

Michael Thimann

## Thomas Mann und das Michelangelo-Bild der Deutschen

Es gab für den älteren Thomas Mann wohl zwei Anlässe dafür, sich mit Michelangelo zu beschäftigen. Diese sind von der Forschung bereits benannt worden, nämlich zum einen das späte Erlebnis erotischer Verzückung und platonischer Verliebtheit, die den 75-jährigen im Juni 1950 in der Begegnung mit dem 19-jährigen Kellner Franz Westermeier im Zürcher Grand Hotel Dolder ergriff.<sup>1</sup> Zum anderen aber der Zufall, der ihm just in jenen Tagen großer emotionaler Aufwühlung die im selben Jahr erschienene Neuübersetzung der Gedichte Michelangelos aus der Feder des Schweizer Kulturhistorikers und Schriftstellers Hans Mühlestein in die Hände spielte.<sup>2</sup> Diese Ereignisse bilden gewissermaßen die faktische Grundlage für den Essay *Die Erotik Michelangelo's*,<sup>3</sup> der in weit geringerem Maß eine Rezension der neuen Übersetzung als vielmehr eine literarische Verarbeitung und Objektivierung der eigenen erotischen Erfahrung ist.<sup>4</sup> Wie Michelangelo noch in hohem Alter von der Schönheit und der Liebe entflammt worden war und diese Liebeserfahrung Gedichte, die zwar regelwidrig, aber von großer individueller Sprachkraft sind, entstehen ließ, so offenbarte sich auch dem 75-jährigen Thomas Mann in der Schönheit des jungen Mannes »la forza di un bel viso«, die Macht eines schönen Gesichts, die ihn im Michelangelo-Essay zu Reflexionen über die platonische Vorstellung von Liebe und Schönheit veranlasst hat. Thomas Mann hat den Essay in letzter Konsequenz nicht für gelungen erachtet, die Objektivierung hatte ihm den

<sup>1</sup> Zum biographischen Kontext und zur Werkgeschichte siehe den Kommentar zu *Michelangelo in seinen Dichtungen*, in: Ess VI, S. 501–509, 501. Vgl. dazu mit weiterführender Literatur Katrin Bedenig: Nur ein »Ohrenmensch«? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern u. a.: Lang 2001 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Sprache und Literatur, Bd. 1803), S. 81–124; James Northcote-Bade: »Noch einmal also dies«: Zur Bedeutung von Thomas Manns »letzter Liebe« im Spätwerk, in: TM Jb 3, 1990, S. 139–148; Jens Rieckmann: »In deinem Atem bildet sich mein Wort«: Thomas Mann, Franz Westermeier und »Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«, in: TM Jb 10, 1997, S. 149–165; Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, München: Beck 1999, S. 565–584.

<sup>2</sup> Ausgewählte Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Italienische Originale samt deutschen Umdichtungen von Hans Mühlestein, Celerina: Quos Ego 1950. Zu dem Übersetzer siehe Robert Kuster: Hans Mühlestein. Beiträge zu seiner Biographie und zum Roman »Aurora«, Zürich: Limmat 1984.

<sup>3</sup> Hier zitiert nach Thomas Mann: *Die Erotik Michelangelo's*, in: IX, S. 783–793. Erstmals erschienen in: Du, Nr. 10, Zürich: Conzett & Huber 1950; erste Buchausgabe: Thomas Mann: *Michelangelo in seinen Dichtungen*, Celerina: Quos Ego 1950.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die ausführlichen Zitate aus den Tagebüchern Thomas Manns bei Bedenig, »Ohrenmensch« (zit. Anm. 1).

Gegenstand eher ferngerückt, als dass er wirklich zu dessen künstlerischer Bewältigung vorge drungen war.

Es wäre nun leicht, bei dem okkasionellen biographischen Befund und dem rein literarischen Kontext der Lektüre der Michelangelo-Dichtungen stehen zu bleiben. Vonseiten der Kunstgeschichte wäre dem Problem dann wenig Neues hinzuzufügen. Daher soll der Essay zur Erotik Michelangelos hier auf andere Weise, nämlich als ein Monument der Michelangelo-Rezeption in seinem ideengeschichtlichen Kontext betrachtet werden. Die Wahrnehmung und Aneignung von Michelangelo Buonarroti, jenes schon im 16. Jahrhundert als *divino*, also göttlich, titulierten Künstlers,<sup>5</sup> markiert in der deutschen Ideengeschichte eine besondere Variante des neuzeitlichen Künstlerkultes.<sup>6</sup> Die Untersuchung ist daher ideengeschichtlich ausgerichtet, es geht um die Idee des Künstlers Michelangelo in der deutschen Literaturgeschichte, die ihren Gegenpart in der viel intensiveren und auf weite Strecken auch mit viel stärkerer Affirmation vorgetragenen Idee des Künstlers Raffael besitzt. Der Raffael-Kult, wie er uns vor allem in der Romantik begegnet, ist die spezifische deutsche Variante der gesamteuropäischen Raffael-Verehrung, die mit Raffaels Tod 1520 einsetzt und am Ende des 19. Jahrhunderts langsam verebbt.<sup>7</sup> Mit Fug und Recht kann man sagen, dass Raffael heute im geistigen Haushalt der Gebildeten nur noch eine marginale Rolle spielt, ja dass die Kenntnis seiner Werke nicht mehr zur Allgemeinbildung gehört. Der Kult ist an sein Ende gekommen, da ihm, um die Metaphorik von Ernst Osterkamp aufzugreifen, die Jünger, aber auch die heilige Schrift, etwa im Sinne einer literarisch gehaltvollen Biographie, fehlen.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Vgl. dazu Patricia A. Emison: *Creating the ›Divine‹ Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden: Brill 2004. Zur Vorstellung vom »göttlichen Künstler« noch immer grundlegend: Ernst Kris/Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Ein geschichtlicher Versuch, Neuedition der Ausgabe Wien 1934 mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1202), S. 64–86.

