben, als eine Ausfüllung müßiger Augenblicke zwischen seiner Arbeit. Als sprachliche Übung gleichsam, von der er umso weniger lassen wollte, je größere Schwierigkeit sie ihm zeitlichens bereitete. Ausspinnung von Gedankenreihen, an denen die Empfindung kaum mehr einen Anteil hatte. Allein den Eindruck bloßer Formenpielerei machen doch gerade diese Gedichte keineswegs. Zwar sind sie voll von jenen Antithesen der petrarkischen Überlieferung, aber hinter der ausgekünstelten Form verbirgt sich doch echte Leidenschaft. Die Gedichte sind verstandesmäßig zugespitzt, aber sie spiegeln offenbar einen wirklichen innern Kampf wieder: Zittern und Furcht, Reue und Scham, Anfechtung und sieghaftes Widerstehen. Gerade diese Gedichte wird man am wenigsten für bloße Nachahmung, für schulmäßige Übungen oder spielenden Zeitvertreib halten dürfen.

Erinnern wir uns des eigentümlichen Charakters von Michelangelos Liebespoesie, so werden uns auch diese Gedichte verständlicher werden. Er selbst sagt von sich, daß er unzähligemal von Amor getroffen, daß er niemals ohne Liebe gewesen sei. Das Schöne jeglicher Art und Gestalt, jedes Alters und Geschlechts dringe ihm durch das Auge in die Seele. Und Condivi bezeugt ihm, daß er alles, was in seiner Art ausgezeichnet und schön war,

mit begeisterter Liebe bewunderte. „Wie die Bienen Honig aus den Blumen saugen, sucht er im weiten Gebiet der Natur das Schöne, um es in seinen Werken wiederzugeben.“ Wo immer ihm das Schöne auffällig entgegentritt, ist er davon ergriffen, ohne daß wir genötigt sind, besondere Herzensverhältnisse dabei vorauszusetzen. Er wird von Liebe zu einem schönen Gegenstand ergriffen, aber er liebt in ihm das, was in allem Schönen dasselbe ist, was sich in tausend Gestalten immer wieder neu verkörpert. Ähnliches ist uns selbst bei den Gedichten für Cavalieri aufgestoßen. So leidenschaftlichen Charakter dieses Verhältnis trägt, so ist sich doch der Dichter bewußt oder halb bewußt, daß er im Grunde nicht diesen Freund liebt, sondern ein Ideal, das er sich von ihm gemacht hat. „Ihr seid schon tausendmal in der Welt gewesen“ — so unpersönlich ist zuletzt das, was der Dichter am Freunde liebt. Unter diesen Gesichtspunkt wird man auch die erotische Poesie des höchsten Alters stellen dürfen. Auch noch in dem Greise lobert ein insaziabil fuoco, ist Amor nicht zu vertreiben, wird die Liebesempfindung durch tausend schöne Gegenstände erregt: sie ist ihm ein Gleichnis für seine unauslöschliche Liebe zum Schönen überhaupt. Ihm, dem Künstler ist es ein Bedürfnis, dem, was ihn heftig bewegt, Gestalt zu leihen, es sich als Person vorzustellen, deren Macht er an sich empfindet. Und so existirt denn die *donna bella e crudele* wohl nur in der Einbildung des Dichters. Aber sie ist mehr als bloße Allegorie. Er braucht sie, die Personifikation ist ihm ein Bedürfnis seiner Natur. Der Gott, der ihn im Alter noch bedrängt, der ihm keine Ruhe läßt, der ihm Schmerzen bereitet wie einem Liebhaber, ist das künstlerische Ideal, das ihm zeitlebens die Seele erfüllt hat, und das jetzt durch ein aufsteigendes Gefühl von Schuld und Sünde erschüttert wird. Im Bilde der Geliebten erscheint ihm die Idee des Schönen, an deren Wahrheit ihn die drohenden Todesgedanken zweifeln und schließlich verzweifeln machen.

