

Einleitung

9

Sublime, terrible, michelangesk – eine Problematisierung

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 *Jüngstes Gericht* (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 *terribilità* und *Das Jüngste Gericht*

31

2.1. Der Begriff *terribilità*: Genese im Cinquecento

31

2.2. Vasari: Michelangelos „*terribilità dell'arte*“ und das Sublime

33

2.3. Französisierung: *terrible*

35

3. Die Kategorien *sublime* und *terrible* in der literarischen Rezeption von Michelangelos

35

Jüngstem Gericht in Frankreich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts

35

3.1. Etymologische Begriffsbestimmung: *terreur/terrible* und *sublime*

35

3.2. Von Croix bis Castellan

38

3.3. Klassifikatorische Zuordnung: Michelangelos *manière/style*, *sujet* und *effet*

41

4. Die französische Ästhetik im Zeichen des Sublimen

45

4.1. Boileaus Pseudo-Longin-Übersetzung *Traité du Sublime* (1674)

45

4.2. Burkes *Enquiry* (1757) und die Ästhetik des *terrible sublime*

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: *terribilità* 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: „*terrible manner*“ und „*sublime mind*“ 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 Jüngste Gericht 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 dietro 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. Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa. 11 mars 1799 (1804): <i>horreur</i> und <i>grandeur</i>	106
2.2.1. Historische Voraussetzungen, Bildbetrachtung, Pestujet, 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 Szene einer <i>Sintflut</i> (<i>Une scène de déluge</i>, 1806): Künstlerische Autonomie im Zeichen Michelangelos	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</i> : <i>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. Traditionbruch 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 Bildsuject 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 fruchtbare Augenblick: tableau und coup de théâtre	215
1.2.6.4. Disparität und beau désordre 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: peindre l'homme	221
1.2.8. Expression moderne: 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. Kairos 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 bataille romantique	254
1.2.14. Schlussbetrachtung	255
2. Eugène Delacroix' <i>Dantebarke</i> (1821/22): Künstlerdebüt im Zeichen seiner Vorbilder	257
Dante und Michelangelo	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. Bildsuject 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 geste <i>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 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