<sup>6</sup> Zur deutschen Michelangelo-Rezeption siehe grundlegend Niklaus Oberholzer: *Das Michelangelo-Bild in der deutschen Literatur*. Beitrag zur Geschichte der Künstlerdichtung, Freiburg (CH): Universitätsverlag 1969 (= Seges; Bd. 12); Gustav Seibt: *Michelangelo in Deutschland*. Von Winkelmann bis Thomas Mann, Nachwort, in: *Gedichte Michelangelos*. Übersetzt von Thomas Flasch, Berlin: Berlin 2000, S. 127–145; Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009; Joseph Imorde: *Michelangelo*. Dichter, Dulder, Deutscher, in: *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*, hrsg. von Michael Glasmeier, Köln: Salon 2012 (= Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Bd. 6), S. 171–186.

<sup>7</sup> Vgl. dazu vor allem Ernst Osterkamp: *Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in: *Studi Germanici*, Jg. 38, H. 3, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2000, S. 403–426; siehe auch Elisabeth Schröter: *Raffael-Kult und Raffael-Forschung*. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Jg. 26, Tübingen: Wasmuth 1990, S. 303–395; Corinna Höper (Hrsg.): *Raffael und die Folgen*. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 26. Mai – 22. Juli 2001, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 135–148; Andreas Henning (Hrsg.): *Die Sixtinische Madonna*. Raffaels Kultbild wird 500, Ausst. Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 26. Mai – 26. August 2012, München: Prestel 2012.

<sup>8</sup> Vgl. Osterkamp, *Raffael-Forschung* (zit. Anm. 7).

Den Romantikern ist es trotz Versuchen Carl Friedrich von Rumohrs, Johann David Passavants, Ernst Försters und anderen nie gelungen, das verbindliche Werk über Raffael zu schreiben, das ihm das Nachleben gesichert hätte. Die Rezeptionsgeschichte Michelangelos liest sich in ihrer spezifisch deutschen Ausprägung wie der notwendige Gegenpart dazu. Sie setzt eher spät ein, sie ist äußerst diskontinuierlich, sie übersteigert die Figur des Künstlers Michelangelo und interessiert sich, anders als im Falle Raffaels, nur beiläufig für die Werke. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass sich mit dem Kult um Michelangelo kein bestimmtes Werk verknüpft, wie es bei Raffael mit der *Transfiguration*, der *Sixtinischen Madonna* oder der engelsgleichen Figur Raffaels selbst, wie sie uns seine Selbstbildnisse überliefern, der Fall ist. Eine heilige Schrift hat auch der Michelangelo-Kult nicht, dazu ist die Sekundärliteratur, die sich um diesen Künstler aufgeschichtet hat, zu disparat; dennoch findet Michelangelo bis auf den heutigen Tag bis in die nicht akademisch gebildeten Schichten hinein als touristische Attraktion große Beachtung, auch wenn dort wohl kaum das gedanklich und sprachlich elaborierte *Leben Michelangelo's* (1860–63) von Hermann Grimm, eine Bibel des ästhetischen Historismus und des gründerzeitlichen Bildungsbürgertums, gelesen wird.<sup>9</sup> Die Vermittlung und stetige Kultverjüngung scheint sich allein dem auch in Deutschland unheimlich populären Michelangelo-Roman von Irving Stone aus dem Jahre 1961 zu verdanken.<sup>10</sup>

Doch wie fügen sich nun Thomas Manns Äußerungen zu Michelangelo in diese Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte ein? Trägt der Dichter substantiell zum Michelangelo-Bild der Deutschen bei? Bewegt er sich ausschließlich auf ausgetretenen Pfaden oder liefert er neue Ideen? Diese Fragen wird man nur zögerlich positiv beantworten wollen, denn seine Sicht auf den Künstler ist nicht sonderlich originell, sondern schon entschieden in der Rezeptionsgeschichte vorgezeichnet. Dennoch lohnt es sich, Thomas Manns Michelangelo-Deutung etwas genauer zu betrachten. Es soll im Folgenden nicht darum gehen, die Referenzen auf Michelangelos künstlerisches Werk in den Schriften Thomas Manns zu untersuchen und kunsthistorisch zu illustrieren. Dazu ist in den Kommentaren zu den Werken sowie in den Studien von Hans Wysling und Katrin Bedenig das Wesentliche identifiziert und gesagt worden.<sup>11</sup> Hier fällt die Bilanz echter Werkkenntnis rein faktisch recht mager aus. Thomas Mann war zwar in Rom, hat den *Moses* und die Fresken der Sixtinischen Kapelle gesehen, doch bezog er sein Material für die literarische Verarbeitung aus den

<sup>9</sup> Herman Grimm: *Leben Michelangelo's*, 2 Bde., Hannover: Rümpler 1860–63.

<sup>10</sup> Irving Stone: *The Agony and the Ecstasy. A Novel of Michelangelo*, Garden City (New York): Doubleday 1961.

<sup>11</sup> Vgl. Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hrsg.): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, Bern: Francke 1975; Bedenig, »Ohrenmensch« (zit. Anm. 1), S. 81–124.

Bildbänden, die sich in der Nachlassbibliothek erhalten haben.<sup>12</sup> Dieses Faktum ist nicht unwichtig, denn offensichtlich ist das Erlebnis der Größe und *terribilità* Michelangelos dabei nicht die Folge intensiver Werkbetrachtung vor Ort, sondern eine kunstliterarische Erfahrung am heimischen Schreibtisch, die von Autoren wie dem Maler und Kunstschriftsteller Hermann Knackfuss, dem Würzburger Ordinarius Fritz Knapp oder sogar durch Oswald Spengler vermittelt worden ist.<sup>13</sup> Die Ausführungen begrenzen sich hier auf wenige Textstellen des Essays *Die Erotik Michelangelo's*, auch kann die Auseinandersetzung mit dem *Moses* hier nicht zur Sprache kommen, über die jüngst Gerd Blum ausführlich und überzeugend gehandelt hat.<sup>14</sup> Die produktive Spiegelung der Künstlerfigur Michelangelo mit ihrem charakteristischen Äußeren, dem schon im Cinquecento zelebrierten Bildhauer-Image des muskulösen Arbeiters mit zerfurchter Stirn und gebrochener Nase, das wohl unzweifelhaft in die Gestaltung der Figur des Moses in der Novelle *Das Gesetz* eingeflossen ist, ist hier nicht das Thema. Dieses Kabinettstück angewandter Physiognomik auf die Figur des Patriarchen, der wie ein Künstler Gesetze gibt und zerstört, ist ein besonders faszinierendes Unterkapitel deutscher Michelangelo-Rezeption und wohl ohne direktes Vorbild.

