

Edith Heindl

MICHELANGELO

in der Malerei der französischen Romantik

sublime & terrible

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
(Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften)
der Universität Regensburg

vorgelegt von Edith Heindl aus Regensburg 2017

Umschlag

Michelangelo, *Das Jüngste Gericht* und Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

Lektorat

Karin Kreuzpaintner, Straubing

Reproduktion und Gestaltung

Michael Imhof Verlag

Druck

mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0741-1

Einleitung

Sublime, terrible, michelangesk – eine Problemkizze	9
Forschungsstand	9
Begriffsbestimmung und Vorgehensweise	16
	17

I. Michelangelo-Rezeption in Frankreich bis 1800

A. Ein ambivalentes Verhältnis: Das französische Michelangelo-Bild vom 17. Jahrhundert bis 1800	23
1. Michelangelos <i>Jüngstes Gericht</i> (1534–1541) in der französischen Kunstkritik bis 1800	23
1.1. Die Anfänge der akademischen Michelangelo-Kritik	23
1.2. Das Altarfresco als Apotheose der Kunst	24
1.3. Ursprung und Einfluss der Michelangelo-Kritik des Cinquecento	26
1.4. Die negative Michelangelo-Kritik der französischen Akademie und ihres Umfeldes	27
2. Michelangelos <i>terribilità</i> und <i>Das Jüngste Gericht</i>	31
2.1. Der Begriff <i>terribilità</i> : Genese im Cinquecento	31
2.2. Vasari: Michelangelos „ <i>terribilità dell'arte</i> “ und das Sublime	33
2.3. Französierung: <i>terrible</i>	35
3. Die Kategorien <i>sublime</i> und <i>terrible</i> in der literarischen Rezeption von Michelangelos <i>Jüngstem Gericht</i> in Frankreich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts	35
3.1. Etymologische Begriffsbestimmung: <i>terreur/terrible</i> und <i>sublime</i>	35
3.2. Von Croix bis Castellan	38
3.3. Klassifikatorische Zuordnung: Michelangelos <i>manière/style, sujet und effet</i>	41
4. Die französische Ästhetik im Zeichen des Sublimen	45
4.1. Boileaus Pseudo-Longin-Übersetzung <i>Traité du Sublime</i> (1674)	45
4.2. Burkes <i>Enquiry</i> (1757) und die Ästhetik des <i>terrible sublime</i>	47
4.3. Diderots Burke-Rezeption: „ <i>soyez ténébreux</i> “	49
4.4. Erhabenheits-Topoi von Boileau und Burke in der literarischen Rezeption des Freskos	50
5. Der deutsche Blick: Goethes Michelangelo	54
6. Fazit: <i>terribilità</i> und das Erhabene	55
B. Paradigmenwechsel: Neubewertung Michelangelos in Frankreich um 1800	57
1. Michelangelo, das Sublime und der Einfluss der englischen Frühromantik	57
1.1. Joshua Reynolds' „ <i>divine Michelangelo</i> “	57
1.2. Infiltrationswege: James Barrys Verbindung von Burke und Michelangelo	58
1.3. Johann Heinrich Füssli: „ <i>terrible manner</i> “ und „ <i>sublime mind</i> “ bei Michelangelo	59
2. Burke-Rezeption bei Girodet und Géricault	62

