

토마스 만의 피렌체

김효진**

‘정신과 삶’의 교차점으로서
토마스 만의 피렌체 여행과
르네상스 문화 수용*

초록 토마스 만의 초기작 『글라디우스 데이』(*Gladius Dei*)(1902)와 『피오렌차』(*Fiorenza*)(1905)는 각각 산문과 드라마로서 형식은 다르지만 비슷한 주제를 다루고 있다는 점에서 논의의 대상으로 함께 고려될 수 있다. 토마스 만의 피렌체 여행과 직접적인 관련이 있는 이 작품들은 초기의 토마스 만이 고심했던 남과 북의 대립 구도에서 그가 거부한 남쪽 문화의 실체를 구체적으로 기술하고 있다는 점에서 작가연구에서 흥미롭게 다루어질 만하다. 1901년 토마스 만의 피렌체 여행은 이탈리아 르네상스 주제를 다루는 드라마 『피오렌차』 집필 준비를 위한 특별한 목적의 여행이었다는 점에서 이전 이후 그의 다른 이탈리아 여행과 구별된다. 사보나롤라의 정신적 후예로서 선배의 흔적을 찾아 나선 피렌체 여행에서 토마스 만은 북쪽의 정신에 속한 자로서 ‘독일성’을 고수하며 이탈리아 문화를 배타적이고 선택적으로 수용했다. 이러한 태도는 여행 직후 쓰여진 단편 『글라디우스 데이』와 산문의 단계를 거쳐 드라마로 완성된 『피오렌차』에 나타나는 ‘정신과 삶’의 대립양상에서도 볼 수 있다. 토마스 만은 두 작품에서 모두 정신과 대립하는 삶의 속성을 창녀로 비유한다. 두 작품에서 창녀 알레고리의 변화된 의미는 정신과 삶의 대립 사이에서 작가가 취했던 태도의 변화와 연관시켜 해석될 수 있다.

주제어 토마스 만, 피렌체 여행, 르네상스, 사보나롤라, 정신과 삶, 창녀 알레고리, 비너스

* 본 연구는 2023년 서울대학교 인문학연구원 인문학 강연-집필 지원 사업의 지원을 받았음.

** 서울대학교 독어교육과 강사

1. 들어가는 말

18세기의 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)가 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)의 고전주의를 찾아 로마로 갔다면, 괴테의 후예들은 빙켈만에 더해 괴테의 여행기를 들고 이탈리아로 떠났다. 19세기 후반에도 독일인들의 이탈리아 여행은 계속되었다. 그러나 이들의 주요 목적지는 더 이상 로마가 아니라 부르크하르트(Jacob Burckhardt, 1818-1897)의 르네상스 도시 피렌체였다. 19세기 후반 독일의 많은 교양시민들은 조화로운 고전주의적 이상과 건전한 시민 정신의 토대 위에서 뛰어난 개인들이 위대한 업적을 꽃피운 과거의 피렌체에서 데카당트의 무력감에 빠진 자신들의 조국을 대신할 이상향을 발견했다. 르네상스의 뛰어난 예술가들과 폭력적인 군주들에게서 위대한 개인으로서 초인의 모습을 본 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)나, 색채의 조화와 형태의 균형으로 인문주의의 이성이 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510)의 비너스 속에서 발현한 것으로 파악한 바부르크(Aby Moritz Warburg, 1866-1929)처럼 이 시기 피렌체의 독일인들은 여행을 떠나기도 전에 각자 자신들의 내면에 형성해 놓은 표상, 심지어 독일 정신의 원형을 400여 년 전의 피렌체에서 발견하고자 했다. 이런 점에서 이들 교양을 갖춘 독일 여행자들이 보는 피렌체는 아주 선별적으로만 바라보는, 독자적인 현실을 지닌 것으로서, 위대하고 중요하다고 느끼는 과거가 현실성을 얻는 장소였다.¹

한편, 독일인들에게 피렌체는 위험하고도 마음을 현혹시키는 반대의 이미지를 갖고 있는 곳, 아름다운 창녀의 방식으로 북쪽 독일 사람들을 매혹하는 남쪽의 퇴폐적인 도시이기도 했다.² 남국의 밝게 빛나는 태양과 푸

1 베르트 뢰크(2005), 안인희 역, 『피렌체 1900년. 아르카디아를 찾아서』, 서울: 리북, p. 104.

2 베르트 뢰크(2005), p. 170.

른 하늘 아래 생기 넘치는 이탈리아인들의 가벼운 감각성이 음울한 북쪽의 하늘 아래 깊이 침잠하는 독일인들의 정신성에 위배된다고 생각했기 때문이다. 또한, 구교 가톨릭 세계가 창조해낸 이탈리아의 과도하게 사치스러운 시각예술 역시 프로테스탄트 신교의 금욕주의 정신과 독일음악에 깊은 뿌리를 두고 있는 게르만 정신에 상반되는 것으로서 경계의 대상으로 간주되었다. 피렌체에 대해 동경과 경계 사이에서 양가적인 태도를 갖고 있었던 세기말 피렌체의 독일인들은 현지의 동시대 이탈리아인들과는 거의 교류하지 않았으며 현실의 이탈리아에 그다지 관심을 갖지도 않았다.³ 이들의 피렌체는 자신들의 아카디아, 과거의 이상향으로서, 이들에게 피렌체는 해체되어 은유로, 관찰자의 생각 속 그림으로 변한다.⁴

이런 점에서 보면 토마스 만 역시 전형적인 세기말의 독일인 피렌체 여행자였다. 그는 르네상스 시대 금욕주의 성직자 지롤라모 사보나롤라(Girolamo Savonarola, 1452-1498)의 흔적을 찾아 1901년 이곳으로 와서 5월 한

3 부르크하르트의 『이탈리아 르네상스 문화』(1860)가 발표되기 전 19세기 전반에도 이미 피렌체에는 성악가 카롤리네 웅거(Caroline Unger, 1803-1877)와 프랑수와 사바티에(Françis Sabatier, 1818-1891) 부부, 제씨 테일러 로쏘(Jessie Taylor Laussot, 1826-1905)와 언론인 칼 힐레브란트(Karl Hillebrand, 1829-1884) 부부, 저술가 루트밀라 아싱(Ludmilla Assing, 1821-1880), 조각가 아돌프 힐데브란트(Adolf Hildebrand, 1847-1921) 등이 주도했던 유명한 살롱들이 있었다. 리스트와 바그너 등 당대 최고의 음악가들과 작가, 미술가들뿐만 아니라 가리발디를 비롯한 이탈리아의 주요 정치인들과도 활발히 교류하였던 이 독일인 살롱들은 문화적으로는 상당히 개방적인 분위기였으며 정치적으로는 이탈리아 통일운동(Risorgimento)을 적극 지원하는 등, 매우 진보적인 성향을 띠었다. 1848년 독일 혁명이 좌절된 이후 독일과 이탈리아 통일운동이 겹치는 시기에 양국의 문화계 인물들과 정치인사들은 이 살롱들을 통해 연대의식을 가지며 협력하였다. 그러나 피렌체가 1865년 통일 이탈리아 왕국의 수도역할을 잠시 담당했다가 1871년 로마에 그 지위를 이양하고 통일운동의 구심점으로서 활력을 잃은 이후 세기말 이 도시의 독일인 몇 모임들은 유태주의적인 살롱으로 성격이 바뀌었으며, 이러한 모임을 이끌던 대표적인 인물로는 1897년 결혼과 함께 이 도시에서 4년을 보낸 아비 바부르크(Aby Moritz Warburg, 1866-1929)를 들 수 있다. 19세기 피렌체의 독일인 살롱에 대한 자세한 내용은 Rotraut Fischer (2022), *Fluchtpunkt Florenz*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 세기말 바부르크와 교제했던 독일인 모임에 대해서는 베른트 뢰크(2005) 참고.

4 베른트 뢰크(2005), p. 107.

달 동안 머물렀다. 금욕적 예술가로 자처한 토마스 만에게 피렌체는 자신의 선배가 400여 년 전 감각적 ‘삶’의 대표자 로렌초 메디치(Lorenzo di Piero de' Medici, 1449-1492)에 맞서 투쟁했던 신성한 장소였다. 토마스 만의 초기작 『글라디우스 데이』와 드라마 『피오렌차』는 그의 피렌체 여행 경험과 이 도시에 대한 표상이 직접적인 영향을 미치고 있는 작품들이다. 단편 『글라디우스 데이』에서는 19세기 말 ‘이자르강의 피렌체’(Isar - Florenz)로 불렸던 뮌헨의 중심가에서 사보나롤라를 연상시키는 인물이 미술품 상점에 진열되어 있는 관능적인 성모자상을 불태우라고 외치며 400여 년 전 피렌체 시뇨리아 광장에서 있었던 ‘허영의 소각’(Falò delle Vanità)을 다시 한번 기도한다. 『피오렌차』에서는 화려한 르네상스 도시 피렌체를 건설한 메디치 가문의 수장 로렌초의 죽음의 침상에서 회개와 참회로 타락한 도시 피렌체를 정화할 것을 외치며 도시를 장악해 나가고 있는 사보나롤라가 각각 ‘삶’과 ‘정신’의 대표로 혼신의 설전을 펼친다.

피렌체는 토마스 만에게 관능적인 감각, 퇴폐적인 예술이 만연한 삶의 중심지이기도 했다. 이 도시는 위 작품에서 모두 창녀의 이미지로 비유된다. 『글라디우스 데이』의 배경 세기말의 뮌헨은 르네상스 피렌체 건축물을 그대로 모방한 도시의 경관 속에서 감각적인 르네상스풍의 생활방식과 퇴폐적인 르네상스 양식의 회화가 만연한 장소이다. 세속의 어린 직공을 모델로 그려진 관능적인 성모자상은 미술품 상점의 진열장 안에서 창녀처럼 젊은이들의 욕감을 자극한다. ‘피오렌차’는 피렌체의 옛 지명으로 ‘꽃’, 곧 ‘피오레’라는 뜻이다.⁵ ‘피오레’(Fiore)는 드라마 『피오렌차』의 유일한 여주인공으로, 전통적으로 이 이름은 창녀에게 전형적인 것이었다.⁶ 따라서 이 인물은 토마스 만이 피렌체에 창녀의 속성으로 부여한 도시의 알레고리로 해석

5 박혜경(2016), 『인류의 꽃이 된 도시, 피렌체』, 서울: 도서출판 호미, p. 17.

