

Susanne Gramatzki

## Michelangelo-Lektüren

### Stendhal, das Idealschöne und die Kunst des Sehens

#### I. Lektüren

Im Zentrum dieses Beitrages steht Stendhals Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Renaissance, wie sie sich in seiner *Histoire de la peinture en Italie*<sup>[1]</sup> widerspiegelt. Zu den sich überschneidenden Themenkomplexen „Stendhal und Italien“ und „Stendhal und die Kunst“ liegt bereits reichhaltige Forschungsliteratur vor,<sup>[2]</sup> doch möchten sich die folgenden Ausführungen auf einen bestimmten Aspekt konzentrieren, nämlich die Wahrnehmung und Diskursivierung des florentinischen Universal-künstlers Michelangelo Buonarroti (1475–1564) durch Stendhal.<sup>[3]</sup> Als leitendes Konzept wurde hierfür der Begriff der „Lektüre“ gewählt, der in einem dreifachen Sinne zu verstehen ist und daher bewusst im Plural verwendet wird.

Mit „Michelangelo-Lektüren“ ist erstens das konkrete *Lesepensum* gemeint, das Stendhal absolvierte, um seine *Vie de Michel-Ange* in der HPI zu verfassen. Stendhal nutzt als Hauptquellen die beiden noch zu Lebzeiten Michelangelos erschienenen Biographien, Ascanio Condivis *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553) und Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550, 2. Auflage 1568). Er schöpft aus ihnen jedoch weit mehr, als die von ihm angegebenen Belege und Erwähnungen vermuten lassen. Ohne dies kenntlich zu machen, bedient er sich auch ausgiebig weiterer Werke, darunter Leopoldo Cicognaras *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone* [...] (1813 ff.). Paul Arbet hat Stendhals eigenwillig-usurpatorischen Umgang mit seinen Quellen in der HPI

sorgfältig aufgearbeitet und scheut sich nicht, von Plagiaten zu sprechen.<sup>[4]</sup> Die von Stendhal nicht kenntlich gemachte Übernahme fremder Texte erklärt sich zunächst aus dem zu seiner Zeit noch unzureichenden rechtlichen Schutz geistiger Leistungen, zumal Übersetzungen ohnehin häufig im Gewand nicht unbedingt originalgetreuer ‚Bearbeitungen‘ auftraten, bei denen die Grenze zwischen Fremd- und Eigenleistung schwer zu ziehen war. In diesen Kontext gehört auch, dass Stendhal zunächst eine gekürzte Übersetzung der *Storia pittorica della Italia* (1792) von Luigi Lanzi plante, einer weiteren wichtigen Quelle seiner HPI: „I have thought to translate Lanzi; he has 1,900 pages, and to make of that 2 vol. of 450“<sup>[5]</sup> (Tagebucheintrag vom 30. Okt. 1811). Dieser rechts- und mentalitätsgeschichtliche Erklärungsansatz, der die noch unsichere Vorstellung von „geistigem Eigentum“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts berücksichtigt, reicht jedoch allein nicht aus. Im Falle Stendhals lässt sich außerdem von einem bewussten ästhetisch-literarischen „Plagiarismus“ sprechen, worunter hier eine Rezeptions- und zugleich Produktionsform verstanden werden soll, die fremdes Material aufnimmt, übersetzt, umgestaltet und mit eigenen Überlegungen zu einem neuen Ganzen amalgamiert.<sup>[6]</sup> „Lektüre“ ist für Stendhal kein reiner Rezeptionsmodus, sondern ein Lese- und Aufnahmevorgang, der gewissermaßen dialektisch einen Produktionsprozess nach sich zieht. Die unmittelbare Verbindung von Rezeption und Produktion führt auch zu jenen „Aufschreibefiktionen“ in der *Vie de Michel-Ange*, die die Simultaneität von

Seherlebnis und Schreibakt suggerieren sollen. [7] Margherita Leoni charakterisiert die HPI zu treffend als „une écriture en train de se faire et qui se donne à lire comme telle“. [8]

Zweitens – dies soll hier im Folgenden unter Punkt II ausführlicher dargestellt werden – ist mit „Michelangelo-Lektüre“ die persönliche **Lesart** Stendhals gemeint, jenes interessengeleitete und ideologiebestimmte Bild, das der französische Autor von Michelangelo und dessen Epoche vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit entwirft. Stendhals Perspektivierung der Renaissance und eines ihrer größten Künstler steht im Dienste seiner Suche nach dem *beau idéal moderne* und bildet damit einen wichtigen Bestandteil seiner ästhetischen Theorie. [9]

Drittens soll mit „Lektüre“ auf Stendhals Konzeption einer – mit heutigen Begriffen gesprochen – intermedialen und interartistischen Kunstauffassung verwiesen werden, die die Grenzen zwischen Bild und Text, visueller und verbaler Kodierung in vielfältiger Weise transzendiert. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Lesen und Sehen beides perzeptive Akte sind. Es geht Stendhal um eine der Kunst angemessene Wahrnehmung, um eine neue Rezeptionshaltung, die sich nicht auf Gattungskonventionen verlässt, sondern auf der sorgfältigen Beobachtung des einzelnen Kunstwerkes beruht – Lektüre also verstanden als **visuelle Wahrnehmung auch nichtsprachlicher Zeichen**. Dieses Bemühen Stendhals um eine neue Kunst des Sehens (*art de voir*) lässt sich ebenfalls paradigmatisch an seiner Michelangelo-Biographie aufweisen (vgl. hier Punkt III).

## II. Stendhals Lektüre der Renaissance und der Kunst Michelangelos

Lange bevor sich Henri-Marie Beyle alias Stendhal für seinen endgültigen *nom de plume* entschied, veröffentlichte er 1817 anonym die HPI. Seit 1811 hatte er an seiner Geschichte der italienischen Malerei gearbeitet; ein erstes Manuskript war ihm 1812 auf dem Russlandfeldzug

verlorengegangen. Stendhal hält sich nur zum Teil an seinen Titel, der den Lesern eine Beschreibung und geschichtliche Einordnung italienischer Gemälde verspricht; nicht nur, dass er sich auf die Florentinische Schule beschränkt, ein großer Teil des Textes besteht zudem aus historischen, gesellschaftstheoretischen und ästhetischen Reflexionen. Die Geschichte der italienischen Malerei gerät Stendhal während des Schreibprozesses unversehens zur Projektionsfläche für seine eigenen Ideen, insbesondere für seine Vorstellung vom Idealschönen.

Hierfür greift er weit in die Vergangenheit zurück: Die Griechen, so Stendhal, hätten das Ideal der Schönheit entdeckt und es in der Gestalt eines starken, gerechten, unsterblichen und gütigen Gottes verkörpert (HPI II, iv, 24). Als Anhänger der Klimatheorie [10] ist Stendhal davon überzeugt, dass dieses Schönheitsideal seine Voraussetzung in den besonderen politischen, gesellschaftlichen und geoklimatischen Bedingungen des antiken Griechenlands fand. Anders als Johann Joachim Winckelmann, der für die Imitation der antiken Kunst plädiert, zeigt sich Stendhal von der geschichtlichen Relativität des Schönen überzeugt und fordert statt der Nachahmung der Antike die Herausbildung eines eigenen Epochenideals: „[...] nous ne sommes que de tristes imitateurs qui n'avons pas pu inventer le *beau* de notre climat“ (HPI II, v, 46, Hervorhebung im Text). Ausführlich geht er im Folgenden auf die Unterschiede zwischen den antiken Stadtstaaten und dem modernen Europa ein, um aufzuzeigen, dass das der Moderne entsprechende Schönheitsideal unmöglich mit dem antiken Idealschönen kongruent sein kann. Ganz im Gegenteil wirke sich die Kontinuation der Antike qua Imitation lähmend auf die künstlerische Produktion aus: „Par malheur, depuis que le monde s'est mis à adorer le beau idéal antique, il n'a plus paru de grands peintres“ (HPI II, vi, 204). Die Kunst laufe auf diese Weise Gefahr, (wieder) zu einem simplen Mechanismus zu werden (HPI II, vi, 205). Diese Kontrastierung von „Kunst“ und „Mechanismus“ lässt bezeichnende Rückschlüsse auf Stendhals Kunstdefinition zu,