3. Stendhals <i>Vie de Michel-Ange</i> (1817) unter dem Signum Burkes	64	B. Michelangelo-Rezeption in der französischen Historienmalerei der Romantik	192
3.1. Burke-Rezeption, Romreise und Genese von <i>Vie de Michel-Ange</i>	64	1. Théodore Géricaults <i>Floß der Medusa</i> (1819): Ein sozialpolitisches Manifest im style michelangesque	192
3.2. Das Jüngste Gericht als burkesches Paradigma	66	1.1. Pariser Lehrjahre und Michelangelo-Erlebnis in Florenz und Rom	192
3.3. Stendhal als Apologet von Michelangelo und Wegbereiter eines beau idéal moderne	70	1.2. <i>Le Radeau de la Méduse</i> (1819)	197
4. Die Ästhetik des Sublimen und des Schrecklichen in Delacroix' Schriften	71	1.2.1. Das „je ne sais quoi de style michelangesque“ des „sublime radeau“	197
5. Die Neubewertung Michelangelos in der künstlerischen Praxis in Frankreich um 1800	75	1.2.2. Zeitaktuelles Ereignis und Bildidee	198
5.1. Bergeret und das dichotome Bild von Michelangelo als Maler	75	1.2.3. Das Motiv des Schiffbruchs: „Le sublime de l'horreur“	199
5.2. Michelangelo im Musée Napoléon in Paris	78	1.2.4. Das Bildsuject als Tabubruch im Salon	201
5.3. Die Michelangelo-Rezeption 1780–1820: <i>Sans beau modèle, il n'est de belle copie</i>	80	1.2.5. Inszenierung einer Schiffskatastrophe	202
5.4. Das Michelangelo-Erlebnis nordeuropäischer Künstler in Italien	83	1.2.5.1. Michelangelo-Transformation bei der Bildgenese	202
5.5. Michelangelos Sixtinische Fresken in französischen Zeichnungen und Graphiken		1.2.5.2. Bildanalyse	209
1780–1807		1.2.6. Michelangeske Historienmalerei: Sublimierung von Zeitgeschichte	212
5.5.1. Nachzeichnungen und deren Rezeption	85	1.2.6.1. Bilddramaturgie: Das Bild als berührendes Schauspiel	212
5.5.2. Druckgraphik	87	1.2.6.2. Auflösung von Gattungsgrenzen als künstlerische Opposition	213
5.6. Zeichnungen nach Handzeichnungen und Skulpturen Michelangelos	93	1.2.6.3. Der fruchtbare Augenblick: tableau und coup de théâtre	215
6. Fazit: <i>Qui va dietro ad altri mai non gli passa innanzi</i>	98	1.2.6.4. Disparität und beau désordre des Bildraums	215
II. Das Michelangeske bei Gros, Girodet, Géricault, Delacroix	101	1.2.6.5. Korrelation zwischen Sujet, Kolorit und Clair-obscur	218
A. Michelangelo-Rezeption in der französischen Historienmalerei der Protoromantik	101	1.2.6.6. Entgrenzung und Affekterzeugung	220
1. Das Michelangeske in der französischen Historienmalerei der Protoromantik und Romantik	101	1.2.7. Michelangeske Figurenästhetik: <i>peindre l'homme</i>	221
2. Antoine-Jean Gros' <i>Die Pestkranken von Jaffa. 11. März 1799</i> (1804)	104	1.2.8. <i>Expression moderne</i> : Verismus des Todes und Ästhetik des Fragments	223
2.1. Gros' Italienaufenthalt (1793–1800) und Michelangelos style grandiose	104	1.2.9. Heroisierung der Opfer in einer gemalten Tragödie	227
2.2. Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa. 11 mars 1799 (1804): horreur und grandeur	106	1.2.10. Andachtskunst und Moderne – Sakralisiertes Leid und säkularisierte Pietà	229
2.2.1. Historische Voraussetzungen, Bildbetrachtung, Pestsujet, Michelangelos Weltgericht	106	1.2.11. Géricaults michelangeske Reflexionsfigur – Neudefinition der historia	241
2.2.2. Michelangelo-Rezeption und das Schrecklich-Erhabene	109	1.2.12. Kairos oder der Fingerzeig Gottes	247
2.2.3. Die michelangeske Reflexionsfigur als Künstlerchiffre	118	1.2.13. Affektion und Provokation des Betrachters: „L'horreur et la pitié“	250
2.2.4. Schlussbetrachtung	121	1.2.13.1. Faszinosum des Schrecklich-Schönen	250
3. Anne-Louis Girodets Szene einer Sintflut (<i>Une scène de déluge</i> , 1806):		1.2.13.2. Soziale Egalisierung durch Schrecken und Mitleid	251
Künstlerische Autonomie im Zeichen Michelangelos	123	1.2.13.3. Im Vorfeld der bataille romantique	254
3.1. Girodets antiakademisches Michelangelo-Studium in Rom	123	1.2.14. Schlussbetrachtung	255
3.2. <i>Une scène de déluge</i> (1806)	128	2. Eugène Delacroix' <i>Dantebarke</i> (1821/22): Künstlerdebüt im Zeichen seiner Vorbilder	257
3.2.1. Bildbeschreibung	128	Dante und Michelangelo	257
3.2.2. Das Gemälde im Salondiskurs: Innovation und Tradition	129	2.1. Michelangelo-Nachzeichnungen	257
3.2.3. Girodets <i>Déluge</i> und Michelangelos Sixtinische Fresken:		2.2. <i>La barque de Dante</i> oder <i>Dante et Virgile</i> (1821/22)	259
<i>Sintflut</i> (1508–1512) und Jüngstes Gericht	135	2.2.1. Die Rezeption von Dantes <i>Commedia</i> in Frankreich um 1800	259
3.2.4. Antike und <i>aemulatio</i> : Girodets Laokoon-Rezeption	148	2.2.2. Bildsuject und Textbezug	261
3.2.5. Girodets <i>Déluge</i> im Spannungsfeld des Laokoon-Streits	154	2.2.3. Darstellungstradition des Barkemotivs	261
3.2.6. Traditionsbrechend und neuschöpferischer Anspruch in der Nachfolge Michelangelos	161	2.2.4. Bildgenese und Bildanalyse	263
3.2.7. Neu-Mythos und Zeitgenossenschaft im Historienbild	163	2.2.5. Dichtung und Malerei: Dantes <i>Inferno</i> und Delacroix' „Äquivalenz“	267
3.2.8. Girodets Burke-Adaption: Säkularisierte Naturdarstellung und Anthropozentrierung		2.2.6. Delacroix' Ästhetik des Schrecklichen unter dem Einfluss von Michelangelo	269
des Schrecklich-Erhabenen	166	2.2.6.1. <i>Navigatio animae</i> – Seelenreise durch das Totenreich	269
3.2.9. Forderung und Missachtung ästhetischer Normen als Salonskandal	176	2.2.6.2. Die Erhabenheit von Michelangelos Monumentalität	270
3.2.10. Schlussbetrachtung	181	2.2.6.3. Dantes geste <i>sublime</i> als Repräsentanz von Kontingenzerfahrung	271
3.2.11. Nachspiel: <i>Prix décennaux</i> 1810 – Chronik eines kunstpolitischen Skandals	182	2.2.7. Fanal einer neuen Bildästhetik: danteske Höllenmalerei und	
3.3. Girodets fiktives Künstlerporträt <i>Michel-Ange</i> (um 1820)	184	skulpturale Todesikonographie	273
4. Die Rezeption von Michelangelos Sixtinischen Fresken in französischen Zeichnungen		2.2.8. Farbe als Stil und Stimmungsträger	280
1807–1817	188	2.2.9. Gefühlsästhetik	282
		2.2.10. Erinnerungsästhetik: Dante als <i>spiritus rector</i> Delacroix'	283
		2.2.11. Das künstlerische Klima in Paris um 1820	285
		2.2.12. Delacroix' Reflexionen zur Imagination	287
		2.2.13. Delacroix' Michelangelo-Bild: großer Stil und Martyrium des Genies	288
		2.2.14. Neue Freiheit der Bildmittel	291
		2.2.15. Schlussbetrachtung	293
		3. Fazit: Michelangelo-Rezeption der französischen Protoromantik und Romantik	294

