

„MIT EINEM KRANZE AUS DEM LAUBE UNSERER HERCYNISCHEN WÄLDER ...“

Bildungsbürgerlicher Kunstgenuß in Deutschland
und das Michelangelo-Jubiläum 1875

Christine Tauber

I.

La plus belle route du monde est, je crois, celle qui mène en Italie; c'est du moins celle que l'on parcourt avec le plus de joie au cœur, doucement ému à la pensée de retrouver, comme de vieux amis qui vous attendent, toutes ces beautés en compagnie desquelles on a passé tant d'heures exquises. Ce sentiment de joie était cette fois plus intime encore: il s'agissait de faire dans la plus séduisante des villes de l'Italie un pèlerinage en l'honneur du plus grand génie artistique qui ait jamais existé.

So schreibt der hochgestimmte Korrespondent Roger Ballu der französischen Kunstzeitschrift ‚L'Art‘.¹ Das Ereignis, dem er entgegenfiebert, ist der vierhundertste Geburtstag Michelangelo Buonarrotis, festlich begangen in Florenz vom 10.–15. September 1875. Doch soll im folgenden weniger vom französischen Enthusiasmus für das „plus grand génie artistique qui ait jamais existé“ berichtet werden, als vielmehr von den Reaktionen des deutschen Bildungsbürgertums auf das Feierguschehen. Die deutsche Beteiligung an den italienischen Centenarsfeierlichkeiten stand hinter der französischen Begeisterung weder in der Rhetorik noch im hochfliegenden Pathos zurück. So sandte der Verein der Künstler und Kunstfreunde aus Wiesbaden die folgenden Gratulationsverse über die Alpen:

Gruss Dir Italien, aus deutschem Munde
Vom Rhein dem Strome goldgewiegter Wellen.
Aus dieser Stadt, dem Schosse heilger Quellen,
Gruss dir zu deines Festes Weihestunde!

Des Festes das auf weitem Erdenrunde
Wo immer Künstler Künstlern sich gesellen,
Wo immer Herzen kunstbegeistert schwellen
Die Menschheit feiern will mit dir im Bunde.

Dein Michelangelo, dem diese Feier
Bereitet, war wie keiner von den Söhnen
Der Kunst ein Herrscher in dem Reich des Schönen.

Ein Riesengenius, ein göttlich Freier,
Der lebt und fortwirkt bis zur jüngsten Stunde.
Gruss seiner Mutter, dir aus deutschem Munde!²

Dieses Gedicht ist nur eins unter einer Vielzahl von Widmungsschreiben, die deutsche Kunstakademien und Kunstvereine nach Italien sandten. Die Analyse dieser für die geistige Verfassung deutscher Künstler und Kunstfreunde sehr aufschlußreichen Quellen ermöglicht vielleicht einen etwas präziseren Zugriff auf das vielgenannte, vielgeschmähte, aber selten als soziale Formation eindeutig greifbare deutsche „Bildungsbürgertum“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³ An ihrem Kunsturteil sollt Ihr sie erkennen – und welche Gelegenheit wäre hierfür besser geeignet als ein Fest für denjenigen Künstler, an dem sich wie an kaum einem anderen das Geschmacksurteil so sehr geschieden hat wie an Michelangelo. Die deutsche Partizipation an der Michelangelo-Feier kann als Parafall bildungsbürgerlicher Selbstkonstitution betrachtet werden, da sich hier das kollektive Handeln im Verein – nach Nipperdey das primäre sozialkonstitutive Element im Bürgertum des 19. Jahrhunderts⁴ – mit der Genese nationalen Gedankenguts in Abgrenzung von Italien oder in Identifikation mit Italien verbindet.⁵

Den Anstoß für die deutsche Beteiligung an den Florentiner Feierlichkeiten hatte diejenige Institution gegeben, die wohl im damaligen Deutschen Reich als die schlechthin bildungsbürgerliche betrachtet werden kann: das Freie Deutsche Hoch-

stift in Frankfurt, diese laizistische ‚Kirche der Gebildeten‘,⁶ deren Ziel es war, ein weltumspannendes Netz der Seelengenossenschaft über ihre Mitglieder zu werfen. In einer Zeit des beklagenswerten Verlustes an Innerlichkeit müsse sich – so verordnen es 1880 die Statuten des Hochstifts – der wahrhaft Gebildete „der veredelnden Würdigung der Wissenschaften, der Künste und jeglicher menschlichen Bildungsbestrebungen“⁷ widmen, und all dies mit echtem bürgerlichen Fleiß:

Das vollendetste Beispiel der preiswürdigen Weltbildung stellte unserem Jahrhunderte Goethe dar, sowohl durch die Gründlichkeit, mit welcher Er in das Wesen der Dinge einzudringen strebte, als durch die Vielseitigkeit, mit welcher Er die Strahlen des Lichtes von allen Enden her in Sich aufnahm und aus Sich zurückspiegelte: Vertiefung zum Mittelpunkte hin; Vertiefung in's unendliche All. [...] Da hohe Vorbilder der strebenden Nachbildung Mittel und Maß gewähren, so versteht es sich von selber, daß in Goethe's Verehrung das Streben des Freien Deutschen Hochstiftes seinen nächsten Ausdruck und seinen sicheren Anhalt findet.⁸

Da jedoch nur die Wertschätzung fremder Völker – im Wechselspiel mit der eigenen Identität – zur Ausprägung eines eigenen tiefempfundenen deutschen Selbstbewußtseins führen könne, muß die Bewunderung für das Große und Würdige grenz- und alpenübergreifend gestaltet werden und sich auch auf den Titan der italienischen Kunst erstrecken.⁹ Und so findet sich in der 43. Nummer der ‚Kunstchronik‘ vom 6. August 1875 der Aufruf des Hochstifts an „die Künstler und Kunstfreunde aller deutschen Lande“, sich gebühlich am Michelangelo-Jubiläum zu beteiligen:

Der Werth von großen Jubelfesten zu Ehren der hohen Vorbilder der Menschheit liegt ohne Zweifel hauptsächlich darin, daß durch dieselben veranlaßt Viele die Augen öffnen und zum ersten Male zum Bewußtsein der Bedeutung des Gefeierten gelangen. Je mehr dieses Bewußtsein in weiten Kreisen noch mangelt, um so wichtiger ist es, daß die Gelegenheit benutzt werde, um solches zu wecken, damit in Verehrung des Gefeierten die Gemüther sich hinwenden auf das Feld seiner Begabung und seiner Leistungen und zur Erkenntniß der unvergänglichen Früchte des Wahren, des Guten, des Schönen gelangen, welche den Erdensöhnen auf diesem Felde erwachsen. So

wirken derartige Feste erhöhend auf den Bildungsstand ganzer Völker. [...] Im Einverständnisse mit hochangesehenen Meistern der Kunstwissenschaft erlauben wir uns, alle vaterländischen Künstler und Kunstfreunde einzuladen, soweit die deutsche Zunge klingt – vorab aber das künstlerische und kunstgelehrte Deutschland, vertreten in seinen Akademien, Kunstgenossenschaften, Kunst- und Bildungsvereinen – in ihren Wirkungsbereichen, je nach Ortsverhältnissen und Kräften um die Mitte des September d. J. öffentliche Festlichkeiten und Andenken Michelangelos zu veranstalten, welche dessen Bedeutung für die Kunst in weitesten Kreisen zu Bewußtsein bringen.¹⁰

Nicht von ungefähr sprach das Hochstift in seinem Aufruf vor allem die Vereine als freie Assoziationen des Bürgertums an, war doch die stillschweigende Annahme einer jeden Vereinsgründung, „daß das Zusammenwirken vieler in einer Organisation dem Erreichen der gesetzten Ziele besonders dienlich sein werde“.¹¹ Die Teilnahme „alle[r] vaterländische[n] Künstler und Kunstfreunde“ sicherte den Erfolg der Aktion. Die gewünschten Initiativen sollten sich jedoch nicht auf das Abhalten von Gedenkfeiern im lokalen Rahmen und auf die Absendung einer Gratulationsdelegation nach Florenz beschränken. Als Höhepunkt der Ehrerbietung hatte sich das Hochstift ein Weihegeschenk ausgedacht, das an symbolischer Wirkung kaum zu überbieten war: „[...] einen silbernen Eichenlaubkranz, zu welchem jede sich beteiligende Körperschaft einen Zweig, eine Gruppe von Blättern oder ein einzelnes Blatt, auch mancher Einzelne nach Belieben ein einzelnes Blatt, mit darauf eingegrabener Widmung (Namensinschrift) beitrage.“¹² Und nicht beliebige Eichenblätter sollten in diesen Kranz gewunden werden, es sollten vielmehr Blätter aus dem ideellen Waldstück sein, das schon Caesar in ‚De Bello Gallico‘ als Wohnsitz der abgehärteten und unverzärtelten Germanen beschrieben hatte: „[...] auf Beschluss der Gesamtheit seiner Meister und Genossen beglückwünscht [das Freie Deutsche Hochstift] das Volk Italiens im Namen aller Deutschen zum vierten Jubeljahre der Geburt des Michel Angelo Buonarroti und sendet, mit einem Kranze aus dem Laube unserer hercynischen Wälder zu Ehren des Gefeierten, diesen Gruss an Bürgermeister und Rath der Stadt Florenz am Arno.“¹³ All

diese Eichenblätter und -zweige aus der *hercynia silva* sollten dann in einem einigenden Akt – der bezeichnenderweise alle Beteiligten von „Nord- und Ostsee, von Schlesien, Sachsen und Thüringen, Süddeutschland und Österreich“¹⁴ großzügig großdeutsch zusammenfaßte – mit einem „durch das Ganze sich hindurchschlingenden Bande“ zu einem „beliebig zu verlängernden Gewinde“ geflochten werden. Dies war nicht nur eine Anspielung auf das Abzeichen des Hochstifts – „ein grüner Eichenkeim auf schwarzem Grunde“¹⁵ –, sondern auch eine Illustration des Xenienuspruchs, den die „Meister des Hochstifts“ sich zum Motto erkoren hatten:

Immer strebe zum Ganzen, und kannst Du nicht selber ein Ganzes

Sein, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!¹⁶

Diese Maxime könnte zugleich als Generalmaxime für das gesamte Vereinswesen des 19. Jahrhunderts fungieren, drückt sie doch ebenso pathetisch wie ideologisierend die Ambivalenz zwischen der Emanzipation des Bürgertums („Immer strebe zum Ganzen“) und dem daraus resultierenden Bedürfnis nach Rückbindung an eine gleichgesinnte Gemeinschaft, nach „einem gemüthhaften Zusammenhalt“,¹⁷ aus.

An dienenden Gliedern, die sich gerne an das „Ganze“ anschlossen, fehlte es nicht unter den Kunstbegeisterten des Deutschen Reiches: Neben vielen Einzelstiftern beteiligten sich fast alle Kunstakademien und bedeutenden Kunstvereine an dem Weihegeschenk für Florenz, wobei der Glanz, der von dieser Gabe auf die Schenkenden reflektierte, sicherlich nicht der geringste Anreiz für die zahlreiche Beteiligung war. So wie die Florentiner Künstlerschaft laut Vasari ihre Schultern unter den Sarg des verstorbenen Michelangelo schob, um hinterher sagen zu können, „sie hätten die Gebeine des größten Meisters getragen, der je ihrem Berufe angehört habe“,¹⁸ so ehrten die Gratulanten und Donatoren vor allem sich selbst, indem sie an den Feierlichkeiten teilhatten: „Uns Nachgeborenen gereicht es zur *Erhebung* dass wir uns *beugen* vor dem Grabe des unsterblich Todten“, schreibt ehrfurchtsvoll die großherzoglich-sächsische Kunstschule zu Weimar. Als sichtbares Zeichen der Be-

deutsamkeit der Geschenkaktion wurden in der ‚Kunstchronik‘ vom 10.12.1875 die Namen der Freigebigen mit ihren jeweiligen Berufsbezeichnungen in einer langen Liste abgedruckt. Die soziale Zusammensetzung der Beteiligten zeigt eine charakteristische Häufung im gehobenen Bürgertum mit einem leichten Ausschlag ins Frankfurter Milieu: Neben Künstlern, Professoren, Museumsdirektoren und Schauspielern sind es vor allem Kaufleute, höhere Bankangestellte, Doktores der medizinischen und juristischen Fakultät, Lehrer und Privatiers, die ihren Namen in den Silberkranz für Preise zwischen zehn und 40 Reichsmark einschreiben ließen – je nachdem, ob das Geld nur für ein Blatt oder aber für einen Hauptzweig reichte. Das korporative Handeln im Verein und in der Assoziation Gleichgesinnter wurde hier zum Selbstonobilitierungs- und Selbstbestätigungsinstrument einer sich gerade sozial konstituierenden Gesellschaftsschicht.¹⁹ Daß die bürgerlichen Vereine bei aller heute so fremd und übertrieben anmutenden Rhetorik durchaus eine politisch integrierende Rolle spielten, daß „durch die Vereine bei aller Spezialisierung“ bis zu einem gewissen Grade „doch die Einheit der bürgerlichen Lebenswelt noch aufrechterhalten worden ist“,²⁰ soll hier nicht bestritten werden. Die hier vorgeführte kritische Analyse zielt vielmehr darauf ab aufzuzeigen, durch welche zum Teil eskapistischen Strukturelemente sich diese „Einheit der bürgerlichen Lebenswelt“ auszeichnete, und welche möglichen Folgen dies für die politische und ästhetikgeschichtliche Rolle des Bürgertums im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert haben sollte.