die demnach Werte wie Kreativität, Spontaneität und Gefühlsbetontheit favorisiert. Emotionalität ist für Stendhal auch ein wesentliches Element des modernen Lebens, woraus sich für ihn die Unvereinbarkeit antiker und moderner Schönheitsvorstellungen ergibt, wie er in einer Kapitelüberschrift apodiktisch formuliert: „Que la beauté antique est incompatible avec les passions modernes“ (HPI II, vi, 147). Die „passions modernes“ erforderten ein anderes Ausdrucksmedium als die antike Kunstauffassung, die sich der Darstellung von *force*, *raison* und *prudence* widmete (HPI II, vi, 148). Stendhals Frage: „Qu’arrivera-t-il du beau moderne, et quand arrivera-t-il?“ (HPI II, vi, 204–205) am Ende des sechsten Buches bezeichnet das ästhetische Vakuum der Moderne.

Doch deutet Stendhal auch an, wie diese Lücke gefüllt werden könnte. Die Gliederung der HPI ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: Der zweite Band besteht aus den Büchern IV – VII, von denen die Bücher IV und V das antike Schönheitsideal (IV: *Du beau idéal antique*, V: *Suite du beau antique*) behandeln und das sechste Buch sich dem modernen Idealschönen anzunähern versucht (*Du beau idéal moderne*). Das siebte Buch, das nicht nur den zweiten Band, sondern die gesamte HPI abschließt, beschreibt das Leben Michelangelos (*Vie de Michel-Ange*). Man kann in dieser Gliederungsstruktur eine Klimax sehen, die Michelangelo als Gipfelpunkt der italienischen Malerei betrachtet und daher die HPI mit ihm enden lässt;<sup>[11]</sup> man kann ebenso gut mit Bezug auf diesen zweiten Band von einem dialektischen Modell sprechen, das Michelangelo als die Synthese der Auseinandersetzung mit der antiken Kunst und der Suche nach dem modernen Schönen erscheinen lässt. Diese Interpretation wird von Stendhal selbst nahegelegt, der nur wenige Zeilen nach den oben zitierten Fragen nach der modernen Schönheit und der Warnung vor einer bloß mechanistischen Kunst seine Michelangelo-Biographie mit den Worten beginnen lässt: „Il fallait ces idées pour juger Michel-Ange, maintenant tout va s’aplanir“ (HPI II, vii, 206). Das heißt, die der

*Vie de Michel-Ange* vorhergehenden Ausführungen über den *beau antique* und den *beau moderne* bilden einerseits den Hintergrund für eine adäquate Beurteilung der Werke Michelangelos, andererseits liefert das Schaffen des florentinischen Universalkünstlers eine mögliche Lösung für das Fehlen eines der Moderne entsprechenden ästhetischen Ideals.

Die ausführliche Beschäftigung mit dem *beau idéal* erweist sich damit als rhetorischer und theoretischer Aufgalopp für die Lebensbeschreibung Michelangelos, die Stendhal dementsprechend zwischen den Polen von Imitation und Idealität aufspannt. Vor dem Hintergrund des von ihm dargelegten antiken Schönheitsideals setzt er sich mit der Frage auseinander, ob Michelangelo – Zeitzeuge der Entdeckung des Apollo von Belvedere und der legendären Laokoon-Gruppe, Schöpfer eines für antik ausgegebenen Cupido und eines marmornen Bacchus – die griechische Kunst nachgeahmt hat. Imitation, so die einfache Antwort Stendhals, ist einem Genie wie Michelangelo schlechterdings nicht möglich, da sich seine Originalität und Individualität nicht verbergen ließen.<sup>[12]</sup> Der Florentiner ist nach Ansicht Stendhals über die griechisch-römische Skulptur hinausgegangen und hat die Bildhauerei um Facetten bereichert, die der Antike noch unbekannt waren: „Si vous n’avez pas vu cette statue, vous ne connaissez pas tous les pouvoirs de la sculpture“ (HPI II, vii, 327), schreibt er über den Moses des Juliusgrabmales.

Der Verzicht auf die Nachahmung von Vorbildern führt bei einem künstlerischen Genie wie Michelangelo nahezu zwangsläufig zur Schaffung einer eigenen ästhetischen Norm: „Le vulgaire a coutume de dire que Michel-Ange manque d’idéal, et c’est lui qui, parmi les modernes, a inventé l’idéal“ (HPI II, vii, 258). Stendhal hat bei der Erfindung dieses Ideals vor allem Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle im Blick, das *Jüngste Gericht* – „l’éternel desespoir des peintres“ (HPI II, vii, 341) – und das Deckengemälde. In letzterem sieht Stendhal explizit eine „nouvelle beauté idéale“ (HPI II, vii,

296) verwirklicht und hebt beispielhaft die Darstellungen von Jonas, Jeremias und der Erythräischen Sibylle hervor. Bekanntermaßen repräsentieren Michelangelos muskulöse Propheeten und Sibyllen in paradigmatischer Weise ein heroisches Körperideal, das von Tatkraft, Stärke und Leidenschaft gekennzeichnet ist. Entsprechend häufig findet sich in Stendhals Beschreibungen von Michelangelos Fresken „force“, ein Begriff, der semantisch zwischen Kraft, Stärke und Gewalt changiert und Teil der antiken Ausdruckstrias *force, raison, prudence* ist: „Elles [les figures de Michel-Ange] ont assez de force pour que nous soyons obligés de compter avec elles“ (HPI II, vii, 291).<sup>[13]</sup> Stendhal übernimmt ferner aus der Michelangelo-Literatur das zum Mythologem gewordene Epitheton *terribile* und benutzt die Kategorie des Schrecklichen und Furchterregenden („terrible“, „terreur“) als wichtigstes Charakterisierungsmerkmal von Michelangelos Kunst:<sup>[14]</sup> Folgt man Stendhal, so hat Michelangelo von der antiken Kunstkonzeption nur die *force* übernommen und zur *terreur* gesteigert (man darf im Übrigen davon ausgehen, dass dem revolutionsbegeisterten Stendhal die historische Konnotation des letzteren Begriffs bewusst war).

Die Evokation des leidenschaftlichen, schönheitsbesessenen Michelangelo – „Brûlé par l’image du beau, qui lui apparaissait et qu’il craignait de perdre, ce grand homme avait une espèce de fureur contre le marbre qui lui cachait sa statue“ (HPI II, vii, 367–368) – steht in deutlichem Kontrast zu Stendhals eigener Epoche, die der Autor von einer „admiration lourde et stupide“ (HPI II, vii, 218) für die Antike gekennzeichnet sieht und deren Künstlern, „âmes sèches“ (HPI II, vii, 347), der Sinn für Größe und Leidenschaft fehle. Stendhal zieht Michelangelos eigenwilligen Stil der technischen Perfektion seiner Zeitgenossen vor: „La manière toute poétique dont Michel-Ange a traité son sujet est bien au-dessus du génie froid de nos artistes du dix-neuvième siècle“ (HPI II, vii, 347). Auch das nicht immer ungefährliche, aber für den klugen Künstler äußerst vorteilhafte Patronagesystem der Re-

naissance scheint Stendhal der Kunst förderlicher zu sein als der „profond ennui des protecteurs, la bassesse infinie des protégés“ (HPI II, vii, 324) seiner Gegenwart.