Es soll ausschließlich um den späten Essay *Die Erotik Michelangelo's* gehen. In diesem Essay spielt der bildende Künstler Michelangelo eigentlich keine Rolle, sondern nur der Dichter. Die »Kunst« wird in ihrem abstrakten Charakter behandelt, ihre Nennung im mit metaphysischer Diginität versehenen Kollektivsingular übergeht, wie nach 1800 üblich, die Tatsache, dass Michelangelo in der Frühen Neuzeit nicht als unübertroffener Meister der Kunst (*arte*), sondern der Künste (*arti*), nämlich der drei Zeichenkünste (*tre arti del disegno*), galt.<sup>15</sup> Diese Künste waren die Malerei, die Skulptur und die Architektur, die durch den Genius des Michelangelo auf eine vorher ungekannte Höhe getrieben worden waren. Ihre gemeinsame Grundlage ist die Zeichnung (*disegno*), da sie die erhabenen Gedanken (*concetti*) aus dem Geiste in die Hand überführt und die materielle Realisierung der Werke erst ermöglicht. Seit Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550/68) war Michelangelo

<sup>12</sup> Vgl. Bedenig, »Ohrenmensch« (zit. Anm. 1), S. 98.

<sup>13</sup> Hermann Knackfuss: Michelangelo, Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1895 (= Künstler-Monographien, Bd. 4) [von Thomas Mann vermutlich benutzt, aber nicht in der Nachlassbibliothek erhalten]; Fritz Knapp (Hrsg.): Michelangelo. Des Meisters Werke in 169 Abbildungen, 2. Aufl., Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1907 (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 7); Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, 2 Bde., Bd. 1, Wien/Leipzig: Braumüller 1918, S. 384–387.

<sup>14</sup> Gerd Blum: Michelangelo als neuer Mose. Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos »Moses«: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 53, H. 1, Hamburg: Felix Meiner 2008, S. 73–106.

<sup>15</sup> Vgl. Bernd Roggenkamp: Die Töchter des »Disegno«. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster: Lit-Verlag 1996 (= Uni Press Hochschulschriften, Bd. 81).

der Künstler, der alle drei Disegno-Künste perfekt beherrschte und in seinem Zeitalter zur Vollendung des Prozesses der *rinascità delle arti* geführt hat.<sup>16</sup> Mit den Skulpturen der Medici-Kapelle, dem Fresko des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle und der Vollendung des Neubaus von St. Peter seien nur die Höchstleistungen Michelangelos in allen drei Künsten benannt. Die Dichtung spielt dabei keine Rolle. Sie wäre die vierte Kunst, die Michelangelo ausgeübt hat, die aber nicht zu den Zeichenkünsten gehört. Doch nur ihr gilt das Interesse Thomas Manns in dem Essay über die Erotik Michelangelos. Warum?

Michelangelo hat Zeit seines Lebens Gedichte, vornehmlich Sonette, aber auch Madrigale, Epigramme und Canzonen in italienischer Sprache geschrieben, die zu Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden.<sup>17</sup> Erst 1623 besorgte der Großneffe Michelangelo Il Giovane (1568–1646), ein Intellektueller, Sammler und Genealoge, der ein Freund Galileis und des Papstes Urban VIII. war, eine stark geglättete und überarbeitete Ausgabe der Dichtungen des *Divino*.<sup>18</sup> Aus Furcht vor dem Homosexualitätsverdikt seitens der gegenreformatorischen Kritik wandelte Buonarroti il Giovane beispielsweise die männlichen Adres-

<sup>16</sup> Vgl. dazu Julian Kliemann: Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 29–74, sowie zuletzt Einleitung und Kommentar zu Giorgio Vasari: Das Leben des Michelangelo, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, Berlin: Wagenbach 2009 (= Edition Giorgio Vasari).

<sup>17</sup> Die Literatur zu Michelangelos poetischem Werk und seinen Übersetzungen ist umfangreich. Siehe vor allem: Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti, hrsg. und mit kritischem Apparat versehen von Karl Frey, Berlin: Grote 1897; Waltraud Gentes: Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti und ihre deutschen Übersetzungen, Phil. Diss., Heidelberg 1947; Franz Rauhut: Michelangelo als Dichter, in: Michelangelo Buonarroti, hrsg. von Charles De Tolnay, Würzburg: Leonhardt 1964 (= Persönlichkeit und Werk, Bd. 1), S. 191–214; Giuseppe Zamboni: Michelangelo als Dichter, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1965 (= Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel IV); Umberto Bosco: Michelangelo poeta, Rom: So. Gra. Ro. 1975; Angelika Kovačić-Laule: Michelangelo als platonischer Dichter. Interpretationen ausgewählter Gedichte mit einer historischen Einführung, Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1978; Roberto Gigliucci: Voci recenti su Michelangelo poeta, in: Roma nel Rinascimento, Jg. 10, Rom 1994, S. 57–74; Christopher Ryan: The Poetry of Michelangelo. An Introduction, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 1998; Grazia Dolores Folliero-Metz: Le Rime di Michelangelo Buonarroti nel loro contesto, Heidelberg: Winter 2004 (= Studia Romanica 121); Susanne Gramatzki: Zur lyrischen Subjektivität in den »Rime« Michelangelo Buonarrotis, Heidelberg: Winter 2004 (= Studia Romanica 117); Paolo Grossi/Matteo Residori (Hrsg.): Michelangelo. Poeta e artista, Paris: Istituto Italiano di Cultura 2005 (= Quaderni dell’Hôtel de Galliffet, 4).