Basari erzählt die Anekdote: Auf die Frage, warum er kein Weib genommen, habe Michelangelo zur Antwort gegeben: „Nur zu sehr habe ich ein Weib, das mir immer zu schaffen macht, nämlich diese Kunst, und meine Kinder sind die Werke, die ich zurücklasse.“ Der Gedanke, daß die wahre Geliebte Michelangelos seine Kunst gewesen sei, ist auch aus manchen Gedichten herauszulesen. Nichts andres will der Schluß von Sonett CIX, 92 besagen: Nach tausend Jahren noch wird das Kunstwerk ein Zeugnis für die echte Liebe des Künstlers sein. Der Dichter erscheint nirgends größer als in den seltenen Fällen, wo er jene künstliche Einkleidung seiner Selbstgespräche verschmäht und abgestreift hat, wenn er ohne jene Maske die Schönheit geradezu als den Quell seiner künstlerischen Thätigkeit feiert. So in dem Madrigal CIV: Als Spiegel und Leuchte für seinen Beruf ist ihm bei seiner Geburt die Schönheit gegeben worden; sie allein hebt das Auge zu der hohen Welt, die er in Farben und in Stein darzustellen trachtet. Und in dem Sonett CIX, 94: Wenn für

die vom Himmel stammende Kunst mir Klug und Ehr gegeben ist, wenn ich für sie geboren bin und nicht anders kann, als für sie erglühn, so trägt der die Schuld, der mich zur Glut erschaffen hat. Das sind Gedichte aus einer frühern Zeit; nur um so mehr sind sie ein Zeugnis, von welcher Art die Liebe war, von der Michelangelos Gedichte erfüllt sind. In dem Sonett, das er im Jahre 1554 an Vasari sandte, spricht er geradezu das letzte Wort seiner Liebespoesie aus: Die Kunst ist der wahre Herrscher und Abgott, *idolo e monarca*, seiner Seele gewesen.

Schon lief mein Lebensschiff mit schwankem Mast
Durch Sturmeswogen ein in jenen Port,
Dahin die Menschen steuern fort und fort
Zur Rechnungslegung aller Sündenlast.

Nun seh ichs wohl, wie du gegauckelt hast,
Wahnphantasie, da zum Idol und Hort
Du Kunst mir gabst, und wie die Gnadenport
Sich jeder schließt und Schlimmes gern erfast!

Was soll mir nun der Liebe eitler Scherz?
Ich nahe mich dem Tod, der zwiefach richtet!
Hier kommt er sicher . . . hat er dort Erbarmen?

Nicht Stift, nicht Meißel stillen mir das Herz,
Das sich zu jener Gottesliebe flüchtet,
Die uns am Kreuz empfängt mit offenen Armen.

Dieses Sonett schrieb der Achtzigjährige im reuevollen Rückblick auf sein Leben, da er seine Ideale als eine Verirrung, seinen Glauben an die Kunst als Götzendienst, als einen hinter ihm liegenden Wahn der Phantasie beklagte. Die *amorosi pensieri* der frühern Jahre hat er mit dem *amor divino* vertauscht, nachdem er die Gewißheit gewonnen hat, daß Malen und Meißeln der Seele keinen Frieden schafft. Doch während des innern Kampfes, der dieser letzten Wendung vorausging, hat er ganz andre Stimmungen gehabt. Auch dem Greis, hatte er ausgerufen (CXIII), ist es keine Schande, eine göttliche Sache, ein Werk der Natur zu lieben, vielmehr durchdringt ihn die Liebe mit frischer Jugendkraft, erneut, entflammt, erheitert seine Seele. Und in einem Sonettenfragment (CXLI): Wozu spornt mich der Zauber schöner Züge — denn nichts lieberes weiß ich mir von Erdendingen —, wozu anders, als um noch lebend zu höhern Geistern mich zu schwingen, durch die Gnade des Höchsten! Wenn sich (CXXVI) zwischen den Dichter und sein „Idol“ des Todes Bild erschreckend stellt, so weiß Amor unbesiegt sein gutes Recht zu verteidigen: Durch die Liebe in Brand gesetzt und mit der Kraft des Magnets vom liebenden Herzen angezogen wird die Seele, wie im Feuer geläutert, zu Gott zurückkehren. Wie kann mich einst Strafe erwarten, wenn es doch in