6 다카시나 슈지(2021), 이연식 역, 『이탈리아 르네상스 미술: 그 찬란함과 이면』, 서울: 재승출판, pp. 281-295.

될 수 있다.⁷ 피오레는 현재는 피렌체의 최고 권력자 로렌초 메디치의 정부이지만 과거에는 소년 사보나롤라가 연모한 이웃집 소녀였다. 피오레는 로렌초의 임종 침상에 피렌체의 새로운 지배자 사보나롤라를 불러들임으로써, 삶과 정신의 대결의 장을 만드는 중개자 역할을 한다. 이렇게 보면 피오레는 정신과 삶 어느 편에도 속하지 않으면서 이 둘 모두와 관여하여 양편의 실재를 다 목도한 유일한 존재, 곧 진실의 알레고리로도 해석될 수 있다.

『글라디우스 데이』에서는 삶과 정신이 날카롭게 대립한다. 에로틱한 성모자상을 떼어내어 불태우라고 경고하는 근대의 사보나롤라는 폭력적인 미술품 상점 직원의 폭력에 의해 오데옹 광장에 내쳐짐으로써 패배한다. 감각적인 삶이 정신을 압도하는 세기말의 뮌헨에서 두 속성 사이에는 타협의 여지가 보이지 않는다. 그러나 1905년의 『피오렌차』에서는 이 대립이 모호해진다. 작품의 핵심인 정신과 삶의 대치 장면에서 로렌초의 죽음으로 ‘삶’이 패배하는 것처럼 보이지만, 몇 년 후에 있을 사보나롤라의 화형 역시 암시되므로 어느 한 편이 패배로 결론지어지지 않는다. 사실 이 두 남자들보다 오래 살아남아 궁극적인 승리를 하는 것은 이 작품의 유일한 여성, 창녀 피오레이다. 그녀는 형식적으로도 처음부터 끝까지 직간접적으로 등장해서 극을 이끌어 가는 실질적인 주인공이기도 하다.⁸ 이는 이 작품의 제목이 애초 『플로렌츠의 왕』(*König von Florenz*)이었다가 『피오렌차』로 변경되었다는

7 Elisabeth Galvan (2013), “Femme Fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissacedrama »Fiorenza« und das München der Jahrhundertwende”, *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert* (hrsg.von Helmut Koopmann u. Frank Baron), Münster: Mentis, pp. 181-192.

8 Elisabeth Galvan (2013), p. 186. 이런 점에서 피오레의 존재는 부르크하르트가 기술하고 있는 르네상스 시대 고급 매춘부들의 전형적인 특성파도 구분된다. 부르크하르트는 “많은 유명인들이 유명 매춘부들에게 높은 수준의 지성을 요구했으나 [...] 이런 교제는 공식적으로 허락된 사교에 비해 별로 언급할 가치가 없으며, 시와 문학에 남아 있는 흔적도 대개는 추문에 가까운 것”이었다고 밝히고 있다. 야코프 부르크하르트(2003), 이기숙 역, 『이탈리아 르네상스의 문화』, 파주: 한길사, p. 483.

사실을 통해서도 알 수 있다.⁹

토마스 만은 1908년 가톨릭신문에 보내는 공식 서신에서 『피오렌차』의 주인공은 로렌초가 아니라 사보나톨라라고 하면서 작가로서 정신의 편을 지지함을 밝힌 바 있다.¹⁰ 그러나 자신의 문학에서 핵심인 이분법적인 개념을 다루는 그의 특유의 태도로 미루어 볼 때, 이 발언은 의례적이고 표피적인 것으로 해석될 수 있다. 그는 자신의 예술개념에서 핵심이 되는 것으로 꼽은 ‘정신과 자연’, ‘정신과 예술’ 등의 이분법적 개념들 사이에서 정신의 편에 속한다고 공언은 하면서도 한쪽에 배타적으로 머물지 않고 양쪽 모두를 오가며 결눈질하는 모호한 태도를 취했던 것이다. 이는 『피오렌차』에서 피오레가 로렌초와 사보나톨라, 삶과 정신 사이에서 보이는 행동 양식과 유사하다. 양 개념 사이 토마스 만의 선택적 수용양상은 작품을 쓰기 전 그가 했던 피렌체 여행에서 보였던 모순적 태도를 통해서도 이미 어느 정도 예견되는 바이다.

2. 토마스 만의 피렌체 여행

토마스 만의 작품 중 가장 자전적인 작품으로 간주되는 『토니오 크뢰거』(Tonio Kröger)(1903)의 주인공은 남쪽 이탈리아에 대한 경멸을 노골적으로 표현하며 북쪽으로 떠나겠다는 결심을 단호히 밝힌다.¹¹

9 Ilsedore B. Jonas (1969), *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag; Lothar, Pikulik (1971), “Thomas Mann und die Renaissance”, *Thomas Mann und die Tradition* (hrsg. von Peter Pütz), Berlin: Athenäum, p. 106.

10 Thomas Mann (1908), “Über Fiorenza”, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960-1974), Bd. XI, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, p. 560. 본 논문에서는 토마스 만의 작품 인용에 한해 전집 출판연도가 아니라 작품의 발표연도를 표기하고 인용마다 작품명을 병기함.

11 토마스 만 스스로 『토니오 크뢰거』가 자신의 이야기에 가장 가깝다고 밝힌 바 있다.

이탈리아는 내게 경멸과 같은 의미입니다! 내가 그곳에 속한다고 공상한 것은 오래전 일입니다. 예술, 그렇지 않아요? 비단결같이 푸른 하늘, 뜨거운 와인, 달콤한 감각 … 요컨대 나는 그것들을 좋아하지 않습니다. 난 포기하겠어요. 이 모든 아름다움이 날 신경질적으로 만듭니다. 난 또한 이 끔찍스러운 정도로 생기 있는 저 아래쪽의 사람들, 짐승 같은 까만 눈빛을 가진 그들을 견딜 수가 없어요. 이 로만 계통 사람들은 눈에 양심이러곤 전혀 갖고 있지 않아요. 아니, 난 이제 좀 덴마크로 가겠습니다.¹²

같은 맥락에서 토마스 만은 스스로 자신이 기질적으로 북쪽의 정신에 속하는 자로서, 남쪽 이탈리아의 자연과 예술과 관련된 삶의 요소에는 반감을 갖고 있다는 사실을 에세이에서도 분명히 했다.

나는 북쪽의 정서를 갖고 있는 사람으로, 오늘날 도처에서 민족, 종족과 관련된 문제를 지배하고 있는 의식을 갖고 볼 때 그렇습니다. 프로테스탄트적, 도덕적, 청교도적인 경향이 어디에서 유래하는지는 모르겠으나 핏속에 자리 잡고 있으며, 내가 남쪽의 풍광에 약간의 경멸을 품고 있는 것처럼 로만 민족적인 예술 취향에 의심의 여지 없이 수반되는 비열함이 내게 본능적이고 신경질적인 반감을 불러일으킵니다.¹³

초기 토마스 만에게 ‘남과 북’의 문제는 ‘삶과 정신’, ‘감성과 이성’, ‘라틴과 게르만’, ‘문명과 문화’, ‘진보와 보수’ 등의 대립 개념을 포함하는 것으로서, 자신의 정체성 인식과 관련되는 핵심적인 문제였다. 토마스 만은 자신을 북쪽에 속한 자로 분명히 규정하고 있지만 사실 그는 1938년 미국으로 망명하기까지 ‘정신’의 도시 뤼벡이 아니라 ‘삶’의 예술이 만연한 뮌헨

Thomas Mann (1930), "Lebensabriß", Bd. XI, p. 113.

12 Thomas Mann (1903), "Tonio Kröger", Bd. VIII, pp. 305-306.

13 Thomas Mann (1904), "Der französische Einfluß," Bd. XI, p. 837.

에 거주하였으며, 이탈리아에 대해서는 노골적인 반감을 표했지만 장단기 체류를 포함해 일생 동안 이곳으로 34회나 여행을 했다.¹⁴ 작가 초년기에 그는 형 하인리히 만과 함께 대부분 로마와 근교에 머물렀으며 1901년 피렌체 여행 이후에는 주로 베네치아를 비롯한 해안 휴양지로 향했다. 피렌체에는 1901년 5월 한 달 동안 머물렀던 것 외에 1925년 행사 참석을 위해 방문했으며, 1954년 사망하던 해에는 로마로 가는 길에 딸과 함께 잠시 들렀다. 따라서 그의 본격적인 피렌체 여행은 1901년 5월의 4주 여행으로 국한된다.

토마스 만의 1901년 피렌체 체류가 갖는 특별한 의미는 특별한 목적, 『피오렌차』를 집필을 위한 연구 조사 여행이었다는 점이다. 그 의미는 그가 작가 준비기에 형과 함께 했던 로마 근교 여행과 피렌체 여행을 비교할 때 더욱 분명해진다. 토마스 만은 1930년 『약력』(Lebensabriß)에서 1895년에서 1898년 사이 형과 함께 머물던 로마 근교에서의 체험을 다음과 같이 회상하고 있다. 이들은 이곳에서 동향인들과의 만남을 극도로 회피하였으며, 특히 토마스 만은 남쪽 이탈리아 문화를 진지하게 수용할 의사가 전혀 없었음을 다음과 같이 조롱 조로 이야기한다.

