von selbst auf jene Gestalten hingewiesen, in denen ein Manierismus, auf den die eben angeführten Merkmale lückenlos passen, überwunden ist: »Von Michelangelo übernahm Greco den Anaturalismus der Form, von Tintoretto die anaturalistische Farbe und Komposition.« Die Frage nach dem eigentlichen Stil Grecos, für den es hier nicht so sehr einen neuen Begriff zu finden gilt, wird man eher lösen, wenn eine weit zentralere als die nach dem geistesgeschichtlichen Umkreis beantwortet werden kann. Nämlich: wo werden die Gehalte von Grecos Malerei, so wie sie immer und zu Recht gesehen wurden, konkret anschaulich? Wie und in welcher Form tritt sein Mystisches, sein Ekstatisches, die Spiritualisierung und Weltabgewandtheit, religiöse Verinnerlichung und Exaltation zutage? Wo ist das Analoge, wo das »teritium comparationis«, das diesen Gehalt mit den anschaulichen Tatsachen, z.B. den überlängten Körperproportionen, der besonderen Farbigkeit oder mit der Auflösung des nachmittelalterlichen Raumbegriffes, dem die Renaissance verpflichtet war, zwingend verbindet? Wenn die gerne auch von Dvořák als Quelle zitierte hl. Theresa von Avila sagt: »Was ich sehe, ist ein Weiß und ein Rot, wie man es nirgends in der Natur findet, welches heller leuchtet und strahlt als alles, was man beobachten kann, und Bilder, wie sie noch kein Maler gemalt hat, deren Vorbilder nirgends zu finden sind und die doch die Natur selbst sind und das Leben selbst und die herrlichste Schönheit, die man sich denken kann«, so ist es schwer, darin auch für einen Maler wie Greco eine Ermutigung oder gar Anweisung zum Malen zu finden. Denn der Maler bleibt angewiesen auf diese in Natur und Kunst bereitgestellten Bilder und Symbole. Auch das »Noch-nie-Gesehene« kann nur gemalt werden mit Hilfe dessen, was »wiedererkannt« werden kann.

Häufig findet man dieses Tertium comparationis weniger leicht in den komplexen Bildsystemen als in den einzelnen Elementen und kleinsten Bausteinen, aus denen sie sich zusammensetzen. Die Frage müßte lauten: Welches ist der kleinste gemeinsame Nenner, sozusagen die morphologische »Monade« der Bilder Grecos? Ihre Lösung scheint sich am ehesten dort anzubieten, wo die Grecosche Eigenart am reinsten hervortritt, sie liegt im Problem des Alterswerkes. Nur bei wenigen anderen Malern wird das Bild ihres Gesamtwerkes so sehr von den späten Schöpfungen mitbestimmt wie bei Greco. Michelangelo, Tizian, Rembrandt und Goya bedeuten mit ihren Alterswerken zugleich Eckpfeiler und Wendemarken der europäischen Malerei und müssen als ihre Höhepunkte mit Greco zusammen genannt werden. Der Vergleich mit dem späten Michelangelo war schon Dvořák wichtig gewesen, in anderer Hinsicht und Absicht darf er hier aufgegriffen werden. Man kann nebeneinanderstellen: eine späte, vielleicht die letzte Zeichnung Michelangelos, eine Madonna mit Kind (Abb. 9), und den hl. Sebastian Grecos im Prado (Abb. 10). Was ist das Gemeinsame in solchen Alterswerken, die doch über genau fünfzig Jahre voneinander getrennt sind? Die Ausdrucksregister des vollkommen durchgebildeten menschlichen Leibes waren das Lebensthema Michelangelos und in ganz anderer Weise auch Grecos. Das Plastische schlechthin ist bei Michelangelo eine Ordnungsmacht, die von Anfang an den Leib mit einer Willenskraft ohnegleichen in Fesseln hält und seine Kräfte in ständiger gegenseitiger Steigerung bändigt. Bei Greco findet das Umgekehrte statt: die Durchformung der Gestalt strebt nach der Darstellung einer gewiß ebenso übermenschlichen Anstrengung des Leibes, die Bedingtheit einer solchen unmittelbaren Bindung an die plastische Form zu überschreiten. So erzeugt das Plastische bei Michelangelo und Greco jeweils geistig