der Natur der von Gott geschaffnen Welt liegt, daß ich liebe und glühe und alle holden Wesen ehre! Diese und ähnliche Äußerungen klingen freilich schon so, als ob aufsteigende Bedenken und Gewissensbedrängnisse beschwichtigt werden sollten, und zuletzt wird die Stimmung übermächtig, worin der Greis Beschämung über die andauernde Liebesglut empfindet, die Vergänglichkeit alles Schönen vor Augen sieht, die verlorne Zeit bereut und seiner Kunst anscheinend den Laufpaß giebt, wie es in dem Fragment CXLV heißt: Die Kunst und der Gedanke an den Tod stimmen schlecht zusammen; was kann ich also noch für mich hoffen? Je mehr die Welt verliert, um so mehr gewinnt die Seele.

Er ist deswegen nicht wirklich an seinem Künstlerberuf irre geworden. Bis in das höchste Alter hat er nicht aufgehört, aufs angestrengteste thätig zu sein. Seine letzte Arbeit, die an Sankt Peter, hat er immer als eine Art religiöser Verpflichtung betrachtet, von der er sich nicht ohne schwere Verschuldung losmachen könne. Aber Stunden und Tage muß er doch gehabt haben, wo er sich von allem Irdischen am liebsten ganz abgeschieden hätte, wo ihm, was er einst glühend geliebt hatte, als ein eitler Wahn, ja was er als Künstler geschaffen, als Sündenwerk erschien, wofür er in tiefstem Reuegefühl aus eigener Kraft keine Rettung erhoffte.

Es ist bei Michelangelo alles gewaltsam, alles im Superlativ; wie einst sein Schönheitsehufiasmus, so jetzt das Gefühl grenzenloser Enttäuschung. Es war seine Natur so. Und der Geist des Zeitalters hatte sich verändert, während er ein müder, zuletzt von quälender Krankheit heimgesuchter Greis geworden war. Die kirchliche Reaktion, die vom Trienter Konzil ausging, verdrängte den heidnischen Geist der Renaissance und brandmarkte als Sünde, was noch eben ein unbefangener Kultus des Schönen gewesen war. Der christliche Glaube aber, in den sich Michelangelo jetzt flüchtete, trug die Züge der gereinigten Lehre, wie sie sich in jenen Gesellschaftskreisen verbreitet hatte, denen Vittoria Colonna eine Zeit lang angehörte. Die Freundin hatte bei dem Ansturm der Reaktion ihre „lutherischen Bücher“ beiseite gestellt und ihren Frieden mit der Kirche gemacht, von der sie sich niemals hatte trennen wollen. Auch Michelangelo war sich keines Gegensatzes zu der römischen Lehre bewußt, aber es war seiner Natur gemäß, sich an den einfachen Gegensatz von Sünde und Gnade zu halten. Er hat die Gebräuche seiner Kirche nicht mißachtet, und bei dem Tode seiner Brüder lag ihm daran zu wissen, daß sie ordentlich gebeichtet hatten. In einigen seiner Gedichte aber klingt seine Frömmigkeit stark an das lutherische Dogma von der Rechtfertigung an. Sein Frommsein war die unmittelbare Hingebung an den Erlöser, an den einen Mittler, der für die Sünde der Welt am Kreuz gestorben ist, und dessen Verdienst sich der sündige Mensch durch Buße und Gebet aneignet. Die Gedichte, die aus diesen Stimmungen hervorgegangen sind (von CXXXVI an), gehören zu den vollendetsten,

die er hinterlassen hat. Hier ist echte Empfindung, unverfälschte, und weniger als sonst hat er hier mit der Sprache zu ringen.

Gar lieblich würde mein Gebet erklingen,
Wenn du mir wolltest Kraft zum Beten leihn;
Mir kann auf schwachem Boden nichts gedeihn
An guten Früchten, die von selbst gesingen.
Das Samenkorn zu reinen, frommen Dingen,
Die dir sind angenehm, bist du allein;
Nicht eigner Wert kann dir genügend sein,
Willst du ihn nicht auf deine Pfade bringen!