우리는 사람들과 교류하지 않았습니다. 독일어로 말하는 소리가 들리면 우린 얼른 자리를 피했습니다. 우리는 로마를 우리들의 불규칙한 습성을 숨길 수 있는 산으로 여겼고, 내가 그곳에서 있었던 것은 내가 근본적으로 사랑하지도 않는 남쪽을 위해서가 아니라, 단순히 집에 나를 위한 자리가 없어서였습니다.¹⁵

1901년 5월 그의 피렌체 여행은 그 전의 부정적인 태도에서 벗어나 남

14 Ilsedore B. Jonas (1969), pp. 11-16.

15 Thomas Mann (1930), "Lebensabriß," Bd. XI, p. 103.

쪽의 문화를 수용하고 배우려고 왔다는 점에서 일단 그의 여타 이탈리아 여행과는 차별성을 갖는다. 그가 피렌체에 온 1901년 5월은 신진작가로서 최대 과제였던 장편 『부덴브로크 일가』(*Buddenbrooks*)(1901) 집필을 1898년 로마에서 시작하여 1900년 뮌헨에서 탈고하고 1901년 성공적으로 출판을 마친 직후였다. 토마스 만이 장편 집필을 시작한 1898년 이후 한 번도 이탈리아를 찾지 않았으며 대작 과제를 마무리하자마자 이곳으로 온 것으로 보아 피렌체에서의 사보나롤라 연구는 한동안 미뤄두었던 그의 중요한 과제였던 것으로 짐작할 수 있다. 사실 1898년 사보나롤라 사망 400주년을 계기로 그에 대한 재조명이 활발하게 시작되었을 때부터 토마스 만은 이미 르네상스 문화 전반에 관한 책을 탐독하며 『피오렌차』 집필을 준비해 오고 있었다. 그는 부르크하르트의 『이탈리아 르네상스 문화』(1860) 외에도 고비노(Arthur de Gobineau, 1816-1882)의 『르네상스. 역사적 장면들』(파리 1877, 독일어 번역 1896), 빌라리(Pasquale Villari, 1827-1917)의 『지롤라모 사보나롤라와 그 시대의 역사』(독일어 번역 1897), 에두아르트 하이크(Eduard Heyk, 1861-1941)의 『메디치』(1897)와 바사리(Giorgio Vasari, 1511-1574)의 『르네상스 미술가 평전』(1550)을 통해 르네상스 문화 예술을 공부했다.¹⁶ 그러나 하인리히에게 보내는 편지에서 “여러 사항의 외적인 것들을 아직 완전히 파악하지 못했으며, 몇 권의 책만으로는 꼭 필요한 것들을 얻어낼 수가 없다”고 한 것으로 미루어 볼 때, 이 여행이 르네상스 예술, 경관을 직접 보고 체험하려는 목적을 가진 수학여행이었던 것은 확실하다.¹⁷

그러나 토마스 만은 피렌체에서도 북쪽 소속 시민으로서 특유의 배타

16 Hanno-Walther Krufz (1990), “Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann”, *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann* (hrsg. von August Buck), Tübingen: Niemeyer, p. 91.

17 Thomas Mann, Heinrich Mann (1968), “Brief an Heinrich Mann vom 13. Februar 1901”, *Briefwechsel 1900-1940* (hrsg. von Hans Wysling), Frankfurt a. M.: S. Fischer, p. 13.
이 책들의 독서가 드라마 『피오렌차』에게 영향을 준 구체적인 내용에 대해서는 Elisabeth Galvan (2013), pp. 183-186.

적 경계심을 버리지 않고 거리를 두면서 르네상스 문화를 체계적으로 공부하고 적극적으로 수용하지는 않았던 것으로 보인다. 이는 여행에서 돌아온 같은 해 11월 6일 토마스 만이 당시 피렌체에 체류하고 있었던 뮌헨 친구 예술사가 오토 그라우토프(Otto Grautoff, 1876-1937)에게 보낸 편지에서 장소의 묘사를 부탁하는 내용을 통해서도 확인할 수 있다.

자네가 내게 한 장소 혹은 다른 장소에 대해 쓸모있는 정보를 줄 수 있으면 하네. 예를 들어 카레지의 빌라 메디치를 방문하는 것을 빠뜨렸는데, 내가 그곳에 있을 때는 로렌초가 사망한 곳이라는 사실을 미처 몰랐기 때문이라네. 빌라의 내부가 내가 지금 구상하고 있는 한 막의 장면 배경이 되는데도 말일세. 빌라 사진을 갖고 있긴 한데 많은 것을 얘기해 주진 않는 다네. 만일 자네가 그곳에 가게 되면 인테리어에 대해 메모를 해주면 좋겠네. 자네는 가능한 방법으로 내게 유용한 도움을 줄 수 있을 걸세.¹⁸

작품의 주무대조차 답사를 소홀히 한 정황으로 미루어보면 토마스 만이 직접 언급한 독서 목록 중 같은 시기 피렌체에서 체류하며 독일 교양사민들의 구심점 역할을 했던 바부르크의 박사학위 논문 『산드로 보티첼리의 비너스의 탄생과 봄』(1892)과 소논문 「산드로 보티첼리 탄생」(1898)이 빠져 있는 것도 이해할 수는 있다. 그러나 토마스 만이 바부르크의 논문을 여행 중이 아니라면 후에라도 읽었을 개연성은 매우 높아 보인다.¹⁹ 갈반은 이에 대한 근거를 다각도에서 제시하지만, 무엇보다 『피오렌차』의 여주인공 피오레의 묘사가 바부르크가 학위 논문에서 산드로 보티첼리의 「비너스의 탄생」과 「봄」의 비너스 모델로 해석한 시모네타 베스푸치 카타네오(Simonetta Vespucci Cattaneo, 1453-1476)의 묘사와 일치한다는 점을 가장 큰 근거로 든

18 Thomas Mann (1975), Brief an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy - Ed 1903-1928 (hrsg. von Peter de Mendelssohn), Frankfurt a. M.: Fischer, p. 137.

19 Elisabeth Galvan (2013), p. 188.

다.²⁰ 그러나 토마스 만이 바부르크를 통해 얻은 더 큰 정보는 진부한 바사리식의 전기적 기술에서 벗어나 보티첼리를 문학과 철학, 신학을 아는 진지한 화가, 진정한 예술가로 인정한 근대적인 해석이라고 할 것이다. 토마스 만은 바부르크를 통해 보티첼리를 자신의 ‘삶과 정신’의 구도에서 ‘정신’에 속하는 예술가로 편입시키는 계기를 갖게 되었다.²¹ 그럼에도 토마스 만이 바부르크를 비롯한 피렌체의 독일인들과 직접 만나 교류한 증거는 찾아볼 수 없다.

그러나 토마스 만은 피렌체 하숙집에서 만난 영국인 여성 메리 스미스(Mary Smith)와는 결혼을 생각할 정도로 진지한 이성교제를 했다.

이전에 한번, 오래전의 일로 되돌아가 보자면, 나는 거의 결혼을 할 뻔한 적이 있다. 피렌체 하숙집에서 같이 식사를 하던 사이인 영국인 자매와 교제를 했는데, 검은 머리의 언니는 다감하고, 금발의 동생은 매력적이라고 느꼈다. 몰리라고도 불렀던 메리가 나의 관심에 응하여서 결혼 이야기가 오갈 정도로 감미로운 관계가 진전되었다. 나를 주저하게 만든 것은 결혼이 너무 이른 것은 아닌가 하는 생각과, 이 소녀가 외국 국적을 가졌다는 것 때문이었다. 내 생각으로는 이 젊은 영국 아가씨도 비슷하게 느꼈던 것 같고, 그래서 어쨌든 이 관계는 없던 일이 되었다.²²

사실 이 무렵 토마스 만은 뮌헨의 화가 파울 에렌베르크(Paul Ehrenberg, 1876-1949)에게 강한 동성애적인 감정을 갖고 있었다. 1899년부터 1903년까지 지속된 이 관계는 토마스 만이 젊은 시절 가졌던 가장 강렬한 체험이었다. 양성애적인 성향을 갖고 있었던 토마스 만에게 (이성과의) 결혼과 동

20 Elisabeth Galvan (2013), pp. 187-189.

21 비너스와 피오레의 관계에 대한 내용은 본 논문 4장에서 상세히 다루겠다.

22 Thomas, Mann (1930), “Lebensabriß”, Bd. XI, pp. 117-118. 토마스 만은 피렌체 여행 직후에 집필한 『글라디우스 데이』를 피렌체의 연인, 메리 스미스에게 헌정했다.

성애적 감정은 그의 정체성 문제에서 ‘남과 북’, ‘삶과 정신’ 사이의 대립적인 개념만큼이나 중요한 문제였다. 곧 토마스 만에게 동성애와 결혼은 곧 ‘예술가와 시민’, ‘미학과 도덕’, ‘비유용성과 유용성’, ‘개인과 사회’, ‘염세주의와 삶의 명령’, ‘무절제한 자유와 구속’ 사이의 대립적인 개념으로 치환될 수 있는 것이었다.²³ 따라서 그가 피렌체에서의 이성과의 연애를 결혼으로 발전시키는 것을 단념한 것은 도덕보다는 미학을, 구속과 의무보다는 자유, 절제보다는 방종의 편을 택한 것으로서, 정체성 문제로 놓고 보면 정신이 아니라 감각적인 삶, 북쪽 시민이 아니라 남쪽 예술가의 편을 택한 것이라고 볼 수 있다.

이렇게 보면 토마스 만에게 피렌체는 400여 년 전 사보나롤라와 로렌초가 정신과 삶으로 대립했던 장소였을 뿐만 아니라 북독일의 시민으로서의 외면적 정체성을 고수하면서도 감각적인 삶을 포기하지 못하는 예술가로서 자신의 고민이 교차하는 지점이었다고 하겠다.