<sup>18</sup> Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo Nipote, Florenz: Giunti, 1623. Ein Reprint dieser *editio princeps* erschien 2004. Zu der Persönlichkeit des Herausgebers siehe Claudio Varese: Michelangelo Buonarroti il Giovane tra ideologia, letteratura e teatro, Lecce: I.T.E.S. 1972; Janie Cole: Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane, 2 Bde., Florenz: Olschki 2011. Zur Bekanntheit der Dichtungen vor dem Druck und zur Vorgeschichte der Edition siehe Giorgio Costa: Michelangelo e la stampa. La mancata pubblicazione delle »Rime«, in: Acme, Bd. 60, H. 3, Mailand: Led on Line 2007, S. 211–244; Antonio Corsaro: La prima circolazione manoscritta delle rime di Michelangelo, in: Medioevo e Rinascimento, Jg. 25, Florenz 2011, S. 279–297, S. 447–448.

saten in Frauen um. Erst im 19. Jahrhundert wurde durch Entdeckung der Handschriften der fragmentarische Charakter der dichterischen Äußerungen Michelangelos bekannt und zum ästhetischen Eigenwert der Überlieferung erhoben. Die Edition von 1623 fiel mit der Musealisierung und dem Ehrendächtnis Michelangelos im frühen 17. Jahrhundert durch die Einrichtung der Casa Buonarroti als Michelangelo-Museum zusammen.<sup>19</sup> In diesem Museum wurden einige Werke Michelangelos verwahrt, ein Bilderzyklus der Florentiner Akademie-Künstler in der sogenannten Galleria zeigt die wichtigen Stationen aus dem Leben des Künstlers, nämlich seine Leistungen in den verschiedenen Künsten und seine Begegnungen mit Herrschern und großen Persönlichkeiten, die sein hohes, fürstengleiches Ansehen belegten. Ein Gemälde von Cristofano Allori zeigt Michelangelo als Denker bei Nacht. Hier setzt vermutlich die Stilisierung des Künstlers zum tiefblickenden Melancholiker an, der aus der Überfülle seines Geistes große Erfindungen hervorbringt und als unter Saturn geborener Künstler zu höheren Einsichten befähigt ist. Ein Detail ist an dem Gemälde, dessen Ausführung Michelangelo *il Giovane* überwacht hat, besonders wichtig: Michelangelo wird hier mit den Schreibwerkzeugen vor sich als Dichter gezeigt. Neben die drei *Disegno*-Künste tritt in der Rezeption nun ein Viertes, nämlich die Dichtung. Die außerordentliche Künstlerpersönlichkeit Michelangelo wird um die Facette des Intellektuellen und Poetischen angereichert, die seine Gleichordnung mit den Dichtern, Rednern und Philosophen, seine Erhebung von den Handwerkskünsten zu den Freien Künsten erst möglich gemacht hat. Eine Facette des modernen Künstlerkults wird hier erstmals greifbar: die auch von Thomas Mann beschriebene Verquickung einer komplexen Intellektualität mit einer großen Sinnlichkeit, die in der Materialität des vornehmlich plastischen Werks ihren dauerhaften Ausdruck fand.

Thomas Mann bezeichnet die Dichtungen Michelangelos als »dichterische[n] Wildwuchs« (IX, 783). In der Tat sind die Gedichte formal recht eigenwillig und durch die fragmentarische Überlieferung nicht einfach zu verstehen. Auch motivisch machen es diese Texte dem Leser nicht leicht. Es geht um Liebe und Schönheit, gelegentlich um die Kunst (in den berühmten Versen über die *Notte*), vor allem aber um die Ansprache des lyrischen Ich an ein leidenschaftlich begehrtes Gegenüber, das im Wesentlichen mit Tommaso de' Cavalieri und der Dichterin Vittoria Colonna identifiziert werden kann. Michelangelos Verse sind in der Tradition des italienischen Petrarkismus stehende Liebesgedichte, deren Motivik oftmals topisch ist. Als wesentliche Themen sind die Liebe, das

<sup>19</sup> Adriaan W. Vliegthart: *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Florenz: Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte 1976 (= Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 7); Marc-Joachim Wasmer: *Die Casa Buonarroti in Florenz, ein Geniedenkmal für Michelangelo*, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Eduard Hüttinger, Zürich: Waser 1985, S. 121–138.

Leiden an dieser, der Tod und die Hinwendung zum Göttlichen zu nennen. Es sind in der Regel pessimistische Selbstaussagen, wobei der Dichtung kompensatorisch-therapeutischer Charakter zuzukommen scheint, um ein quälendes Gefühl der schmerzenden Liebe zu lösen.<sup>20</sup> Die Betrachtung der Liebe in ihren Varianten, auf Mann oder Frau gerichtet, ist bei Michelangelo im Wesentlichen kontemplativ, eine aktive Erfüllung der Wünsche ist nicht vorgezeichnet. Ein großer Teil der Gedichte gibt sich deutlich als dem Alter zugehörig zu erkennen. Durch die liebende Erkenntnis des Schönen bahnt sich der greise Künstler den Weg zur Schau des Göttlichen. Die erotische Liebe in ihrem lasziven Charakter bleibt gedanklich außen vor. Michelangelo besingt die in ihrem irdischen Kerker gefesselte Seele, die nach ihrem göttlichen Ursprung strebt. Der neoplatonische Bezugsrahmen, wonach die Betrachtung der körperlichen Schönheit und das Liebesbegehren zur Erkenntnis des Göttlichen führen, die Schönheit als Verkörperung der Idee erscheint usw., ist in der Forschung immer wieder akzentuiert worden. Auch Thomas Mann liest Michelangelo ganz in diesem neoplatonischen Sinne. Das heftige Begehren nach den schönen Augen, den schönen Gesichtern, sei es der begehrten Frau oder eines jungen Mannes, die bezwingende Macht der äußeren Körperformen – »la forza di un bel viso«: Dies alles sind nur Verweise auf die göttliche Schönheit und Vollkommenheit, von der die sinnliche Schönheit lediglich ein Abglanz ist. So betont auch Thomas Mann, es seien schöne Gesichter gewesen, die Michelangelo gefesselt haben. Die auf Augen und Blicke beschränkte Schönheit ist eine geistige Seelenschönheit, nicht aber körperliche Erotik. Es bedarf der spiritualisierenden Kraft der Liebe, des Begehrens, um diese Schönheit zu schauen. Die Kunst, und hier darf man auch sagen: die bildende Kunst, ist nur das Bemühen, die eigentlich unfassbare göttliche Schönheit zu begreifen, ja irdisch zu greifen, ihrer in der Plastik auch körperlich habhaft zu werden:

Von den höchsten Sternen senkt sich ein Glanz herab – hier unten heißt er Liebe. Sie ist es, die den Geist zum Himmel, vom Irdischen zum Göttlichen trägt, und er verachtet all die, denen die Schönheit nebst der Leidenschaft für sie nur eine Sache der Sinne ist, – er begegnet damit zugleich der Verleumdung »der ruchlos Dummen böser Mäuler: – im Falle Tommaso Cavalieri, nehme ich an. Die unsterbliche und engelsgleiche Seele, den Leib durchleuchtend, ist es, so behauptet er enthusiastisch, »die mich für dich in Lieb' entflammt, – Nicht ist's allein dein heitres Angesicht – il tuo volto sereno.« (IX, 786)

Soweit Thomas Manns Befolgung des neoplatonischen Pfades, den die Deutungsgeschichte bereits vorgegeben hatte und den man in seinem doch wohl evidenten biographischen Bezug auf das Zürcher Westermeier-Erlebnis als eine

<sup>20</sup> Vgl. Daniela Krunic: Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Der Neoplatonismus in seiner tragischen Variante, in: Kunst und Kultur Portal ([www.kunstundkultur.org/art-culture/die-dichtungen-des-michelangelo-buonarroti.html](http://www.kunstundkultur.org/art-culture/die-dichtungen-des-michelangelo-buonarroti.html)).

intellektuelle Sublimierung der eigenen Lebenswirklichkeit beschreiben darf. Denn in den Tagebüchern wird deutlich, dass Thomas Mann der Faszination durch das schöne Gesicht des Kellners keineswegs den erotischen Vollzug nachfolgen lassen möchte.<sup>21</sup> Die Reflexion über das Erlebnis bleibt ganz im gedanklichen Spektrum des Platonischen und wird in der tragischen Figur des alten Michelangelo gespiegelt:

Michelangelo hat nie um der Erwidern willen geliebt, noch an sie glauben wollen und können. Für ihn ist, recht platonisch, der Gott im Liebenden, nicht im Geliebten, der nur das Mittel göttlicher Begeisterung ist, und wie sehr er den himmlisch-chimärischen Tag ersehnt, den Tag der Verheißung, an dem die Sonne stillstehen möge auf ihrer alten Fahrt, und wo er, unwert!, für immer die Arme schließen mag um seinen heißersehnten Herrn, – Chimäre eben ist dieser Tag, wie alle ›Erwidern‹, und Michelangelo's ganze Erotik scheint prinzipiell auf die Polarität von Schönheit und häßlichem Alter gegründet, bei dem die Liebe ist, und das nichts als ein wenig ›Mitleid‹, Güte, Gnade zu erwarten hat. (IX, 788)

Der Neoplatonismus als gängiges Deutungsmuster für die Renaissancekultur wurde kunsthistorisch spezifisch an Michelangelo im Hamburger Forscherkreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg entwickelt. Deren Hauptexponent war der 1933 aus Hamburg in die USA emigrierte Erwin Panofsky, der mit seinem Beitrag *Neoplatonic Movement and Michelangelo* das Deutungsschema in die Kunstgeschichte getragen und dabei auch die Gedichte, vor allem die an Tommaso de' Cavalieri gerichteten, berücksichtigt hat.<sup>22</sup> In Michelangelos künstlerischem Werk werden diese Gedanken am ehesten in den mythologischen Zeichnungen reflektiert, die er um 1533 für Tommaso de' Cavalieri angefertigt hat.<sup>23</sup> In der Wahl des Phaeton-Stoffes etwa thematisiert er das Scheitern dessen, der über seine Kräfte hinaus will, nämlich sich vom Menschlichen zum Göttlichen zu erheben, wie Phaeton, der die Kontrolle über den ihm von Apoll als Vaterschaftsbeweis anvertrauten Sonnenwagen verliert, einen Weltenbrand entfacht und von Jupiter getötet wird. Es ist zugleich ein spezifisch michelangeleskes Problem, einen stürzenden Körper ins Bild zu setzen. Man hat zu Recht darin das Sinnbild des Scheiterns des zum Göttlichen strebenden Liebenden erkannt, der über seine Grenzen hinaus will.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Vgl. die Nachweise bei Bedenig, »Ohrenmensch« (zit. Anm. 1), S. 81–97, S. 113–115.

<sup>22</sup> Dieser Aufsatz bildet ein Kapitel in Panofskys Hauptwerk zur Renaissance-Ikonologie, vgl. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press 1939 (= *The Mary Flexner Lectures on the Humanities*; 7). In deutscher Übersetzung in Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, hrsg. von Andreas Beyer, Köln: Dumont 1997, S. 251–326.

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch mit starker Betonung des neoplatonischen Kontextes: Christoph Luitpold Frommel: *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1979 (= *Castrum Peregrini*, Heft 139/40).

<sup>24</sup> Vgl. Panofsky, *Iconology* (zit. Anm. 22), S. 282–284.

Unwahrscheinlich, dass Thomas Mann den in Panofskys *Studies in Iconology* integrierten Aufsatz gekannt hat, der ein Meisterstück der Ikonologie als humanistischer Königsdisziplin des in den USA ungemein populären deutschen Gelehrten geblieben ist. Panofsky steht für den avancierten kunsthistorischen Forschungsstand zur Zeit Thomas Manns, den dieser offenbar kaum zur Kenntnis genommen hat. Vielmehr hat er sich bezüglich der Kunst Michelangelos am deutschsprachigen künstlermonographischen Standard orientiert.

