

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

INHALT

Einleitung	9
Sublime, terrible, michelangesk – eine Problemskizze	9
Forschungsstand	16
Begriffsbestimmung und Vorgehensweise	17
I. Michelangelo-Rezeption in Frankreich bis 1800	23
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 Altarfresko 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. Französisierung: <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</i> und <i>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: „soyez ténébreux“	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’ „divine Michelangelo“	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
3.1. Burke-Rezeption, Romreise und Genese von <i>Vie de Michel-Ange</i>	64
3.2. Das <i>Jüngste Gericht</i> als burkesches Paradigma	66
3.3. Stendhal als Apologet von Michelangelo und Wegbereiter eines <i>beau idéal moderne</i>	70
4. Die Ästhetik des Sublimen und des Schrecklichen in Delacroix' Schriften	71
5. Die Neubewertung Michelangelos in der künstlerischen Praxis in Frankreich um 1800	75
5.1. Bergeret und das dichotome Bild von Michelangelo als Maler	75
5.2. Michelangelo im Musée Napoléon in Paris	78
5.3. Die Michelangelo-Rezeption 1780–1820: <i>Sans beau modèle, il n'est de belle copie</i>	80
5.4. Das Michelangelo-Erlebnis nordeuropäischer Künstler in Italien	83
5.5. Michelangelos Sixtinische Fresken in französischen Zeichnungen und Graphiken 1780–1807	85
5.5.1. Nachzeichnungen und deren Rezeption	85
5.5.2. Druckgraphik	87
5.6. Zeichnungen nach Handzeichnungen und Skulpturen Michelangelos	93
6. Fazit: <i>Qui va diettro ad altri mai non gli passa innanzi</i>	98

## II. Das Michelangeske bei Gros, Girodet, Géricault, Delacroix 101

### A. Michelangelo-Rezeption in der französischen Historienmalerei der Protoromantik 101

1. Das Michelangeske in der französischen Historienmalerei der Protoromantik und Romantik	101
2. Antoine-Jean Gros' <i>Die Pestkranken von Jaffa. 11. März 1799</i> (1804)	104
2.1. Gros' Italienaufenthalt (1793–1800) und Michelangelos <i>style grandiose</i>	104
2.2. <i>Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa. 11 mars 1799</i> (1804): <i>horreur</i> und <i>grandeur</i>	106
2.2.1. Historische Voraussetzungen, Bildbetrachtung, Pestsujet, Michelangelos <i>Weltgericht</i>	106
2.2.2. Michelangelo-Rezeption und das Schrecklich-Erhabene	109
2.2.3. Die michelangeske Reflexionsfigur als Künstlerchiffre	118
2.2.4. Schlussbetrachtung	121
3. Anne-Louis Girodets <i>Szene einer Sintflut (Une scène de déluge, 1806): Künstlerische Autonomie im Zeichen Michelangelos</i>	123
3.1. Girodets antiakademisches Michelangelo-Studium in Rom	123
3.2. <i>Une scène de déluge</i> (1806)	128
3.2.1. Bildbeschreibung	128
3.2.2. Das Gemälde im Salondiskurs: Innovation und Tradition	129
3.2.3. Girodets <i>Déluge</i> und Michelangelos <i>Sixtinische Fresken: Sintflut</i> (1508–1512) und <i>Jüngstes Gericht</i>	135
3.2.4. Antike und <i>aemulatio</i> : Girodets <i>Laokoon</i> -Rezeption	148
3.2.5. Girodets <i>Déluge</i> im Spannungsfeld des <i>Laokoon</i> -Streits	154
3.2.6. Traditionsbruch und neuschöpferischer Anspruch in der Nachfolge Michelangelos	161
3.2.7. Neu-Mythos und Zeitgenossenschaft im Historienbild	163
3.2.8. Girodets Burke-Adaption: Säkularisierte Naturdarstellung und Anthropozentrierung des Schrecklich-Erhabenen	166
3.2.9. Forderung und Missachtung ästhetischer Normen als Salonskandal	176
3.2.10. Schlussbetrachtung	181
3.2.11. Nachspiel: <i>Prix décennaux</i> 1810 – Chronik eines kunstpolitischen Skandals	182
3.3. Girodets fiktives Künstlerporträt <i>Michel-Ange</i> (um 1820)	184
4. Die Rezeption von Michelangelos Sixtinischen Fresken in französischen Zeichnungen 1807–1817	188