diametral entgegengesetzte Werte. Die späte Zeichnung Michelangelos zeigt jedoch etwas unfaßbar Willenloses; hier ist gleichsam alles Absichtliche, jeder (imaginäre) Wettbewerb mit Kunst, ja, jeder Gedanke an Kunsthaftigkeit überhaupt aufgegeben. Es gibt kein ästhetisches Wollen mehr, die Bestimmtheit der einzelnen Linie ist gleichgültig geworden. Weder dem Bilde Grecos noch einer späten Kreuzigungsdarstellung Michelangelos (Abb. 11), die man zur Verdeutlichung des Vergleichbaren danebenhalten darf, kann man als Betrachter in gewohnter Weise gegenübertreten und sie als Bilder urteilend genießen. Sie wollen und können nicht mehr »Kunst« sein im Sinne einer prozeßhaften Auseinandersetzung mit einer teilhabenden Umwelt. Sie sind nicht einmal mehr Auseinandersetzung und Erprobung des eigenen Vermögens — dieser doch bei Michelangelo und Greco ehedem gleichstarken Triebkraft. Dafür setzt hier ein Prozeß anderer Art ein, nicht das Vorantreiben auf einen Zustand gültiger und vollkommener Bildhaftigkeit und Bildwirkung setzt ihn in Gang, sondern die Suche nach vollkommener Einfühlung, nach dem Aufgehen des Ich im Gegenstand. Es gibt in diesen späten Bildern eine Art der Ergebung, geradezu eine Demutshaltung, die selbst die Bildmittel ergreift: es herrschen nicht mehr der entschiedene, energische Strich und die sichere, selbstgewisse Linie, vielmehr auch bei Greco ein Tasten und Zögern, als würde die Hand nicht mehr vom Wollen und Wissen geführt, so als überließe sie sich ganz einer Vorstellung, die kaum artikulierbar und nachvollziehbar ist, für die sie sich immer wieder von neuem bereit zu halten und neu anzusetzen hat. Deshalb sind die mehrfachen Konturen der Zeichnungen und die zitternden Umrisse des Gemäldes auch keine Pentimenti im herkömmlichen Sinne mehr, es sind keine »Verbesserungen« nach korrigierenden Formvorstellungen, sondern Spuren einer immer intensiver werdenden »Versenkung« in das Thema. Der Verzicht auf Deutlichkeit, Entschiedenheit und Klarheit ist ein fundamentaler. Nicht in der Suche nach besseren Lösungen oder aus einem Überlagern von Teillösungen entsteht das scheinbar Diffuse im Gesamteindruck, sondern aus dem Aufgeben allen willensmäßigen Gestaltens. Das Thema ist nicht mehr objektivierter, vielmehr absolut verinnerlichter Gegenstand, es setzt keine dialektischen Prozesse mehr in Gang, weil es nicht mehr in Auseinandersetzungen durchdacht wird. Zwischen ihm und dem Künstler scheinen keine Reibungspunkte mehr zu liegen und damit auch nichts, was die Gestaltung in bestimmter Richtung »vorantreibt«.

Hier ist ein wahrhafter Endpunkt, der eigentlich schon einer »künstlerischen« Selbstaufgabe gleichkommt. Mit dem Gegenständlichen des Themas hört auch sein »Widerständliches« auf; die Form dieser Passionsbilder ist selbst eine zutiefst passive, das zeigt sich nicht allein im Aufgeben der aktiven und bestimmten Linie, sondern mehr noch in ihrer Ablösung durch ein Hell-Dunkel von besonderer Lichthaftigkeit. Man muß hier von einer Auflösung der Form im positiven Sinne sprechen. W. Pinder hat für den Manierismus das Wort von der »auferlegten Form« geprägt[10], also von Kunst, die über dem Model einer fremden Diktion geformt ist. In viel weiterem Sinne haben Michelangelo und Greco in ihrer spätesten Zeit die Auflage der »Form« überhaupt abgestreift. In dieser letzten Phase, die alles Beiwerkhafte verliert und so gesehen eine Lossagung von den Normen der Kunstsprache und der Verbindlichkeit des Zeitstiles ist, entsteht eine Reduktion alles Erzählerischen und Berichtenden auf eine reine Zeichenhaftigkeit hin. Die Gebärdenformel kommentiert nicht Ereignis und Bildinhalt, sie wird identisch mit ihnen. Damit hängt zusammen, daß