Das Vertrauen, daß wie Christi Leiden, so auch seine Liebe keine Grenzen habe, das Bekenntnis, daß er seine festgewurzelten Gewohnheiten, daß er Leben, Liebe und Sitten nicht zu ändern vermöge, wenn ihm nicht der Herr die hilfreiche Hand entgegenstrecke, die aus dem Kreuzestod geschöpfte Zuversicht, daß wahrer Reue die Gnade nicht fehlen werde, die Bitte zum Herrn, ihn zu sich zu rufen in der Stunde, da er ihn am meisten schuldbefreit finde, ihm die Gnadenkette zu reichen zur Hilfe für seinen schwachen Glauben — das sind die letzten Klänge der einst so ganz anders gestimmten Feier.

Doch der Schluß der Gedichtsammlung, wie sie uns erhalten ist, bringt eine Überraschung. Das letzte Wort hat nun doch nicht diese fromme Weltabkehr. Und umso unerwarteter ist das nochmalige Hervorbrechen eines anders gearteten Dichtergeistes, als es ein halb religiöser Anlaß war, aus dem diese letzte Dichtung des Einundachtzigjährigen entstand. Als sich im Herbst 1556 ein spanisches Heer unter dem Herzog Alba Rom näherte, verließ Michelangelo die Stadt, wie es scheint, um eine Wallfahrt nach Loreto auszuführen. Man denkt dabei an die plötzlichen Entweichungen, die eine für das Temperament des Künstlers bezeichnende Rolle in seinem Leben spielen, so im Jahre 1494 während der Regierung Piero Medicis, im Jahre 1505, als ihn Papst Julius II. erzürnt hatte, und 1529 während der Belagerung von Florenz durch das kaiserliche Heer. Michelangelo vollendete aber die Wallfahrt nicht, er blieb vielmehr in den Bergen von Spoleto hängen und fand hier besser als in jenem Gnadenorte das, was er suchte. „Ich habe, so schrieb er an Vasari, einen großen Genuß in den Bergen von Spoleto gehabt, wo ich die Einsiedler besuchte, also daß ich nur als halber Mensch nach Rom zurückgekehrt bin. Denn wahrhaftig nirgends ist Frieden als in den Wäldern.“ Das klingt um so überraschender, als sonst weder in den Gedichten noch in Briefen eine Spur von Naturempfindung zu finden ist, sehr im Gegensatz zu Petrarca, der sonst sein Vorbild ist. Und jetzt in den Oktaven, die die Frucht dieses Aufenthalts in der Berglandschaft sind, weht, wie man mit Recht gesagt hat, ein „frischer Waldesodem.“ *Nuovo piacere* — so beginnt das Gedicht —, und man meint wirklich zu spüren, daß es für den Wanderer ein neuer,

bisher unbekannter Genuß war, auf dem Lande mit einfachen Leuten zu verkehren, Zeuge ihrer Tagesarbeit und ihrer harmlosen Vergnügungen zu sein.

Welch eine Lust, zu sehn, wie sie da hausen
In Lehm und Stroh an des Gebirges Saum!
Der deckt den Tisch, und der macht Feuer draußen
Am Fuß der Buche, am geweihten Baum;
Der trinkt die Sau, vergnügt sich sie zu zausen,
Der zähmt den Esel mit dem ersten Zaum,
Und auf der Bank vor seines Hauses Pforte
Sonnt heiter sich der Greis und spart die Worte.