3. 글라디우스 데이: 이자르 강의 피렌체에 내리는 신의 심판

토마스 만이 피렌체 여행 이후 처음으로 집필한 『글라디우스 데이』에서 정신과 삶 사이의 대결이 벌어지는 장소는 감각적 예술로 타락한 도시 세기말 뮌헨, 이자르 강의 피렌체이다. 작가는 400여 년 전의 피렌체에서 있었던 사건을 근대 독일도시로 옮겨 기술하고 있다. 퇴폐적인 르네상스풍 기법으로 그려진 성모자상을 미술품 상점의 진열장에서 꺼내 광장에서 불태우라고 항의하는 젊은이의 용모는 피렌체 산 마르코 수도원에 소장되어

23 Hermann Kurzke (2010), *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, 4. Aufl., München: C. H. Beck, p. 193.

있는 프라 바르톨로메오(Fra Bartolomeo, 1472-1517)의 사보나롤라 초상을 그대로 옮겨 놓은 것이다.

그는 험령한 검은 외투에 달린 두건을 머리에 쓰고 있었다. 그 두건이 모나게 튀어나온 그의 낮은 이마에 그늘을 드리워 주었고 두 귀를 덮어 주었으며, 그의 비쩍 마른 두 뺨을 둘러싸고 있었다. [...] 그의 검은 눈썹은 얼굴에 흑처럼 우뚝 솟아 있는 매부리코의 윗부분에서 질어졌고, 그의 입술은 다부지고 두툼했다. 미간이 상당히 좁은 갈색 눈을 치켜뜨면 모난 이마에서 옆으로 주름이 만들어졌다. [...] 옆에서 보면 이 얼굴은 피렌체의 좁고 딱딱한 수도원에 보관되어 있는 수도사가 그린 옛날의 초상화와 아주 비슷했다.²⁴

무엇보다 이 젊은이의 이름을 ‘히에로니무스’(Hieronymus), 곧 사보나롤라의 이름 ‘지롤라모’(Girolamo)와 일치시킴으로써 두 인물은 400여 년의 시간을 넘어 동일한 인물이 된다.²⁵ 사건이 벌어지는 장소와 사건도 근대로 변안된다. 히에로니무스가 퇴폐적인 성모자상을 끌어내어 불태우라고 외치는 미술품 상점은 뮌헨의 중심가 오데옹플라츠 근처에 있다. 이는 사보나롤라가 허영의 물건들을 피렌체의 시뇨리아광장에서 쌓아놓고 불태웠던 것을 암시하는 것이다. 시뇨리아광장 옆에 통치자의 거처인 팔라쵸 베키오가 있는 것처럼 오데옹플라츠에는 레지덴츠팔라스트가 면해 있다. 그러나 무엇보다 두 광장 곁의 회랑 ‘로지아 데이 란치’(Loggia dei Lanzi)와 뮌헨의 ‘펠

24 Thomas Mann (1902), “Gladius Dei”, pp. 200-201. 시대가 다른 인물들 사이의 공통된 용모묘사는 작품에서 라이트모티프로 기능한다. 두툼한 입술은 모두 4회, 좁은 미간 사이의 갈색 눈과 비쩍 마른 뺨은 각각 3회, 깊은 주름이 패인 모난 이마는 4회, 매부리코는 모두 5회에 걸쳐 등장한다. 특히 사제를 뜻하는 검은 모자 Kapuze는 10번 이상 언급되어 두 인물의 동일성을 강조한다. Ernst Wolf (1970), “Savonarola in München, Eine Analyse von Thomas Manns Gladius Dei”, *Euphorion* 64, Carl Winter Universität Verlag, p. 87.

25 Ernst Wolf (1970), p. 87.

트헤른할레'(Feldherrnhalle)는 외관상으로도 꼭 닮은 모습이다. 토마스 만이 사건의 장소 미술품 상점이 “오데옹플라츠 광장 옆 위엄있는 **로지아**의 맞은편 통치자의 궁전을 비껴서 맞은편”에 있다고 하면서 위치를 상세히 묘사한 것은 두 도시 사이의 일치를 강조하기 위한 것이다.²⁶ 실제로 그는 뮌헨의 광장에 있는 회랑을 ‘펠트헤른할레’로 부르지 않고 아예 ‘로지아’로 칭하며 동일시하고 있다. 역사적으로 뮌헨은 루트비히 1세 주도로 19세기부터 대대적으로 진행되었던 도시구조화 사업에서 15세기 피렌체의 도시구조를 그대로 모방했다.²⁷ 토마스 만은 르네상스풍의 도시 경관과 생활방식, 예술양식에서 이탈리아의 감각적 삶의 행태를 모방하는 도시 뮌헨으로 400여 전의 사건을 옮겨와서 ‘정신’의 입장에서 풍자하며 질타하고 있다.

타락한 감각의 도시로서 이 두 도시가 갖는 공통점은 창녀의 모티브와 연결된 성모자상으로 상징된다. 히에로니무스가 미술품 상점 진열장에서 주목하는 작품은 지극히 관능적이고 세속적인 성모자상이다.

[...] 미적 감각이 극히 뛰어난 작품이었다. 그것은 지극히 근대적인 느낌을 주며 일체의 관습으로부터 자유로운 성모자상이었다. 성스러운 산모의 모습은 매혹적인 정도로 여성적이었고 누드인 그녀의 모습은 아름다웠다. 그녀의 커다랗고 관능적인 두 눈의 언저리는 검은색을 띠고 있었고, 미묘하고 야릇한 표정으로 미소짓는 그녀의 입술은 반쯤 열려 있었다. 약간 신경질적이고 경련하듯 모여 있는 그녀의 가느다란 손가락들은 아기의 허리를 감싸 안고 있었다. 별거벗은 사내아이는 두드러지게, 이루 말할 수 없이 날씬했다. 아기는 어머니의 유방을 만지작거리면서 영리해 보이는 두 눈으

26 Thomas Mann (1902), "Gladius Dei", Bd. VIII, p. 198. 강조는 본 논문 저자.

27 뮌헨에는 작품에서 언급된 건축물 외에도 피렌체의 오스페달레와 닮은 전 제국우체국청사, 피렌체의 피티 궁전과 닮은 레지덴츠궁전 등, 피렌체의 건축물과 서로 구분하기 어려울 정도로 유사한 외관을 갖고 있는 건축물들이 지금도 상당수 남아있다. 이에 대해서는 Daniela Crezenzio (2013), *Italianische Spaziergänge in München*, Bd. 1, Rosenheim: IT-INERARIO.

로 걸눈질하며 구경꾼을 바라보고 있었다.²⁸

토마스 만이 묘사한 그림의 전거를 두고 많은 논의가 있었다.²⁹ 이 그림 묘사에서는 토마스 만이 르네상스 대가 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483-1520)의 「드레스덴의 시스티나의 성모자화」에 대한 니체의 해석을 참고했을 가능성이 있다. 니체는 라파엘로의 이 그림이 종교와는 전혀 관계없는 세속적인 그림으로, 그림 속 여성은 성모가 아니라 “신앙심이 없는 고상한 청년이 품을 수 있는 환상, 첫아기를 가슴에 안은 지극히 아름다운 여성, 현명하고 고귀한 영혼을 가지고 있으며 과묵하고 지극히 아름다운 여성인 미래의 아내”이며 아기 예수는 “드물지 않게 나타나는 현상으로서 성인의 눈을 가진 씩씩한 아이”로 해석한 바 있다.³⁰ 토마스 만은 위의 묘사에서 “벌거벗은 사내아이의 [...] 영리해 보이는 눈”을 강조하고 있는데, 이는 니체의 그림 해석에서 직접 인용한 것으로 보인다.³¹ 그러나 세속적인 여인으로서 성모의 묘사에서 토마스 만은 니체를 훨씬 능가한다. 히에로니무스 옆에서 그림을 보며 나누는 두 남학생들의 대화는 이 그림의 성모가 니체가 해석한 세속의 현숙한 여인도 아니라는 점을 보여준다.

“아기는 운도 좋아, 쟁장!” 한 청년이 말했다.

다른 청년이 대꾸했다. “보아하니 이 아기는 사람을 썩나게 하려는 모양이야…… 미심쩍은 여자야!”

“미치도록 아름다운 여자야! 성모 마리아의 무오시대 교리는 틀린 것 같

28 Thomas Mann (1902), “Gladius Dei”, Bd. VIII, pp. 202-203.

29 김효진(2020), pp. 196-199.

30 Friedrich Nietzsche(1967), “Der Wanderer und sein Schatten”, *Menschliches, Allzumenschliches II*, p. 233.

31 독일 정신사에서 이 그림에 대한 논의와 토마스 만의 수용양상에 대해서는 김효진(2022), 「그림으로 토마스 만 읽기: 토마스 만의 초기작에 나타난 성모자화 모티브의 해석」, 『독일어문학』 99, pp. 93-120.

아…….”

“그래, 이 그림의 마리아는 꽤 남자와 관계를 가진 인상이지…… 원본을 본 적 있나?”

“물론이지. 완전히 낮이 나갈 지경이야. 색채는 더욱더 아프로디테와 같은 인상을 주지… 특히 눈이 말아야.”

“둘이 닮았다는 것은 말할 필요도 없어.”³²

창녀처럼 육체적 관계와 감각이 강조된 이 여성은 “아프로디테”, 비너스와 동일시된다. 이를 피렌체 르네상스 회화의 대표적 아이콘으로서 보티첼리의 비너스, 아프로디테와 연결시키면 이 표현은 곧 르네상스풍의 예술의 도시 뮌헨의 세태를 창녀로서 풍자하는 것으로 읽을 수 있다. 이 여성의 정체가 세속의 단정치 못한 여인, 창녀라는 것은 이어지는 대화에서 분명히 드러난다.

“자넨 모델이 누군지 모르나? **어린 여자 모자직공(Putzmacherin)**을 모델로 썼다네. 거의 초상화나 다름없지. 단정치 못한 면을 좀 더 부각시켰을 뿐이라네… 여직공은 이보다 순진무구하거든.”