Die eindeutige Präferenz der Kunst Michelangelos und die herablassende Haltung gegenüber seinem eigenen Jahrhundert bedeutet jedoch nicht, dass Stendhal die rinascimentale Kunst absolut setzen würde. Überzeugt von der geschichtlichen Relativität ethischer Normen und ästhetischer Ideale übersieht er nicht, dass Michelangelo „le représentant de son siècle“ (HPI II, vii, 247) war, eines Zeitalters, das Stendhal wesentlich von der Macht der Kirche und einer alttestamentarischen Glaubensstrenge bestimmt sieht. Aus der religionskritischen Perspektive des Atheisten Stendhal erscheint Michelangelo daher nicht nur als künstlerisches Genie, sondern auch als visueller Erfüllungshelfer einer auf Drohung und Bestrafung setzenden Religion: „Le seul sentiment que la Divinité puisse inspirer aux faibles mortels, c’est la terreur, et Michel-Ange sembla né pour imprimer cet effroi dans les âmes par le marbre et les couleurs“ (HPI II, vii, 243).

Vor allem in den Kapiteln zu den Sixtinischen Fresken verbindet Stendhal religiöse und ästhetische Kritik und gelangt so zu dem Schluss, dass der christliche Glaube an einen bösen, strafenden Gott zwangsläufig ein anderes ästhetisches Ideal erforderte als den „beau idéal antique“,<sup>[15]</sup> der, wie in HPI II, iv, 24 ausgeführt, die Vorstellung eines starken, gerechten, unsterblichen und *gütigen* Gottes zur Anschauung brachte. Michelangelos Kunst steht zum Bedauern Stendhals unter dem Signum ihrer Epoche und ist daher trotz ihrer Genialität letztlich Bildpropaganda für eine grausame Religion, zumal sich Stendhal auf den Michelangelo der Sixtinischen Fresken konzentriert. Die pointiert-polemische Charakteristik der Jesus-Figur des *Jüngsten Gerichts* – „Jésus-Christ n’est point un juge, c’est un ennemi ayant le plaisir de condamner ses ennemis“ (HPI II, vii, 344) – zielt ebenso auf die Gewalttätigkeit des michelangellesken Stils wie auf den Gewaltanspruch der Kir-

che im 15./16. Jahrhundert. Unter dem Blickwinkel der Religiosität betrachtet erscheint die Renaissance dem kirchenkritischen Stendhal keineswegs als „rinascimento“, als strahlende Wiederkunft heidnischer Lebensfreude, sondern als dunkles, abergläubisches Zeitalter, quasi in Fortsetzung der Petrarcaschen *tenebrae*. Michelangelo, „le sculpteur de l'inquisition“, wie ihn Stendhal an anderer Stelle nennt,<sup>[16]</sup> kann daher nicht als unmittelbares Vorbild für das moderne Schönheitsideal gelten: „Tout l'ensemble du quinzième siècle éloigna donc Michel-Ange des sentiments nobles et rassurants dont l'expression fait la beauté du dix-neuvième“ (HPI II, vii, 247).

Michelangelos „Ästhetik des Schreckens“<sup>[17]</sup> eignet sich nicht, das Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts auszudrücken, dessen *beau idéal* laut Stendhal vor allem nach Eleganz (HPI II, vi, 179), nach Esprit, Sensibilität und Heiterkeit (HPI II, vi, 156) strebe. Die unbedingte *force* der Kunst Michelangelos und seiner Epoche kann jedoch seiner Ansicht nach dabei helfen, das moderne Schönheitsideal auszuformulieren. Gerade die dunkle Seite der Religion – die Macht skrupelloser Päpste und Potentaten, die panische Angst vor den Höllenqualen und der ebenso naive wie bequeme Glaube an den Ablass – habe ein Klima der Gewalt, des Begehrens und des Ehrgeizes geschaffen, das eine bis dahin nicht gekannte künstlerische Energie freigesetzt habe.<sup>[18]</sup> Stendhal konturiert die Renaissance als heroisches, leidenschaftliches Zeitalter,<sup>[19]</sup> an dessen Emotionalität die Moderne anschließen sollte. Das Plädoyer für eine an Michelangelo orientierte, aber sich zugleich von ihm emanzipierende Kunstauffassung beschließt deshalb die *Vie de Michel-Ange* und die HPI:

Il est difficile de ne pas voir ce que cherche le dix-neuvième siècle; une soif croissante d'émotions fortes est son vrai caractère. [...] La soif de l'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange. J'avoue

qu'il a montré l'énergie du corps qui parmi nous exclut presque toujours celle de l'âme. Mais nous ne sommes pas encore arrivés au *beau moderne*. [...] La force athlétique éloigne le feu du sentiment; mais, la peinture n'ayant que les corps pour rendre les âmes, nous adorerons Michel-Ange jusqu'à ce qu'on nous ait donné de la force de passion absolument exempte de force physique. Nous avons longtemps à attendre, car un nouveau quinzième siècle est impossible, et même alors il restera toujours à Michel-Ange les caractères odieux et terribles. (HPI II, vii, 412–415, Hervorhebung im Text)

Die Kunst Michelangelos ist gewissermaßen der *missing link* zwischen dem antiken und dem modernen Idealschönen.<sup>[20]</sup> Oder, dialektisch formuliert, der *beau idéal michelangelesque* bildet die Antithese zum *beau idéal antique* und ermöglicht so die Formulierung des modernen Schönen: Dadurch dass Michelangelo die ästhetische Selbstsetzung der Antike durch ein neues Ideal relativierte, gab er dem modernen Bewusstsein die Möglichkeit, die historischen Widersprüche zu erkennen und in einer Synthese aufzuheben.

Der Titel *Histoire de la peinture en Italie* ist also nicht nur unzutreffend, weil Stendhal letztlich an der Monumentalität des Projektes scheiterte, sondern weil er von Beginn an über die reine Kunstgeschichtsschreibung hinausgegangen ist. Seine Diskursivierung Michelangelos und der Renaissance erfolgt im Modus einer bipolaren Wahrnehmung, die mit der Vergangenheit zugleich auch die Gegenwart in den Blick nimmt: Seine historiographische Rekonstruktion der Renaissance ist kein Selbstzweck, sondern steht im Dienst der ästhetischen Selbstverständigung der Moderne. Sie ist daher, mehr noch als dies jede Historiographie ohnehin ist, *Konstruktion* der Vergangenheit, *histoire* im Dienste eines ästhetischen *discours*.

### III. Die Kunst des Betrachtens oder die Schule des Sehens

Michelangelo ist neben Leonardo da Vinci der einzige Künstler, dem Stendhal in der HPI eine ausführliche Lebensbeschreibung widmet, wobei seine *Vie de Michel-Ange* noch gute hundert Seiten mehr umfasst als die *Vie de Léonard de Vinci*. Stendhal ist dabei nicht nur an der historischen Figur und dem künstlerischen Profil Michelangelos interessiert, sondern nutzt, wie gesehen, dessen Werk, um zum (vorläufigen) Abschluss der HPI seine Vorstellung einer modernen Ästhetik zu entwickeln.