Bei näherer Analyse der 81 in der Liste genannten Namen zeigt sich, daß die zehn adligen Namen von Einzelstiftern, die darin auftauchen, nur in drei Fällen auf die Zugehörigkeit zum einflußlos gewordenen Adel alten Stils hinweisen, nämlich bei „Barth von Carneri, Ritter-Gutsbesitzer und Reichstags-Abgeordneter auf Schloß Wildhaus in Steiermark“, bei „S. H. von Mosenthal, Ritter, K. K. Regierungsrath in Wien“ und bei „Constantin von Wurzbach, Ritter, Dr. ph., K. K. Regierungsrath in Berchtesgaden“. Abgesehen von diesen drei Österreichern sind die anderen sieben Herren „von“ Künstler²¹ oder Kunstwissenschaftler.²² Nicht unwichtig scheint in diesem Zusammenhang auch der Hinweis

auf den pekuniären Aspekt der Aktion: Nicht jeder konnte es sich von seinen ökonomischen Voraussetzungen her leisten, seinen Namen in diese Liste des kulturfördernden Bildungsstandes einschreiben zu lassen. Eine gewisse Klassenschichtung zwischen dem Groß- und Bildungsbürgertum auf der einen und dem Kleinbürgertum auf der anderen Seite zeichnet sich hier bereits ab.

II.

Neben der exorbitanten Festgabe regte der Aufruf des Hochstifts die Akademien und Vereine jedoch hauptsächlich zu schriftlichen Bekundungen der Hochachtung für den berühmten Sohn der Stadt Florenz an. Untersucht man diese Widmungsschreiben deutscher Kunstakademien und Kunstvereine und zieht man zur Erweiterung der Quellenbasis die Berichterstattung über die Florentiner Feierlichkeiten in deutschen (und kontrastiv dazu in französischen und englischen) zeitgenössischen Kunstzeitschriften heran, so erhält man ein charakteristisches Bild der Michelangelo-Rezeption um 1875. Diese zerfällt in zwei Stränge: in die – im heutigen Sinne – *kunstwissenschaftliche* Auseinandersetzung mit Michelangelo einerseits,²³ und in die verklärende Apotheose des Künstlers andererseits, der dem Parnass der größten Meister beigegeben wird. Ablesen läßt sich diese neue Zweigleisigkeit vor allem in den Publikationen, die das Jubiläum in großer Zahl auf den Plan rief. Nach der Michelangelo-Bibliographie von Steinmann und Wittkower²⁴ erschienen 1873 acht Titel, 1874 neun Titel, 1875 dann aber plötzlich 108 Titel (davon zwölf deutsche), 1876 42 Titel (davon acht deutsche) und schließlich 1877 nur noch sechzehn Titel zum Thema Michelangelo. Anlässlich der Centenarsfeiern erscheinen die erste auf authentischen Dokumenten basierende Michelangelo-Biographie von Aurelio Gotti, eine Ausgabe der Michelangelo-Briefe von Gaetano Milanesi und eine erste (kommentierte) ‚Bibliografia di Michelangelo Buonarroti‘ von Luigi Passerini. Die deutsche Kunstwissenschaft, in der berichtfreudigen ‚Zeitschrift für Bildende Kunst‘ vor allem vertreten durch Jean Paul Richter und Carl v. Lützow, begibt sich zunehmend auf das dünne Eis der „Attribuzzerei“ und vergleichenden Stilkritik.

Dieses Vorgehen wurde vor allem durch die Ausstellung von Michelangelos Werken in Gipsabdrücken in der Florentiner Accademia angeregt, wo zur Feier seines Geburtstages die neuerrichtete Exedra für den *David* eröffnet worden war, in der die monumentale Statue fürderhin vor schädlichen Umwelteinflüssen geschützt dem Publikum zugänglich sein sollte. Jean Paul Richter gibt in seiner Beschreibung dieser Ausstellung zugleich eine Standortbestimmung der deutschen Kunstwissenschaft um 1875:

Die Ausstellung der Gypsabdrücke in der Akademie war einem monumentalen Riesenatelier vergleichbar, wo sich um den gigantischen Hirtenknaben mit der Schleuder in buntem Wechsel die mannigfachsten Werke von später und früher scharten. Hier war Gelegenheit geboten, wie nie zuvor, die großen Stilprincipien, den Entwicklungsgang, insbesondere die Eigenart in der Technik des Meisters bis in die Details zu studiren; denn seitdem durch die Einführung der technischen Kriterien die kunsthistorische Forschung das Podium exakter Wissenschaft betreten hat, ist erst die sichere Basis für eine genügende und endgiltige Entscheidung von Echtheitsfragen gewonnen.²⁵

Und so findet man folgerichtig in den Zeitschriften unter den im engeren Sinne *kunstwissenschaftlichen* Publikationen zum Michelangelo-Jubiläum einen hohen Prozentsatz an Zuschreibungsdebatten und Neuentdeckungen von angeblichen Michelangelo-Skulpturen. Doch den größten Teil der genannten 108 Publikationen aus dem Jahr 1875 nehmen typische Centenarspublikationen ein: Lobeshymnen auf den Genius, Gedichte, biographische Anekdoten, hagiographische Literatur (z. B. ‚Vita di Michelangelo Buonarroti narrato al popolo‘) und – in nicht geringer Zahl – Lied- und Odenkompositionen, wie z. B. die ‚Ode a Firenze‘ von Franco Mistrali oder die Ode sinfonica ‚Napoleone – Michelangelo Buonarroti‘, komponiert von Teodulo Mabellini nach einem Gedicht von Napoleone Giotti.

Michelangelokult einerseits, kunsthistorische Stilkritik andererseits – eine Trennung, die rund zwanzig Jahre früher noch nicht bestand, eine Aufspaltung des Urteils, die zugleich einen grundlegenden Wandel in der Beurteilung des Florentiner Künstlers nach sich zog. Angesichts dieser Tendenz-

wende ist es bemerkenswert, daß der Tenor der Michelangelo-Einschätzung noch um 1855 ganz anders geklungen hatte. Jacob Burckhardts negatives, aber dennoch differenziertes Michelangelo-Bild im ‚Cicerone‘²⁶ ist spätes Zeugnis einer Tradition der deutschen Kunstliteratur, die – explizit gegen die Lobpreisungen Vasaris und Condivis gerichtet – ihren Anfang mit Johann Domenico Fiorillos ‚Geschichte der zeichnenden Künste‘ von 1798 nahm. Sie betrachtete Michelangelo als dämonisch-titanischen Sprenger eines klassizistisch-harmonischen Urteilskanons, der die italienische Renaissancekunst in den Manierismus und damit in den Ruin gestürzt hatte. Gegenbild zu diesem Frevel im Reiche der ‚Ewigungen der Kunst‘ war traditionell der göttergleiche Jüngling Raffael, der mit leichter Hand unsterblich schöne, harmonisch ausgewogene und moralisch unbedenkliche Kunstwerke schuf. Diese festgefügte Dichotomie wird jetzt umgewendet. Michelangelos genialische Begabung zur *creatio ex nihilo*, die Burckhardt noch als Verrat an den Kunstaufgaben und -gesetzen verurteilt hatte, wird zu einer seiner bewundertsten Gaben.²⁷ Michelangelo wird exkulpiert und die Last der Verantwortung für Manierismus und Barock von seinen Schultern auf die seiner Schüler und Adepten verlagert. So sagte Karl Woermann in seiner Festrede im Düsseldorfer Künstlerverein „Malkasten“ am 6. März 1875, dem eigentlichen Geburtstag Michelangelos:

Was bei Michelangelo einer inneren Notwendigkeit entsprang, ahmten bloße Nachtreter rein äußerlich nach, wo es gar nicht angebracht war, ja sie übertrieben es, sie wollten michelangelesker sein als Michelangelo; und das führte natürlich unaufhaltsam zum Verfall, zur Manier. [...] Bei Michelangelo ergaben sich jene Formen zugleich mit den Ideen, die er darstellte mit innerer Notwendigkeit aus den feurigen Tiefen seines eigensten subjektiven Wesens.²⁸

Jetzt ist Michelangelo der Göttliche, während Raffael als der allzu schnell adaptierende Hochbegabte erkannt wird, als den ihn schon Vasari entlarvt hatte, wenn er dessen anpäßlerische Umtriebigkeit von der stetigen Verlässlichkeit Michelangelos abhebend beschrieb.²⁹ Diese Abwendung des späten 19. Jahrhunderts von dem schnell adaptierenden Raffael hängt vielleicht nicht zuletzt mit der zeit-

genössischen Kunstentwicklung zusammen: Der eigenen Epigonalität nazarenisch-gedämpfter Raffael-Nachfolge einerseits und dem vor allem in der Architektur vorherrschenden Eklektizismus und Stilpluralismus andererseits sollte Michelangelos Originalität und Subjektivität entgegengesetzt werden – letztere allerdings gebändigt zu einem erträglichen Maß:

Michelangelo ist in jeder Linie er selbst und nur er selbst; er soll gesagt haben, niemand könne ihm einen Strich nachweisen, den er nur nach sich selbst wiederholt habe; um wieviel weniger würde es ihm möglich gewesen sein, andere zu kopieren. Und gerade in dieser seiner Originalität und Subjektivität besteht sicher ein Teil seiner Anziehungskraft, die ihn heute so neu und groß erscheinen läßt, wie vor dreihundert Jahren und wie er in Zukunft erscheinen wird. Aus seinem eigensten persönlichsten Empfinden heraus entstanden, wirken seine Werke auch nicht für eine bestimmte Zeit, sondern für die Ewigkeit.³⁰