“나도 그렇기를 바라네. 이런 사랑스런 어머니 같은 여자가 너무 많다면 살아가는 게 너무 힘들지도 몰라…….”³³

어린 모자직공(Putzmacherin)의 정체를 창녀로 해석하는 것은 토마스만의 언어유희 혹은 그의 단어선택의 오류를 이해할 때에야 가능해진다. ‘Putzmacherin’은 모자 만드는 여직공이지만 Putz 자체는 ‘요괴’ 혹은 ‘어린아이’를 뜻한다. 이렇게 보면 앞에 ‘작은 klein’이라는 말은 동어반복이

32 Thomas Mann (1902), “Gladius Dei”, Bd. VIII, p. 203.

33 Thomas Mann (1902), “Gladius Dei”, Bd. VIII, p. 203. 강조는 본 논문 저자.

며, 어린 여자아이가 이 그림의 모델이 되었음을 알 수 있다. 또한 작가가 ‘Putzmacherin’을 의도적으로 혹은 오류로 ‘청소부’를 뜻하는 ‘Putzfrau’ 대신 사용한 것이라면 화가들이 자신의 하녀이자 정부인 여성을 모델로 초상화를 그렸던 르네상스 피렌체와 이런 관행을 그대로 모방한 뮌헨의 세태에 대한 비난으로 읽힐 수 있다. 이는 『피오렌차』에서도 명백히 확인된다.

창녀와 행실이 나쁜 여자들을 초상화로 그리고 후에 이것을 성모와 성 세바스티안으로 발표하는 것은, 바로 요즘 그런 것처럼, 죽어 마땅한 죄이지요. [...] 이제 피렌체의 모든 사람들이 내가 얼마 전에 성모화를 완성했다는 것을 알고 있습니다. 아주 예쁜 소녀가 내 모델로 앉았는데, 그녀와 함께 사는 것은 세계 큰 재미이지요.³⁴

토마스 만은 뮌헨 초상화 화가들의 관행과 모델들의 정체에 대해서도 구체적으로 기술하고 있다.

운이 좋으면 예술작품에서 볼 수 있는 유명한 여성들 가운데 누군가를 직접 만날 수도 있을 것이다. 인위적으로 만든 티치아노풍 금발과 화려한 보석으로 치장한 부유하고 아름다운 여성 중 한 명을 말이다. 천재적인 초상화가의 손을 통해 이들의 뇌쇄적인 용모에 영원성이 부여되었다. 그리고 도시사람들은 이들의 연애 행각에 대해 말하고 있다. [...] 그런데, 보라 어떤 위대한 예술가가 자기 애인과 함께 마차를 타고 루트비히가를 올라가고 있지 않은가!³⁵

사실 토마스 만은 위의 기술에서 피렌체를 모방하는 뮌헨 예술계의 퇴

34 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 998.

35 Thomas Mann (1902), “Gladius Dei”, Bd. VIII, pp. 199-200.

폐적인 행태를 일반적으로 비난하는 데 그치지 않고 특정 화가를 겨냥하여 공격하고 있다. 젊은 여성을 모델로 르네상스풍 초상화를 그린 후 다수의 복제품을 상업적으로 양산하고 이를 바탕으로 뮌헨 미술계를 장악하여 독재적인 지위를 누렸던 초상화가 렌바흐(Franz von Lenbach, 1836-1904)를 풍자하고 있는 것이다.³⁶

퇴폐적 르네상스 수용이라는 맥락에서 이 비난은 형 하인리히 만을 향한 것으로도 읽을 수 있다. 토마스 만이 자전적 가족 장편소설 『부덴브로크 일가』를 쇼펜하우어의 ‘몰락’ 개념에 기초를 두고 집필을 먼저 시작하자 하인리히 만은 니체의 삶의 ‘상승’에 근거해 르네상스 인물을 다룬 삼부작 『여신들』(Die Göttinnen)(1903)을 발표함으로써 형제간의 경쟁을 본격적으로 시작했다.³⁷ 보수적인 북독일 민족주의자로서 토마스 만은 라틴 문명 수용에 호의적이고 정치적으로 서구의 민주진영의 편에 섰던 형과 대립하였으며 이는 1914년 제1차 세계대전 무렵 미학과 정치 견해차를 두고 공개적으로 다투었던 ‘만 형제의 논쟁’으로 이어졌다. 이 논쟁에서 토마스 만에게 이탈리아 르네상스는 ‘독일성’과 대치하는 것으로서 북독일 시민으로서 자신의 정체성 정립을 위해 단호히 선을 그어야 할 적대적인 상대였다. 그는 니체의 ‘비열한’(ruchlos)³⁸ 르네상스 해석—디오니소스적인 말로, 삶, 강하고 고귀하고 힘이 있고 거리낌 없이 승리를 거두는 폭력적인, 이름하여 아름다운 삶, 체사레 보르지아의 삶을 거의 여성에 매혹된 것 같은 식으로 찬양하고 예찬하는 것—과 같은 하인리히 만의 작품을 “히스테리적인 르네상

36 Helmut Koopmann (2004), “Thomas und Heinrich Mann. München und der Renaissancekult um 1900. Aspekte einer Brüderlichkeit”, *Thomas Mann in München II* (hrsg. von Dirk Heißen), München: Anja Gärtig Verlag, p. 28.

37 가족 장편소설 집필을 둘러싼 만 형제의 갈등과 경쟁에 대한 상세한 내용은 Helmut Koopmann (2005), *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleiche Brüder*, München: C. H. Beck, pp. 46-54 참고.

38 Thomas Mann (1918), “Betrachtungen eines Unpolitischen”, Bd. XII, p. 538.

스”(hysterische Renaissance)로 규정했다.³⁹ 특히 하인리히를 비롯한 동시대 독일 지식인들의 ‘르네상스 숭배’(Renaissancekult)에 대한 비난은 같은 시기에 쓰여진 『토니오 크뢰거』에서도 분명히 읽을 수 있다.

체사레 보르지아나 그를 추앙하는 그 어떤 도취적 철학을 생각하지는 말아주십시오. 그는, 저 체사레 보르지아는, 내게는 아무런 의미도 없습니다. 나는 그를 조금도 중히 여기지 않으며, 그런 비정상적 마성이 어떻게 이상으로서 추앙받을 수 있는지, 결코, 영원히, 이해할 수 없을 것입니다.⁴⁰

초기 작가 토마스 만에게 니체수용에 있어서 르네상스 해석은 가장 고민이 되는 문제였다. 사실 니체는 쇼펜하우어, 바그너와 더불어 그의 정신세계에서 가장 중요한 모범, “영원히 연결되어 있는 정신의 세 별”(ein Dreigestirn ewig verbundener Geister)⁴¹ 중에서도 가장 결정적인 영향을 미친 별이었다. 그러나 토마스 만은 르네상스의 본질을 디오니소스적인 ‘아름다움’(Schönheit), ‘열정’(Leidenschaft), ‘난폭’(Brutalität), ‘비양심’(Gewissenlosigkeit)으로 가득한 삶으로 본 니체의 견해를 받아들이는 것만큼은 어려웠던 것 같다. 르네상스 문화는 자신의 ‘독일성’(Deutschtum), 곧 정신의 반대편에 위치하는 것으로서 ‘로만 민족의 것’, ‘로만 민족다운 것’, ‘남쪽의 것’, 상당히 ‘수상하고’(verdächtig), ‘혐의가 있는’(verdächtig) 것이었다.⁴² 그는 30여 년 후의 『약력』에서 당시의 고민을 다음과 같이 회고한다.

니체의 윤리와 예술성을 나의 경우에 있어서 어떠한 식으로 유기적으로 도입하고 변형시켰는지를 발견하는 것은, 반드시 해결해야 할 느낌을 주는

39 Thomas Mann (1918), “Betrachtungen eines Unpolitischen”, Bd. XII, p. 540.

40 Thomas Mann (1903), “Tonio Kröger”, Bd. VIII, p. 302.

41 Thomas Mann (1918), “Betrachtungen eines Unpolitischen”, Bd. XII, p. 79.

42 Thomas Mann (1918), “Betrachtungen eines Unpolitischen”, Bd. XII, p. 541.

비판의 사안으로 남아있었다. 어쨌든, 이 일은 이 철학자의 최신 유행 영향력과 뒷골목 영향력, 무엇보다도 단순한 ‘르네상치스무스’, ‘초인숭배’, 체사레 보르지아 ‘유미주의’, 괴와 아름다움 숭배와 같은 문제들이 당시에 크든 작든 유행하고 있었는데, 이에 대해 전적으로 경멸에 가득 찬 태도를 취하는 복잡한 문제였다.⁴³

그러나 토마스 만은 이 문제로 인해 니체와 결별하지 않았다. 오히려 니체의 말 속에 들어 있는 상대성을 이해하면서 그에 대한 사랑이 더 깊어졌다고 고백하고 있다.

스무살짜리(역자: 토마스 만)는 이 위대한 도덕주의자(역자: 니체)의 ‘비도덕주의’에서의 상대성을 이해했다. [...] 나는 그의 말을 아무것도 곧이곧대로 받아들이지 않았다. 나는 그를 거의 믿지 않았으며, 이것은 그에 대한 나의 사랑에 이중의-정열적인 것을 가져다주었다. 내가 그를 ‘곧이곧대로’ 받아들인 것은 그가 예술에서의 ‘쾌락주의’를 설교했을 때라고나 할까?⁴⁴

토마스 만의 니체수용 태도로 미루어보면 『글라디우스 데이』에서 히에로니무스가 진열장 안의 불경한 성모상을 불태울 것을 요구하다가 미술품 상점의 건장한 직원에 의해 길바닥에 내쳐진 것을 두고 삶에 의해 ‘정신’이 패배한 것으로 표면적으로 받아들일 수 없을 것이다. 그러나 1902년의 토마스 만은 『글라디우스 데이』에서 타락한 삶의 도시 뮌헨에 신의 심판이 신속하게 임할 것을 요구하면서 일단 정신의 편에서 있음을 선언한다. “신의 심판이 땅 위에 신속히 그리고 빠르게!” (Gladius Dei super terram cito et

43 Thomas Mann (1930), “Lebensabriß”, Bd. XI, p. 109.

44 Thomas Mann (1930), “Lebensabriß”, Bd. XI, pp. 109-110. 기울임체 강조는 본 논문 필자.

velociter!)⁴⁵

4. 피오렌차: 비너스의 도시

『글라디우스 데이』에서는 삶과 정신의 대결이 히에로니무스를 통해 미술품 상점 앞에서 단도직입적이고 유일하게 전개되었다면 『피오렌차』에서는 이 대립의 참여함이 조금 누그러진다. 그러나 둘 사이의 대립은 마지막 장면에서 두 주인공이 등장하기 전에도 더욱 다층적이고 모호하게 계속 진행된다.