Die große Aufmerksamkeit, die Stendhal Michelangelo schenkt, könnte auch damit zusammenhängen, dass dieser nicht nur bildender Künstler, sondern auch Dichter war. Stendhal verweist in seiner *Vie de Michel-Ange* wiederholt auf Michelangelos Dichtungen<sup>[21]</sup> und trägt damit wie bereits seine Vorgänger Vasari und Condivi zum Bild eines universellen Künstlers bei, der neben der Malerei, Bildhauerei und Architektur auch in der Poesie brilliert hat. Stendhals Bewunderung für die Verse Michelangelos klingt überzeugend – „Heureuse l'Italie si elle avait beaucoup de tels poètes!“ ruft er aus (HPI II, vii, 315) –, eine profunde Textkenntnis oder intensive Auseinandersetzung mit dem persönlichen Gehalt der Gedichte, wie sie etwa später bei Eugène Delacroix zu beobachten ist, lässt sich aus der *Vie de Michel-Ange* jedoch nicht herauslesen. Stendhal ist weniger an dem konkreten Inhalt der Verse Michelangelos interessiert als an den Berührungspunkten zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmedien. Indem Michelangelo nicht nur in den drei Sparten des *disegno* – Malerei, Bildhauerei, Architektur – aktiv war, sondern auch Gedichte verfasste, transgredierte er die Grenzen zwischen den Künsten, wie auch Stendhal selbst, der zahlreiche Zeichnungen in seine Texte integrierte, zu nennen wären hier vor allem *La vie de Henry Brulard* und das *Journal*.<sup>[22]</sup> Die vielfältige künstlerische Praxis Michelangelos kam Stendhals ästhetischem Denken entgegen, das stärker die Affinitäten als

die Differenzen der künstlerischen Ausdrucksformen fokussiert. Deutlich wird dies zum Beispiel an dem ausführlichen Vergleich zwischen Michelangelo und Dante:

Comme le Dante, Michel-Ange ne fait pas plaisir, il intimide, il accable l'imagination sous le poids du malheur, il ne reste plus de force pour avoir du courage, le malheur a saisi l'âme tout entière. [...]

Comme le Dante, le sujet que présente Michel-Ange manque presque toujours de grandeur et surtout de beauté. [...]

Comme le Dante, son âme prête sa propre grandeur aux objets dont elle se laisse émouvoir, et qu'ensuite elle peint, au lieu d'emprunter d'eux cette grandeur.

Comme le Dante, son style est le plus sévère qui soit connu dans les arts, le plus opposé au style français. (HPI II, vii, 361–362)

Die beiden toskanischen Kulturgrößen Dante und Michelangelo zueinander in Beziehung zu setzen, ist nicht neu, bereits Vasari und Condivi hatten dies getan. Hinzu kommt, dass mit Donato Giannottis *Dialoghi de' Giorni che Dante Consumo nel Cercare l'Inferno e' Purgatorio* (1546) ein Text vorlag, der Michelangelos Vertrautheit mit der *Divina Commedia* dokumentierte. Doch selbst ohne das Wissen um Michelangelos Dante-Kennntnis drängt sich ein Vergleich zwischen seiner Darstellung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle und dem monumentalen Jenseitsepos geradezu auf.

Das Besondere an Stendhals Vergleich liegt in der Betonung der stilistischen, nahezu bis zur Identität reichenden Übereinstimmung der beiden Künstler. Die sprachliche Gestaltung der Passage lässt die Grenzen zwischen Dichter und Maler verschwimmen, insbesondere die sorgfältige rhetorische Stilisierung des Abschnittes durch die Anapher (*Comme le Dante ...*) überträgt die Parallelität der beiden Künstler in das Medium der Sprache und schafft ein ästhetisches Kontinuum, das die Grenzziehungen zwi-

schen den einzelnen Künsten in den Hintergrund treten lässt. Diese interartistische Deutung verbindet nicht nur die beiden toskanischen Künstler, sondern führt auch zu einer identifikatorischen Lektüre Michelangelos und Corneilles: „Michel-Ange est Corneille.“ (HPI I, ii, 121). Die provokante Kürze dieser Aussage wird durch den Kontext entschärft: Zu finden ist sie im ersten Buch der HPI unter der Überschrift „Du goût français dans les arts“, ihr folgt eine Aussage, die die Kritik des Enzyklopädisten Marmontel an dem Dichter Jean Rotrou der Kritik der modernen Maler an Giotto und Masaccio parallelisiert. Auf die grundsätzlichen Aspekte des ästhetischen Geschmacksurteils, die Stendhals unbekümmerte saltatorische Rhetorik hier anreißt – historische Relativität, epochengebundene Normativität, intersubjektive Verbindlichkeit –, soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert vielmehr, dass der schlichte Satz „Michel-Ange est Corneille“ die Möglichkeit eröffnet, durch den Verweis auf den französischen Dramatiker das ästhetische Phänomen Michelangelo besser zu verstehen, während dessen malerische Stilistik wiederum Rückschlüsse auf Corneilles Theaterstücke zulässt. Die italienische Renaissancemalerei und das klassizistische Drama können sich gegenseitig erhellen, weil sie beide demselben Kontinuum der Kunst zugehören (wie die sich wiederholenden ästhetischen Werturteile demselben historischen Kontinuum). Diese dem Verständnis der Werke dienende ästhetische Überblendung, eine Spielart der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel), findet sich mit Bezug auf Michelangelo in weiteren Schriften Stendhals wie z. B. den *Promenades dans Rome*. Stendhal kommentiert hier eine Äußerung Michelangelos über Raffael mit den Worten: „C’est Corneille parlant de Racine.“<sup>[23]</sup> In ähnlicher Parallelisierung lautet es in der posthum veröffentlichten *Filosofia nova*: „Pourquoi est-ce qu’on aime le délicat, pourquoi préfère-t-on Racine et Raphaël à Corneille et Michel-Ange (je suppose Michel-Ange tel que je l’imagine)?“<sup>[24]</sup> In Stendhals ästhetischer Theorie ist der Parago-

ne, der noch Michelangelos Zeitgenossen beschäftigte, endgültig überwunden. Sein Denkmodell verfährt nicht antagonistisch-dissoziativ, sondern nähert die Künste und Medien intuitiv einander an, ohne dabei ihre Unterschiede zu ignorieren. Ein persönliches und besonders anschauliches Beispiel für diese *contaminatio*<sup>[25]</sup> liefert Stendhals Beschreibung einer Schreibblockade in der autobiographischen *Vie de Henry Brulard*: „Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain. [...] Je suis comme un peintre qui n’a plus le courage de peindre un coin de son tableau. Pour ne pas gâter le centre il ébauche *a la meglio* ce qu’il ne peut pas peindre.“<sup>[26]</sup> Auch Stendhals Erinnerungen unterliegen diesem assoziativen Wahrnehmungsdispositiv und bieten sich ihm, angeregt durch seine ästhetischen Erfahrungen in Italien, als beschädigtes Fresko dar:

En écrivant ma vie en 1835, j’y fais bien des découvertes, ces découvertes sont de deux espèces: d’abord, [...] ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont comme je l’ai dit plusieurs fois de grands espaces où l’on ne voit que la brique du mur. L’éparvèrage, le crépi sur lequel la fresque était peinte est tombé, et la fresque est à jamais perdue.<sup>[27]</sup>

Die plötzlich und willkürlich auf der Wand erscheinenden Erinnerungsbilder verweisen einerseits zurück auf Leonardo da Vincis berühmtes Diktum von den Mauerflecken, die sich in Bilder verwandeln,<sup>[28]</sup> andererseits deuten sie auf die informelle Malerei voraus. Beide historisch weit auseinanderliegenden, ‚formlosen‘ Wahrnehmungs- bzw. Darstellungsweisen erfordern ein hohes Maß an Imagination beim Betrachter, um die Andeutungen und Leerstellen sinnvoll auszufüllen. Mit seinem Gespür für die Spontaneität der Bilderfindung und für die Bedeutung der elementaren malerischen Mittel<sup>[29]</sup> gehört auch

Stendhal in diese Reihung. Er beschreibt eine Kindheitserinnerung wie ein abstraktes Gemälde, auf dem sich die „Physiognomie der Dinge“ nicht erkennen lässt, das aber dennoch große Wirkung ausübt:

Je ne puis voir la physionomie des choses, je n'ai que ma mémoire d'enfant. Je vois des images, je me souviens des effets sur mon cœur, mais, pour les causes et la physionomie, néant. C'est toujours comme les fresques du [Leerstelle] de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé.“[30]