Der Renaissance-Künstler wird besonders deshalb bewundert, weil er „mit Daransetzung aller Kraft nach Ausgestaltung der in seinem Genius liegenden hohen Originalität rang“.³¹ Michelangelos Kunst wird nicht mehr als ein bedrohliches „gedämpftes Ungeheures“³² betrachtet, sondern als „nach eigenem Gesetz und Maaß in’s Erhabene gesteigerte und doch in keinem Punkt der Natur abtrünnig gewordene“³³ Form. Das Erhabene als ästhetische Kategorie wird hier noch über dem Schönen angesiedelt, denn nur im Erhabenen ragt „das Ewige [...] über die Erscheinung hinaus“.³⁴ Burckhardt, dem nun vorgeworfen wird, er sei in seinem Michelangelo-Urteil ans Ende seines „Horizonts des Mitempfindens“³⁵ gelangt, wird als Cicerone entlassen, an seine Stelle tritt wieder Vasari mit seinen Lobeshymnen.³⁶ Durch die Herausbildung einer eigenständigen *Kunstwissenschaft* fühlt sich der bürgerliche Kunstfreund – freiwillig oder unfreiwillig – entlastet und in die reine Anbetung entlassen. Diese Grenzziehung in der Kunstrezeption war auch ein Resultat der fortschreitenden Professionalisierung der Kunstgeschichte, der die Kunstvereine als freie Assoziationen von Kunstfreunden entgegenzuarbeiten suchten.³⁷ Mit der Auflösung des gelehrten Dilettantismus eines *uomo universale* im Sinne Burckhardts, der Liebhaberei mit profes-

sioneller Herangehensweise in profunder Kenner-schaft verband, setzt eine Tendenz in der Kunstbe-trachtung ein, deren Folgen sich bis heute abzeich-nen. Bürgerliche Weihung hoher Lebensstunden mit Kunst nach Feierabend einerseits, wissen-schaftliche Analyse andererseits, die das *Ineffabile* des Kunstwunders aus der Sicht seiner Verehrer zersetzend zerstört. Schon in Goethes Äußerung über die Sixtinische Kapelle hatte sich diese Kluft angedeutet. Während seine Begleiter eine proto-wissenschaftliche Debatte über den künstlerischen Vorrang von Raffael oder Michelangelo führen, ge-nießt der Weimarer Kunstfreund nur: „Mich konn-ten dergleichen Streitigkeiten nicht irre machen, da ich sie auf sich beruhen ließ und mich mit unmit-telbarer Betrachtung alles Werten und Würdigen beschäftigte.“³⁸

Allerdings darf man sich unter der genannten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Mi-chelangelo nicht die sofortige Herausbildung einer objektiv-stilkritischen Methodik im Sinne heutiger Kunstwissenschaft vorstellen. Die Trennung zwi-schen den beiden genannten Strängen deutet sich in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts erst an, sie ist noch nicht vollzogen. Dies ist allein schon daran ablesbar, daß einige Verfasser wissenschaftlicher Werke über Michelangelo zugleich als enthusiastische deutsche Delegierte und spätere Berichterstat-ter an den Festlichkeiten in Florenz teilnahmen. Hubert Janitschek, der 1876 im ersten Band des ‚Repertoriums für Kunstwissenschaft‘ einen groß-angelegten Literaturbericht über die Michelangelo-Neuerscheinungen vorlegte, hatte schon 1875 in der Zeitschrift ‚Unsere Zeit‘ eine hagiographische Nacherzählung des Lebens Michelangelos veröf-fentlicht, die eine Mischung aus Heldenvita, *biblio-graphie raisonnée* und stilkritischer Einordnung des Werks darstellte. Er versuchte hier in seinen Er-örterungen über den noch anhaltenden Ruhm Mi-chelangelos, wissenschaftlich-erkenntnisorientier-te und laienhaft-gefühlsmäßige Betrachtung – wenn auch in ihrerseits ungut ideologisch aufgela-denen Formulierungen – zu vermitteln:

Der Ruhm zieht seine Lebenskraft aus einem spontanen Affect, mag dieser nun auf dunkeln oder klaren Vorstel-lungen, d. h. auf bloßem Gefühl oder auf Erkenntniß be-ruhen. Aus ersterem zieht er seine Wurzeln bei der Menge,

die sich der gerühmten That, sei diese nun künstlerischer oder moralischer Natur, nur „führend“ gegenüberstellt. Gerade dieses Verhältniß aber ist der eigentliche Prüfstein der Echtheit des Ruhmes: die That ergreift noch unmit-telbar, sie bedarf keines Galvanisierungsprocesses, sie zeugt noch fort im Gemüthe der Menge.³⁹

Generell reproduzieren die Kunstwissenschaftler noch in den 70er und 80er Jahren verehrende Ur-teile aus der Vasari-Tradition, so wenn Jean Paul Richter in seiner Interpretation des Schöp-fungsfreskos der Sixtina-Decke schreibt: „Michel-angelo ist nicht allein Heros der Kunst, er ist auch ein Gigant auf dem Felde des philosophischen Denkens, und darum tragen auch die Schöpfungen seines Meissels und seines Pinsels ganz das Geprä-ge verstandesmäßig konzentrierter Ideen.“⁴⁰ Doch gilt hier die bewundernde Beschreibung eben nicht der eigenen Erbauung, sondern dem Verstehen der Kunstwerke – das Erkenntnisinteresse ist ein genu-in anderes.

III.

Wie war es möglich, daß ein Künstler wie Michel-angelo, der in seiner beunruhigenden Monumenta-lität und Direktheit, ja Modernität, sich augen-scheinlich wenig für den stillen Kunstgenuß eigne-te, und dessen Kunst, wie zeitgenössische Urteile aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder zeigen, eben gerade nicht dem bürgerlich-quietistischen Kunstideal entsprach, jetzt zum Hel-den bildungsbürgerlicher und künstlerischer Begei-sterung avanciert? Wirft man einen Blick auf den Zustand der deutschen Kunstakademien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so würde man in der vorherrschenden Produktion, die zum Groß-teil zwischen Spätnazarenismus und Genremalerei anzusiedeln ist, eher auf Raffael-Vorlieben schlie-ßen.⁴¹ Die Verhältnisse an der Dresdener Akademie um 1880 beschreibt der Maler Robert Sterl folgen-dermaßen: „Unsere Professoren waren sehr liebe alte Herren. Sie erzogen uns aber nicht dadurch, daß sie durch ihre Arbeiten die Kunst, die sie lehrten, vorlebten, im Gegenteil, die starken Mittel, mit de-nen sie uns in der Furcht des Herrn erhielten, waren die deutschen und römischen Gesinnungen der Na-

zarener, die sie wie in einem kirchlichen Orden streng und fest forderten.“⁴² Auch die Kunstvereine, Institutionen zur Popularisierung der „hohen“ Kunst, gegründet, um die Wertschätzung edler Formen in allen Gesellschaftsschichten zu verbreiten,⁴³ hatten in der zeitgenössischen Kunstentwicklung eine ambivalente Rolle gespielt. In der Hoffnung, die Kluft zwischen dem Betrachter und einer Kunst, die sich im Prozeß fortschreitender Autonomisierung immer weiter von ihm entfernt hatte, zu überwinden, versuchten die Vereine, die Kunst volkstümlicher zu machen, dem Betrachter wieder näher zu bringen. In der 9. Auflage von Brockhaus' Conversationslexikon unterstreicht Jacob Burckhardt in seiner Neubearbeitung des Artikels „Kunstvereine“ deren selbsterklärtes Ideal, Kunst und Leben wieder zu versöhnen: „Die Kunstvereine sind gegenwärtig unlegbar die wesentlichsten materiellen Träger der Malerei; sie zuerst haben ihr wieder ein größeres Publicum gewonnen und somit bei aller Einseitigkeit, die sich zuweilen hineinmisch, mit dem schwierigen Werke, die Kunst von neuem mit dem Leben zu vermitteln, einen kühnen und erfolgreichen Anfang gemacht.“⁴⁴ Wie Johannes Grossmann gezeigt hat, führte die weitverbreitete Praxis der Gemäldeverlosung in diesen Vereinen zu einer Förderung der kleinen und mittleren Formate – in doppelter Hinsicht. Dieser realen Förderung des Mittelmäßigen wurde, so scheint es, die ideale Verehrung eines Künstlerheros der Vergangenheit entgegengesetzt, wohl auch, um die nicht gerade innovative deutsche Kunstentwicklung der Zeit zu kompensieren.⁴⁵

Um das Bild Michelangelos in die zeitgemäße Verehrungsstruktur einzupassen, mußten einige Retouchen an diesem Bild vorgenommen, verschiedene Strategien in Gang gesetzt werden.⁴⁶ Der erste Schönheitsfehler an Michelangelo war, daß er leider nicht in Frankfurt a. M., sondern in Caprese geboren war, es sich also nicht um einen Meister aus Deutschland, sondern um einen nationalen Helden der Italiener handelte. Diesem Manko war relativ leicht abzuhelfen, indem man den Künstler aus dem nationalen Kontext in den des Gesamt-Menschlichen entrückte, und somit das Bedürfnis nach Zusammengehörigkeit – qua „Menschheit“ – sogar mit dem Genius signalisierte. Im Gratulationsschreiben der Berliner Kunstakademie heißt es:

Wir bringen zunächst der Stadt Florenz unseren Glückwunsch, daß ihr zu Theil geworden die Wiege des großen Künstlers zu sein, wir bringen denselben Glückwunsch den Kunstgenossen des vielfach bevorzugten Landes sofern sie dem Befeierten so viel näher stehen als uns vergönnt ist. Wir können aber den Gedanken nicht zurückhalten, daß, wenn Männer eine bestimmte Höhe des unvergänglichen Werthes und Einflusses erreichen, sie aufhören nur Bürger Eines Landes zu sein, daß sie alsdann vielmehr emporrücken zu der Würde der gesamten Menschheit und ihrer allgemeinen Culturgeschichte anzugehören. Unzweifelhaft hat der Gefeierte diese Höhe erreicht, mit seinen nicht minder hochragenden Zeitgenossen steht er inmitten derselben als strahlendes Gestirn für alle Zeiten und für alle Völker da gleich groß als Maler, als Bildner und Architekt, den innigen und nothwendigen Verein dieser Künste in seiner Person verkörpernd.⁴⁷

So wird Michelangelo zum „lebendigen Beweis dafür, dass die im besten Sinne des Wortes nationalen auch die im höchsten Sinne universellen Leistungen sind“, wie die Düsseldorfer Künstlerschaft in ihrer Gratulation unterstreicht.⁴⁸

Dasselbe Argumentationsmuster findet sich bezeichnenderweise im literarischen Bereich in der Rezeption des goetheschen Konzepts der Weltliteratur. Die schon von Wieland sogenannte „Weltliteratur“ war für den alternden Goethe ein Mittel, das Eigene durch die Kenntnis des Fremden besser zu konturieren und zugleich die grenzüberschreitende Toleranz innerhalb Europas gegenüber ausländischen Literaturen zu fördern. So warb er für sein Organ „Über Kunst und Altertum“: „Diese Zeitschriften, wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen; nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen und, wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen.“⁴⁹ Wenn aber der Dichter „als Mensch und Bürger sein Vaterland lieben“ wird, „das Vaterland seiner *poetischen* Kräfte und seines poetischen Wirkens“ aber ausschließlich „das Gute, Edle und Schöne“ ist, „das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist, und das er

ergreift und bildet, wo er es findet“,⁵⁰ so ist der Weg zur Entrückung des so edel gedachten Toleranz- und Harmonisierungskonzepts ins unspezifisch Allgemein-Menschliche nicht weit.⁵¹ Goethe sah sich durch die eigene Korrespondenz-, Publikations- und Übersetzertätigkeit nicht ganz uneitel als Inkarnation dieses weltliterarischen Vermittlungshandelns. Und gewisse unkritisch rezipierte Sätze des Weimarer Weltweisen, die vor allem das Allgemein-Menschliche und damit allgemein Verständliche der Weltliteratur im Gegensatz zu den Nationalliteraturen hervorhoben, hatten unerwünschte Konsequenzen. Goethe selbst befürchtete bereits ein Abgleiten der Weltliteratur in triviale Massenproduktion. Und die sich an das Weltliteraturkonzept anschließende normative Kanonbildung der größten Literaten aller Völker bereicherte bald den bildungsbürgerlichen Bücherschrank durch Publikationen wie beispielsweise Heinrich Solgers ‚Im Tempel der Weltliteratur‘ von 1888. Geradezu emblematisch faßte Hermann Hesse 1929 diese Entwicklung ganz affirmativ-unkritisch in der Einleitung zu seiner kleinen Bibliothek der Weltliteratur zusammen:

Nicht darauf soll es ankommen, möglichst viel gelesen zu haben und zu kennen, sondern in einer freien, persönlichen Auswahl von Meisterwerken, denen wir uns in Feierstunden ganz hingeben, eine Ahnung zu bekommen von der Weite und Fülle des von Menschen Gedachten und Erstrebten, und zur Gesamtheit selbst, zum Leben und Herzschlag der Menschheit, in ein belebendes mit-schwingendes Verhältnis zu kommen.⁵²

IV.