Der diesem Beitrag zugrundeliegende Vortrag sollte ursprünglich *Michelangelo unter den deutschen Dichtern* heißen, da die Eigengesetzlichkeit, mit der sich Literaten die Figur Michelangelos angeeignet haben, weder mit der künstlerischen Realität der jeweiligen Epoche noch mit deren allgemeinen kunsthistorischen Werturteilen viel gemein hat. So tritt Michelangelo in die deutsche Geistesgeschichte zunächst als Witzfigur. »Witz« ist hier in seinem alten Wortsinn gemeint: In der ersten greifbaren deutschsprachigen Reflexion ist Michelangelo ein schlagfertiger Redepartner, der nicht über eine ausgefeilte Rhetorik verfügt, sondern mit wenigen Worten große Wahrheiten ausspricht. Seine Zuhörer weiß er mit klugen Merksprüchen zu überzeugen. Interessanterweise schreibt in Deutschland zuerst ein Dichter über Michelangelo, nämlich Georg Philipp Harsdörffer, der Nürnberger Barockpoet und Polygraph, der Informationen aller möglichen Wissensgebiete kompiliert und übersetzt hat. In Harsdörffers Interessenspektrum der Wissenspopularisierung lag auch die bildende Kunst, wie sein 1652 erschienener Malereitraktat belegt, der eine stark verkürzte, diskontinuierliche und elliptische Kompilation italienischer, niederländischer und französischer Quellen ist.<sup>25</sup> Harsdörffers *Kunstverständiger Discurs* ist keine brauchbare Malereitheorie, er soll vielmehr zum verständigen Reden über die Kunst anleiten. Nur wenige Künstler werden namentlich genannt. Neben dem für Nürnberg naheliegenden deutschen Ausnahmekünstler Albrecht Dürer wird hier erstmals Michelangelos in deutscher Sprache gedacht, und dies gleich dreifach und mit zentralen Anekdoten. Harsdörffer hebt an Michelangelo den »Witz« hervor, seine Fähigkeit zu geistreichen Apophthegmata, seine Urteilskraft und seine Lust, durch Listigkeit die Wahrheit hervorzubringen.<sup>26</sup> Harsdörffer liefert dabei die erste deutsche Übersetzung der berühmten Verse über die Skulptur der *Nacht* in der Medici-Kapelle in Florenz. Möglich, dass Harsdörffer auf seiner *peregrinatio academica*, die ihn 1630 durch Florenz

<sup>25</sup> Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: *Kunstverständiger Discurs von der edlen Malhery*, Nürnberg 1652, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael Thimann, Heidelberg: Manutius 2008 (= *Texte zur Wissensgeschichte der Kunst*, Bd. 1).

<sup>26</sup> Vgl. dazu und zur frühen Michelangelo-Rezeption in Deutschland v. a. Heiko Damm: *Georg Philipp Harsdörffer und Michelangelos Witz*, in: *Georg Philipp Harsdörffers »Kunstverständiger Discurs«*. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Michael Thimann und Claus Zittel, Akten des Studentages am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 12. Dezember 2007, Heidelberg: Manutius 2010, S. 39–88.

geführt hatte, die Basilika von S. Lorenzo sogar besucht hatte. Michelangelo soll seine Verse als Erwiderung auf das Gedicht des Giovanni di Carlo Strozzi verfasst haben, das ganz in der Topik der Zeit die scheinhafte Lebendigkeit der Statue lobt, die so natürlich zu schlafen scheint, dass man sie nur wecken möchte.<sup>27</sup> Kunstwerk und Natur sind so einander angenähert, dass die eine Realität mit der anderen austauschbar wird. Dagegen betont Michelangelos Replik – wenn sie denn von ihm ist – ausdrücklich den Kunstcharakter der Statue, die lieber Stein sein will, als in die Widerwärtigkeit der Gegenwart herabgezogen zu werden. Michelangelo, ihr Schöpfer, spricht hier selbst für seine Statue, die ihre über die Wirklichkeit erhabene moralische Integrität gerade durch ihr Schweigen und die Verweigerung ihrer Lebendigkeit unter Beweis stellt. Auch Thomas Mann bleibt an diesen berühmten Versen hängen, vermengt sie aber mit anderen der *Notte* gewidmeten Sonetten und bringt sie irrtümlich nicht mit den Statuen der Medici-Kapelle, sondern mit der Sixtina zusammen und imaginiert sich eine ideale Produktionssituation auf dem Gerüst:

... und wir lesen, erschauernd in Ehrfurcht, ein Sonett, das während der Arbeit am ›Jüngsten Gericht‹, wahrscheinlich auf dem Gerüst, gedichtet ist und sehnsüchtig *die Nacht*, ›des Todes gütig Bild‹, verherrlicht, sie, aller gekränkten Seufzer letzter Zufluchtsort. Kaum ist die Übergewalt dieser Sehnsucht, der Wunsch, zu schlafen und nicht zu sehen, nicht zu hören, ja *Stein zu sein*, statt Mensch, ›da Schaden doch und Schande weiter währen‹, – kaum sind sie zu vereinen mit einer Produktivität, deren Energie ohne Maß und deren strotzende Kraftüberladenheit freilich wohl eben ein Ausdruck der Düsternis ist. (IX, 784f.)

Nicht geistreicher Witz, sondern existenzialistische Schwere und weltabgewandter Tiefsinn, die edle Melancholie des großen Künstlers werden hier mit den *Notte*-Versen assoziiert, was wohl wieder mehr über Thomas Manns eigene Verfasstheit als über Michelangelo aussagt. Um zu Harsdörffers Übersetzung zurückzukehren: Es ist offenkundig, dass sich der Dichter Harsdörffer für den Dichter Michelangelo interessiert und diesen marginalen Komplex aus der Informationsfülle über die Vita Michelangelos herausgreift. Denn die Dichtung dient ihm dazu, die Nobilität der Kunst unter Beweis zu stellen, da Michelangelo auch ein Gelehrter und ein Wortkünstler war, der einen Berufsintellektuellen wie Strozzi mit seinem Wortwitz, der mit tiefer Wahrheitskenntnis gepaart war, außer Gefecht setzen konnte.

Es ist eine eigentümliche Faszinationsgeschichte, die Michelangelo auf die deutschen Dichter ausgeübt hat. Hier muss vieles übergangen werden, um zu einem anderen Poeten zu gelangen, der wohl wie kaum ein anderer ein *alter ego* Thomas Manns gewesen ist, nämlich Goethe. Dessen Auseinandersetzung mit

<sup>27</sup> Vgl. Damm, Harsdörffer (zit. Anm. 26), S. 51–62.