Wie ein roter Faden zieht sich die Metapher des abgeblätterten Freskos durch die *Vie de Henry Brulard*.<sup>[31]</sup> Dabei ist nicht die Tatsache erstaunlich, dass Stendhals Gedächtnis visuell strukturiert ist, denn die Nützlichkeit wirkungsstarker *images* bildet von jeher ein wichtiges Element mnemotechnischer Verfahren. Bemerkenswert ist hingegen, dass Stendhal seine Erinnerungsarbeit nach konkreten ästhetischen Erlebnissen kodiert und die memoriale Topographie seiner Kindheit (das Haus seines Vaters, das Haus des Großvaters) mit der ästhetischen Topographie Italiens (der Camposanto in Pisa) verbindet. In Stendhals Erinnerung verschränken sich wie in der HPI intuitive Bildhaftigkeit und tentative Verbalisierung; hier wie dort inszeniert Stendhal als *auctor* ein Wechselspiel aus Schriftlichkeit und Bildlichkeit, aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die blinden Flecken seiner persönlichen Erinnerungsfresken irritieren ihn dabei mindestens ebenso sehr wie die dunklen Flecken der pikturalen Fresken. Sehr genau vermerkt er den schlechten Erhaltungszustand der durch den Kerzenrauch verdunkelten Fresken Michelangelos in der Sixtinischen und in der Paulinischen Kapelle (HPI II, vii, 365–366). „Je n'ai pu distinguer que le cheval blanc de saint Paul“ (HPI II, vii, 366), schreibt er über die *Bekehrung Pauli*. Um das, was gemalt worden ist, auch wirklich *sehen* zu können, plädiert er ausdrücklich für die

Anfertigung von Kopien (HPI II, vii, 366) und verzichtet zugunsten der visuellen Wahrnehmung sogar auf die auratische Dimension des Originals: „[...] les peintures de Michel-Ange, altérées par le temps, ou placées à une trop grande distance de l'œil, font très souvent plus de plaisir dans les copies que dans l'original“ (HPI II, vii, 373). Sichtbarkeit im Sinne der Perzeptibilität ist Stendhal wichtiger als die Einmaligkeit des Kunstwerks.<sup>[32]</sup>

Stendhals heterokliten Ästhetik enthält auch interessante Ansätze zu einer auf die Kunst bezogenen Theorie der Wahrnehmung und der Aufmerksamkeit, zu Begriffen also, die in der gegenwärtigen Diskussion ebenfalls eine große Rolle spielen.<sup>[33]</sup> Im fünften Buch der HPI arbeitet Stendhal die Aufmerksamkeit als das verbindende Glied zwischen Kunstproduzent und Kunstbetrachter heraus:

L'art est d'inspirer l'attention. Quand le spectateur a une certaine attention, si un auteur, dans un temps donné, dit trois mots, et un autre vingt, celui de trois mots aura l'avantage. Par lui le spectateur est créateur; mais aussi le spectateur impuissant trouve du froid.

Beaucoup de bas-reliefs de la haute antiquité étaient des inscriptions.

Dès qu'une figure est signée, elle ne tend plus à se rapprocher de la réalité, mais de la clarté comme signe. (HPI II, v, 32)

In dieser Passage sind wichtige Entwicklungen der Moderne angedeutet, wozu das beschränkte Aufmerksamkeitspotenzial des Kunstbetrachters und Mediennutzers, die Rolle des aktiven, schöpferischen Kunstrezipienten und das künstlerische Zeichen als zunehmende Abstraktion von der Realität gehören. Die Aufgabe des Künstlers sieht Stendhal darin, Neugierde beim Betrachter zu wecken und dessen Aufmerksamkeit für sein Werk zu gewinnen. Aufmerksamkeit ist damit nicht nur eine Disposition auf Seiten des Betrachters, sondern bildet ein entscheidendes Kriterium bereits für den künstlerischen Ar-



beitsprozess. Auch in dieser Definition der Aufmerksamkeit als rezeptions- und produktionsästhetisch relevante Kategorie zeigt sich der transgressive Charakter der Ästhetik Stendhals: Wie die Demarkationslinien zwischen den Künsten – man beachte, wie Stendhals Argumentation im obigen Zitat übergangslos von der Literatur zur bildenden Kunst, von der sprachlichen zur visuellen Kodierung gleitet –, so diffundiert auch die Unterscheidung zwischen Produzent und Rezipient, hier im Bild des *spectateur-créateur*, der die Leerstellen ausfüllt.

Dass der Künstler den Rat der Vernunft befolgt und die Aufmerksamkeitsökonomie des Betrachters in den Werkprozess integriert, wie Stendhal auch in einer kleinen, wohl nicht ganz ernst gemeinten allegorischen Episode der HPI ausführt,<sup>[34]</sup> verpflichtet den Betrachter zum richtigen Sehen. So widmet Stendhal im fünften Buch der HPI ein Kapitel der Kunst des Sehens, „Art de voir“. Hierin karikiert er die körperliche Erschöpfung und gepflegte Langeweile des kulturbeflissenen Museumsbesuchers, der umgeben von 1500 Bildern nur ein pflichtschuldig „Ceci est superbe!“ ausstößt, bevor er ermattet aufs Sofa sinkt (HPI II, v, 120–121). Was seinen Zeitgenossen fehle, sei die Fähigkeit des Sehens: „nous dédaignons d’acquérir la science si facile, et pourtant indispensable, pour voir les tableaux“ (HPI II, v, 120), kommentiert Stendhal. An gleicher Stelle evoziert er das Gegenmodell der wahllosen, massenhaften Kunstrezeption – Massen von Besuchern vor Massen von Bildern –, welches im individualisierten Kunsterlebnis besteht, der Begegnung eines von Alltagsorgen und -freuden nicht abgelenkten Betrachters mit einem einzelnen Kunstwerk, das sich unter diesem konzentrierten, einfühlenden Blick belebt und zu ‚sprechen‘ beginnt: „[...] un jour que le hasard l’aura conduit au Musée, il sera tout surpris d’arrêter ses yeux sur l’*Apollon* avec plaisir, d’y démêler mille beautés. Chaque contour semble prendre une voix, et cette voix élève et ravit son âme. Il sort tout transporté, et garde un long souvenir de cette visite“ (HPI II, v, 120). Unter dem aufmerksamen Blick des Betrachters

verwirklichen sich die im Kunstwerk angelegten Möglichkeiten.<sup>[35]</sup>

Eine zusammenhängende, methodisch konzise Darlegung der Kunst bzw. Wissenschaft des Sehens darf man von einem unsystematischen und widersprüchlichen Denker wie Stendhal nicht erwarten, doch führt er in der *Vie de Michel-Ange* an einem konkreten Beispiel, Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle, vor, wie diese „Erziehung des Auges“ („l’œil a besoin d’une éducation“, HPI II, vii, 276) vonstatten gehen könnte. Ausgangspunkt der ästhetisch-visuellen Didaxe ist Stendhals Feststellung, dass ein Besucher aus dem Norden, anders als ein Italiener, das Sehen der Sixtinischen Fresken erst erlernen müsse. Stendhal empfiehlt zu diesem Zweck einen Parcours, der über das Betrachten von Statuen, Landhäusern und Fresken und sogar das programmatische Nicht-Sehen<sup>[36]</sup> den Besucher nach einem Monat schließlich vor die Werke Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle führt (HPI II, vii, 276–278). Es handelt sich hierbei um ein aufwändiges, kaum zu realisierendes Programm, doch kam es Stendhal wohl weniger auf die tatsächliche Umsetzung als auf die dahinter stehende Idee einer ästhetischen Schulung des Sehens an. Während das Sehen eine natürliche, dem Menschen angeborene Fähigkeit ist, deutet Stendhal das *Sehen von Kunstwerken* als eine kulturelle, d. h. als eine erlernbare, national unterschiedlich ausgeprägte Fähigkeit.