Michelangelo wirkte nicht nur nationenübergreifend und -einend: Er wird von seinen Verehrern zugleich zum Beherrscher aller Künste stilisiert, steht somit gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpönten „Fächlerei“ – der Unterteilung der drei Kunstgattungen nach Fächern an den deutschen Kunstakademien – als derjenige Künstler gegenüber, der noch alle Fertigkeiten in sich vereinte.⁵³ Die Erhebung zum Helden der gesamten Menschheit scheint den Verehrern des göttlichen Meisters nicht gereicht zu haben: Man

findet in vielen Berichten und Gratulationsschreiben Michelangelo geradewegs in den imaginären Götterhimmel der Höchstbenedeten entrückt, in dem auch die Abgrenzung der einzelnen Kunstgattungen kein Unterscheidungskriterium mehr darstellt: Phidias⁵⁴ und Sophokles, Dante und Petrarca, Goethe und Schiller, Beethoven und Mozart, Raffael und Michelangelo sind im nationenübergreifenden Göttergespräch der allergrößten Meister der Künste vereint.

Gleichzeitig versucht die deutsche Seite, durch die ständige Betonung der prinzipiellen Gleichwertigkeit alles „Guten, Edlen und Schönen“ ein kulturelles Unterlegenheitsgefühl gegenüber Italien zu kompensieren, das sich in abenteuerlichen Kulturtheorien niederschlägt. Natürlich handelt es sich dabei in vielen Fällen um gattungsspezifische Topoi der Lob- und Jubiläumsrede, doch allein der Rückgriff auf Althergebrachtes aus der Michelangelo-Hagiographie – angereichert durch Reizvokabeln des ausgehenden 19. Jahrhunderts – ist hier aufschlußreich. Auch diesmal ist es das Freie Deutsche Hochstift, das die Höchstleistung der ideologisierenden Panegyrik erbringt:

Aus dem *vielumwölkten Norden* drangen seit Jahrtausenden der Germanen *lichtverlangende* Scharen, Italiens Sonnenglanz beneidend, über die eisigen Alpen. Verderben bringend verdarben sie, ohne ihrer Heimath das entbehrte *Heil* zu gewinnen. Das verwüstete Italien aber sandte, Böses mit Gutem edelmüthig vergebend, in ihres Vaterlandes cimmerische Finsternis das Licht des Glaubens, der Bekehrung, der Künste, und je mehr es gab, je reicher stand es da! Und als ein neuer *Lenz des Geistes* anbrach und Michel Angelo Werke schuf, dergleichen seit Phidias nicht mehr gebildet wurden, da sprossen die Saaten des Schönen nicht für Italien allein, nein, dem ganzen Erdkreise. Ein Buonarroti war vom Himmel auch der deutschen Kunst geschenkt. Dankbar haben wir heute beschlossen, in Goethe's Vaterhause, der „heiligen Hütte“ unseres Volkes, auch Seinem Bilde eine Ehrenstätte zu bereiten.⁵⁵ Mögen in Frieden und Idylle wieder die zwei Völker neidlos der größten Schätze sich erfreuen, welche durch *Theilung* sich mehren, mögen sie sich die brüderlichen Hände reichen in *gemeinsamer* Verehrung ihrer großen Lehrmeister und Vorbilder, das wünschen wir, indem wir, über die Alpen hinüber, Euch grüßen mit dem Zurufe: Heil dem Andenken des Michel

Angelo Buonarroti! Heil der Stadt Florenz! Heil dem Volke Italiens!⁵⁶

Der Norden hat also vom Süden gelernt, dies ist die Botschaft der ständigen Beschwörung einer geistigen Verwandtschaft zwischen Italien und Deutschland. Worin allerdings der „hebende und gewaltige Einfluss“ Michelangelos „auch auf die deutsche Kunst“ besteht, „welchen jedes Höchste in der menschlichen Wirksamkeit in ähnlicher Weise ausübt, wie das Erhabene der Wertschöpfung“,⁵⁷ bleibt wohlweislich unbenannt. Wird das deutsche Unterlegenheitsgefühl zu stark, so hilft im Zweifelsfall ein gut plazierter Verweis auf Wolfgang Goethe, der ja nun ein eindeutig deutsches Mitglied im Olymp der Verehrungswürdigen ist. So datiert das Freie Deutsche Hochstift sein Gratulationsschreiben auf den „126. Jahrestag der Geburt Goethe's“. Das Festkomitee in Florenz scheint diesen Wink sehr wohl verstanden zu haben, denn es revanchiert sich für die Ehrerbietung des Hochstifts mit einer Grußadresse zu Goethes Geburtstag im Herbst 1876, die – ebenfalls in deutscher Übersetzung – in der ‚Kunstchronik‘ vom 8.9.1876 veröffentlicht wird. Hier antwortet Florenz generös auf Germanias Zivilisationstheorie. Im Vollbewußtsein, sich mit dem Michelangelo-Jubiläum als Kulturhauptstadt Italiens etabliert und dadurch den kurz zuvor erlittenen Verlust der politischen Hauptstadtfunktionen kompensiert zu haben, schreibt das Komitee:

Wenn Sie darauf stolz waren, die ehemalige Finsternis einst mit dem Lichte des Glaubens, des Wissens und der Kunst erhellt zu haben, so ist es für uns keine geringere Ehre, daß heute jenes Licht von Fremden zurückgebracht, nach Italien heimkehrt. Die alte Meisterin ist darauf stolz, daß ihre Schüler von ehemals in neuer Zeit eine solche Höhe erklommen haben, und fühlt sich verpflichtet, ihrerseits ihnen nachzueifern in der Bestimmtheit des Willens und in der Festigkeit der Vorsätze. Italien betrachtet jetzt seine große Vergangenheit nicht in eitler Prahlerei, sondern um sich wieder würdig zu machen, seinen Platz unter den edlen Schwesternationen einzunehmen. Heil dem Andenken Wolfgang Goethe's! Heil der Stadt Frankfurt am Main! Heil dem deutschen Volke!⁵⁸

Besonders deutlich zeigt sich die Vorstellung einer künstereübergreifenden Sprachregelung im Reich der großen Geister in dem enttäuschten Bericht

von Louis Gonse über das Festkonzert zu Ehren Michelangelos in der Sala dei Cinquecento des Palazzo Vecchio:

[...] on pouvait organiser un concert à la Michel-Ange et produire un effet foudroyant sur cette foule; prendre, par exemple, dans l'œuvre des maîtres – et l'on n'avait que l'embarras du choix – quelques-uns de ces grands morceaux brossés à la fresque, comme le finale de la Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven, comme le chœur des Scythes de Gluck, le *Deus irae* de Mozart, ou le chœur des Titans de Rossini, qui par la puissance de leur jet et la fierté grandiose de leur style eussent rappelé, en les égalant, les formidables inventions du peintre de la Sistine.⁵⁹

Stattdessen findet nur ein kleines Klavierpotpourri statt: „Vous représentez-vous la figure d'un monsieur en habit noir, ouvrant un piano de Pleyel et jouant sous ces voûtes redoutables, devant la grande ombre de Michel-Ange, une masurka de Chopin?“ Bezeichnenderweise sind es nur die französischen und britischen Korrespondenten, die hin und wieder einen ironischen oder kritischen Unterton in ihre Berichte einfließen lassen,⁶⁰ während von deutscher Seite ausschließlich Jubel befohlen ist. Als ein Beispiel sei nur auf den französischen Korrespondenten der ‚Revue politique et littéraire‘ verwiesen, der die Beschreibung seiner Heimfahrt aus Florenz würzt mit einer gelungenen Persiflage auf den Heroenkult der Kunstbegeisterten: „A Pistoia“, schreibt er, „je ne pus voir, dans l'obscurité de la nuit, ce que j'y avais vu en arrivant, c'est-à-dire six locomotives portant les noms de Tasso, Virgilio, Raffaello, Tarquinio, Petrarca, Michel-Angelo.“⁶¹

V.

In einer säkularisierten Welt gilt die Kunst als letztes Residuum des Göttlichen. Die religiöse Metaphorik in den Quellen und der vielfach angeschlagene Predigtton der Gratulationen legen hiervon beredtes Zeugnis ab. Immer wieder wird der Festumzug durch Florenz am 12. September 1875 als Prozession beschrieben, die Reise in die Stadt am Arno als Pilgerfahrt ins Land der Schönheit; Michelangelo ist einer der „Hochbegnadeten des Geistes“, „der Segen“ seines „Wirkens ergießt sich“ am „heiligsten Versöhnungstage [...] über die gesammte Mensch-

heit“⁶² er „offenbart“⁶³ seinen Genius in seinen „Werken, die an Gottheit mahnen“.⁶⁴ Manch hochgestimmter Festteilnehmer steigert sich derart in die religiöse Stimmung hinein, daß ihm Michelangelo schließlich in einer grandiosen Apotheose direkt in den Himmel entrückt erscheint. Die Weimarer Kunstschule ruft zur „Andacht in seinem Gedächtniß [...] am Grabe des unsterblich Todten“ auf, hat er doch – christusgleich – durch seinen Ruhm den Tod überwunden.⁶⁵ Und selbst die kunstwissenschaftliche Forschung bemüht in ihren Interpretationen 1875 noch den Vasarischen Topos: „Wenn Vasari im Leben des Michelangelo die kurze Beschreibung der Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle in einer Apotheose des Genius Michelangelo’s auslaufen läßt, so müssen wir darin den wahren Ausdruck der Gefühle finden, welche die Betrachtung dieser Gemälde in jedem kunstsinnigen Beschauer erweckt.“⁶⁶

Daß der Himmel gnädig auf die Florentiner Feier des göttlichen Genius hinabblickte, beweist die folgende Szene, die einen alten Topos von Denkmalsenthüllungen reaktiviert: Traditionell bricht in dem Moment, in dem der Potentat ein Nationaldenkmal enthüllt, die Sonne durch die bis dahin dräuenden Wolken und erleuchtet sein Haupt – nach 1871 verbreitet sich als Bezeichnung für dieses Phänomen im Reich der Begriff „Kaiserwetter“.⁶⁷ In Florenz spielt sich eine ähnliche Szene ab, am eindringlichsten beschrieben vom Korrespondenten der britischen Zeitschrift *The Academy*:

This evening the festivities closed with a magnificent illumination of the hills round Florence. Ominous clouds hung over the city all day, and rain even fell for some minutes, but as evening came on they rolled back towards the mountains till the moon shone out, illuminating the city and the upper masses of the distant thunderstorm, while the lightning flashed out from the darkness underneath, so that nature and art combined together to form a magnificent spectacle for the closing *fête*.⁶⁸

Die Apotheose des Helden birgt jedoch zugleich die Gefahr, daß er seinen Verehrern zu weit entrückt wird, der Vergleich mit ihm zu beschämend für die eigene Realität ausfällt. Daher muß der Göttliche gleichzeitig in Leben und Wirken ein Menschlicher, wenn auch Ausgezeichneter gewesen sein: „Es ist dies seine Art und Weise: unverrückbar den innern