### B. Michelangelo-Rezeption in der französischen Historienmalerei der Romantik 192

1. Théodore Géricaults <i>Floß der Medusa</i> (1819): Ein sozialpolitisches Manifest im <i>style michelangesque</i>	192
1.1. Pariser Lehrjahre und Michelangelo-Erlebnis in Florenz und Rom	192
1.2. <i>Le Radeau de la Méduse</i> (1819)	197
1.2.1. Das „je ne sais quoi de style michelangesque“ des „sublime radeau“	197
1.2.2. Zeitaktuelles Ereignis und Bildidee	198
1.2.3. Das Motiv des Schiffbruchs: „Le sublime de l'horreur“	199
1.2.4. Das Bildsujet als Tabubruch im Salon	201
1.2.5. Inszenierung einer Schiffskatastrophe	202
1.2.5.1. Michelangelo-Transformation bei der Bildgenese	202
1.2.5.2. Bildanalyse	209
1.2.6. Michelangeske Historienmalerei: Sublimierung von Zeitgeschichte	212
1.2.6.1. Bilddramaturgie: Das Bild als berührendes Schauspiel	212
1.2.6.2. Auflösung von Gattungsgrenzen als künstlerische Opposition	213
1.2.6.3. Der <i>fruchtbare Augenblick: tableau</i> und <i>coup de théâtre</i>	215
1.2.6.4. Disparität und <i>beau désordre</i> des Bildraums	215
1.2.6.5. Korrelation zwischen Sujet, Kolorit und Clair-obscur	218
1.2.6.6. Entgrenzung und Affekterzeugung	220
1.2.7. Michelangeske Figurenästhetik: <i>peindre l'homme</i>	221
1.2.8. <i>Expression moderne</i> : Verismus des Todes und Ästhetik des Fragments	223
1.2.9. Heroisierung der Opfer in einer gemalten Tragödie	227
1.2.10. Andachtskunst und Moderne – Sakralisiertes Leid und säkularisierte Pietà	229
1.2.11. Géricaults michelangeske Reflexionsfigur – Neudefinition der <i>historia</i>	241
1.2.12. <i>Kairos</i> oder der Fingerzeig Gottes	247
1.2.13. Affektion und Provokation des Betrachters: „L'horreur et la pitié“	250
1.2.13.1. Faszinosum des Schrecklich-Schönen	250
1.2.13.2. Soziale Egalisierung durch Schrecken und Mitleid	251
1.2.13.3. Im Vorfeld der <i>bataille romantique</i>	254
1.2.14. Schlussbetrachtung	255
2. Eugène Delacroix' <i>Dantebarke</i> (1821/22): Künstlerdebüt im Zeichen seiner Vorbilder <i>Dante</i> und <i>Michelangelo</i>	257
2.1. Michelangelo-Nachzeichnungen	257
2.2. <i>La barque de Dante</i> oder <i>Dante et Virgile</i> (1821/22)	259
2.2.1. Die Rezeption von Dantes <i>Commedia</i> in Frankreich um 1800	259
2.2.2. Bildsujet und Textbezug	261
2.2.3. Darstellungstradition des Barkemotivs	261
2.2.4. Bildgenese und Bildanalyse	263
2.2.5. Dichtung und Malerei: Dantes <i>Inferno</i> und Delacroix' „Äquivalenz“	267
2.2.6. Delacroix' Ästhetik des Schrecklichen unter dem Einfluss von Michelangelo	269
2.2.6.1. <i>Navigatio animae</i> – Seelenreise durch das Totenreich	269
2.2.6.2. Die Erhabenheit von Michelangelos Monumentalität	270
2.2.6.3. Dantes <i>geste sublime</i> als Repräsentanz von Kontingenzerfahrung	271
2.2.7. Fanal einer neuen Bildästhetik: danteske Höllenmalerei und skulpturale Todesikonographie	273
2.2.8. Farbe als Stil und Stimmungsträger	280
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

III. Michelangelo-Kult	297
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. Kunstpolitischer 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 Fürsorgender, 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

# EINLEITUNG

*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.<sup>1</sup>*

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

## Sublime, terrible, michelangesk – eine Problemskizze

Michelangelo polarisierte die französische Kunst wie kein anderer Maler. Anlässlich der Centarfeierlichkeiten zu Michelangelos 400. Geburtstag in Florenz im Jahr 1875 stilisierte die französische Kunstzeitschrift *L'Art* Michelangelo zum „größten jemals existierenden Kunstgenie“<sup>2</sup>. Diese Panegyrik stand in denkbar großem Kontrast zu den Konventionen des klassizistischen Kunstverständnisses um 1800.<sup>3</sup> 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“<sup>4</sup> Michelangelos und dessen „manière fausse et affectée“<sup>5</sup>.