EINLEITUNG

III. Michelangelo-Kult

A. Künstlerische und literarische Rezeption des <i>Jüngsten Gerichts</i> in Frankreich 1820–1855	297
1. Michelangelo-Nachzeichnungen nach 1820	297
2. Eine Akademiekapelle als Kultstätte für Michelangelo. Die <i>Chapelle de l'École des Beaux-Arts</i> in Paris mit Xavier Sigalons Kopie von Michelangelos <i>Jüngstem Gericht</i> (1833–1837)	299
2.1. Auswahlverfahren und Auftrag	300
2.2. Kunstopolitisches Disput und künstlerisches Dilemma	303
2.3. Projekt eines französischen Michelangelo-Museums in Kopien	306
2.4. Zeichnungen nach Michelangelos Fresko und Sigalons Kopie	308
2.5. Sigalons Kopie im Spiegel der Kunstkritik	310
2.6. Die säkularisierte Kapelle als Lehrkabinett und Kultraum	313
2.7. Michelangelo-Kopien in Pariser Museumsprojekten von der Revolution bis zum 21. Jahrhundert	315
3. Fazit: Manifestation des Paradigmenwechsels	317
B. Die Darstellung des <i>divino</i> in der französischen Malerei 1800–1850	318
1. Michelangelo-Darstellungen des 19. Jahrhunderts zwischen Genre und Historie	318
2. Der Kanon von Michelangelo-Darstellungen des Girodet-Kreises: als Lehrer, im Atelier, als Fürsorger, mit dem Papst, Tod Michelangelos	323
2.1. François-Louis Dejuinne und Auguste Couder	323
2.2. Alexandre-Marie Colin und Anne-Louis Girodet	325
2.3. Achille Déveria	328
2.4. Joseph-Nicolas Robert-Fleury	330
3. Eugène Delacroix' <i>Michel-Ange dans son atelier</i> (1849/50)	338
3.1. Der Bildhauer Michelangelo im Atelier	339
3.2. Das Atelier als Inspirations- und Reflexionsraum	342
3.3. Michelangelo als <i>pensieroso</i>	342
3.4. <i>labor animi</i> und <i>labor manum</i>	345
4. Fazit: Idealisierende Künstlerdarstellung und bürgerliche Kunstrezeption	346
Resümee und Ausblick: <i>La manière renouvelée de Michel-Ange</i>	349
Anhang	361
Anmerkungen	361
Siglen	452
Quellen- und Literaturverzeichnis	453
Abbildungsnachweis	485
Danksagung	488

L'art ne sortira pas du cercle que Michel-Ange a tracé autour de lui. Du premier coup il l'a conduit jusqu'à la borne qu'il ne peut franchir. Après toutes les nouvelles déviations dans lesquelles l'art pourra se trouver entraîné par le caprice et le besoin du changement, le grand style du Florentin sera toujours comme un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté.¹

(Eugène Delacroix, *Le Jugement dernier de Michel-Ange*, 1837)

Sublime, terrible, michelangesk – eine Problematisierung

Michelangelo polarisierte die französische Kunst wie kein anderer Maler. Anlässlich der Centenarfeierlichkeiten zu Michelangelos 400. Geburtstag in Florenz im Jahr 1875 stilisierte die französische Kunstschrift L'Art Michelangelo zum „größten jemals existierenden Kunstgenie“². Diese Panegyrik stand in denkbare großem Kontrast zu den Konventionen des klassizistischen Kunstverständnisses um 1800.³ Jacques-Louis David, „Übervater“ der französischen Historienmalerei, stigmatisierte Michelangelo als stilverbildenden Antipoden des akademischen Kanons. Französische und deutsche Kunstakademien präferierten die *facilité* von Raffaels *beau idéal* als positives Gegenbild zum „génie infernal“⁴ Michelangelos und dessen „manière fausse et affectée“⁵.

Verehrt und verurteilt wie kein anderes von Michelangelo Werken, stand das *Jüngste Gericht* (1536–1541) (ABB. 6) in der Sixtinischen Kapelle in Rom seit dem 17. Jahrhundert als Parameter für dessen (Un-)Vermögen als Maler im Fokus der französischen Kunstkritik. Die in der Aufhebung der irdischen Kategorien von Zeit, Raum und Körper grundlegend neue Darstellung der Verurteilungs- und Erlösungsmacht Gottes am Jüngsten Tag revolutionierte die europäische Malerei in der exemplarischen Veranschaulichung des existentiellen Ringens des Menschen vor dem Angesicht Gottes.⁶ Michelangelos Monumentalfresko, das Vasari in der ersten Ausgabe seiner Michelangelo-Biographie 1550 als Höhepunkt der manie-

ra moderna bezeichnete, hatte bereits unmittelbar nach seiner Enthüllung einen Diskurs über die Autonomie von Kunst gegenüber Glaubensdogmen und Bildtraditionen ausgelöst.

Die Tradition der auf Ludovico Dolces Michelangelo-Kritik zurückgehenden kategorischen Verdammung des Kolossalgemäldes durch Fréart de Chambrays *Idée de la perfection de la Peinture* (1662) wirkt bis in Quatremère de Quincy's Michelangelo-Monographie von 1835. Darin verurteilt der Klassizist Quincy das Fresko als „Monstrum“, das ohne Nachahmer bleibe, so wie es selbst ohne Modell gewesen sei, da es außerhalb der „wahren Grenzen“ der Kunst angesiedelt sei.⁷

Die vorliegende Studie fragt nach der Wirkmacht der figuralen *terribilità* von Michelangelos *Jüngstem Gericht* als Katalysator eines Stilwandels in der französischen Malerei des Empire und der Restauration.