Stendhals Ausführungen zur Kunstwahrnehmung beinhalten ferner eine ausgeprägt wirkungsästhetische Komponente, die er wie die „Erziehung des Auges“ in idealer Weise an Michelangelos religiösen Fresken vorführen kann. Unter der Überschrift „Effet de la Sixtine“ beschreibt Stendhal die dem spirituellen Gehalt dieses außergewöhnlichen Werks angemessene Rezeption:

Pour bien sentir ces fresques, il faut entrer à la Sixtine le cœur accablé de ces histoires de sang dont fourmille l’Ancien-Testament. C’est là que se chante le

fameux *Miserere* du vendredi saint. A mesure qu'on avance dans le psaume de pénitence, les cierges s'éteignent; on n'aperçoit plus qu'à demi ces ministres de la colère de Dieu, et j'ai vu qu'avec un degré très médiocre d'imagination l'homme le plus ferme peut éprouver alors quelque chose qui ressemble à la peur. Des femmes se trouvent mal lorsque, les voix faiblissant et mourant peu à peu, tout semble s'anéantir sous la main de l'Éternel. On ne serait pas étonné en cet instant d'entendre retentir la trompette du jugement, et l'idée de clémence est loin de tous les cœurs. (HPI II, vii, 300–301)

Michelangelos *Jüngstes Gericht* entfaltet im Verbund mit der durch die Lektüre des Alten Testaments prädisponierten Erwartungshaltung der Rezipienten und den optisch-akustischen Wahrnehmungsbedingungen (Gesang des *Miserere*, verlöschendes Kerzenlicht ...) größte Wirkung und erregt bei den Betrachtern den gewünschten Affekt, die Angst um das eigene Seelenheil. [37] Aus der Verbindung der dem Gottesdienst inhärenten Multimedialität und seinem Interesse für die wahrnehmungspsychologischen Aspekte der Kunst nähert sich Stendhal dem Konzept des Gesamtkunstwerks an, einer der großen ästhetischen Ideen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelt werden sollte.

Lässt man die von Stendhal beschriebenen Formen der Kunstrezeption Revue passieren, zeigt sich noch ein weiteres Mal die Anschlussfähigkeit seiner Überlegungen an die moderne ästhetische Theorie, in diesem Fall das triadische Modell der ästhetischen Erfahrung von Hans Robert Jauß: In der Affizierung durch den Schrecken des *Jüngsten Gerichts* zeigt sich das Moment der Katharsis („Beipflichtung zu einem vom Werk geforderten Urteil oder [...] Identifikation mit vorgezeichneten und weiter zu bestimmenden Normen des Handelns“), der von der Apollo-Statue berührte Betrachter steht für den Aspekt der Aisthesis („Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren

Wirklichkeit zu erneuern“), der *spectateur-créateur* veranschaulicht, neben dem Künstler selbst, die Poiesis („Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk“). [38]

## Epilog

Im Epilog der HPI ermahnt Stendhal ironischerweise seine Leser, den pikturalen Zeichen größeren Glauben zu schenken als den textuellen: „[...] toujours aller vérifier sur les tableaux ce que ces auteurs en disent, et ne *le croire qu'autant qu'on le voit*“ (HPI II 424, Hervorhebung im Text). Indem er dazu auffordert, buchstäblich den eigenen Augen zu trauen und nur das zu glauben, was man selbst sehen könne, [39] stellt er auch seine viele hundert Seiten umfassende *Geschichte der italienischen Malerei* in Frage. In Stendhals HPI deutet sich damit jener von Jonathan Crary beschriebene neue Betrachtertypus an, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausbildet und sich grundlegend vom Betrachter des 17. und 18. Jahrhunderts unterscheidet, nämlich der Betrachter als „aktiver, autonomer Produzent“ [40] seiner Seh-Erlebnisse. Die Subjektivität des Sehens ist auch bei Stendhal wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung der ästhetischen Moderne, unberührt von der Tatsache, dass er an der traditionellen Auffassung eines überindividuell verbindlichen Schönheitskanons festhält. Den Anspruch auf allgemeine Verbindlichkeit und intersubjektive Übereinstimmung implizieren auch Stendhals Begriffe einer „Kunst des Sehens“ und einer „Erziehung des Auges“, doch sind diese nicht im Sinne einer edukativen Dogmatik gemeint, sondern entsprechen eher der Doppelbedeutung von *observer*, auf die Crary hinweist, nämlich „beobachten“ und „befolgen“. [41] Stendhals Ausführungen zielen auf die genaue Betrachtung eines Kunstwerks unter Beachtung einiger nützlicher Regeln und damit auf die Ermöglichung einer produktiven visuellen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Die zahlreichen historischen, moralischen und ästhetischen Reflexionen, die

ganze Kapitel und sogar Bücher der HPI einnehmen, zeugen von dem intensiven Selbstgespräch, das Stendhal mit der italienischen Kunst geführt hat und dessen Ergebnis eine subjektive Geschichte der Renaissance und Michelangelos ist – „Michel-Ange tel que je l’imagine“.

## Endnoten

1. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, hg. v. Henri Martineau, Reprint Nendeln 1968 [Paris 1929]. Im Folgenden mit der Sigle HPI und unter Angabe des Buches, des Kapitels und der Seite zitiert.
2. Vgl. folgende Auswahl (in chronologischer Reihenfolge): Charles Dédéyan, *L’Italie dans l’œuvre romanesque de Stendhal*, Paris 1963; Massimo Colasanti u. a. (Hg.), *Stendhal, Roma, l’Italia*. Atti del congresso internazionale, Roma, 7–10 novembre 1983, Rom 1985; Victor Del Litto / Jean Dérens (Hg.), *Stendhal, Paris et le mirage italien*. Actes du colloque 21–22 mars 1992, Paris 1992; Sybil Dümchen / Michael Nerlich (Hg.), *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendhal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), Tübingen 1994; Margherita Leoni, *Stendhal. La peinture à l’œuvre*, Paris 1996; Michel Crouzet, *Stendhal et l’italianité. Essai de mythologie romantique. Nouvelle édition augmentée d’un avant-propos*, Genf 2006 [Paris 1982].
3. Marie-Pierre Chabanne, *Michel-Ange, Stendhal, Delacroix et Dumas: Portraits de l’artiste en romantique*, in: *De la palette à l’écritoire*, hg. v. Monique Chefdor, Nantes 1997, Bd. 1, S. 187–195, konzentriert sich auf die ‚romantische‘ Lesart des *non finito* bei Michelangelo durch Stendhal, Eugène Delacroix und Alexandre Dumas. Claire C. Black McCoy, *Stendhal’s Michelangelo and the Discourse of Modern Sculpture*, in: *Prism(s). Essays in Romanticism*, Bd. 12 Heft 1, 2004, S. 69–84, und Patrizia Lombardo, *Stendhal et l’idéal moderne*, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Bd. 35 Heft 1, 2006, S. 226–246, fokussieren den Bereich der Skulptur.
4. Paul Arbelet, *L’Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Reprint Genf 2001 [Paris 1913]. Vgl. S. III: „[Stendhal] excelle dans le plagiat. Son lecteur risque à chaque instant d’être sa dupe.“ Zur *Vie de Michel-Ange*, die Arbelet insgesamt als „une œuvre généralement précise, sérieuse“ bezeichnet, vgl. ebenda, S. 320–365, Zitat S. 360. Zu Stendhals Quellen für seine HPI vgl. auch Victor Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802–1821)*, Paris 1962, S. 430–442, 484–490, 494–500.
5. Stendhal, *Œuvres intimes*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1981/82, v. 1, S. 811.
6. Vgl. zu dieser Deutung eines kreativen Plagiiens bei Stendhal auch Michael Nerlich, *Stendhal*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 50–52 (Nerlich benennt Stendhal mit seinem Geburtsnamen Henri-Marie Beyle): „Es ist oft darüber gerätselt worden, was Beyle zu dieser Art Remake anderer Autoren veranlaßt hat, die von vielen auch als Plagiat bezeichnet worden ist, aber derartige Urteile gehen an der Sache vorbei: Beyle macht sich in seinen Schriften über Malerei und Musik mittels Übersetzung und Montage im wahrsten Sinn des Wortes die Sachkenntnisse und -urteile der Experten zu eigen, deren Formen des Denkens und Sprechens anderen ästhetischen Normen gehorchen, um sie so in seine ‚jakobinische Ästhetik‘ zu übersetzen, daß er mittels dieser Übersetzung adäquat sein eigenes ästhetisches Empfinden [...] formulieren kann.“
7. „Écrit ce chapitre dans cette galerie le 13 janvier 1807“ (HPI II, vii, 281) und „Écrit et mesuré à la chapelle Sixtine, le 23 janvier 1817“ (HPI II, vii, 345). In einem Brief behauptet Stendhal, er habe die HPI II, vii, 345 „sous l’immédiate dictée de son cœur“ niedergeschrieben (zit. nach Arbelet 2001, *L’Histoire de la peinture*, S. II).
8. Leoni 1996, *Stendhal*, S. 51.
9. Zu Stendhals Rolle bei der Herausbildung einer ‚modernen‘ Ästhetik in Frankreich vgl. Isabel Valverde, *Moderne / Modernité. Deux notions dans la critique d’art française de Stendhal à Baudelaire, 1824–1863*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1994.
10. „Le climat ou le tempérament fait la force du *ressort*. L’éducation ou les mœurs, le *sens* dans lequel ce ressort est employé.“ (HPI II, v, 53)
11. Seinen ursprünglichen Plan, alle italienischen Malerschulen darzustellen, setzte Stendhal nicht um. Die übrigen bereits von ihm verfassten Texte erschienen posthum unter dem Titel *Ecoles italiennes de peinture*.
12. „Rien de plus impossible que l’imitation pour un génie original et bouillant: Michel-Ange devait se trahir de mille manières“ (HPI II, vii, 227). Wenn Stendhal doch konstatieren muss, dass Michelangelo die Antike punktuell nachgeahmt hat, so ist dies dementsprechend eine „imitation teinte du génie de Michel-Ange“ (HPI II, vii, 317).
13. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die interessante Gegenüberstellung von Michelangelos und Shakespeares Brutus-Auffassung im *Journal*: „Michel-Ange [a eu l’expression] du caractère et de la force dans son Brutus non fini [...]. Michel-Ange n’a point sculpté cette âme douce, ce combat touchant montrés par Shakespeare.“ Stendhal 1981/82, *Œuvres intimes*, Bd. 1, S. 788.