Leitsternen zu folgen, doch im Durchsetzen seiner Ideen mehr praktische Lebensklugheit zu zeigen, als man sonst dem Genius zuzutrauen geneigt ist.“⁶⁹ Und so zielt die zweite, kompensatorische Strategie darauf ab, den Künstler mit möglichst vielen bürgerlichen Tugenden zu versehen. Dies führt allerdings notwendig zu einer gewissen Nivellierung seines Charakters: Er soll jetzt gleichzeitig der einsam um Inspiration ringende Einzelgänger und der mit Leichtigkeit im Kreis der Freunde Schaffende sein; hart und milde; völlig antik und völlig modern; titanisch und kindlich naiv; göttliches Genie und vorbildlicher Bürger der Stadt Florenz, die er heroisch gegen die „prepotenza straniera“ verteidigt hat.⁷⁰ Was übrig bleibt, ist das Maß der Mitte, oder eben die Mittelmäßigkeit. Michelangelo wird vereinnahmt vom deutschen Biedersinn, und selbst ein französischer Berichterstatter legt ihm ein Epitheton bei, das für einen Künstler mit zu den vernichtendsten gehört: „C’est toujours, et jusqu’à la fin, le bonhomme Michel-Ange“.⁷¹ Den gesamten bürgerlichen Tugendkodex entfaltet die Düsseldorfer Künstlerschaft in ihrem Gratulationsschreiben: Michelangelo sei von „allseitiger, ernstester Geistesbildung“ gewesen, ein „rastloser Arbeiter“, der tief, ernst, edel und rein mit „eisernem Fleiss, durch lebenslänglich fortgesetztes Studium aller Hülfsmittel die Vollendung in der Kunst“ erreichte, „leuchtendes, mahnendes Vorbild“, da „grosser Patriot“. Trotz weltweiter Wirkung blieb er „ganz Italiener, durch und durch Florentiner“, in dessen Kunst „das Menschliche, uns Allen Gemeinsame und Verständliche [...] den Grundton bildet“.⁷² Und schließlich war er auch noch ein guter Christ, der „des Glaubens lebte, daß jede wahre und edle Kunst fromm sei“, und der „seine Kunst gleichsam wie einen fortwährenden Gottesdienst auffaßte“.⁷³ Wo anders als in der Stadt des sogenannten „Bürgerhumanismus“⁷⁴ konnte dieser bürgerliche Held das Hauptfeld seines Wirkens entfalten? Oder, wie es die Gratulation der großherzoglich Weimarischen Kunstschule formulierte:

In Florenz bewundert Weimar die erstgeborene Tochter der modernen Welt. Innerhalb dieser Mauern schuf der ordnende und zweckbewußte Wille Ihrer Väter, meine Herren, das erste *staatliche Kulturwerk* derjenigen Epoche, deren Geistes Kinder zu sein wir uns noch heute

rühmen. Aber Ihrer reichbegnadeten Heimat, meine Herren, war es zugleich von neidlosen Göttern gegönnt, den Mann den Ihrigen zu nennen, der am göttlichsten *gewollt* am fürstlichsten *gekonnt* hat von Allen, *Michelangelo Buonarroti*.⁷⁵

In einer doppelten Umkehrung scheinen die deutschen Michelangelo-Verehrer eben diejenigen Eigenschaften auf den italienischen Künstler projiziert zu haben, die im Blick des Auslandes als typisch deutsch gelten konnten: den „Tiefsinn“,⁷⁶ die „starke concentrierte Persönlichkeit“,⁷⁷ die ernste Schwermut, einen „dem Transzendentaltalent zugewandten Geist“,⁷⁸ grüblerisch, mit metaphysischen Neigungen.⁷⁹ Nicht zufällig hatte das Florentiner Festkomitee in diesem Überbietungswettbewerb nationaler Topoi und Vorurteilsbildungen an das Freie Deutsche Hochstift geschrieben, Italien hoffe, Deutschland besonders „in der Bestimmtheit des Willens und in der Festigkeit der Vorsätze“⁸⁰ nachzueifern.

All diese bürgerlichen Tugenden aber sind Ausfluß einer Charaktereigenschaft, die Michelangelo bislang immer abgesprochen worden war: der Innerlichkeit.⁸¹ Michelangelos Innerlichkeit stellt sich nun gleich als zweifache Tugend dar: Einerseits als eine dem zarten Gefühl nicht abholde innere Gefäßtheit, andererseits als erfolgreiche Bändigung einer sonst bedrohlichen Kreativität, die ihr jedoch nicht die Kraft nimmt, nach außen zu wirken. Und so verwenden seine Apologeten viel Fleiß darauf, auch Michelangelos Kunst als ein Schaffen „von innen heraus“ zu interpretieren:⁸² „Nicht in äußerlicher Weise nach Art der Virtuosen hat Michelangelo seine Werke gemacht, sondern aus seinem Innern hat er sie geboren [...].“⁸³ Seine Arbeitsweise bedarf keiner Konzepte auf dem Papier. In seinem Innern wird die Idee geboren, die dann in einem Guß ins Leben tritt, „er wirft großartige Motive hin, springt wieder von ihnen ab, da neue Gedanken sich in seinem Innern drängen und nach Ausdruck ringen“.⁸⁴ Carl v. Lützow schreibt über die in Florenz ausgestellten Gipsabdrücke von angeblichen Michelangelo-Terrakotten aus der Sammlung des Dresdener Bildhauers Ernst Hähnel: „Es ist der erste, unmittelbare Erguß der Phantasie des großen Meisters, gepaart mit seinem gewaltigen Lebensgefühl, was wir hier vor uns sehen.“⁸⁵ Die Inner-

lichkeit des Künstlers wirkt zurück auf den Betrachter und zwingt diesen geradezu zur Bewunderung,⁸⁶ zur „Einkehr bei sich selbst“,⁸⁷ rühren doch Michelangelos Darstellungen an die „tiefsten Interessen der Menschheit“.⁸⁸ Der bereits eingangs zitierte Roger Ballu umschreibt dieses Phänomen, indem er erneut auf die kulturelle Gegenüberstellung von Deutschen und Italienern zurückgreift:

Le caractère général de l'œuvre de Michel-Ange, c'est qu'elle force l'admiration. Ceci n'est pas une phrase. Il est des maîtres que des ignorants regarderont avec indifférence. On peut rester froid devant Raphael. Placez au contraire un paysan de la Forêt-Noire devant le *Moïse*, il sera remué. Il est aussi impossible de ne pas comprendre Michel-Ange que de ne pas aimer la couleur du ciel.⁸⁹

Daß Michelangelo nicht nur die Rhetorik der *terribilità* meisterhaft beherrschte, sondern zugleich eine zart empfindende Seele in seiner Brust barg, beweist ein Blick in die Sixtinische Kapelle: Alle Schrecklichkeit des Jüngsten Gerichts kam nicht an gegen die Familienszenen aus dem Leben der Vorfahren Mariä in den Gewölbezwickeln: „Man soll nur suchen in dem Halbdunkel der Fensternischen [...] was [...] für eine Fülle des tiefsten Ausdruckes von innerlichem Gemüthsleben im Verborgenen entfaltet ist. Ganze Malerschulen können davon zehren und werden es nicht erschöpfen. Aber freilich das Alles, was Herz und Sinn am meisten erfreuen kann, ist für Michelangelo fast nur Feiertagsarbeit, wie überhaupt die Malerei.“⁹⁰

VI.

Keine Feiertagsarbeit war für Michelangelo in den Augen seiner deutschen Verehrer die Bildhauerei. Und hier klingt nun ein weiterer Ton in den Lobreden an, der wenig angenehme historische Assoziationen weckt. Die Metaphorik der Begeisterung für ein reines Heroengeschlecht scheint leider an manchen Stellen nur allzu richtungsweisend. So schreibt die Berliner Akademie:

Insbesondere ist er es welcher die verbundenen Künste zu Ernst und Größe zu Hoheit und Erhabenheit und zufolge seiner innersten Natur und Persönlichkeit zum Gewaltigen hingeführt hat. Diese Weisung des künstle-

rischen Strebens auf Macht und Mannheit hin möge ein Schild der Abwehr sein gegen andringende Richtungen des Zeitalters, gegen Ermattung und Entartung. In solchem Sinn sprechen die Unterzeichneten ihre volle Sympathie mit der Michelangelo-Feier aus und bekennen sich als solche, welche ihren Ruhm darein setzen, nach Kräften der Fahne des grossen Meisters zu folgen.⁹¹

Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich gerade Michelangelos *David* in den meisten Beschreibungen besonderer Beliebtheit erfreut: „wie gewaltig übertragt doch M.s Heldenjüngling sie beide [den *David* des Verrocchio und des Donatello] an echt statuarischer Größe und erhabener Naturwahrheit! Wandelte irgendwo in einer höher gearteten Welt ein Geschlecht von Riesen, gewiß, ihre Jugend würde sich solcher Schenkel und Hüften, solcher fest packenden Hände, wie sie dieser herabhängende Arm des *David* trägt, zu erfreuen haben.“⁹² Auch war es kein Zufall, daß gerade dieser gewaltige Riesenknabe zur Hauptfigur des Michelangelodenkmals auf dem Piazzale Michelangelo ausgewählt wurde.⁹³ Der Begriff des „Übermenschlichen“ bekommt jetzt eine andere, bedrohlichere Bedeutungsnuance als noch bei Burckhardt. Ein neues Heroengeschlecht drängt herauf:

Wohl kam die Nacht – des Todes Fackel loht'
Mit Staunen sahen sie, wie schon hienieden
Der Menschen Kunst aus starrem Marmorfrieden
Ein Leben rief, das allen Zeiten droht

– so die zweite Strophe des Dresdener Widmungsgedichts.⁹⁴ Verstand Burckhardt unter dem „Gewaltmenschen“ noch den göttlich-ordnend-überschauenden Geist und verurteilte er jede ins Brachialische weisende Kunstäußerung,⁹⁵ so wird Michelangelos *David* hier in Richtung eines kampfbereiten Übermenschen jenseits von Gut und Böse hypostasiert, zum „kolossale[n] Marmorbild des nackten Recken von jugendlich-spröden Körperformen“.⁹⁶

Dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts war Michelangelo, wie hier gezeigt wurde, die immer neu besetzbare Projektionsfläche eigener politischer und

ästhetischer Wertediskussionen. Ästhetische Urteile wurden Vehikel sozialkonstitutiver und gruppenbildender Mechanismen bürgerlicher Selbstvergewisserung. Am Übergang zum 20. Jahrhundert erklingen dann neue, kämpferische Töne, noch einigermassen verhalten 1907 bei Fritz Knapp: „Jede Schöpfung ist ihm ein Erlebnis, jede bedeutet einen Kampf. Jedes Werk ist ein innerlich durchkämpftes Drama [...]. Wer Michelangelo so fasst, wird in ihm den grössten Dichter-Philosophen entdecken, freilich anderer Art, als diese schwächlichen, modernen Weltschmerzler, denen Kraft und plastische Klarheit zur Formung von Gefühlen fehlt.“⁹⁷ Aber zunehmend unverhohlener wird Michelangelo in der Folge zum Schutzschild gegen Kunstentartung, zum geistigen Führer, unter dessen Fahne sich seine leicht vereinnahmbaren Verehrer scharen, die durch ihre übersteigerte Hingabe an alles Große und Würdige jedes kunst- und ideologiekritische Instrumentarium aus der Hand gegeben haben:

Nicht, daß wir von den ernsten, erhabenen Gestalten Michelangelos uns nicht gelegentlich gern anderen, heiteren, wirklichkeitsfroheren, farbenreicheren Kunstwerken zuwenden; aber aus allen diesen anderen Kunstgenüssen heraus wird es uns auch immer wieder mächtig hinziehen zu dem großen einsamen Manne, der hinter allen seinen Werken wie in eigener Person erscheint, uns wuchtig faßt und festhält und auch dem Widerstrebenden die Überzeugung beibringt, daß der hohen und hehren Kunst eine Kraft innewohnt, uns mit Adlerfittichen emporzutragen aus Not und Elend oder doch aus dem Staub des Alltagslebens. Sein Andenken wirke zündend, veredelnd, fördernd, wirke lebendig und belebend in unserer Mitte fort!⁹⁸

Und nun wird auch klar, worin die konkrete Leitfunktion Michelangelos für die Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts besteht, wo der „Quellpunkt, aus welchem für alle Zeit aus Michelangelo's Schöpferthätigkeit Licht und Lehre fließt“,⁹⁹ liegen könnte. Die Kraft, die den Betrachter der Werke des Genius' mitreißt, ist „von einem urgewaltigen Lebensgefühl getragen“,¹⁰⁰ dessen archaische Brachialität alles Zaudern hinwegwischt und den Weg zu neuen Taten öffnet.

Anmerkungen

Ich danke Dietrich Erben, Katharina Krause, Achatz von Müller und Ulrich Rehm herzlich für kritische Lektüre und hilfreiche Hinweise.