로렌초가 죽음을 맞게 되는 장소 카레지 메디치 빌라는 로렌초의 할아버지 국부 코지모 데 메디치(Cosimo de Medici, 1389-1464)가 설립하고 대를 이어 메디치 가문이 적극 후원한 플라톤 아카데미가 있는 곳이다. 피치노(Marsilio Ficino, 1433-1499)는 플라톤 저서 주해 및 번역 작업으로 신플라톤주의를 주도하며 아카데미를 이끈 실질적인 지도자였지만 토마스 만은 극중의 피치노에게 전혀 중요한 역할을 맡기지 않는다. 그는 3막의 중간 부분에야 등장하며 그에게 주어진 비중은 대사 2개뿐이다. 피치노가 죽음을 목전에 둔 로렌초에게 “플라톤의 이데아와 아리스토의 원형(Urgestalt)은 하나이고 같은 것”이라고 가르쳤던 것을 기억하냐고 묻자 로렌초는 “한때는 이해했으나 이제는 생각나지 않는다”고 하며 그의 철학이 더 이상 자신에게 중요한 문제가 아님을 알린다.⁴⁶ 처음부터 등장하는 폴리치아노(Angelo

45 볼프는 토마스 만이 사보나롤라가 말한 이 문장을 빌라리의 전기에서 인용한 것으로 주장한다. 그러나 토마스 만이 사보나롤라의 저서 『Compendium Revelationum』(1495)에서 직접 인용하거나 보지 않고 인용했을 가능성도 있다. 이 문장은 세간에서 매우 잘 알려진 말이기도 하고 특히 토마스 만은 뤼벡 시절부터 사보나롤라를 자신의 모델로 여겨 책상 위에 초상화 복사본을 평생 간직했을 정도로 그를 잘 알고 있었기 때문이다. Ernst Wolf (1970), p. 86, 각주 2) 참고.

46 Thomas Mann (1905), "Fiorenza", Bd. VIII, p. 1025.

Poliziano, 1454-1494)에게는 많은 분량이 주어졌으나 사실 그는 훗날 교황 레오 X세(재위 1513-1521)가 될 로렌초의 장남 조반니(Giovanni)의 교육을 맡은 선생, 메디치가의 가신 역할만 할 뿐이다. 극 중 아카데미 철학자들 가운데 토마스 만이 가장 중요하게 생각하여 주인공 사보나롤라와 로렌초만큼의 비중을 부여한 인물은 피코(Pico della Mirandola, 1463-1494)이다.

그러니까, 그, 사제 지롤라모가 이 장면의 주인공이었다. 그리고 변증법적인 정당성이 그에게 예술권력자 메디치를 필적하는 반대편으로 주었다 하더라도 이자르강의 피렌체 작가(역자: 토마스 만)의 정신적인 지분은 비판적 지식인의 편—피코 델라 미란돌라 같은 의미에서—에 있었다.⁴⁷

피코는 사보나롤라가 이 도시에서 민중을 어떻게 장악해 나가고 있는지, 사보나롤라가 산타 마리아 성당에서 설교할 때 피오레가 눈에 띄는 모습으로 등장하여 수많은 군중 앞에서 어떤 봉변을 당했는지 등을 보고하는 나레이터 역할을 한다. 철학자 피코는 ‘진리의 요소는 모든 시대, 장소, 종교의 사상가들에게서 발견된다’고 하는 신념으로 광범위한 학문적 관심을 갖고 연구한 인물이다.⁴⁸ 그는 상대적 진리를 인정한 자유로운 사상의 인물이었으며 토마스 만은 이와 같은 피코의 유연한 입장에 공감을 하고 극 중 서술자로서 자신의 정신적 지분을 그에게 준 것으로 보인다. 엄격한 플라톤주의자 피치노가 사보나롤라와 연결되고 삶에 복종하는 폴리치아노가 로렌초를 연상시킨다면 피코는 중간자로서 둘을 연결하는 인물이라고 볼 수 있다. 역사적으로 피코는 사보나롤라를 피렌체로 초대해 타락한 삶의 도시에 정신을 불러들인 장본인이다.

극에 등장하는 예술가들 사이에서도 삶과 정신의 대립 구도를 볼 수 있

47 Thomas Mann (1918), "Betrachtungen eines Unpolitischen", p. 93.

48 파울 오스카 크리스텔러(1995), 진원숙 역, 『르네상스의 사상과 원천』, 대구: 계명대학교 출판부, p. 256.

다. 자신들의 최대 후원자 로렌초의 안위를 걱정하며 카레지 빌라에 모인 르네상스 예술가들은 그 자리에 나타나지 않은 보티첼리와 대조를 이루는 집단이다. 2막에 등장하는 열한 명의 예술가 집단은 단순한 수공업자, 피렌체의 세속적인 예술과 카니발 행사를 기획하고 실행하는 삶의 저속한 예술가들로 묘사된다. 특히 알도브란디노는 “지고한 성처녀를 모델로 쓸 수 없어서 세속의 소녀를 내 뜻대로 하여 성모자화를 그린 [...] 교활한 자”이다.⁴⁹ 이들 열한 명의 수공업자 예술가들의 대화가 2막의 상당 부분을 차지하나 사실 이들은 실제로는 역사에 존재하지 않았던 가상의 인물들이다. 그에 반해 극에 직접 등장하지 않는 보티첼리는 “봄보다도 아름답고, 팔라스보다도 아름다우며, 비너스의 탄생보다도 아름다운 그림을 그린 후 자기 손으로 칼을 들어 이 그림을 찢어버리고는 가슴을 찢은 것처럼 울었다”고 로렌초 앞에서 증언하는 제자를 통해 간접적으로 극에 등장한다.⁵⁰ 그러나 그는 구체적인 작품명까지 언급되는 실체를 가진 예술가이다. “지금껏 섬겨왔던 사탄 로렌초가 아니라 앞으로는 예언자 사보나롤라가 피렌체에서 설파하는 왕예수를 섬길 것이라”고 제자가 전하는 그의 메시지는 한때 삶의 편에 있었으나 이제는 정신을 따르겠다는 그의 확고한 의지를 보여준다.⁵¹ 그림에도 그림을 찢고서 격렬히 울었다고 하는 것으로 미루어 보아 그는 삶의 예술에 대한 사랑이 아직 완전히 식지 않은 채 둘 사이에서 갈등하는 자이기도 하다. 토마스 만은 삶과 정신의 사이에서 자신의 운명을 놓고 결단하는 자, 정신을 위해 삶을 희생하는 자로서 보티첼리를 통해 양자 사이 투쟁의 장을 확대한다.

이러한 맥락에서 보티첼리가 그린 비너스 상을 『피오렌차』의 해석에

49 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 1025.

50 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 1034.

51 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 1034. 토마스 만의 보티첼리 묘사는 “산드로는 열렬하게 사보나롤라당을 지지하여 당시 세상에서 버림받은 사람이 되었으며 자기 일은 돌보지 않았다.”라는 바사리의 문구를 참고한 것으로 보인다. 조르조 바사리(2018), 이근배 역, 『르네상스 미술가 평전』 2, 파주: 한길사, p. 1184.

서 핵심적인 아이콘으로 적용하는 것도 가능하다. 극 중 피오레는 보티첼리의 「비너스의 탄생」을 연상시키는 신적인 천상의 존재, ‘비너스 우라니아’(Venus Urania)로 묘사된다.

나는 그녀가 추방된 어떤 귀족의 사생아라는 사실을 믿을 수가 없네. 제우스가 크로노스를 몰아낼 때 그의 몸의 한 부분, 중요한 것을 떼어내어 바다에 던졌다네. 그리하여 특별한 교접이 일어나서 바다는 - 우리의 마님을 낳았지.⁵²

다른 사람들의 풍문 속에서만 존재했던 피오레가 2막에서 실제로 등장하는데, 아름다움과 사랑의 존재로 묘사된 피오레의 용모는 보티첼리 그림의 ‘비너스 아나디오메네’(Venus Anadyomene)의 속성에 상당히 근접한다.

그녀의 모습은 강하게 선적이고 고요하게 대칭적이며, 거의 가면 같은 얼굴이었다. 그녀의 머리카락은 얇은 손수건으로 묶어져 있었는데, 금발의 고른 곱슬머리가 뺨의 양쪽 아래로 흘러내렸다. 길고 가는 그녀의 눈 위로는 눈썹이 어떤 방식으로든 떨어져 있거나 보이지 않게 되어있었는데, 그리하여 내리깔은 눈꺼풀 위로 드러난 맨살 부분은 예민한 느낌과 연결되었다.⁵³

생산하고 돌보는 존재로서 ‘비너스 제네트릭스’(Venus Genetrix)의 속성은 아름다움을 생산하고 예술을 만드는 도시 피렌체의 삶의 속성으로 표현된다.