14. Beispiele für die Verwendung von „terrible“ und „terreur“ in Bezug auf Michelangelos Kunst: HPI II, vii, 224, 252, 294–296, 300, 335, 353, 415. Vgl. auch „La force et la terreur marqueront le tableau de Michel-Ange“ (HPI I, ii, 157), wörtlich wiederholt in den *Promenades dans Rome*, vgl. Stendhal, *Promenades dans Rome*, Bd. 1, hg. v. Henri Martineau, Paris 1931, S. 103. Weitere Beispiele ebd.: Auf S. 178 wird Michelangelo als „génie, dans le genre terrible“ apostrophiert und auf S. 193 „l'absence de la force terrible de Michel-Ange“ bedauert.
15. „On sent qu'il était tout à fait impossible de trouver ou de reconnaître la beauté des dieux ou le beau idéal antique, sous l'empire universel d'un préjugé aussi féroce que celui qui représentait Dieu comme l'être souverainement méchant. [...] Quelle figure auraient faite dans le Jugement dernier le Jupiter Mansuétus ou l'Apollon du Belvédère? Ils y auraient semblé niais. L'ami de Savonarole ne voyait pas la bonté dans ce juge terrible qui, pour les erreurs passagères de cette courte vie, précipite dans une éternité des souffrances.“ (HPI II, vii, 284, Hervorhebungen im Text)
16. Stendhal, *Pages d'Italie. L'Italie en 1818. Mœurs romaines*, hg. v. Henri Martineau, Paris 1932, S. 111.
17. Vgl. Leoni 1996, *Stendhal*, S. 123.
18. Vgl. hierzu vor allem die *Introduction* der HPI, S. 7–68, z. B. S. 12–13: „C'est à la ferme croyance dans le sacrement de la pénitence et dans les indulgences qu'il faut attribuer les mœurs si sanguinaires et si énergiques des républiques italiennes. Il y avait aussi des indulgences pour des péchés plus aimables, et vous apercevez dans le lointain la renaissance des beaux-arts.“
19. Zu Stendhals heroisiertem Renaissance-Bild vgl. Enea Balmas, *Stendhal interprete del Rinascimento Italiano*, in: *Prémices et Floraison de l'Âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, hg. v. Bernard Yon, Saint-Étienne 1995, S. 441–452, und Mignon Wiele, *Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, Tübingen 2003, passim.
20. So auch Wiele 2003, *Die Erfindung einer Epoche*, S. 175. Zu Stendhals Konzeptualisierung des *beau idéal antique* und des *beau idéal moderne* in der HPI vgl. auch (ohne Bezug auf Michelangelo) Valverde 1994, *Moderne / Modernité*, S. 28–35.
21. Vgl. HPI II, vii, 259, 388, 393, 398.
22. Vgl. hierzu die beiden Bände der *Œuvres intimes* (Stendhal 1981/82), in denen das *Journal* und *La vie de Henry Brulard* mit den Zeichnungen abgedruckt sind. Zu den Abbildungen in *La vie de Henry Brulard* vgl. Gabrielle Pascal, *Les maisons de l'enfance dans la Vie de Henry Brulard. Dessins, légendes et textes*, in: Dümchen / Nerlich (Hg.) 1994, *Stendhal*, S. 69–76, und Victor Del Litto, *Texte et image – quelles images?*, in: ebd., S. 23–35, hier S. 24–26; zu den Zeichnungen im *Journal* vgl. Victor Del Litto, ebd., S. 27–28, und Jacques Leenhardt, *Voir et décrire*, ebd., S. 57–68.
23. Stendhal 1931, *Promenades dans Rome*, Bd. 1, S. 85.
24. Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, Bd. 1, hg. v. Henri Martineau, Paris 1931, S. 290–291. Parallelen zwischen anderen Malern und Dichtern nennt Del Litto 1962, *La vie intellectuelle de Stendhal*, S. 444. Stendhal nimmt auch entsprechende Vergleiche zwischen Malern und Komponisten vor, vgl. hierzu Chris Rauseo, *Das musikalische Malen. Stendhals klangliche Bildervermittlung*, in: Dümchen / Nerlich (Hg.) 1994, *Stendhal*, S. 158–164, hier S. 162.
25. Diesen Begriff verwendet Leoni 1996, *Stendhal*, S. 65–68.
26. Stendhal 1981/82, *Œuvres intimes*, Bd. 2, S. 958.
27. Stendhal 1981/82, *Œuvres intimes*, Bd. 2, S. 657.
28. Leonardo da Vinci spricht von einer neuen „Art des Schauens“ („nova inventione di speculatione“), vgl. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg., übers. und erl. v. Heinrich Ludwig, Reprint Osnabrück 1970 [Wien 1882], S. 124.
29. Vgl. etwa „Rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant les détails, tel est le moyen de l'idéal.“ (HPI I, ii, 191, Hervorhebung im Text)
30. Stendhal 1981/82, *Œuvres intimes*, Bd. 2, S. 705.
31. Vgl. Stendhal 1981/82, *Œuvres intimes*, Bd. 2, S. 644 und S. 861.
32. Jean Prévost, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris 1996 [1942], S. 168–170, konstatiert einen methodischen Rückgriff Stendhals auf graphische Reproduktionen.
33. Vgl. Aleida und Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München 2001; Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002; Nina Zschocke, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München [u. a.] 2006; Ulrich Ansorge / Helmut Leder (Hg.), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Wiesbaden 2011.
34. „L'artiste sauvage, plongé dans ses pensées, et méditant les difficultés de son art au fond de son atelier, apercevra tout à coup la figure colossale de la Raison, qui, lui montrant du doigt la statue qu'il ébauche: ‚Le spectateur, dit-elle, n'a qu'une certaine quantité d'attention à donner à ton ouvrage. Apprends à l'épargner.‘“ (HPI II, iv, 19)
35. „Die Aufmerksamkeit ist keine Erfindungs-, sondern eine reine Entdeckungskraft. Sie verwirklicht