Verehrt und verurteilt wie kein anderes von Michelangelos 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 Kunstwissenschaft 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,<sup>8</sup> wurde die Rezeption von Michelangelos *Œuvre* zwar unter verschiedenen lokalen und temporalen Aspekten beleuchtet,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Die Fachliteratur sprach die Wirkmacht des „Schicksalsmann[es] der italienischen Kunst“<sup>11</sup> auf Théodore Géricault und Eugène Delacroix als den epochemachenden 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 gefallen Engel der Malerei, „mauvais ange de la peinture“ (Fréart de Chambray 1662),<sup>12</sup> zum Vater der Moderne, „père de l’art moderne“ (Delacroix 1833),<sup>13</sup> führten und Akzentverschiebungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur 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)<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> das die französische Kunstakademie 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 dargestellt.<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup> 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



ABB. 2 | Anne-Louis Girodet, Die Sintflut, 1806, Öl auf Leinwand, 420 cm x 300 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 jüngerer Künstler Géricault und Delacroix wurde. Delacroix verehrte Gros,<sup>18</sup> schätzte – trotz Vorbehalt – Giro-

det<sup>19</sup> und bewunderte seinen Künstlerfreund Géricault<sup>20</sup>, der sich wiederum Girodet und vor allem Gros zu Vorbildern gewählt hatte.<sup>21</sup> Géricault kopierte deren Historien-gemälde,<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

In kritischer Auseinandersetzung mit ihren Präzeptoren David und Guérin postulierten die *enfants du siècle*<sup>24</sup> im Vorfeld der *bataille romantique* des Salons von 1824 einen neuen Stilanspruch, der mit der bewussten Überschreitung ästhetischer Normen verbunden war. Charakterisieren Brüche und Vorwegnahmen<sup>25</sup> als konstituierende Prinzipien der europäischen Kunst zwischen 1750 und 1830 die Ästhetik und den Inhalt der zu besprechenden



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,<sup>960</sup> diente wiederum Léonard Gaultier als Vorlage seines Kupferstiches (ABB. 34).<sup>961</sup> 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 Sakralfreskos fertigte,<sup>962</sup> 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.<sup>963</sup> Béatrizets elf Tafeln umfassende Kupferstichserie (um 1562) (ABB. 36) zählt zu den bekanntesten historischen Stichfolgen des *Jüngsten Gerichts* in Frankreich.<sup>964</sup>

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.<sup>965</sup> Auch Girodets Schüler Coupin spezifiziert die Erwähnung der Michelangelo-Stiche seines Lehrers im Anmerkungsapparat zu Girodets *Œuvres posthumes* nicht weiter.<sup>966</sup> 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.<sup>967</sup>

#### 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.<sup>968</sup> 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.“<sup>1324</sup> 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“)<sup>1325</sup>, den Michelangelos *Jüngstes Gericht* laut Delpech für Girodets *Déluge* bildete, um das rahmende 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 Umraumes 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, Scene 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.<sup>1326</sup> Der Vergleich mit Girodets undatierte 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.<sup>1327</sup> 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,<sup>1328</sup> der auch in Davids Atelier diskutiert wurde.<sup>1329</sup> 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.<sup>1330</sup> 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 beinhalte,<sup>1331</sup> und Lessings Diktum des ‚vorübergehenden Augenblicks‘, der dem Betrachter nicht das „Äußerste“ zeigen dürfe,<sup>1332</sup> 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.<sup>1333</sup>