Während sich die Kunsthistorik der letzten 20 Jahre eingehend mit dem Raffael-Kult und der Wirkungsgeschichte von Raffaels Werk in der deutschen, französischen und italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts befasste,⁸ wurde die Rezeption von Michelangelos Œuvre zwar unter verschiedenen lokalen und temporalen Aspekten beleuchtet,⁹ die Dimension von Michelangelos Wirkung – und insbesondere die des *Jüngsten Gerichts* – auf die französische Malerei des frühen 19. Jahrhunderts hat die Forschung bislang jedoch nur unzureichend erörtert.¹⁰ Die Fachliteratur sprach die Wirkmacht des „Schicksalsmann[es] der italienischen Kunst“¹¹ auf Théodore Géricault und Eugène Delacroix als den epochenmachenden Protagonisten der französischen Romantik zwar an. Bislang fehl-

te jedoch eine systematische Studie über die Zusammenhänge, die zu einem grundlegenden Wandel der Bewertung Michelangelos vom gefallenen Engel der Malerei, „mauvais ange de la peinture“ (Fréart de Chambray 1662),¹² zum Vater der Moderne, „père de l’art moderne“ (Delacroix 1833),¹³ führten und Akzentverschiebungen in der französischen Malerei und Kunsliteratur um 1800 bewirkten.

An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an, deren Ziel es ist, die Autonomisierungstendenzen in der französischen Malerei als Folge der diskursiven Auseinandersetzung zwischen traditionellen und avantgardistischen Positionen erstmals systematisch aufzuzeigen. Diese kristallisieren sich in der neuen Leitfunktion des nunmehr vergöttlichten Michelangelo („divin Michel-Ange“, Stendhal 1817)¹⁴ in Ablösung von einem Raffael verpflichteten Kunstideal.

Angestoßen durch die englische Michelangelo-Rezeption initiierten vier Großmeister der französischen Historienmalerei in der vielbeschworenen Sattelzeit um 1800 einen programmatischen Paradigmenwechsel des

Michelangelo-Bildes,¹⁵ das die französische Kunsthakademie bis dahin negativ prägte. Im Zentrum der Studie steht die jeweils individuelle Rezeption von Michelangelos Werk zwischen 1800 und 1825 am Beispiel der beiden David-Schüler Anne-Louis Girodet (1767–1824) und Antoine-Jean Gros (1771–1835), der seit Davids Brüsseler Exil (1815/16) dessen Atelier in Paris leitete, sowie der Guérin-Schüler Théodore Géricault (1791–1824) und Eugène Delacroix (1798–1864). Die bislang nur ansatzweise erforschte Wirkmacht Michelangelos auf das Schaffen dieser Hauptmeister im Spannungsfeld zwischen Romantik und Klassizismus wird in Einzelanalysen von Ikonen der französischen, ja europäischen Malerei der napoleonischen sowie der unmittelbar postnapoleonischen Ära dargelegt.¹⁶ Hierbei handelt es sich um Gros' Pestkranke von Jaffa (1804) (ABB. 1), Girodets Szene einer Sintflut (1806) (ABB. 2), Géricaults Floß der Medusa (1819) (ABB. 3) und Delacroix' Dantebarke (1822) (ABB. 4).¹⁷ Die Faszinationsgeschichte dieser vier Skandalgemälde, die sich heute alle im Musée du Louvre in Paris befinden, ist bis heute ungebrochen wirksam.

ABB. 1 | Antoine-Jean Gros, Bonaparte bei den Pestkranken von Jaffa. 11. März 1799, 1804, Öl auf Leinwand, 523 cm x 715 cm, Paris, Musée du Louvre



Als These ist der ersten Betrachtungsebene zugrunde gelegt, dass vor allem diese vier so unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten den Bedeutungswandel des französischen Michelangelo-Bildes um 1800 als Katalysatoren eines Stilwandels in der Malerei des 19. Jahrhunderts in Frankreich einleiteten. Ein entscheidender Ausgangspunkt dieser Tendenzwende war die programmatische Ablehnung Michelangelos durch David, den ‚Grals Hüter‘ und schulbildenden Meister des akademischen Klassizismus um 1800.

Die Michelangelo-Rezeption der anglophilen David-Schüler Gros und Girodet prägte den romantischen Klassizismus ihres Frühwerks, das wegweisend für die eine Generation jüngeren Künstler Géricault und Delacroix wurde. Delacroix verehrte Gros,¹⁸ schätzte – trotz Vorbehalt – Giro-

det¹⁹ und bewunderte seinen Künstlerfreund Géricault²⁰, der sich wiederum Girodet und vor allem Gros zu Vorbildern gewählt hatte.²¹ Géricault kopierte deren Historiengemälde,²² so auch einen Ausschnitt aus Girodets *Sintflut* (Orléans, Musée des Beaux-Arts) (ABB. 5). Gros' Pestkranken von Jaffa (1804) (ABB. 1) maß er den höchsten Rang in der zeitgenössischen Historienmalerei zu.²³

In kritischer Auseinandersetzung mit ihren Präzeptoren David und Guérin postulierten die *enfants du siècle*²⁴ im Vorfeld der *bataille romantique* des Salons von 1824 einen neuen Stilanspruch, der mit der bewussten Überschreitung ästhetischer Normen verbunden war. Charakterisieren Brüche und Vorwegnahmen²⁵ als konstituierende Prinzipien der europäischen Kunst zwischen 1750 und 1830 die Ästhetik und den Inhalt der zu besprechenden