- 1 Roger Ballu, Le quatrième centenaire de Michel-Ange Buonarroti, in: L'Art III, 1875, S. 73-84; hier: S. 73.
- 2 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 641.
- 3 Der Begriff des „Bildungsbürgers“ hat in der Literatur der 80er Jahre erneut an Konjunktur gewonnen, indem man versuchte, ihn von seinen pejorativen Nebenbedeutungen (im Sinne von „Philistertum“) zu trennen. Einen ausführlichen Literaturbericht über die – meist im Umkreis des Sonderforschungsbereiches in Bielefeld unternommenen – mehr oder weniger erfolgreichen Versuche, das Bildungsbürgertum *sozial* einzugrenzen, gibt Utz Haltern, Die Gesellschaft der Bürger, in: Geschichte und Gesellschaft, 19, 1993, S. 100-134. Grundlegend sind die von Jürgen Kocka herausgegebenen Sammelbände: Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987, und: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, hg. von Jürgen Kocka unter Mitarbeit von Ute Frevert, 3 Bde, München 1988, sowie das vierbändige Werk: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, hg. von Jürgen Kocka, Reinhard Koselleck u. a., Stuttgart 1985-1992. Weiterhin der Band: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, hg. von Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996 (dort v. a. der Aufsatz von Hein, Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, S. 102-117, 326-329). Vgl. auch Thomas Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988.
- 4 Thomas Nipperdey, Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie der Modernisierung I, in: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte, Göttingen 1976, S. 174-205; S. 439-447; vgl. v. a. S. 185: „Aus einem objektiven, rechtlich-sozialen und – von wenigen freien Städten abgesehen – abstrakten Begriff Bürgertum wurde in den Vereinen eine unmittelbar lebendige, konkrete Wirklichkeit: Hier zuerst bildeten sich gemeinbürgerliche Lebensformen.“ – Zu Festen als nationalkonstitutiven Handlungen des 19. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Hardtwig, Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich, in: Geschichtskultur und Wissenschaft, München 1990, S. 224-301 sowie den Sammelband: Deutsche Feiern, hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Wiesbaden 1977.
- 5 Vgl. Stefano Corsi, Cronaca di un centenario, in: Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875, Catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, Mailand 1994, S. 13. Nach Corsi war die Centenarsfeier für den Florentiner Renaissancekünstler ein Spiegel der „religione laica, democratica, nazionalistica e storicistica“ des 19. Jahrhunderts.
- 6 Vgl. Berichte des Freien Deutschen Hochstifts I, 1880, S. VII: „Es [das Freie Deutsche Hochstift] ist nicht bloß für Gelehrte und für Künstler – es ist, wie eine Kirche, für *Alle* gegründet, daher steht es auch Allen offen, welche sich zu der Gemeinschaft desselben hingezogen fühlen. Es würde richtiger mit dem Namen einer Seelengenossenschaft, als mit dem einer Körperschaft bezeichnet werden.“
- 7 Die Richtlinien des Freien Deutschen Hochstifts sind veröffentlicht in dem programmatischen Vorwort „Allen Stiftsgenossen dringlichst empfohlen“ in der ersten Nummer der Berichte des Freien Deutschen Hochstifts für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung in Goethe's Vaterhause, 1880, S. VII-XV; hier S. VIII. Diese erste Nummer der ‚Berichte‘ zeigt auf ihrer ersten Seite eine Abbildung vom Frankfurter Goethehaus, die mit der Bildunterschrift „Santa Casa. Das Haus zu den drei Leyern. Frankfurt a. M. Großer Hirschgraben 23“ versehen ist. Ebendiese Abbildung des Goethehauses taucht erneut auf als Vignette neben der Abbildung der Casa Buonarroti in der Via Ghibellina im Gratulationsschreiben des Hochstifts zum Michelangelo-Jubiläum an die Stadt Florenz.
- 8 Berichte des Freien Deutschen Hochstifts (wie Anm. 6), S. X.
- 9 Ein Parallelphänomen zu dieser „Eindeutschung“ Michelangelos stellen die Dürerfeiern des 19. Jahrhunderts dar. Anne G. Kosfeld hat in ihrem Beitrag Bürgertum und Dürerkult. Die bürgerliche Gesellschaft im Spiegel ihrer Feiern, in: Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert, hg. im Auftrag d. Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Bd. 2: Aufsätze, München / Berlin 1992, S. 3-20, die zunehmende deutschnationale Vereinnahmung der Dürerfeste von 1828, 1840 bis 1871 dargestellt.
- 10 Kunstchronik Nr. 43 vom 6.8.1875, Sp. 673-675, überschrieben „Zur Michelangelofeier“.
- 11 Nipperdey, Verein (wie Anm. 4), S. 177.
- 12 Aufruf des Freien Deutschen Hochstifts, in: Kunstchronik Nr. 43 vom 6.8.1875, Sp. 675.
- 13 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 626. – Vgl. Caius Julius Caesar, De Bello Gallico, 6, 24. – Die hercynischen Wälder sind die Grenzgebirge zwischen Germanen und Kelten. Caesar spielt die verweichlichten Gallier gegen die noch urtümlichen Germanen aus, ein Hinweis auf „deutsche“ kulturelle Überlegenheit gegenüber den Welschen, die das Hochstift

- in dieser Bildungsreminiszenz sicherlich gerne mit anklingen ließ.
- 14 Zur Michelangelofeier, in: Kunstchronik Nr. 46 vom 27.8.1875, Sp. 732.
 - 15 Berichte des Freien Deutschen Hochstifts (wie Anm. 6), S. 2.
 - 16 Berichte des Freien Deutschen Hochstifts (wie Anm. 6), S. 2.
 - 17 Nipperdey, Verein (wie Anm. 4), S. 177.
 - 18 Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hg. von Julian Kliemann, Stuttgart / Tübingen 1832-1849 (ND Darmstadt 1983), Bd. V, 1847, S. 445f. Auch im folgenden wird auf diese deutsche Vasari-Ausgabe als Referenztext zurückgegriffen, da davon auszugehen ist, daß sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gängigste und am häufigsten benutzte Ausgabe in Deutschland war.
 - 19 Vgl. hierzu Nipperdey, Verein (wie Anm. 4), S. 189f.: „Allem Anschein nach hatte die Vereinstätigkeit Einfluß auf den sozialen Rang, den Bürger im öffentlichen Leben einnahmen. Die Vermutung liegt nahe, daß die Schicht des Bürgertums, die später in Selbstverwaltung und Politik eine Rolle gespielt hat, die Fähigkeit dazu in aktiver Tätigkeit in Vereinen, zumal in Vereinsvorständen, ausgebildet hat. [...] Unter diesem Aspekt gehören die Vereine in den Prozeß von Aufstieg und Differenzierung der bürgerlichen Gesellschaft.“
 - 20 Nipperdey, Verein (wie Anm. 4), S. 204f.
 - 21 „Magnus von Bagge, Maler aus Norwegen; [...] Freiherr von Gleichen-Rußwurm, Maler auf Schloß Greifenstein ob Bonland in Franken; [...] A. von Nordheim, Bildhauer in Frankfurt a. M.; [...] Georg von Rosen, Graf, Maler in Stockholm; [...] Anton von Werner, Professor und Direktor der K. Akademie in Berlin [und Historienmaler!].“ Anton von Werner wurde bezeichnenderweise *erst als Künstler* – also aufgrund seiner künstlerischen Verdienste – geadelt.
 - 22 Nämlich Carl von Lützow und Alfred von Reumont. – Nipperdeys These (Verein, wie Anm. 4), S. 184, daß sich in der sozialen Zusammensetzung von freien Assoziationen im Bürgertum gleichermaßen Emanzipation vom Adel und Integration der Schicht, von der man sich emanzipierte, spiegelte, läßt sich somit im vorliegenden Fall nur bedingt bestätigen.
 - 23 Hierzu überblicksartig und wenig ideologiekritisch Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München / Berlin 2000, Kap. „Beschreibungen“: S. 17-51.
 - 24 Michelangelo-Bibliographie 1510-1926, hg. von Ernst Steinmann u. Rudolf Wittkower, Leipzig 1927, v. a. S. 515f. Dort findet man auf S. 513-518 eine Chronologie sämtlicher in der Bibliographie aufgeführten Bücher und Schriften über Michelangelo.
 - 25 Michelangelo's schlafender Cupido, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, XII, 1877, S. 129.
 - 26 Zu Burckhardts sehr ambivalentem Michelangelo-Bild vgl. Christine Tauber, Jacob Burckhardts ‚Cicerone‘. Eine Aufgabe zum Genießen, Tübingen 2000, S. 68-84, und Emil Maurer, Burckhardts Michelangelo: „der gefährliche“, in: Jacob Burckhardt und Rom, hg. von Hans-Markus v. Kaenel, Rom 1988, S. 69-85.
 - 27 Vgl. z. B. Jean Paul Richter, Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, X, 1875, S. 168-171, hier: S. 169.
 - 28 Karl Woermann, Michelangelo, in: Von Apelles zu Böcklin und weiter, 2 Bde, Eßlingen 1912, Bd. I, S. 87-95, hier: S. 93f.
 - 29 Vgl. Vasari (wie Anm. 18), S. 304; vgl. auch Hubert Janitschek, Michelangelo. Zum vierten Centenarium, in: Unsere Zeit, XI/2, 1875, S. 721-743; S. 825-843; hier: S. 733f. Er schreibt, zwar abwägender, aber doch mit eindeutiger Michelangelo-Präferenz: „Als aber Rafael starb – der uns zwar nicht die höchste Entfaltung einer im Ringen erstarkten Kraft, wohl aber das freie mühelose Schaffen des Götterlieblings und Gottgesandten zeigt – da scheinen selbst die Neider von dem Hingange eines so trefflichen Daseins ergriffen zu sein.“
 - 30 Woermann, Michelangelo (wie Anm. 28), S. 94. – Vasari (wie Anm. 18), S. 428f. hebt Michelangelos gutes Gedächtnis hervor, das ihn nicht nur davor bewahrte, andere Künstler erkennbar zu kopieren, sondern auch, eigene künstlerische Findungen in späteren Werken zu wiederholen: „Er brauchte Arbeiten anderer nur einmal zu sehen um sie ganz zu behalten und sich ihrer in einer Weise zu bedienen, daß niemand es je gewahr wurde; auch hat er nie etwas ausgeführt, das einem seiner früheren Werke ähnelt, weil er sich alles dessen erinnerte, was er gearbeitet hatte.“
 - 31 Jean Paul Richter, Die neuen Dokumente über Michelangelo, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, XI, 1876, S. 59; vgl. auch Woermann (wie Anm. 28), S. 94.
 - 32 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, hg. von Bernd Roeck, Christine Tauber, Martin Warnke, München / Basel 2001, Bd. 2 (Architektur und Sculptur), S. 532.
 - 33 So Carl v. Lützow, Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, XI, 1876, S. 26.
 - 34 Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 841f.