Der ursächliche Unterschied des Darstellungsmomentes der *Déluge* zum Angst-, Schreckens- oder Erschütterungsmotiv von Davids Historiengemälden *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 *carcere terreno* beschreibt.<sup>2480</sup> Entgegen der Grundidee von Michelangelos Skulptur als Kompositum aus dem heidnischen Glauben an die Wiedergeburt und dem christlichen Dogma der Auferstehung<sup>2481</sup> 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).<sup>2482</sup> 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 frühe, undatierte Zeichnung des *Sciavo morente* (1513–1515) (ABB. 236) anfertigte. Diese kann als Vorstudie zur *Dantebarke* gelten.<sup>2483</sup>

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 Michelangelos Sterbendem Sklaven, undatiert, Zeichnung in Mischtechnik, 14,3 cm x 10,5 cm, Paris, Musée du Louvre, D.A.G.

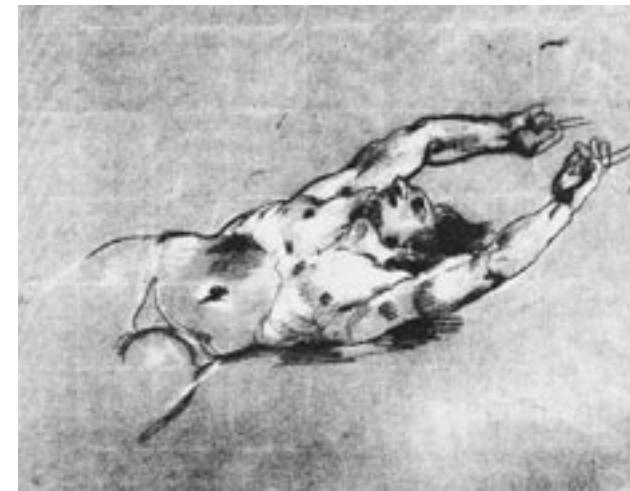


ABB. 237 | Eugène Delacroix, Figurenstudie zum Floß der Medusa, undatiert, Zeichnung in Mischtechnik, 23,7 cm x 28,5 cm, Paris, Musée du Louvre, D.A.G.

Tod.<sup>2484</sup> 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 entkommen.<sup>2485</sup> Die Körperhaltung des *Prigione* (Gefangener, Sklave) erscheint dabei gleichsam als Befreiungsversuch aus der „Fesselung“ und „Gefangenschaft im Stein“.<sup>2486</sup> 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,<sup>2487</sup> werden die unglücklichen Seelen der *Dantebarke* nie den Übergang in die göttliche Erlösung erreichen.

Das existentielle und psychische ‚Ringen‘ steht sinnbildlich auch für das handwerklich-formale Ringen des Bildhauers um Formgebung und Befreiung der Schönheit der Gestalt aus dem Stein. Über das *concetto*, dem unbehauenen Stein im Werkprozess das Ideal der *idea* abzurufen, schreibt Michelangelo in seinem berühmten Sonett *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* 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.“<sup>2488</sup> Die Bewältigung künstlerischer *difficoltà* ist in Delacroix' Bild in Form des Handlungsmomentes des ewigen Ringens der Verdammten mit ihren Verfehlungen thematisiert, deren Torsionen auf Michelan-



ABB. 238 | Florentiner Schule nach Michelangelo, Auferstehung Christi, 16. Jh., Rötelszeichnung, 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 Grabmalsskontexte 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 aufstehenden Christus (ABB. 238) und in Auferstehungsszenen zum *Jüngsten Gericht* (ABB. 239), welche Delacroix aus dem Zeichenkabinett des Louvre oder mittels 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,<sup>2489</sup> transponiert Delacroix diese Bedeutungsebene ebenso in seine Bilderzählung wie die „Idee des Erhabenen und Schrecklichen“, von der die Werke laut Lenoir inspiriert waren.<sup>2490</sup> 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.*<sup>2874</sup>

(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.<sup>2875</sup> Die bildliche Michelangelo-Hagiographie war eingeführt.<sup>2876</sup>

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 Renaissancekünstler<sup>2877</sup>, 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.<sup>2878</sup> 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.<sup>2879</sup>

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“,<sup>2880</sup> kann nachgewiesen werden, dass die personale Darstellung Michelangelos in der französischen Malerei, Druckgraphik und Skulptur bereits 1806 einsetzte und in den Salons von 1824 und 1827 eine Klimax erreichte.<sup>2881</sup> 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 conse-