ABB. 2 | Anne-Louis Girodet, Die Sintflut, 1806, Öl auf Leinwand, 420 cm x 300 cm, Paris, Musée du Louvre

die dieser nach 1546 selbst im Kupferstich reproduzierte (ABB. 33), der bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt wurde. Martino Rotas kleinformatiger Kupferstich (1560/69), der auch im frühen 19. Jahrhundert von François Étienne Joubert als „chef d’œuvre“ und gesuchtes „pièce extrêmement rare“ hochgeschätzt wurde,⁹⁶⁰ diente wiederum Léonard Gaultier als Vorlage seines Kupferstiches (ABB. 34).⁹⁶¹ Étienne Dupérac stach 1578 eine Gesamtansicht (ABB. 35) des Wandbildes. Großformatige und vielfach aufgelegte Stichserien des Monumentalfreskos stammen von Niccolò della Casa (Paris, BnF), der zwischen 1543 und 1548 eine zum Gesamtbild zusammensetzbare elfteilige Kupferstichfolge des Sakrfreskos fertigte,⁹⁶² sowie von Giorgio Ghisi und Nicolas Béatrizet. Im 18. Jahrhundert war neben Ghisis *Recueil factice de gravures*

sur la Chapelle Sixtine (1540, Paris, EnsBA) dessen zehnteilige Stichfolge des Jüngsten Gerichts (1545–1550) verbreitet.⁹⁶³ Béatrizets elf Tafeln umfassende Kupferstichserie (um 1562) (ABB. 36) zählt zu den bekanntesten historischen Stichfolgen des Jüngsten Gerichts in Frankreich.⁹⁶⁴

Wenn Michelangelo-Rezipienten des frühen 19. Jahrhunderts weder Stecher, Stichwerke, Titel noch Motiv der druckgraphischen Vorlagen nennen, kann über diese nur gemutmaßt werden. Auch die von Künstlern wie Girodet und Delacroix ohne weitere Spezifizierung schriftlich vermerkte oder von Sekundärquellen überlieferte Kopiertätigkeit belegt das Michelangelo-Studium lediglich faktisch. So dokumentiert Girodets Nachlassinventar eine „belle et ancienne copie d’après le Jugement dernier, faite de



ABB. 33 | Giulio Bonasone nach Michelangelo, Das Jüngste Gericht, 1546, Kupferstich, 54 cm x 41 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes



ABB. 34 | Léonard Gaultier nach Michelangelo, Das Jüngste Gericht, ca. 1600–1641, Kupferstich, 30,7 cm x 22,8 cm, London, The British Museum

l’école de Michel-Ange“ ohne weitere Angaben.⁹⁶⁵ Auch Girodets Schüler Coupin spezifiziert die Erwähnung der Michelangelo-Stiche seines Lehrers im Anmerkungsapparat zu Girodets *Œuvres posthumes* nicht weiter.⁹⁶⁶ Selbst Delacroix, der in seinem *Journal* wiederholt notiert, dass er Michelangelo-Nachzeichnungen und Stiche zeichnete, machte in der Regel weder Angaben zu den Motiven noch zu den Vorlagen. Auch auf seinen Skizzen vermerkte er weder Kopist noch Provenienz.⁹⁶⁷

Die druckgraphische Neuerschließung in England und Frankreich seit 1770
Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzende Bearbeitung und druckgraphische Reproduktion von französischen Sammlungen in Galeriewerken wie Pierre Crozats und Pierre-Jean Mariettes *Recueil Crozat* (1729–1742) oder Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus' *Recueil de pierres gravées du Cabinet du roi* (o. J., Neuauflage 1750) löste keinen objektiv messbaren Reproduktionsschub von Michelangelo-Zeichnungen aus.⁹⁶⁸ Nachdem Faksimiles von Michelangelos und Raffaels Werken in Frankreich zwischen 1730 und 1750 zeitweilig aus der Mode gekommen

tion. „Michelangelo bietet mehrere Beispiele ähnlicher Gruppen: Aber sie waren nicht isoliert, sie waren nicht einzigartig, sie waren nicht im Zentrum von Naturkatastrophen verlagert; mit einem Wort: die weite Bildfläche des Jüngsten Gerichts erlaubte seinem Genie alle Entwicklungen und sogar Spielraum und Abwege.“¹³²⁴ Chausards Beobachtung der an Michelangelos Jüngstem Gericht inspirierten figürlichen Alleinstellung und Individualisierung der *Déluge*-Figurengruppe ist bezüglich der Transponierung in das Naturumfeld des Rahmenthemas der Sintflut um die vorstellungsprägende Wirkung von Michelangelos Deckenfresko der *Sintflut* (1508–1512) (ABB. 74) zu ergänzen. Michelangelos *Diluvio Universale* erweitert den ikonographischen Inspirationsraum („une inspiration, une espèce de ressouvenir“)¹³²⁵, den Michelangelos Jüngstes Gericht laut Delpech für Girodets *Déluge* bildete, um das rahmengebende Sintflutthema sowie um Bildkomposition, Topographik, varietà des Handlungsschemas und ausdrucksstarke Figurenmotive. Vor allem die Physis und die expressive Pathosaffektion des *Déluge*-Protagonisten indizieren Girodets plastisches, an Michelangelos Bildauffassung geschultes Bilddenken. Der Spannungskontrast zwischen der Pathosformel des muskulösen Aktes und der Unbestimmtheit des Ummaumes in Michelangelos Sixtinischen Fresken ist ein zentrales Gestaltungsprinzip, an dem sich Girodet inspirierte.