Das ist offenbar der Wirklichkeit selbst mit heiterer Laune abgelauscht; ebenso die folgenden Szenen: Die Ziegen, die über einem Fels die Matte abgrafen, der Hirt, der mit rauher Stimme seine kunstlosen Reime zum Preis der Geliebten singt, während diese spröde unter einer Eiche die Schweine hütet, die unverschlossenen Wohnungen der glücklichen Armen, die ihre Thür dem Zufall offen lassen, und denen Soll und Haben so gleichgiltig ist wie die Werke der Kunst. Wie dann der Gegensatz zwischen dieser bäurischen Einfachheit zu den Lastern, Sorgen und übeln Leidenschaften der Städter ausgemalt ist, das schmeckt wohl etwas akademisch. Dann aber verliert sich die Phantasie des Dichters, vom Gegenstand abschweifend, auf besondere Pfade. Er schildert die schlichte Gläubigkeit dieser Leute, die sich mit reinem Vertrauen an den Himmel wenden, die nichts von Schuldgefühl, nichts von Grübeleien wissen, nichts vom Wie und Warum, vom Möglich und Vielleicht, und jetzt steigen eben diese letztgenannten Begriffe vor dem innern Auge des Dichters auf als leibhaftige Gestalten, als Riesengebilde, die mit der geübten Bildkraft des Künstlers anschaulich beschrieben werden: das Möglich, wie es unsicher, hinkend, zitternd, den Heuschrecken gleich, umherhüpft, das Warum, das im Finstern tappt, mit zahlreichen Schlüsseln am Gürtel, von denen keiner recht passen will, das Vielleicht, das sich auf engem Pfade zwischen Felsen mit den Händen durchtastet. Und immer neue Gestalten schließen sich an: die Wahrheit, die Falschheit, der Zwist und die Lüge, die Schmeichelei, die List, alle mit zutreffenden Bildern bezeichnet, und zuletzt — man glaubt ordentlich zu sehen, wie die Phantasie, einmal erweckt, den Dichter zu immer großartigern Gesichtern mit fortreißt — ein ungenanntes, ungeschlachtetes Riesenpaar und dessen Brut, die sieben Todsünden, die mit ihren Gliedern den Menschen umklammern, wie der Epheu zwischen die Steine sich drängend die Mauer umfaßt. Hier brechen die Stanzas ab. *) Das Gedicht ist, wie so viele, unvollendet. Gewiß ein merkwürdiges Zeugnis für die schöpferische, ins Ungeheure sich streckende

*) Daß Frey die letzten dieser Stanzas in einen andern Zusammenhang stellt, kann hier unerörtert bleiben.

und doch der sinnlichsten Bilder fähige Phantasie, die in dem Einundachtzigjährigen noch lebendig war. Von den idyllischen Szenen im Anfang bis zu den grandiosen Gestalten einer allegorischen Welt reißt den Dichter wie willenlos die innere Sehkraft fort. Man erkennt zugleich das Bedürfnis der Personifikation, den unbewußten Drang, sich Empfindungen und Begriffe als belebte Wesen vorzustellen und mit greifbarer Deutlichkeit vor das Auge zu rücken. Das Gedicht ist im höchsten Grade lehrreich für die Art, wie in Michelangelo der innere Dämon arbeitete, wie er als Künstler verfuhr und als Dichter. Und so wenig hatte der bußfertige Christ in ihm den gestaltenden Künstler ausgelöscht!