- 35 Wilhelm Henke, Michelangelo, in: Deutsche Rundschau, V, 1875, S. 216–241, hier: S. 237; bei Henkes Text handelt es sich um die Ausarbeitung einer Rede zur Feier des Jubiläums im Kreise der Kunstgesellschaft zu Prag.
- 36 Als Beispiel sei hier nur eine Stelle aus Vasaris Michelangelo-Vita angeführt, die dann in den Elogen des 19. Jahrhunderts reproduziert wurde; Vasari (wie Anm. 18), S. 258f.: „Zudem sollten wahre Philosophie und die Zierde der holden Dichtkunst ihm eigen seyn: damit die Welt ihn im Leben, im Wirken, in Heiligkeit der Sitten und in allen Handlungen gleich einem seltenen Vorbilde achte und bewundre, und er von uns mehr als ein himmlisches, denn als ein irdisches Gut erkannt werde.“
- 37 Vgl. hierzu Nipperdey, Verein (wie Anm. 4), S. 190ff., v. a. S. 191: „Der gebildete Laie, der nur in seinem Beruf spezialisiert ist, ist der eigentliche Typus des Vereinsmitgliedes.“ – Von geringerer Relevanz für die Ausbildung von „Kunstreligion und Wissenschaftsglauben“ (ibid., S. 193) scheint der von Nipperdey angeführte Aspekt einer Spezialisierung und Ausdifferenzierung *innerhalb* des Vereinswesens, die „Spezialisierung kultureller Aktivität“, zu sein, in deren Rahmen sich nun Vereine für einzelne Künste oder Künstler – prototypisch: die Bach-Vereine – herausbildeten.
- 38 Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 15, hg. von Andreas Beyer u. Norbert Miller, München 1992, S. 473.
- 39 Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 721.
- 40 Richter, Die Schöpfung des Menschen (wie Anm. 27), S. 168.
- 41 Vgl. hierzu Wilhelm Schlink, „Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten ...“, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung, hg. von M. Rainer Lepsius, Stuttgart 1992, S. 65–81, v. a. S. 66f. Zu bevorzugten Sujets und ästhetischen Vorlieben auf Seiten der Käufer vgl. die instruktive Fallanalyse von Rudolf Schlögl, Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz in rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, in: Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, hg. von Hans-Ulrich Thamer, Köln / Weimar / Wien 2002, S. 125–157.
- 42 Zit. nach: Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste, 1764–1989, Dresden 1990, S. 133.
- 43 Nikolaus Pevsner, Academies of Art. Past and Present, Cambridge 1940, S. 211; vgl. Joachim Grossmann, Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte, 76/II, 1994, S. 351–364, hier: S. 355. Umfassend zu den deutschen Kunstvereinen: Thomas Schmitz, Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuried 2001.
- 44 9. Auflage 1845, Bd. 8, S. 436/37. In der sehr kurzen Erläuterung zum Lemma „Kunstvereine“ in der 8. Auflage von Brockhaus' Conversationslexikon 1835 (Bd. 6, S. 398) hieß es nur lapidar: „Verbindungen von Kunstfreunden zur Beförderung eines lebendigern Kunstinteresses“; vgl. hierzu auch Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Wiesbaden 1982 (Frankfurter historische Vorträge; Hft. 8), S. 6ff.
- 45 Charles de Tolnay, der Altmeister der Michelangelo-Forschung des vergangenen Jahrhunderts, umschrieb die Situation – allerdings etwas holzschnittartig – in seiner Festrede zum 500. Michelangelo-Geburtstag vor der römischen Accademia dei Lincei 1975 folgendermaßen: „Allora Michelangelo era di moda: egli era considerato un vertice assoluto nella storia dell'arte. Era quella un'epoca eclettica in cui, senza dubbio sotto l'influenza dell'intenso processo di industrializzazione, l'arte aveva quasi perduto la sua autonoma creatività; nell'arte ufficiale, sia nell'architettura, che nella scultura e nella pittura regnava l'imitazione degli stili storici: il cosiddetto Neo-gotico e Neo-rinascimento [...]. Non c'è dunque da meravigliarsi che nel 1875 sia stato festeggiato, per la prima volta e nella maniera più solenne, il centenario della nascita dell'artista.“ In: Michelangelo nel quinto centenario della nascita. Prolusione tenuta per l'inaugurazione dell'anno accademico 1974–75, nella cerimonia solenne del 14 novembre 1974, Roma 1975, S. 9f.
- 46 Die Kunst wird also gerade nicht, wie Nipperdey (Verein, wie Anm. 4, S. 194) behauptet, als autonome und zweckfreie „in das Leben hineingenommen“ – sie wird einerseits aus dem Alltagsleben verdrängt und zum Feierabendgenuß degradiert, andererseits zur Erbauung und Selbstbewußtseinssteigerung des Bürgertums instrumentalisiert.
- 47 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 621.
- 48 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 627.
- 49 Johann Wolfgang von Goethe, Wichtigste Äußerungen über „Weltliteratur“, in: Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur, München 1981, S. 362f. – Vgl. Goethe-Handbuch, Bd. 4/2, Stuttgart / Weimar 1998, s. v. Weltliteratur; Manfred Naumann, Goethes Auffassung von den Beziehungen zwischen Weltliteratur und Nationalliteratur und deren Bedeutung für die heutige Zeit, in: Goethe Jahrbuch N.F., 33, 1971, S. 31–45; Hendrik Birus, Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung, in: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven,

- hg. von Manfred Schmeling, Saarbrücken 1995, S. 5-28; Martin Bollacher, Goethes Konzeption der Weltliteratur, in: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Studien für Jürgen Brummack zum 65. Geburtstag, hg. von Markus Heilmann u. Birgit Wägenbaur, Tübingen 2001, S. 169-185.
- 50 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Heinz Schlaffer, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 19, München 1986, S. 460 (März 1832).
- 51 In „Serbische Lieder“ schreibt Goethe in diesem Sinne: „Das allgemein Menschliche wiederholt sich in allen Völkern, gibt aber unter fremder Tracht, unter fernem Himmel kein eigentliches Interesse; das Besonderste aber eines jeden Volks befremdet nur, es erscheint seltsam, oft widerwärtig, wie alles Eigenthümliche, das wir noch nicht in einen Begriff auffassen, uns noch nicht anzueignen gelernt haben [...] Goethe, Werke (wie Anm. 49), S. 328f. Vgl. auch seine Besprechung von Carlyles German Romance, Vol. IV, Edinburgh 1827, Erstdruck in: Über Kunst und Alterthum, Bd. 6, H. 2, 1828 (WA I 41, 2, S. 305f.): „Offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemeine Menschliche gerichtet. In jedem Besondern, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft, mehr oder weniger willkürlich ersonnen, wird man durch Nationalität und Persönlichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchscheinen sehen.“
- 52 Hermann Hesse, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1987, S. 338; vgl. Bollacher (wie Anm. 49), S. 172.
- 53 Auch für dieses Lob ist Vasari (wie Anm. 18, S. 418f.) der Kronzeuge: „Dieß geschieht nur Menschen von hohem Werth gleich ihm; man hatte erkannt und gesehn, daß die drei Künste in ihm zu einer Vollkommenheit gediehen seyen, wie sie weder bei alten noch bei neuern Meistern gefunden wird, und in so vielen und vielen Jahren als die Sonne kreist, keinem außer ihm von Gott verliehen war.“
- 54 Zwar vergleicht auch Jean Paul Richter Michelangelo mit dem großen griechischen Bildhauer, doch differenziert er diesen Vergleich – allerdings mit unzureichenden Beschreibungsmitteln –, wenn er über die *Schöpfung Adams* der Sixtinadecke schreibt: „Dieses Bild gehört zu den idealsten künstlerischen Schöpfungen, welche wir besitzen, und doch ist, was den Gedankeninhalt anlangt, kaum eine größere Verschiedenheit denkbar, als zwischen dem Geiste, der die heiteren hellenischen Göttergestalten in olympischer Erhabenheit und Ruhe schuf [i.e. Phidias] und den überwältigenden, gedankenschweren Manifestationen des ruhelos drängenden Genius Michelangelo’s“; Die Schöpfung des Menschen (wie Anm. 27), S. 171. Als Motto stellt Richter seinem Aufsatz programmatisch den Satz von Cornelius voran: „Seit Phidias ist dergleichen nicht mehr gebildet worden“ (ibid., S. 168).
- 55 Diese Bemerkung spielt auf die Michelangelo-Büste an, die das Freie Deutsche Hochstift anlässlich des Jubiläums im Goethehaus aufstellte. Im Florentiner Antwortschreiben an das Hochstift heißt es hierzu: „Da Sie in Ihrem so hochherzigen Schreiben erwähnten, dem Bildniß Michelangelos sei ein Ehrenplatz in dem Hause jenes großen Dichters bereitet, in dem Heiligthum des deutschen Volkes, wie es das Haus des Dante für das italienische ist, so haben wir uns entschlossen, Ihnen dasselbe Bild des Buonarrotto darzubringen, welches bei der Festfeier die Ehre hatte, die Säule mit Ihrem kostbaren Eichenkranz zu krönen, ein Bildwerk, welches von demselben Florentinischen Künstler gemeißelt ist, welcher die Ehre hat, der Vorsitzende dieses Komite’s zu sein. So wird das Bildniß Michelangelos in Goethe’s Hause nicht nur als ein Zeichen italienischer Kunst glänzen, sondern auch als ein Symbol der Sympathie, welche wir, zur nationalen Einheit zurückgekehrt, für alle civilisirten Völker hegen“; in: Kunstchronik Nr. 48 vom 8.9.1876, Sp. 762.
- 56 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 626.
- 57 Gratulationsschreiben der Düsseldorfer Kunstakademie, Florenz, Casa Buonarroti, inv. 638.
- 58 Kunstchronik Nr. 48 vom 8.9.1876, Sp. 762f.
- 59 Gazette des Beaux-Arts, XXXVII, 1875, S. 376f.
- 60 So der englische Berichterstatter in seiner Beschreibung des Festumzugs in *The Academy*, 1875, S. 341, wo er auf einige übel aussehende Gestalten in der „procession“ hinweist: „A rather ill-looking set of young men, the only shabby persons in the procession, followed a banner with the pretentious inscription: ‚The free-thinkers of Italy: Science and labour the only religion of the future‘“; oder der Korrespondent der *Revue politique et littéraire*, 1875, S. 289, der seinen Artikel mit einer mokanten Bemerkung über die Fest- und Gedenkfeierwut seiner Gegenwart beginnt: „La mode est au centenaires, et l’on doit s’en féliciter: espérons même qu’elle se changera en usage, sinon en institution. Chaque année serait ainsi consacrée à un ou à plusieurs grands hommes. On formerait au besoin, si l’humanité compte assez de noms glorieux, un calendrier analogue à celui que proposent les positivistes, et l’on y indiquerait quel jour et dans quel pays doit se célébrer le souvenir de tel ou tel personnage illustre. La foule toujours croissante de ceux qui aiment les voyages et peuvent satisfaire ce goût trouverait toujours pour ses pérégrinations un but intéressant, instructif, élevé. Le travail de rapprochement entre les

nations qui, grâce à la vapeur et en dépit des efforts rétrogrades, se poursuit si énergiquement dans notre siècle, marcherait à pas plus rapides encore, et je ne crois pas que l'humanité pût rien perdre à ces pèlerinages laïques.“

- 61 Ibid., S. 330.
- 62 Kunstchronik Nr. 43 (6.8.1875), Sp. 673.
- 63 Hermann Riegel, Michelangelo, in: Im neuen Reich, 20, 1875, S. 761-778, hier: S. 762; Riegel hielt diesen Vortrag an Michelangelos Geburtstag, dem 6. März 1875, in Braunschweig.
- 64 Widmungsgedicht der Dresdener Kunstgenossenschaft, Florenz, Casa Buonarroti, inv. 643.
- 65 Vgl. hierzu auch den letzten Vers dieses Gedichts: „Unsterblich strahlt dein Name, fernsten Zeiten!“ Die religiöse Metaphorik zieht sich auch durch die französischen Quellen zum Michelangelo-Jubiläum. So schreibt Paul Leroi in seinem Bericht „12 Septembre 1875“, in: L'Art, III, 1875, S. 330f.: „Supérieurs à leur siècle et aux siècles qui les suivent, ce sont les phares de l'humanité, l'heure sonne où, frappée de vérité, elle prend leurs rayons pour seul guide. Michel-Ange en est là; ce glorieux vainqueur doit tressaillir dans sa tombe. Ne voit-il pas enfin toutes ses saintes impatiences exaucées? N'est-ce pas dans sa patrie si longtemps martyre, maintenant définitivement libre et maîtresse de son indépendance, qu'ont été convoqués, pour honorer son immortelle mémoire, les représentants de l'univers unanime à le placer seul, sans égal, sans rival, au plus haut sommet de l'art, et à le vénérer comme le plus illustre de tous les enseignements.“
- 66 Richter, Die Schöpfung des Menschen (wie Anm. 27), S. 168.
- 67 Vgl. hierzu die Schilderung der Einweihung der *Germania* auf dem Niederwald bei Rüdesheim am 28. September 1883, die der Wiesbadener Regierungsrat und Schriftführer des Denkmalkomitees, Sartorius, als Augenzeuge liefert: „[...] darauf [nach dem eigentlichen Festakt] ging er vorn nach dem Aussichtsbalkon, um in die Landschaft hinabzuschauen. In diesem Augenblick zerteilten sich die drohenden schwarzen Gewitterwolken und leuchtende Sonnenstrahlen umflossen des Kaisers hohe Gestalt. Wie ein Zeichen göttlicher Gnade empfanden dies die vielen Tausende, die auf dem Niederwald versammelt waren und die alle den Kaiser auf dem vorgeschobenen Punkt sehen konnten. Und heller Jubel und Tücherschwenken wollten nicht enden. In dieser Erregung setzten die Musikcorps wieder ein und mächtig erscholl das Lied, das im Jahre 1870 zum Sieg geführt hatte, die ‚Wacht am Rhein‘ von Tausenden mitgesungen“; zit. nach Clemens Weiler, Von der Loreley zur Germania. Die Geschichte des Niederwalddenkmals, Wiesbaden 1963, S. 12. Rudolf Engelhardt, Das Niederwald-

denkmal, Rüdesheim 1973, S. 25 schildert diese Szene erneut und fährt dann fort: „Tagelang vorher hatte ungünstige Witterung geherrscht, manche Tage regnete es stundenlang ununterbrochen, Herbstkühle lag über den ‚Gebreiten‘. Nun aber hatte plötzlich der Himmel ‚Kaiserwetter‘ angesetzt. Bei strahlender Sonne erfolgte die Rückfahrt vom Denkmal bis zur Rheinhalde, wo ‚das Festdiner‘ stattfand. Es war eine einzige Triumphfahrt. Die Menschen jubelten und winkten, alle wollten ihren 86jährigen Kaiser sehen, ‚unsern alten Kaiser Wilhelm...‘.“ Der Regen im Vorfeld löschte auch die Lunte der Kaiser-Attentäter, die dann mit dem Beil enthauptet wurden.