ABB. 81 | Michelangelo, Sintflut, Detail, 1508–1512, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle



ABB. 82 | Anne-Louis Girodet, Scène de déluge, 1806, Zeichnung in Mischtechnik, o. A., Montargis, Musée Girodet

Der furchtbare und fruchtbare Moment der *Déluge*

Une scène de déluge kondensiert die Vielzahl von Schicksalen in Michelangelos biblischem Sintflut-Panorama kompositorisch zu einer dramaturgisch zugespitzten Einzelszene. Durch Monumentalisierung, Psychologisierung und Dramatisierung entwickelte Girodet das Hauptmotiv der rettungssuchenden Personen, die sich im Vordergrund von Michelangelos Fresko vor der anschwellenden Flut gegenseitig auf eine Felsformation mit Baum retten (ABB. 81), schöpferisch weiter.

Entsprach Girodets *Scène de déluge* der zeitgenössischen Sintflutikonographie in der monumentalisierten Fokussierung der Komposition auf das familiäre Einzelschicksal und die Aussparung des biblischen Motivs der Arche, war die Konzentration auf das psychologisch forcierte Schreckensmoment in der Darstellungstradition der Sintflut neu.¹³²⁶ Der Vergleich mit Girodets undatierter Tuschezeichnung einer Familie, die sich aus einer Flut gerettet hat (ABB. 82), belegt seine dezidierte Entscheidung für das spannungsvolle Motiv des forcierten Schreckens, das er auf der Basis des kunsttheoretischen Diskurses bei Diderot, Lessing und Goethe entwickelte.

Bereits Diderot verknüpfte den transitorischen Augenblick im *Salon de 1765* mit der Darstellung einer plötzlich hereinbrechenden Katastrophe als Empfehlung an den Maler.¹³²⁷ Ein Jahr später kanonisierte Lessing in seiner epochemachenden Schrift *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) die für die bildende Kunst des Klassizismus grundlegende These des darzustellenden Augenblickes. Girodet besaß nachweislich eine



ABB. 83 | Jacques-Louis David, Raub der Sabinerinnen, 1799, Öl auf Leinwand, 385 cm x 522 cm, Paris, Musée du Louvre

Übersetzung des 1802 erstmals in französischer Sprache erschienenen Textes,¹³²⁸ der auch in Davids Atelier diskutiert wurde.¹³²⁹ Entsprechend Lessings Forderung nach dem *fruchtbaren Moment*, welcher der Einbildungskraft des Betrachters freies Spiel lässt, inszeniert das Bild den psychologisch dichten Augenblick vor dem Todessturz.¹³³⁰ Das Bild steigert das per se dramatische Thema der Sintflut mit der Darstellung des transitorischen Momentes, der gemäß dem Schema der klassischen Dramendefinition als Augenblick der höchsten Spannung mit Hinweis auf die mögliche Katastrophe retardiert. Im Sinne von Diderots Forderung nach einem in der Malerei darzustellenden Moment, der sowohl den vorhergegangenen als auch den folgenden Moment beinhaltet,¹³³¹ und Lessings Diktum des ‚vorübergehenden Augenblicks‘, der dem Betrachter nicht das „Äußerste“ zeigen dürfe,¹³³² fokussiert die Diagonale der *Déluge* den transitiven Kulminationspunkt. Dieser ermöglicht es dem Betrachter, die Handlung gedanklich weiterzuführen. Der aus der unteren linken Ecke ins Bild treibende Oberkörper einer Ertrunkenen erscheint hierbei wie ein Unheilsbote des bevorstehenden Todes. Die Bildszene der *Déluge* entspricht nicht zuletzt auch Goethes Rat an bildende Künstler, für pathetische Darstellungen einen Moment des Schreckens zu wählen. In seinem Aufsatz *Über Laokoon* (1798) definiert Goethe die Darstellung des fixierten vorübergehenden Momentes innerhalb eines Bewegungsablaufes am Beispiel der antiken *Laokoon*-Gruppe und die unter-

schiedlichen Reaktionsweisen der Figuren auf die bevorstehende Todessituation und deren Wirkungsästhetik als mustergültiges Exempel der Kunst.¹³³³

Der ursächliche Unterschied des Darstellungsmomentes der *Déluge* zum Angst-, Schreckens- oder Erschütterungsmotiv von Davids Historiengemälde *Brutus* (1789, Paris, Musée du Louvre) oder *Raub der Sabinerinnen* (1799) (ABB. 83) liegt in der katastrophischen Elementarnatur. Mythologischen oder politischen Themen zugrundegelegt ist das Schreckensmotiv in der Historienmalerei der davidianischen Schule, wie etwa in Guérins Rückkehr des Marcus Sextus (1799) (ABB. 193), nicht naturbedingt. Ebenso wie Gros' napoleonische Schlachtenbilder steht deren affirmative Moraldidaxe im Dienst der Staatsraison des Konsulats und des Empire. Ohne jeglichen religiösen, mythologischen und zeitlichen Rahmen entzieht Girodet sein Bild derartiger Kontextualisierung. Indem damit auch ein nachvollziehbarer moraldidaktischer Sinn und Ursachengrund des Bildgeschehens fehlt, das den Betrachter unausweichlich konfrontiert, gewinnt die Tragik der überlebensgroßen Bildtragödie an subversiver Ambivalenz.

Topographie und Dramaturgie in Girodets *Déluge* und Michelangelos *Diluvio*

Der Blick in die Bildtradition zeigt die Singularität von Girodets *Scène de déluge*, wobei die Rettungssituation auf eine Anhöhe – oft die Topographie einer Felsformation mit Baum, auf die sich Menschen retten – seit Michel-

Seele aus dem Körper erreicht, den Michelangelo als *cavere terreno* beschreibt.²⁴⁸⁰ Entgegen der Grundidee von Michelangelos Skulptur als Kompositum aus dem heidnischen Glauben an die Wiedergeburt und dem christlichen Dogma der Auferstehung²⁴⁸¹ stellt Delacroix seine Bildfigur nicht in die Dimension der Erlösung, sondern in die Verdammnis der Sünde, über die sich Dante mit Vergil erhebt. Seine tonale Umsetzung findet der Bildgehalt in der Koloration des Helldunkels, das der Überzeitlichkeit und Zeitentrücktheit des Sujets entspricht.