Michelangelo ist anhaltend und durchaus ambivalent.<sup>28</sup> Eine kurze Phase der Hochschätzung hatte Michelangelos Genie schon im Sturm und Drang erfahren.<sup>29</sup> Den Winckelmann folgenden Klassizisten wiederum war die ins Maßlose reichende Größe des Michelangelo jedoch suspekt, da sie auf Kosten der bei Raffael zu findenden Anmut (*grazia*) ging. Doch war Michelangelo schon von Asmus Jakob Carstens entgegen der klassizistischen Geschmackslehre wegen der Gravität seines Stils hochgeschätzt worden. Die *maniera grande* des Michelangelo, die in ihrer Monumentalität und Reduktion auf die Darstellung muskulöser menschlicher Körpers der Verspieltheit des Rokoko-Geschmacks diametral entgegenstand, sowie die bildkünstlerische Konzentration auf die Gestalt des schönen Menschen entsprachen auch Goethes Vorlieben. Diese Qualitäten sicherten Michelangelo zumindest eine innere Nähe zur Antike, auch wenn sein selbstquälerisches Schöpferium zwangsläufig Ausweis seiner Modernität bleiben musste. Goethe hat sich von den Vorurteilen seiner Zeitgenossen nicht gänzlich freigemacht, doch hat er eine eigene Perspektive eingenommen. Seine Auseinandersetzung mit Michelangelo erreicht nicht die Intensität wie diejenige mit Raffael, auch erlangt Michelangelo nicht die gleiche Hochschätzung wie der mit immer gleicher Leichtigkeit – d. h. im Sinne der Griechen – schaffende universale Maler aus Urbino. Doch bewundert Goethe zunehmend die »Großheit« und die gestalterischen Kühnheiten Michelangelos. In der *Italienischen Reise* zeigt sich Goethe von den Malereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, die er wie Thomas Mann wiederholt besucht hat, überwältigt. Michelangelos »Großheit« sei nicht auszudrücken: »Und ich bin in dem Augenblicke so für Michel Ange eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.«<sup>30</sup> (Rom, 2. Dezember 1786); »ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag« (Rom, 23. August 1787).<sup>31</sup> »Was ein Mensch vermag«: Michelangelos Stil ist für Goethe durch eine unerreichbare Größe gekennzeichnet. Aufgrund

<sup>28</sup> Zu Goethes Michelangelo-Rezeption siehe Herbert von Einem: Goethe und Michelangelo, in: Goethe Jahrbuch, Bd. 92, Weimar: Böhlau 1975, S. 165–194; Herbert von Einem: Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo, in: Goethe Jahrbuch, Bd. 94, Weimar: Böhlau 1977, S. 256–285; Andreas Beyer: »... was ein Mensch vermag ...«. Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo, in: Cultura tedesca, Bd. 13, Rom 2000, S. 55–67; Michael Thimann: Artikel »Michelangelo (1475–1564)«, in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hrsg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 525–527.

<sup>29</sup> Gisold Lammel: Michelangelo-Rezeption deutscher Maler um 1800, in: Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, hrsg. von Peter Betthausen, Dresden: Verlag der Kunst 1981 (= Fundus-Bücher, Bd. 75/76), S. 79–93.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, in: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 15, hrsg. von Andreas Beyer, München: Hanser 1992, S. 172.

<sup>31</sup> Ebd., S. 468.

ihrer erfinderischen und gestalterischen Kühnheiten überwältigt sie den Betrachter vollkommen (*terribilità*). Diese Qualität wurde, dies ist grundlegend für Goethes Verständnis Michelangelos, im 18. Jahrhundert mit den Eigenschaften des Erhabenen verknüpft. Bei Karl Philipp Moritz etwa heißt es: »... die Werke des Michelangelo [tragen] ganz das Gepräge von ihm selber und von seiner eigenthümlichen Denkungsart, die freilich erhaben und oft furchtbar groß ist.«<sup>32</sup> Trotz der zunehmend reflektierten Haltung hinsichtlich der kunsthistorischen Bedeutung Michelangelos scheint sich Goethes geschmackliche Einschätzung bis zuletzt in klassizistischen Bahnen zu bewegen. So deutet sich in der Schlussnotiz des zweiten Heftes von *Über Kunst und Alterthum* von 1817 an, dass Goethe in Michelangelo als dem Repräsentanten »angestrebter Großheit« den Ursprung des Niedergangs der Kunst des 16. Jahrhunderts im Manierismus erkannte: »Von dem übermenschlichen aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michel Angelo, bis zu dem manierirtesten Spranger, waren kaum einhundert Jahre nöthig um die Kunst von angestrebter Großheit zu überstrengter Fratzenhaftigkeit herunter zu ziehen.«<sup>33</sup> Der Kontext dieser Einschätzung ist polemisch. Michelangelo wird hier im Vergleich mit der Antike und der Gegenwartskunst, nämlich den Adepten der von Wackenroder und Tieck inspirierten romantischen Richtung, paradigmatisch als ein kunsthistorischer Endpunkt benannt, von dem aus keine weitere Entwicklung mehr möglich ist. In dem schmalen Grat, der die »Großheit« von der »Fratzenhaftigkeit« trennt, dürfte Goethe schon immer die größte Gefahr für Michelangelo erahnt haben.

Für den Dichter Michelangelo hat sich Goethe übrigens nicht nachweislich interessiert; die Publikationslage hatte diesen Teil des Werkes bis weit ins 19. Jahrhundert hinein dem Vergessen anheim gegeben. Warum wird dies hier berichtet, wenn sich Goethes Auffassung doch so deutlich von Thomas Manns affirmativem Michelangelo-Verständnis unterscheidet, das sich deutlich in den Bahnen des heroischen Genie-Kults des Historismus bewegt? Die Tatsache, dass sich zwei der bedeutendsten Schriftsteller in deutscher Sprache zumindest punktuell für den Künstler interessiert haben, reicht als *tertium comparationis* nicht aus. In der Ambivalenz von Goethes Blick auf Michelangelo scheint aber bereits ein Zug der deutschen Michelangelo-Rezeption angelegt, der sich voll in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfalten wird und an dem Thomas Mann noch im Jahr 1950 partizipiert. Damit ist nicht die paradoxe Tatsache gemeint, dass von namhaften Autoren seit der Reichsgrün-

<sup>32</sup> Karl Philipp Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen: Niemeyer 1962, S. 221.