- 68 The Academy vom 2.10.1875, S. 365.
- 69 Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 837.
- 70 Zur Erinnerung an diese heroische Tat wurde während der Feierlichkeiten im September 1875 San Miniato mit einem besonderen Schmuck versehen: „San Miniato, over which floated a banner, the accurate heraldic reproduction of that which waved over the head of Michelangelo while he directed the defence in the famous siege of Florence in 1529“; The Academy, 1875, S. 342.
- 71 Emile Gebhart, Une lettre de Michel-Ange, in: La Revue politique et littéraire 13, vom 25.9.1875, S. 292f.
- 72 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 639; vgl. hierzu auch Schlink, Kunst (wie Anm. 41), S. 71: „Anpassungsfähigkeit, Ausdauer, Bildung, Fleiß, Gespür für ‚Soll und Haben‘ und andere Gründerzeitugenden mehr benötigt der Renaissancekünstler, um berühmt zu werden. Nicht durch seiner Hände Werk empfiehlt er sich dem Bildungsbürger der Gründerzeit, sondern durch seine Biographie, in welcher der Kunsthistoriker Bedingungen des Aufstiegs zum Ruhm frei nacherzählt“ sowie den Abschnitt: „1828: Der Künstler als Bürger“ im Beitrag von Kosfeld (wie Anm. 9), S. 8-11.
- 73 Riegel (wie Anm. 63), S. 773f.
- 74 Zu diesem vieldiskutierten Konzept vgl. die Essayammlung von Hans Baron, In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought, Princeton 1988; Alison Brown, Hans Baron's Renaissance, in: Historical Journal, 33, 1990, S. 441-448.
- 75 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 639.
- 76 Woermann (wie Anm. 28), S. 89.
- 77 Hubert Janitschek, Die Michelangelo-Literatur der Centenarium-Feier, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1, 1876, S. 299-311; S. 427-433, hier: S. 429.
- 78 Janitschek, Die Michelangelo-Literatur (wie Anm. 77), S. 432.
- 79 Riegel (wie Anm. 63), S. 772.
- 80 Kunstchronik Nr. 48 vom 8.9.1876, Sp. 763.

- 81 Vgl. Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 831.
- 82 Riegel (wie Anm. 63), S. 770f. Wie verbreitet diese Vorstellung vom künstlerischen Schaffensprozeß „von innen heraus“ im 19. Jahrhundert war, zeigt auch die Rede von Ernst Curtius zum 50jährigen Jubiläum der Düsseldorfer Kunstakademie: „[...] so ist auch das einzelne Kunstwerk nicht das Produkt eines willkürlichen Vorsatzes, wie es ausreicht, um bei erforderlicher Geschicklichkeit eine technische Leistung auszuführen, sondern es bedarf ausser der künstlerischen Anlage im Allgemeinen für die Geburt jedes einzelnen Kunstwerks einer Seelenerregung, welche nicht vom Willen des Künstlers ausgeht, einer tiefinnerlichen Bewegung, welche nur in einem bestimmten Werke ihren beruhigenden Abschluss findet, eines *göttlichen Zwanges*, wie die Alten es ausdrückten [...]“; Rede am Jubiläum der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf den XXIII. Junius MDCCCLXIX in der Tonhalle, Berlin 1869, S. 7f. Und auch im 20. Jahrhundert wirkt diese Vorstellung noch nach; vgl. Fritz Knapp, *Die Kunst in Italien. Eine Einführung in das Wesen und Werden der Renaissance*, Berlin 1907, S. 176: „Aber der Meister des ruhelosen Sturmes und Dranges, wo die Seele immer starken Anteil nimmt an den Taten des Geistes, wo Seelenfreudigkeit, Jugendübermut wechseln mit schmerzhafter Niedergeschlagenheit, dieser Meister der im vollen Kampf stehenden männlichen Jugendkraft ist *Michelangelo*. In ihm wohnte jene andere Leidenschaft, die sich mit Gewalt herauszwingen muss aus dem unter dem Druck der gehassten fremden Welt tief darniederliegenden Ich. [...] Alles bei ihm ist das Resultat schweren, inneren Ringens, denn in ihm lebten neben den guten Geistern auch die schlimmen Dämonen, schlimmere Feinde, als da draussen in der weiten Welt. Sie hat er in oft verzweifelten Streiten immer erst besiegen müssen, ehe ein Werk gedieh.“
- 83 Riegel (wie Anm. 63), S. 770.
- 84 So eine anonyme Charakteristik der Lyrik Michelangelos, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, XI, 1876, S. 279; vgl. auch Ballu (wie Anm. 1), S. 83f.: „A la différence des sculpteurs *ordinaires*, il ne faisait pas d'ébauche et dédaignait de mettre au carreau. Assis au coin de son atelier, la tête dans ses mains, il concevait son œuvre, il en arrêtait les proportions; quand il la voyait distinctement se lever dans son esprit, il se précipitait sur le bloc. [...] Toutes ses œuvres témoignent de cette inspiration foudroyante, de cette improvisation sur le marbre, qualités particulières à son génie et qui étaient la griffe du lion.“ – Die „griffe du lion“ geht auf einen dem Phidias zugeschriebenen Ausspruch zurück, auf den auch schon Henke (wie Anm. 35), S. 238 verweist: „Aus der Kralle den Löwen erkennen soll das Sprüchwort des Altmeisters der Plastik, des großen Phidias, gewesen sein. Hier ist das Löwen-Krallen, in dem wir Michelangelo in seiner ganzen Größe auf Einmal erkennen, die Kraft des Geistes, in der Bändigung des Leibes offenbart.“
- 85 Carl v. Lützow (wie Anm. 33), S. 94. Die Hähnelschen Terrakotten, die aus dem Praunschen Kunstkabinett stammten, wurden aus Anlaß des Michelangelo-Jubiläums im Kunst-Ausstellungs-Gebäude auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden von der Kunsthandlung Ernst Arnold gezeigt; vgl. dazu den Katalog *Michelangelo nell' Ottocento* (wie Anm. 5), S. 24 u. Anm.
- 86 Vgl. Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 842.
- 87 Grußadresse der Weimarer Kunstschule, Florenz, Casa Buonarroti, inv. 639.
- 88 Riegel (wie Anm. 63), S. 766. Woermann (wie Anm. 28), S. 90 spricht von Michelangelos „dämonisch auch die Widerstrebenden mitreißenden Anziehungskraft“.
- 89 Ballu (wie Anm. 1), S. 84.
- 90 Henke (wie Anm. 35), S. 237; vgl. auch v. Lützow (wie Anm. 33), S. 27: „Man möchte sich gern dem Gedanken hingeben, daß der dem Erhabenen zugewandte Geist Michelangelos, wie sich selbst vergessend, *einmal* wenigstens in frühen Tagen der Verkörperung zarter Anmuth und Jugendschönheit den Meißel geliehen habe“; während diese Vision eines zarten und anmutigen Michelangelo für v. Lützow nur ein „Lieblingwunsch“ (ibid.) bleibt, sieht Jean Paul Richter die weichen Seiten von Michelangelos Charakter in den neuen Publikationen von Gotti und Milanesi ans Licht gebracht: „Daß es hier an Dissonanzen nicht fehlen könne, möchte man fast eine Naturnothwendigkeit nennen, daß dieselben aber fast nie ohne Ausgleich bleiben, daß in dem Charakter des Mannes neben der unbestreitbaren, durch seine Abgeschlossenheit noch gesteigerten Einseitigkeit selbst Züge großer Milde, Wärme des Gefühls, ja von Weichheit durchblicken, ist eine Thatsache, welche überrascht“; Richter, *Die neuen Dokumente* (wie Anm. 31), S. 57.
- 91 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 621.
- 92 v. Lützow (wie Anm. 33), S. 26.
- 93 Die Gewaltigkeit der Gestalten Michelangelos unterstreicht auch Jean Paul Richter, wenn er über den *Adam* in der Sixtina schreibt, er sei nicht „der hehre Vater des Menschengeschlechts, wie ihn Raffael in der Disputa gemalt hat, wohl aber [der] berufene König des Erdkreises, der eben mit dem Empfang des Geistes aus Gott mit göttlicher Macht, mit Herrschergewalt ausgerüstet werden soll“; in: *Die Schöpfung des Menschen* (wie Anm. 27), S. 169.
- 94 Florenz, Casa Buonarroti, inv. 643.

- 95 Daß der Burckhardtsche „Gewaltmensch“ nichts mit dem (ebenfalls zumeist einseitig rezipierten) Übermenschen Nietzsches zu tun hat, zeigt sich allein in der Tatsache, daß Burckhardt in der ‚Cultur der Renaissance in Italien‘ Alberti zum Prototyp des „Gewaltmenschen“ erklärt: „Über diese Vielseitigen aber ragen einige wahrhaft Allseitige hoch empor. Ehe wir die damaligen Lebens- und Bildungs-Interessen einzeln betrachten, mag hier, an der Schwelle des 15. Jahrhunderts, das Bild eines jener Gewaltmenschen seine Stelle einnehmen: Leon Battista Alberti“; in: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. V, hg. von Werner Kaegi, Basel 1930, S. 101. Vgl. auch Burckhardt, *Der Cicerone* (wie Anm. 32), S. 532: Michelangelo „sucht das Übermenschliche auf und findet es – nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie einzelne frühere Künstler – sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den
- ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures.“
- 96 Woermann (wie Anm. 28), S. 87.
- 97 Knapp (wie Anm. 82), S. 176.
- 98 Woermann (wie Anm. 28), S. 95; vgl. auch Janitschek, Michelangelo (wie Anm. 29), S. 722: Michelangelos „sittliches Handeln trägt in den meisten Fällen nicht minder den Charakter des Erhabenen, Gewaltigen, als seine Werke.“ Er „schließt die Reihe dieser Gewaltmenschen“, denn er kannte „jene Aeußerung der menschlichen Gebrechlichkeit, welche man ‚Furcht‘ nennt,“ nicht (ibid., S. 741). „Das Menschenthum scheint hier zum Titanenthum emporzuwachsen. Man könnte sagen, hier offenbare sich der Gipfelpunkt menschlichen Vermögens, menschlicher Herrlichkeit, wenn nicht das, was schöpferisch macht, immer darüber hinaus läge, zwar kein Uebernatürliches, aber doch ein Uebermenschliches wäre.“ (ibid., S. 841).
- 99 Ibid.
- 100 Ibid., S. 842.