ABB. 235 | Michelangelo, Sterbender Sklave, Marmor, 1512–1516, Marmor, H 229 cm, Paris, Musée du Louvre



Skulpturale Todesikonographie: Die Grabmalsskulptur des Sciavo morente
Der zurückgebeugte tordierte Oberkörper mit dem nach hinten abgewinkelten linken Arm der sich an das Boot klammernden Verdammten variiert des Weiteren Michelangelos Plastik des *Sciavo morente* (*Sterbenden Sklaven*) (ABB. 235).²⁴⁸² Der *Rebellische Sklave* und der *Sterbende Sklave* sind die einzigen Originalskulpturen Michelangelos in Frankreich. Beide Werke sind seit 1794 in der Schausammlung des Louvre ausgestellt (ABB. 24), wo auch Delacroix eine fröhliche, undatierte Zeichnung des *Sciavo morente* (1513–1515) (ABB. 236) anfertigte. Diese kann als Vorstudie zur *Dantebarke* gelten.²⁴⁸³

Wie die Grabmalsskulptur der *Nacht* versinnbildlichen auch die beiden ursprünglich für das Juliusgrabmal konzipierten Louvresklaven die Sphären des Lebens, des Todes und des Ringens um Erlösung in göttlicher Gnade. Implizit sind hierbei die mit der Unzulänglichkeit des Bestrebens verbundenen Ängste und Qualen. Das komplizierte Gegenspiel von Kopf, Schultern, Armen und Beinen veranschaulicht dabei den Übergang vom Leben zum

ABB. 236 | Eugène Delacroix, Figurenstudie nach Michelangelo's Sterbendem Sklaven, undatiert, Zeichnung in Mischtechnik, 14,3 cm x 10,5 cm, Paris, Musée du Louvre, D.A.G.

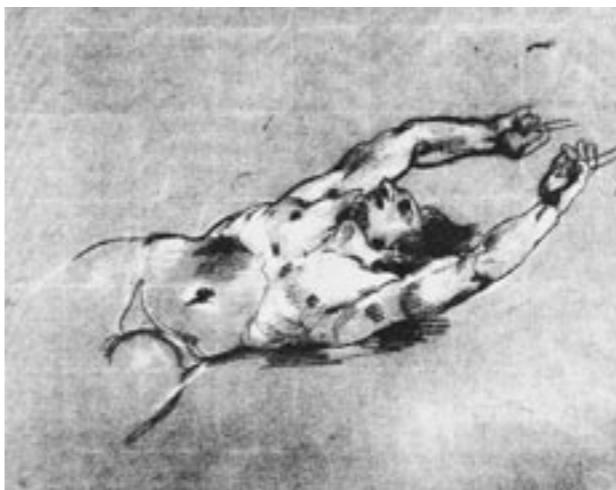


ABB. 237 | Eugène Delacroix, Figurenstudie zum Floß der Medusa, undatiert, Zeichnung in Mischtechnik, 23,7 cm x 28,5 cm, Paris, Musée du Louvre, D.A.G.

Tod.²⁴⁸⁴ Die expressive Spannung zwischen *finito* und *non-finito* der Skulptur legt davon eindrucksvoll Zeugnis ab. Die Skulptur veranschaulicht den Kampf der menschlichen Seele gegen irdische Ketten und damit den Versuch, der Befangenheit in der irdischen Materie zu entrinnen.²⁴⁸⁵ Die Körperhaltung des *Prigione* (Gefangener, Sklave) erscheint dabei gleichsam als Befreiungsversuch aus der „Fesselung“ und „Gefangenschaft im Stein“.²⁴⁸⁶ Mit dieser bildlichen Anleihe übertrug Delacroix das qualvolle Bemühen des Sklaven, in eine Sphäre der Spiritualität zu gelangen, auf die Verdammte der *Dantebarke*. Während Michelangelos Figuren im Gesamtkontext des Grabmals den „geistigen Sieg“ über den Tod symbolisieren,²⁴⁸⁷ werden die unglücklichen Seelen der *Dantebarke* nie den Übergang in die göttliche Erlösung erreichen.

Das existentielle und psychische ‚Ringend‘ steht sinnbildlich auch für das handwerklich-formale Ringen des Bildhauers um Formgebung und Befreiung der Schönheit der Gestalt aus dem Stein. Über das *congetto*, dem unbearbeiteten Stein im Werkprozess das Ideal der *idea* abzuringen, schreibt Michelangelo in seinem berühmten Sonett *Non ha l'ottimo artista alcun congetto* 153 (Girardi 151): „Der beste Meister kann kein Werk beginnen, das nicht der Marmor schon in sich umhüllt, gebannt in Stein, jedoch das Werk erfüllt die Hand, sie folgt dem Geist und seinen Sinnen.“²⁴⁸⁸ Die Bewältigung künstlerischer *difficoltà* ist in Delacroix' Bild in Form des Handlungsmomentes des ewigen Ringens der Verdammten mit ihren Verfehlungen thematisiert, deren Torsionen auf Michelangelo



ABB. 238 | Florentiner Schule nach Michelangelo, Auferstehung Christi, 16. Jh., Rötelzeichnung, 15,2 cm x 16,9 cm, Paris, Musée du Louvre, D.A.G.

gelos Sklaven zurückverweisen. Die Auseinandersetzung damit zeigt bereits Delacroix' michelangeske Studie eines nackten, auf dem Rücken treibenden Männeraktes (ABB. 237) ebenso wie die Studie eines Rückenaktes. Mit der formalen Adaption überträgt Delacroix auf seine Bildfiguren die Suggestivkraft und Bedeutungsdimension des tragischen, existentiellen Konfliktes, der ideengeschichtlich unter den Prämissen von Burkes Kategorie der *difficulty* gelesen werden kann.