52 Thomas Mann (1905), "Fiorenza", Bd. VIII, p. 995.

53 Thomas Mann (1905), "Fiorenza", Bd. VIII, p. 991.

비너스 제네트릭스 — 너, 삶, 달콤한 세상여! … 생산하는 아름다움,
충동하는 힘의 예술! 비너스 피오렌차!⁵⁴

이와 같은 맥락에서 갈반은 피오레가 비너스 아나디오메네—비너스 제네트릭스—비너스 피오렌차(Venus Fiorenza)의 삼위일체라고 주장한다.⁵⁵ 여기에 더해 피오레는 ‘진실의 비너스’(Venus Verita)로 해석될 수 있는 가능성도 있는데, 이는 보티첼리의 회화 「중상모략」(1495)을 통해 확인할 수 있다. 보티첼리가 고대 화가 아펠레스(Appelles, BC 352-308)의 소실된 그림을 재현한 것으로 알려진 이 그림은 화가 자신이 사보나롤라를 추종하면서 겪는 중상모략의 억울함을 표현한 것이며 화면 중앙 머리채를 잡힌 채 끌려가는 남자의 모습은 그의 심경을 대변하는 것으로 해석되기도 한다.⁵⁶ 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404-1472)는 회화론 3부에서 잃어버린 아펠레스의 그림 속 인물들의 우의적 성격을 기술한 바 있는데, 보티첼리의 그림은 이 묘사와 정확히 일치하는 것을 볼 수 있다.

굉장히 큰 귀를 가진 남자 옆에 두 여인이 서 있는데, 한 여인은 ‘무지’(ingnorantia), 다른 여인은 ‘시기’(sospensione)라는 이름으로 불립니다. 화면의 다른 쪽에서 ‘모함’(calupnia)이 다가옵니다. 모함으로 불리는 여인은 눈부시게 아름다운 자태를 갖추었지만 표정은 어쩐지 교활해 보입니다. 모함은 오른손에 횃불을 들고 왼손으로는 어떤 소년의 머리채를 틀어쥐고 끌어오는데, 그 소년은 하늘을 향해 두 손을 높이 뻗고 있습니다. 그쪽에 또 한 남자가 등장하는데, 안색이 창백하고 사지가 뒤틀런데다 몰골이 더럽고 외모가 추악해서 마치 전쟁터의 오랜 고난 끝에 육신이 여위고 기력이 소진해 버린 사람처럼 보입니다. 그는 ‘악의’(livore)라는 이름으로 불리고 ‘모

54 Thomas Mann (1905), "Fiorenza", Bd. VIII, p. 1165,

55 Elisabeth Galvan (2013), p. 188.

56 바르바라 다임링(2005), 김영주 역, 『산드로 보티첼리』, 서울: 마로니에북스, p. 74.



보티첼리, <중상모략>(1495년경)

함'의 손을 잡아 이끕니다. '모함'을 동행하며 그녀에게 옷을 입히고 장신구를 달면서 시중하는 여인들이 둘 더 있습니다. 한 여인은 '간계'(insidia), 다른 여인은 '사기'(fraude)라고 합니다. 이들 무리의 뒤견으로 장례복식을 차려 입은 채 자신의 몸뚱이를 갈가리 찢어내는 '후회'(penitentia)의 여인이 뒤따릅니다. 맨 뒤에서 따라오는 것은 다름 아닌 '진실'(verita)이라는 소녀인데 부끄러움과 수치로 어쩔 줄 몰라합니다.⁵⁷

이 그림 속의 '진실'은 보티첼리 「비너스의 탄생」의 '비너스 아나디오메네'의 외모와 '비너스 우라니아'의 포즈로 표현되어 있다. 이를 통해 '비너스 아나디오메네' 곧 '비너스 피오렌차'인 피오레는 진실의 비너스, '비너스 베리타'로서 진실의 알레고리로 해석될 수 있는 근거를 얻게 된다. 나아가 하계도론은 이 그림의 구성과 인물, 이야기가 사보나롤라와 로렌초의 대

57 레온 바티스타 알베르티(2002), 노성두 역, 『회화론』, 과주: 사계절출판사. pp. 105-106.

결을 묘사하고 있다고 하면서 토마스 만의 『피오렌차』와 이 그림의 구성상의 일치를 입증한 바 있다.⁵⁸ 극 중의 피오레는 정신과 삶 어느 편을 두둔하지 않고 둘 모두에게 거리를 두고 방관하며 지켜보기만 한다. 그림 속에서 진실의 비너스가 ‘악의’의 사보나롤라와 ‘무지’와 ‘시기’에 가로막힌 로렌초를 외면하고 하늘을 향해 묻는 모습에서 정신과 삶 사이에서 토마스 만이 취한 입장을 유추해 볼 수 있다.

비너스의 도시 피렌체는 창녀로서의 속성도 갖고 있다. 이는 『글라디우스 데이』에서는 그림을 통해 상징적으로 비유되었다면 『피오렌차』에서는 보다 직설적인 언어로 노골적으로 표현된다. 산타 마리아 델 피오레 성당에서 설교가 한창 진행되던 중 요란한 모습으로 등장한 피오레에게 사보나롤라는 수많은 회중 앞에서 “저 계집, [...] **플로렌츠(Florenz)** 너 건방지고 뻔뻔한 창녀!”라고 공개적으로 모욕을 한다.⁵⁹ 그러나 그의 비난은 피오레 개인을 향한 것이 아니라 플로렌츠의 이름을 부르며 도시 피렌체로 향하고 있다. 이 사실은 사보나롤라가 피오레를 비난하면서 요한계시록 17장 4-5절, 사악한 도시 바빌론을 창녀로 칭하고 있는 부분을 인용하고 있는 것으로도 확인된다.

그 여자는 자줏빛과 붉은 옷을 입고 금과 보석과 진주로 꾸미고 손에 금잔을 가졌는데 가중한 물건과 그의 음행의 더러운 것들이 가득하더라. 그리고 이마에는 이름이 기록되었으되, 비밀이라, 큰 바빌론이라, 땅의 가중한 것과 음녀들의 어미라.⁶⁰

58 그러나 하계도른의 분석에는 ‘진실’의 존재에 대한 언급은 빠져 있다. Hans Christian Hagedorn (1997), “Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns »Fiorenza«: »Die Verleumdung« von Sandro Botticelli”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41, Göttingen: Kröner Verlag, pp. 369-382.

59 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 976. Florenz의 강조 표기는 본 논문 필자.

60 Thomas Mann (1905), “Fiorenza”, Bd. VIII, p. 976.

이를 통해 피오레는 구체적인 역사적 인물이 아니라 도시 피렌체의 알레고리라는 사실이 입증된다. 실제로 작품 후반부로 갈수록 피오레와 피오렌차, 플로렌츠는 서로 구분 없이 불리고 있다.

피렌체는 토마스 만에게 사보나롤라의 정신과 로렌초의 삶이 교차하는 곳이었다. 정신과 삶이 투쟁하는 곳에서 하늘을 향해 무엇이 진실인지를 묻는 진실의 비너스와 사태를 방관하는 창녀 피오레는 양자 모두로부터 거리를 두고자 하는 작가 토마스 만의 본심을 상징하는 것으로 읽을 수 있다.

5. 나가는 말

토마스 만의 초기작 『글라디우스 데이』와 『피오렌차』는 그의 전체 작품 중 상당히 이질적인 것으로 평가되는 작품들이다. 우선 『글라디우스 데이』는 음악에 천착했던 토마스 만이 시각예술작품, 회화를 작품의 주요 모티브로 사용했다는 점에서, 『피오렌차』는 산문작가 토마스 만이 쓴 유일한 희곡이라는 점에서 생소하게 여겨져 왔다. 특히 이 드라마는 주인공들이 마지막 장면에서 등장하는 구성상의 미숙함과 산문처럼 지나치게 길고 운율이 없는 대사, 무엇보다 역사적 사실을 그대로 묘사하는 것 같은 극적 진행의 부재 등으로 인해 문학적으로 높은 평가를 받지 못했으며 실제 공연에서도 환영받지 못했다.⁶¹ 따라서 토마스 만 연구에서도 ‘의붓자식’(Stiefkind) 취급을 받아온 것이 사실이다.⁶²

61 토마스 만의 『피오렌차』에 대한 문학작품으로서의 평가와 무대공연 평에 대해서는 Georges Fourrier (1966), “Fiorenza”, *Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns* (hrsg. von Georg Wenzel), Berlin u. Weimar, pp. 238-252. 특히 pp. 238-240 참고.

62 Elisabeth Galvan (2013), p. 181. 『피오렌차』 연구는 주로 그 형식에 주목하여 세기말 독일인들의 르네상스 숭배 신드롬 ‘르네상치스무스’(Renaissancismus)의 문학적 현상으로서 ‘르네상스드라마’로 고찰하는 데에 일차적인 관심이 있었다. 이 방향의 연구로는

그러나 초기 토마스 만의 자전적인 삶과 밀접히 연결되어 있는 이 작품들을 해석하는 것은 이 시기 작가에게 가장 중요한 문제였던 ‘남과 북’의 대립적 개념 중 그가 거부한 ‘남쪽’의 구체적인 실체를 파악할 수 있다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 토니오 크뢰거의 입을 빌려 토마스 만이 단호히 거부한 남쪽의 개념은 니체가 폭력적이고 감각적인 삶의 예술로 해석한 르네상스 문화이며, 그 구체적인 양상과 이를 바라보는 작가의 입장은 비슷한 시기에 쓰여진 『글라디우스 데이』와 『피오렌차』를 통해 확인할 수 있다.