- vorgegebene Möglichkeiten, die in der Sichtbarkeit der Sache angelegt sind. Man kann also sagen: Das Verhältnis zwischen Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit ist ein Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit.“ Lambert Wiesing, *Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit*, in: Assmann (Hg.) 2001, *Aufmerksamkeiten*, S. 217–226, hier S. 217.
36. „Il faut résister à la tentation, et fermer les yeux en passant devant les tableaux à l’huile.“ (HPI II, vii, 277)
37. Die Hoffnung auf das Ewige Leben, die Michelangelos *Jüngstes Gericht* natürlich auch impliziert, blendet Stendhal aus.
38. „Ästhetisch genießendes Verhalten, das zugleich Freisetzung von und Freisetzung für etwas ist, kann sich in drei Funktionen vollziehen: für das produzierende Bewußtsein im Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk (Poiesis), für das rezipierende Bewußtsein im Ergreifen der Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern (Aisthesis), und schließlich – damit öffnet sich die subjektive auf intersubjektive Erfahrung – in der Beipflichtung zu einem vom Werk geforderten Urteil oder in der Identifikation mit vorgezeichneten und weiterzubestimmenden Normen des Handelns.“ Hans Robert Hans Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Bd. 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977, S. 62–63 (Hervorhebungen im Text).
39. Auch Jean Mouton unterstreicht die Authentifizierungsfunktion des Sehens bei Stendhal – „En tout cas, l’usage de la vue compte pour Stendhal et il le revendique comme un contrôle essentiel de la vérité“ –, insgesamt relativiert er jedoch in seinen instruktiven, vor allem auf die Romane Stendhals bezogenen Ausführungen die Bedeutung des Sehens, vgl. Jean Mouton, *Stendhal: Les limites de la perception*, in: ders., *Les intermittences du regard chez l’écrivain. La Bruyère, J. J. Rousseau, Stendhal, Marcel Proust, André Gide, Paul Claudel*, Paris 1973, S. 93–157, Zitat S. 94. Vgl. auch Mechthild Albert, *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*, Tübingen 1987.
40. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden / Basel 1996, S. 77.
41. Crary 1996, *Techniken des Betrachters*, S. 16–17.
- Ansorge, Ulrich / Leder, Helmut (Hg.), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Wiesbaden 2011
- Arbelet, Paul, *L’Histoire de la peinture en Italie et les plagats de Stendhal*, Reprint Genf 2001 [Paris 1913]
- Assmann, Aleida und Jan (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München 2001
- Balmas, Enea, *Stendhal interprete del Rinascimento Italiano*, in: *Prémices et Floraison de l’Âge classique. Mélanges en l’honneur de Jean Jehasse*, hg. v. Bernard Yon, Saint-Étienne 1995, S. 441–452
- Chabanne, Marie-Pierre, *Michel-Ange, Stendhal, Delacroix et Dumas: Portraits de l’artiste en romantique*, in: *De la palette à l’écritoire*, hg. v. Monique Chefedor, Nantes 1997, Bd. 1, S. 187–195
- Colesanti, Massimo u. a. (Hg.), *Stendhal, Roma, l’Italia*. Atti del congresso internazionale, Roma, 7–10 novembre 1983, Rom 1985
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden / Basel 1996
- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002
- Crouzet, Michel, *Stendhal et l’italianité. Essai de mythologie romantique. Nouvelle édition augmentée d’un avant-propos*, Genf 2006 [Paris 1982]
- Dédéyan, Charles, *L’Italie dans l’œuvre romanesque de Stendhal*, Paris 1963
- Del Litto, Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802–1821)*, Paris 1962
- Del Litto, Victor / Dérens, Jean (Hg.), *Stendhal, Paris et le mirage italien*. Actes du colloque (21–22 mars 1992), Paris 1992
- Del Litto, Victor, *Texte et image – quelles images?*, in: *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), hg. v. Sybil Dümchen / Michael Nerlich, Tübingen 1994, S. 23–35
- Dümchen, Sybil / Nerlich, Michael (Hg.), *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), Tübingen 1994

## Bibliographie

Albert, Mechthild, *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*, Tübingen 1987

Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Bd. 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977

Leenhardt, Jacques, *Voir et décrire*, in: *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), hg. v. Sybil Dümchen / Michael Nerlich, Tübingen 1994, S. 57–68

Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg., übers. und erl. v. Heinrich Ludwig, Reprint Osnabrück 1970 [Wien 1882]

Leoni, Margherita, *Stendhal. La peinture à l'œuvre*, Paris 1996

Lombardo, Patrizia, *Stendhal et l'idéal moderne*, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Bd. 35 Heft 1, 2006, S. 226–246

McCoy, Claire C. Black, *Stendhal's Michelangelo and the Discourse of Modern Sculpture*, in: *Prism(s). Essays in Romanticism*, Band 12 Heft 1, 2004, S. 69–84

Mouton, Jean, *Stendhal: Les limites de la perception*, in: ders., *Les intermittences du regard chez l'écrivain. La Bruyère, J. J. Rousseau, Stendhal, Marcel Proust, André Gide, Paul Claudel*, Paris 1973, S. 93–157

Nerlich, Michael, *Stendhal*, Reinbek bei Hamburg 1993

Pascal, Gabrielle, *Les maisons de l'enfance dans la Vie de Henry Brulard. Dessins, légendes et textes*, in: *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), hg. v. Sybil Dümchen / Michael Nerlich, Tübingen 1994, S. 69–76

Prévost, Jean, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris 1996 [1942]

Rauseo, Chris, *Das musikalische Malen. Stendhals klangliche Bildervermittlung*, in: *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*. Colloquium Stendal 11–14 juin 1992 (Stendhal-Hefte 4), hg. v. Sybil Dümchen / Michael Nerlich, Tübingen 1994, S. 158–164

Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, Bd. 1, hg. v. Henri Martineau, Paris 1931

Stendhal, *Promenades dans Rome*, Bd. 1, hg. v. Henri Martineau, Paris 1931

Stendhal, *Pages d'Italie. L'Italie en 1818. Mœurs romaines*, hg. v. Henri Martineau, Paris 1932

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, hg. v. Henri Martineau, Reprint Nendeln 1968 [Paris 1929]

Stendhal, *Œuvres intimes*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1981/82

Valverde, Isabel, *Moderne / Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824–1863*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1994

Wiele, Mignon, *Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, Tübingen 2003

Wiesing, Lambert, *Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit*, in: *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, hg. v. Aleida und Jan Assmann, München 2001, S. 217–226

Zschocke, Nina, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München [u. a.] 2006

## Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht Stendhals Michelangelo-Biographie in der *Histoire de la peinture en Italie* (1817). Dabei wird zum einen dargelegt, wie Stendhal das künstlerische Werk Michelangelo Buonarrotis interpretiert und für seine Suche nach dem *beau idéal moderne* funktionalisiert. Zum anderen werden auf die Moderne vorausweisende Positionen der ästhetischen Theorie Stendhals herausgearbeitet, zu denen u. a. eine intermedial-assoziative Kunstauffassung und das Bemühen um ein neues, produktives Sehen gehören.

## Autorin

Susanne Gramatzki ist Romanistin mit Schwerpunkt französische und italienische Literaturwissenschaft. Ihre Forschungsinteressen gelten u. a. der italienischen Renaissance und den Beziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst.

## Titel

Susanne Gramatzki, *Michelangelo-Lektüren. Stendhal, das Idealschöne und die Kunst des Sehens*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (14 Seiten)  
www.kunsttexte.de.