<sup>33</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Divan-Jahre. 1814–1819*, in: Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 11.2, hrsg. von Johannes John, München: Hanser 1994, S. 365.

dung in Michelangelo eine nordische Seele hinein okuliert wurde.<sup>34</sup> Vielmehr ist eine merkwürdige Dichotomie zu betonen, nämlich einerseits die absolute Bewunderung für das schöpferische und leidende Genie Michelangelos und für seine titanische Schöpferkraft, die ungeheure Ideen im widerstrebenden Stoff bezwingt. Dieser steht auf der anderen Seite aber die allgemeine Reserviertheit bezüglich des künstlerischen Werkes gegenüber, von dem nur wenig als gültige Umsetzung erhabener Ideen akzeptiert wurde. Die nackten Menschen mit ihren Titanen-Körpern galten vielen Michelangelo-Bewunderern gar als hässlich und ungenießbar, eine Kritik, die Jacob Burckhardt für den ästhetischen Historismus inauguriert hatte. Doch wurde im 19. Jahrhundert die Vorstellung vom Ausnahmekünstler und leidenden Genie Michelangelo ausformuliert, jenem tiefsinnigen Denker, der in Thomas Manns Essay immer als die entscheidende Denkfigur hinter allem steht: Es ist die schwermütige Düsternis aus dem Übermaß an Sinnlichkeit, wie Mann schreibt, die mit dem Göttlichen ringt und eigentlich nur den Aufstieg der edlen Seele aus dem Körperlichen ins Geistige wünscht. Transportmittel dafür ist wahlweise die Kunst oder die Liebe, für die sich Thomas Mann vor den Werken interessiert. Es ist offenkundig, dass Thomas Mann auch und vor allem an jenem Bild Michelangelos, das in seiner Zuspitzung auf das Seelenvolle und Leidende eine spezifisch deutsche Variante der Michelangelo-Verehrung ist, partizipiert hat. Michelangelo ist der Prototyp des großen Künstlers, da er leidensfähig, einsam, exzentrisch und abgründig ist, dennoch aber ein Werk schafft. Das macht ihn zu einer exemplarischen Künstlerfigur, wie ihn die Renaissance selbst nicht gesehen hat, die in der Beherrschung der drei Disegno-Künste eher die Perfektion als Gipfel der neuzeitlichen Kunstentwicklung in der von Michelangelo erreichten *maniera* erkannt hat. Diese produktive »Fehldeutung« räumt ihm im Denken Thomas Manns aber einen gleichrangigen Platz neben Goethe und Tolstoi ein, die im Essay explizit genannt werden, und, dies darf man wohl ergänzen, wohl auch neben Richard Wagner. Michelangelo ist einer jener Meister, deren Leiden an der Welt zur Schöpfung eines ungeheuren Werks geführt hat. Man lese nur einen Eingangssatz des Essays, dessen Beiwörter die ganze tragische Topik der deutschen Michelangelo-Verehrung in sich enthalten:

Aber gerade durch das erschüttert Hingewühlte dieser einsamen Geständnisse des gewaltigen Künstlers packen sie [die Gedichte] so ungeheuer, auf eine fast außerkünstlerische, außerkulturelle, nackt menschliche Weise, unser Gemüt; [...]. Welche Fülle von Leidenschaft ist hier, Merkmal einer ungeheuren und gequälten Vitalität, ins Wort gebannt! (IX, 783)

<sup>34</sup> Vgl. dazu vor allem Imorde, Michelangelo Deutsch! (Zit. Anm. 6)

»Erschüttert«, »hingewühlt«, »gewaltig«, »ungeheuer«, »fast außerkünstlerisch«, »außerkulturell«, »nackt menschlich«, »Fülle von Leidenschaft«, »gequälte Vitalität«: Es ist diese Sprache der Superlative, die den deutschen Michelangelo-Diskurs seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf weite Strecken geprägt hat. Der größte Künstler, dessen maßlose Leistung für die Kultur der Gründerzeit so unfassbar ist, ist zugleich ein Kulturzerstörer, da er die Grenzen des herkömmlichen künstlerischen Empfindens sprengt und überwindet. Seine Größe liegt darin, dass er außerhalb des gesellschaftlichen Zusammenhangs steht, ein großer Gesetzloser, ein Täter war, der nicht mehr nach menschlichem Maß bemessen werden kann. Thomas Manns Apostrophierungen Michelangelos speisen sich nicht nur aus diesem kunsthistorischen Diskurs, wie wir ihn bei Heinrich Wölfflin, Henry Thode, Ernst Steinmann, Karl von Tolnai und anderen Michelangelo-Apologeten finden. Joseph Imorde hat kürzlich diesen deutschen Michelangelo-Diskurs seit der Reichsgründung bis 1945 rekonstruiert, in dem der ins Mystische ausgebaute Künstlerkult um Michelangelo für nationalistische Selbsteutungen herangezogen wurde.<sup>35</sup> Die »germanische« Seele mit ihrer im Gegensatz zu den romanischen Völkern tiefen Leidensfähigkeit mache Michelangelo im Geiste zu einem deutschen Künstler, zu einem seelenvollen Gotiker. In Thomas Manns Essay ist noch manches von dieser Sprachschicht zu finden und es ist eine überzeugende Feststellung, dass sich sein Michelangelo-Bild wohl vor allem Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* verdankt, dessen Michelangelo-Passage von Thomas Mann in seinen Tagebüchern heftigst bejaht worden ist.<sup>36</sup> Spenglers Michelangelo-Deutung war das Paradigma für seine Generation. Für Spengler ist Michelangelo der letzte Heide mit der »gotisch-christlichen« Seele Dantes,<sup>37</sup> aber eben auch der Prototyp des modernen zerrissenen und gequälten Künstlers, in dessen Spätwerk, als er nur noch fragmentarische Formen produzierte, die musikalische Seite hervortrat. Michelangelo wird so für Spengler zum exemplarischen Vertreter der »faustischen« Kultur.

Für Thomas Mann wurde Michelangelo nicht wirklich als bildender Künstler interessant, an ihm schulte er sich wohl kaum zum »Augenmenschen«. Michelangelo war für Thomas Mann als großer Melancholiker, als Liebender und Schönheitssucher von Interesse, als Prototyp eines durch und durch modernen Künstlerbildes, in das sich die Figur Thomas Manns vielleicht besser einpassen ließe, als es die des »divino artista« Michelangelo jemals getan hat.

<sup>35</sup> Imorde, Michelangelo Deutsch! (zit. Anm. 6).

<sup>36</sup> Vgl. Bedenig, »Ohrenmensch« (zit. Anm. 1), S. 99.

<sup>37</sup> Spengler, *Untergang des Abendlandes* (zit. Anm. 13), S. 385–386.