Mit den beiden für Grabmalkontexte konzipierten Plastiken der *Nacht* und des *Sterbenden Sklaven* übernimmt Delacroix für die Verdammten der dantesken Höllenvision die Sphären von Tod, Jenseitigkeit und das Gefangensein der Seele im Körper ebenso wie die Sehnsucht nach Erlösung. Diese körperliche Ausdruckssphäre entwarf Michelangelo auch in der Louvre-Studie zum auferstehenden Christus (ABB. 238) und in Auferstehungsszenen zum *Jüngsten Gericht* (ABB. 239), welche Delacroix aus dem Zeichenkabinett des Louvre oder vermittels Reproduktionen bekannt gewesen sein können. Interpretiert Condivi Michelangelos *Sklaven* als Darstellung der freien Künste, die als Gefangene des Todes das Ringen um ein neues Schönheitsideal verkörpern,²⁴⁸⁹ transponiert Delacroix diese Bedeutungsebene ebenso in seine Bilderzählung wie die „Idee des Erhabenen und Schrecklichen“, von der die Werke laut Lenoir inspiriert waren.²⁴⁹⁰ Auch im Arbeitsprozess von Delacroix, der die Vollendung der Medici-Grabmäler in seinem Michelangelo-Aufsatz

B. Die Darstellung des *divino* in der französischen Malerei 1800–1850

Après avoir admiré dans Michel-Ange l'artiste, le savant, le poète,
on aime à retrouver ici le tendre ami, le bon maître.²⁸⁷⁴

(Michel-Augustin Varcollier, *Poésies de Michel-Ange Buonarroti*, 1826)

1. Michelangelo-Darstellungen des 19. Jahrhunderts zwischen Genre und Historie

Michelangelo als Bildsujet

Die durch Girodet, Gros, Géricault und Delacroix angestoßene ästhetische Rehabilitierung Michelangelos bewirkte einen Wahrnehmungswandel in der Sichtweise auf diesen. Als der David-Schüler Bergeret im Salon von 1835 seine beiden gemalten Künstleranekdoten *Michel-Ange* und *La Présentation du Laocoon au pape Jules II* (ABB. 109) ausstellte, war Michelangelo bereits seit der sogenannten *bataille romantique* im Salon von 1824 als Bildfigur etabliert.²⁸⁷⁵ Die bildliche Michelangelo-Hagiographie war eingeführt.²⁸⁷⁶

Das von Michel-Augustin Varcollier 1826 in seiner französischen Übersetzung von Michelangelos Gedichten *Poésies de Michel-Ange Buonarroti* formulierte Ansinnen, nach der Wertschätzung für den Künstler, Gelehrten und Dichter nun auch den empfindsamen Freund und guten Meister zu entdecken, zeigt die neue Wahrnehmung der Person Michelangelos in den 1820er Jahren in Frankreich. Der einst von Chambray zum Luzifer der Malerei („mauvais ange de la peinture“) stigmatisierte Renaissancekünstler²⁸⁷⁷, der seit 1830 verstärkt auch in Gedichten verehrt wurde, war nun salonfähig. Der Paradigmenwechsel, den das französische Michelangelo-Bild im Kontext des schwärmerisch verklärenden Künstlerkultes der Romantik erfuhr, dokumentiert sich auch auf der Ebene der bildlichen Personenverehrung in Michelangelo-Porträts und gemalten Künstleranekdoten, in denen Michelangelo als Protagonist auftritt. Die Geschichte und Entwicklung des französischen Michelangelo-Bildes manifestiert sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt in szenischen

Darstellungen, deren Themenwahl und Darstellungsweise bildlicher Ausdruck des romantisierenden Michelangelo-Mythos sind.

Gemalte Künstleranekdoten und -legenden, eine zwischen Historien- und Genremalerei anzusiedelnde Bildgattung genreartiger Künstlerhistorien, waren vom späten 18. bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts en vogue. In der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts erscheint Michelangelo erstmals als Bildfigur in Pierre-Nolasque Bergerets (1782–1863) großformatigem Salongemälde *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* (1806), das die Mode der nostalgischen Künstlerverehrung in der französischen Malerei etablierte.²⁸⁷⁸ Während Michelangelo hier noch als Assistenzfigur hinter seinem ‚Rivalen‘ Raffael zurücktritt, wird er in der Folgezeit selbst zum Protagonisten szenischer Bilderzählungen, deren Sujets die nach Otto Kurz und Ernst Kris typischen Topoi der Künstlerbiographik aufweisen.²⁸⁷⁹

Michelangelo avancierte als Bildfigur in ideellen Künstlerversammlungen und historisierenden Künstleranekdoten in der französischen Malerei, Druckgraphik und Skulptur bereits seit 1819 zum idealisierten Heros gemalter Kunstgeschichte. Ähnlich wie sein künstlerischer Antipode Raffael wird er zur Personifikation und zum Spiegel eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses. Entgegen der Behauptung von Andrea Beate Kleffmann, Michelangelo werde „als Bildthema in Frankreich erst um 1849 bildwürdig“,²⁸⁸⁰ kann nachgewiesen werden, dass die personale Darstellung Michelangelos in der französischen Malerei, Druckgraphik und Skulptur bereits 1806 einzog und in den Salons von 1824 und 1827 eine Klimax erreichte.²⁸⁸¹ Michelangelo-Darstellungen wurden in den Pariser Salons bis zur Jahrhundertmitte kontinuierlich gestaltet, nahmen auf der Weltausstellung von 1855 erneut zu und wurden bis zum Jahrhundertende konse-