Sch fasse in Kürze zusammen. Die Gedichte Michelangelos sind Zeugnisse seines innern Lebens, Selbstbekenntnisse von seinen jungen Jahren bis in das hohe Greisenalter. Im Anfang mag ihm das Dichten mehr ein Spiel der Einbildungskraft gewesen sein, eine Übung in müßigen Stunden, Nachahmung der vaterländischen Dichter. Auf ihren Spuren wandelnd wurde es ihm mit der Zeit Bedürfnis, für das, was er erlebte, was ihn bewegte, dichterischen Ausdruck zu suchen. Diese Kunstübung wurde ihm nicht leicht; umso mehr mühte er sich ab, die Schwierigkeiten zu besiegen und seine Gedanken in die Form der Sonette, Madrigale, Terzinen einzuzwängen. Selten geht der Gedanke rein in der Form auf. Es bleiben Dunkelheiten, es bleibt ein Nest, der zu raten giebt. Aber die verschiedenartigsten Töne weiß er anzuschlagen. Er hat eine humoristische Ader, die launige Epistel gelingt ihm, und in burlesken Versen schont er sich selber nicht. Auch für patriotische Empfindung, für ernste, gehaltene Lebensbetrachtung findet er entsprechende Töne. Doch der Inhalt der meisten Gedichte ist das unerschöpfliche Thema der Liebe, es sind Offenbarungen der Gewalt, die Gott Amor über ihn ausübt, und seine Eigentümlichkeit als Dichter hat er eben auf diesem Gebiete. Von Liebe ergriffen ist er durch das ganze Leben bis in die späten Mannesjahre und darüber hinaus. Aber erst von diesen spätern Jahren gewinnen wir bestimmtere Züge seiner Liebesleidenschaft. Gedichte seiner frühern Jahre sind überhaupt nur in geringer Anzahl erhalten, und ihr fragmentarischer Charakter erlaubt kaum einen Schluß auf sein Innenleben. Erst mit dem Jahre 1532 wird das anders, als Michelangelo, schon über die Mitte der Fünfziger hinaus, sich anschickt, Florenz zu verlassen und ganz nach Rom überzusiedeln. Was er seitdem dichtete, haben seine Freunde gesammelt und aufbewahrt, und durch sie wurde er selber veranlaßt, allmählich den bisher sorglos behandelten Kindern seiner Muse größere Sorgfalt zu widmen. Seine Dichtung ist aber in dieser Zeit ganz überwiegend durch Liebe zu männlicher Schönheit eingegeben, und besonders tritt der junge Römer Tommaso Cavalieri als Gegenstand einer feurigen Anbetung hervor, die an Shakespeares schwärmerische, dem schönen

Freunde gewidmete Sonette erinnert. Es sind Liebesgedichte in den herkömmlichen Formen der italienischen Lyrik, in die er aber seine eignen Gedanken, Künstlergedanken von fremdartiger Größe gießt, eingekleidet in Bilder von platonischem Gepräge.

Während er noch diesem Kultus des männlich Schönen huldigt, für den sich auch in seinen Kunstschöpfungen Analogien finden, tritt ihm Vittoria Colonna nahe, und für ein Jahrzehnt nimmt sie einen breiten, wenn auch nicht ausschließlichen Raum in seinem dichterischen Schaffen ein. Auch jetzt empfindet er die Liebe als eine überirdische Macht, die ihm Kunde aus einer jenseitigen Welt bringt. Gedichte, die die Macht des Gottes Amor über sein Herz bezeugen, ziehen sich aber auch nach dem Tode der Vittoria Colonna bis in sein hohes Greisenalter. Er ist, wie er selbst sagt, niemals ohne Liebe gewesen, und wir erkennen in diesem Gros, der ihn sein ganzes Leben hindurch beherrscht, nichts andres als die durch einzelne schöne Gestalten und Persönlichkeiten erweckte Leidenschaft für die Schönheit, die die Leuchte seiner Kunst, seines Lebensberufes ist. Der Gros ist für ihn, echt platonisch, der Inbegriff der begeistertsten Empfindungen, die durch die irdischen Abbilder des Ewigen in der empfänglichen Seele geweckt werden. Doch dies ist nicht das letzte Ziel, worin der Ruhelose Befriedigung findet. Von Natur für religiöse Stimmungen empfänglich, und unter dem Einfluß von Krankheit und Mühlsal, Alter und Todesnähe beginnt er an seinem künstlerischen Ideal irre zu werden, ein heftiger Widerstreit entspinnt sich zwischen der Macht der Gewohnheit und einem tiefem Seelenverlangen, zwischen Gott Amor und dem am Kreuze, und wenn wir seinen Gedichten Glauben schenken, hat zuletzt das religiöse Bedürfnis die Übermacht und den Sieg davongetragen. Der Greis beklagt den Glauben an die Kunst als eine Verirrung, als Götzendienst und wirft sich reuevoll dem Gekreuzigten in die Arme.