구체적인 르네상스 문화 수용의 장으로서 토마스 만의 피렌체 여행은 그의 여타 이탈리아 여행과는 구별되는 특별한 목적을 갖는 드라마 집필 준비 여행이었다. 그러나 토마스 만은 자신의 정신세계에서 가장 중요한 대립적 개념이었던 소위 ‘정신과 삶’이 교차하는 현장 피렌체 방문에서도 사실 북쪽 시민으로서의 정체성을 고집하며 제한적으로만 남쪽의 문화를 흡수했다. 『글라디우스 데이』에서는 창녀의 속성으로서 단호히 거부했던 퇴폐적인 삶의 측면을 『피오렌차』에서는 어쩔 수 없다는 듯 방관하는 태도로 지켜본다. 이전 작품에서는 삶의 측면으로만 연결되었던 창녀로서 피렌체의 알레고리에 드라마에서는 진실의 비너스 상징이 더해진다. ‘삶’에 대한 작가의 수용적 태도로의 전환은 사실 그의 삶, 결혼과 연관지어 생각해 볼 수 있다. 『피오렌차』를 집필하는 동안 부유한 유대인 가문으로 이탈리아 르네상스문화 수용에 열성적이었던 뮌헨의 프링스하임 가와 결혼의 인연을 맺으면서 토마스 만은 이 비판의 수위를 누그러뜨린 것으로 보인다.⁶³ 그럼

Walther Rehm (1929), Gerd Uekermann (1985), 작품에 인용된 문구와 모티브들의 원전을 탐구하는 방향의 연구는 Egon Eilers (1967), Elisabeth Galvan (1999), 적대적인 두 주인공이 만 형제를 형상화한 것이라는 가정 아래 정치적, 미학적인 측면에서 이 작품을 다룬 연구는 Helmut Koopmann (2004)이 있다. 또한 국내 유일의 선행연구로 김륜옥 (2001)은 젠더적인 측면에서 이 작품을 다루었다.

63 토마스 만은 작센지방에서 철도건설사업으로 막대한 부를 축적한 유대인 가문 출신의 카차(Katja Hedwig Pringsheim, 1883-1980)와 1904년에 약혼한 후 『피오렌차』의 일부를 프링스하임가의 살롱에서 낭독한 바 있다. 이 드라마의 집필을 1905년 2월 3일 마치고 나서 일주일 후 토마스 만은 카차와 결혼했다. Elisabeth Galvan (2015), "Das einzige

에도 그는 드라마 안에 ‘정신과 삶’의 대결 구도를 다층적으로 삽입하여 보다 심화된 차원에서 양자의 대립을 계속해나간다.

본 연구를 통해 세기말 토마스 만의 피렌체 여행의 의미를 추적하는 것은 같은 시기 피렌체에 머물고 있었던 바부르크를 비롯한 독일교양시민들의 체류 양상도 같이 고려하게 된다는 점에서 비교적 알려지지 않았던 세기말 문화사의 맥락에서 토마스 만을 바라보는 시각의 확장에도 기여한다.

참고문헌

자료

- Mann, Thomas (1902), “Gladius Dei,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. VIII, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1903), “Tonio Kröger,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. VIII, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1904), “Französische Einfluß,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. X, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1905), “Fiorenza,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. VIII, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1908), “Über Fiorenza,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. XI, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1918), “Betrachtungen eines Unpolitischen,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. XII, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1930), “Lebensabriß,” *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (1960–1974), Bd. XI, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1967 ff), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Giorgio Colli u. Mazzino Montinari), Berlin: de Gruyter.
- 알베르티, 레온 바티스타(2002), 노성두 역, 『회화론』, 파주: 세계철출판사.
- 부르크하르트, 야코프(2003), 이기숙 역, 『이탈리아 르네상스의 문화』, 파주: 한길사.

Drama: Fiorenza (1905)”, *Thomas Mann Handbuch* (hrsg. von Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx), Stuttgart: J. B. Metzler, p. 147.

논저

- 김륵옥(2001), 「(비) 희곡작가 토마스 만: 젠더연구의 관점에서」, 『독어독문학』 80, pp. 108-129.
- 박혜경(2016), 『인류의 꽃이 된 도시, 피렌체』, 서울: 도서출판 호미.
- 김효진(2020), 「토마스 만의 생애와 초기 작품에 나타난 시각예술」, 서울대학교 대학원 박사학위논문.
- 김효진(2022), 「그림으로 토마스 만 읽기: 토마스 만의 초기작에 나타난 성모자화 모티브의 해석」, 『독일어문학』 99, pp. 93-120.
- 다임링, 바르바라(2005), 김영주 역, 『산드로 보티첼리』, 서울: 마로니에북스.
- 슈지, 다카시나(2021), 이연식 역, 『이탈리아 르네상스 미술: 그 찬란함과 이면』, 서울: 제승출판.
- 바사리, 조르조(2018), 이근배 역, 『르네상스 미술가 평전』 2, 파주: 한길사.
- 뢰크, 베른트(2005), 안인희 역, 『피렌체 1900년: 아르카디아를 찾아서』, 서울: 리북.
- 크리스텔러, 파울 오스카(1995), 진원숙 역, 『르네상스의 사상과 원천』, 대구: 계명대학교 출판부.
- Eilers, Egon (1967), *Perspektiven und Montagen zu Thomas Manns Spiel »Fiorenza«*, Phil. Diss., Marburg.
- Fischer, Rotraut (2022), *Fluchtpunkt Florenz. Deutsch-Florentiner in Risorgimento und Gründerzeit*, Bielefeld: Aisthesis.
- Fourrier, Georges (1966), “Fiorenza”, *Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns* (hrsg. von Wenzel, Georg), Berlin u. Weimar: Aufbau - Verlag, pp. 238-252.
- Galvan, Elisabeth (1999), “Verborgene Erotik. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama *Fiorenza*”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin: Duncker & Humblot, pp. 237-254.
- Galvan, Elisabeth (2013), “Femme Fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissacedrama »Fiorenza« und das München der Jahrhundertwende”, *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert* (hrsg. von Koopmann, Helmut u. Baron, Frank), Münster: Mentis, pp. 181-192.
- Galvan, Elisabeth (2015), “Das einzige Drama: *Fiorenza*(1905)”, *Thomas Mann Handbuch* (hrsg. von Blödorn, Andreas u. Marx, Friedhelm), Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 147-150.
- Hagedorn, Hans Christian (1997), “Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns »Fiorenza«: »Die Verleumdung« von Sandro Botticelli”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41, Göttingen: Kröner Verlag, pp. 369-382.
- Koopmann, Helmut (2004), “Thomas und Heinrich Mann. München und der Renaissancekult um 1900. Aspekte einer Brüderlichkeit”, *Thomas Mann in München*

- II (hrsg. von Heißeferer, Dirk), München: Anja Gärtig Verlag, pp. 15-45.
- Koopmann, Helmut (2005), *Thoams Mann – Heinrich Mann. Die ungleiche Brüder*, München: C. H. Beck.
- Kurzke, Hermann (2010), *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, 4. Aufl., München: C. H. Beck.
- Kruft, Hanno-Walther (1990), "Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann", *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann* (hrsg. von Buck, August), Tübingen: Niemeyer. pp. 89-102.
- Jonas, Ilse B. (1969), *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag.
- Mann, Thomas (1975), *Brief an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928* (hrsg. von de Mendelssohn, Peter), Frankfurt a. M.: Fischer, p. 137.
- Mann, Thomas u. Mann, Heinrich (1968), "Brief an Heinrich Mann vom 13. Februar 1901", *Briefwechsel 1900-1940* (hrsg. von Hanas Wysling), Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Pikulik, Lothar (1971), "Thomas Mann und die Renaissance", *Thomas Mann und die Tradition* (hrsg. von Pütz, Peter), Frankfurt a. M.: Athenäum, pp. 101-129.
- Rehm, Walther (1929), "Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 54, Berlin: de Gruyter.
- Stromberg, Eberhard (2025), *Thomas Mann. Mythos und Religion in seinem Leben und Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Uekermann, Gerd (1985), *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin. New York: Walter de Gruyter.
- Wolf, Ernst (1970), "Savonarola in München. Eine Analyse von Thomas Manns Gladius Dei", *Euphorion* 64, Carl Winter Universität Verlag, pp. 85-96.

ZUSAMMENFASSUNG

Florenz bei Thomas Mann

Kim, Hyo Jin*

Thomas Manns Reise nach Florenz als
Schnittpunkt ‘Geist und Leben’ und die
Aufnahme der Renaissancekultur

Obwohl Thomas Manns frühe Werke *Gladius Dei* (1902) und *Fiorenza* (1905) unterschiedlichen literarischen Gattungen angehören, können sie im Rahmen einer gemeinsamen Diskussion betrachtet werden, da ihnen eine gemeinsame Thematik zugrunde liegt. Beide Werke stehen in direktem Zusammenhang mit Manns Reisen nach Florenz und eignen sich besonders für eine Untersuchung zum Autor, da sie detailliert die Substanz und die charakteristischen Merkmale der südlichen Kultur widerspiegeln, die er in seiner frühen Auseinandersetzung mit dem Nord-Süd-Konflikt ablehnte. Im Unterschied zu seinen vorhergehenden Italienreisen diente die Reise nach Florenz im Jahr 1901 konkret der Vorbereitung auf das Drama *Fiorenza*, das sich mit der italienischen Renaissance befasst. Als geistiger Nachfahre Savonarolas suchte Mann in Florenz nach Spuren seines Vorgängers; gleichzeitig bewahrte er sich als Angehöriger des Nordens sein „Deutschtum“ und nahm die italienische Kultur nur selektiv und fragmentarisch an. Diese Haltung zeigt sich sowohl in der Kurzgeschichte *Gladius Dei*, die kurz nach der Reise verfasst wurde, als

* Lecturer, Department of German Language Education, Seoul National University

auch in *Fiorenza*, das später als Drama vollendet wurde. In beiden Werken verwendet Thomas Mann die Metapher der Prostituierten, um den Gegensatz zwischen Leben und Geist zu verdeutlichen. Der Bedeutungs- und Rollenwandel dieser Allegorie kann als Ausdruck einer veränderten Haltung des Autors gegenüber dem Spannungsverhältnis zwischen Geist und Leben interpretiert werden.

Schlagwörter Thomas Mann, Reise nach Florenz, Renaissance, Savonarola, Geist und Leben, Allegorie der Hure, Venus