es den Gegensatz von innen und außen nicht mehr in den Figuren gibt, sie sind in gewissem Sinne »durchsichtig«. Das heißt: in Spätwerken treten Tendenzen, oder besser, Grundkonstanten der Gestaltungsweise hervor, die im ganzen Werk schon von Anfang an wirksam, in den frühen Phasen der Entwicklung nur durch andere, genetisch gesehen sekundäre Gestaltungselemente überlagert waren. Wenn die Schwere bei Michelangelo stets, in welcher dialektischen Umwandlung auch immer, wirksam war, so ist das kontrapostlose und in sich bewegungslose Herabsacken des Körpers Christi letztlich das reinste und adäquateste Thema für diese Grundvoraussetzung seiner Kunst — eine Schwere, die sich in dem zusammengekauerten Stehen und dem Zusammenklumpen der Formen in der Zeichnung mit der Muttergottes genauso ausdrückt (Abb. 9). Bei Greco gibt es das anschaulich genau entgegengesetzte, als Vorgang und Tendenz aber ganz ähnliche Freiwerden solcher Grundkonstanten: bei ihm tritt in reiner Form hervor die flackernde, unkörperliche Zerdehnung der Form in der Fläche, nicht einfach ein Leichtwerden oder ätherisches Sich-Auflösen, sondern ein mit größter Energie erfülltes Aufleuchten, besser noch: ein Aufflammen der Gestalt; ein Vorgang, in dem die Gegenstände extrem unhaptisch, unkörperlich, aber als Flächenformen von höchster Beweglichkeit sind. Stets hat man diese flammenhafte Form als charakteristisch in Grecos Malerei empfunden, aber merkwürdigerweise nie mehr darin erkannt als eine bloße Metapher für die allgemeine Beschreibung. Dieses eigenartige, absolut dominierende Element verlangt aber, in ganz anderer Weise ernst genommen zu werden; denn als nur uneigentliche und oberflächlich »expressiv« verstandene Methapher leistet es nicht mehr, als es die gängige Auffassung von Grecos Subjektivismus ohnehin vermochte. Die Eigenart des Flammenhaften bestimmt nicht nur die Einzelgestalt, sie schlägt sich nieder in der Flächenstruktur des gesamten Bildes, im Kleinsten genauso wie in der Großform, und bleibt dabei eben vollkommen unabhängig von der »objektiven« Eigengestalt der Gegenstände. Gleichgültig, ob man ein Stück des Himmels, des Lendentuches in der Kreuzigung (Abb. 7) oder des hl. Sebastian (Abb. 10) nimmt, in allem ist als Grundform des gesamten Aufbaus eingelagert die flammenförmige Einzelfläche, die ohne räumliche Ausdehnung als reine Flächenform ein züngelndes, flackerndes und im plötzlichen Richtungswechsel unerhört bewegliches Bildmuster erzeugt. Damit ist aber schon der Anfang zu einer »Theorie« der Grecoschen »Macchia« gelegt, denn die kleinsten farbigen und formalen Elemente eines Bildes erlauben, richtig gedeutet, manchmal sehr tiefreichende Schlüsse über die formale Seite hinaus[11]. Diese kleinsten, nicht weiter zerlegbaren und daher auch nicht weiter ableitbaren Elemente sind bei Greco die Farbflecken in flammenförmiger, zerrissener, wogender Gestalt.

Nichts berechtigt mehr, hier nach der Bedeutung solcher Farbflecke zu fragen, als jene Bemerkung in Pachecos »El Arte de la Pintura«, wo er etwas ratlos und in deutlicher Mißbilligung feststellt: »Wer würde glauben, daß Dominico Greco so häufig zu seinen Bildern zurückkehrte und sie wieder und wieder überging, mit dem Ergebnis, daß er seine Farben scharf abgesetzt und unverbunden ließ, so daß sie wie brutale Farbkleckse (crueles borrones) aussehen, die Kraft zur Schau tragen sollen?« In einem Bild wie der »Verkündigung« in Lugano, kurz vor 1600 entstanden (Abb. 12), schlägt die flammenförmige Grundform[12] an jeder Stelle in stärkerer oder schwächerer Unmittelbarkeit durch. Was bedeutet sie?

1. Ist sie *die* unstatische Form schlechthin, und das hat seine Ursache in der unablässigen Bewe-