Nicht für jedes einzelne Gedicht werden wir uns anmaßen dürfen, eine bestimmte Beziehung festzustellen. Aber doch hat man eine hinreichende Zahl deutlich redender, charakteristischer Zeugnisse, die ein annäherndes Bild von den Leidenschaften des großen Meisters, seiner psychischen Welt und der Entwicklung seines Innenlebens erlauben, und die außerordentliche Arbeit von Karl Frey erlaubt jetzt, die Grundzüge dieser Entwicklung mit größerer Sicherheit festzustellen. In das Innerste zu schauen, dazu reichen auch die Gedichte nicht aus. Je mehr man sich mit ihnen beschäftigt, um so behutsamer wird das Urteil werden. Manches bleibt dunkel und unsicher. Über die Jugendjahre Michelangelos wissen wir gar nichts, und was ist das letzte Wort seiner von Barchi gepriesenen „Liebeskunst“? Haben wir den Amor richtig gedeutet, der ihn bis ins hohe Greisenalter verfolgt? Wo ist die Grenzlinie zwischen wirklicher Empfindung und Nachahmung des Zeitgeschmacks oder spielender Kunstübung? Was ist bei ihm persönliches Erlebnis, was der Anteil einer

grenzenlosen Phantasie? Woher das Schuldgefühl, das ihn am Ende seiner Tage unter das Kreuz Christi zwingt? Was ist sein Verhältnis zur Frauenwelt? Schließlich sind die Tiefen einer solchen Persönlichkeit nicht zu ergründen, auszumessen, in volle Beleuchtung zu rücken. Ein ungefähres Bild muß uns genügen.

Alles in allem erscheint er in seinen Gedichten wie in seinen Werken als ein Mann, der, mit einer heißen Leidenschaft für die Schönheit, mit einer außerordentlichen Empfänglichkeit für die Reize der menschlichen Gestalt ausgestattet, seine ganze Energie von Jugend auf bis zum Ende daran setzt, diese Leidenschaft in Thaten der Kunst zu verwandeln. Was er vermag, stellt er in den Dienst der einen Göttin, die er als idolo und monarca seiner Seele feiert. Ob die Sonette einen Signore oder eine Donna anreden, zuletzt ist es die über den Sternen thronende Schönheit, die er in ihren Abbildern und Beispielen zu fassen sucht, die seine Seele in Flammen setzt, seinen Kopf zu ruhelosen Grübeleien zwingt, Phantasie und Willen zu den höchsten Zielen der Kunst beseuert. Sie ist es, vor der er sich demütigt, die ihn beseligt und vernichtet, die er vollkommen erst nach dem Tode zu erkennen hofft, und an der er zuletzt verzweifelt.

Daß in Michelangelos Gedichten etwas besonderes sei, das erkannten schon die Zeitgenossen. „Er weiß etwas zu sagen, Ihr macht bloße Worte“ — *ei dice cose e voi parole*, so sagte Franz Verni in einem Gedicht an Sebastian del Piombo, das ganz dem Preise Michelangelos gewidmet ist. Bei der pomphaften Totenfeier, die die Künstlerschaft von Florenz nach dem Hingange Michelangelos in San Lorenzo veranstaltete, war unter den Symbolen, die den Ruhm des großen Toten vergegenwärtigen sollten, auch die Dichtkunst nicht vergessen. An den vier Ecken des Katafalks waren vier Statuen aufgestellt, die die Architektur, die Skulptur, die Malerei und die Dichtkunst darstellten, und die Felder der vier Seiten waren mit Malereien geschmückt, die auf eben diese Künste Bezug hatten: die eine von ihnen stellte Michelangelo dar in dichterisches Nachsinnen vertieft, und ringsum schlangen die Muses ihren Reigen, geführt von Apollon, der einen Kranz auf Michelangelos Haupt drückte — helle, heidnische Sinnbilder, mit denen die Kunst der Renaissance ihrem großen Führer noch einmal ihre Huldigung aussprach, während ringsum die Welt sich verwandelt hatte unter dem Druck angstvoller religiöser Anfechtungen und unter den Kezengerichten einer unerbittlichen Inquisition.

W. E.

