Raffael und Manet

Von Gustav Pauli

Raffael und Manet in einem Atem zu nennen, klingt absurd, etwa so, wie wenn man Petrarca und Gerhard Hauptmann zusammentun wollte. Sie sind sich so fremd, daß man sie nicht einmal in eine Antithese bringen kann. Zwischen den schärfsten Gegensätzen besteht doch immer noch eine gewisse Beziehung — und sei es nur die, daß sie einander widersprechen. Zwischen Raffael und Manet gibt es keine Widersprüche. Sie stehen einander so fern, wie Gestirne, die durch Millionen Meilen des dunkeln Weltenraumes getrennt sind. Aber ebenso wie ein Lichtstrahl fernster Sterne zu uns gelangt, mag es auch wohl geschehen, daß ein Formgedanke, der vor Tausenden von Jahren in einem Menschenhirne aufblitzte, in unserer Zeit wieder neue Gestalt gewinnt. Und das ist hier der Fall. Wenn Raffael an einem Gemälde Manets mitgearbeitet hat, so war seine Rolle nur die des Vermittlers, der dem Spätergeborenen einen antiken Gedanken, einen römischen, vielleicht einen griechischen, zutrug.

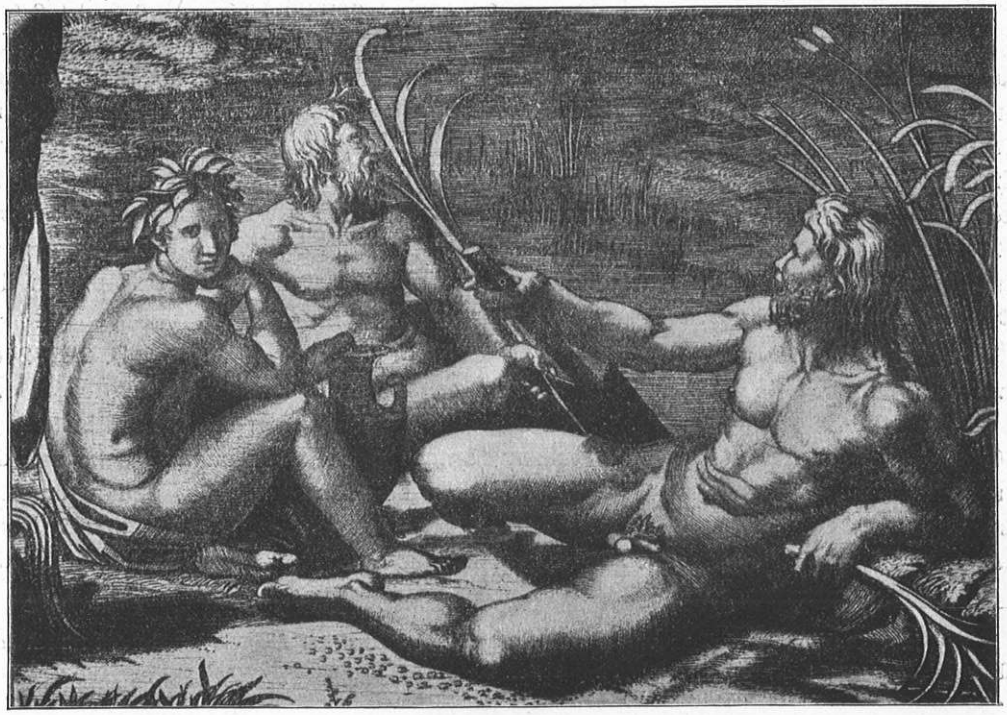
Daß Manets Dejeuner sur l'herbe eines seiner größten Meisterwerke ist, unterliegt keinem Zweifel. Die Feinheit und Kraft der Malerei läßt sich genießen, nachfühlen, aber nicht kritisieren. Die Komposition als solche zu beachten, ist zwar nicht mehr Mode, wenn man aber das Bild auch in dieser Hinsicht würdigen will, wird man gewiß finden, daß sie ganz besonders angenehm gerundet sei. Wie sich die drei Hauptfiguren in einem elliptischen Umriß zusammenfügen, wobei die Lücke in der Mitte durch den weiblichen Akt in der Ferne ausgefüllt wird, wie das sitzende Mädchen den Ellenbogen auf das Knie stützt, das möchte man beinah klassisch nennen. Es ist jedenfalls ohne Beispiel in Manets übrigen Bildern. Er komponiert sonst — ich will nicht sagen schlechter, aber zum mindesten anders.[1]) Kein Wunder! Denn diese Komposition ist in der Tat klassischen Ursprungs und geht geradeswegs auf eine Zeichnung Raffaels zurück, die Marc Anton gestochen hat — und hinterdrein Marco Dente noch ein zweites Mal. Schon diese wiederholte Bearbeitung zeugt für den Beifall, den der Entwurf gleich zu seiner Zeit gefunden haben muß.

Es handelt sich um den berühmten Stich des Parisurteils (M. Anton B. 245, 246). Deutsche Gelehrte, Otto Jahn und Anton Springer, haben es uns längst mitgeteilt, daß die Raffaelische Zeichnung, die dem Stich zugrunde liegt, eine der späteren Arbeiten des Meisters, aus den Motiven zweier antiken Sarkophagreliefs zusammengesetzt sei, die sich noch heute in Rom befinden. Beide stellen das Parisurteil dar, und zwar steht das eine Relief, dem die meisten Figuren auf der linken Hälfte der Raffaelischen Komposition entnommmen sind, in der Villa Pamfili, das andere, das der rechten Hälfte der

---

[1]) In dem Künstlerlexikon von H. W. Singer finde ich unter Manets Verdiensten auch „die Befreiung vom Kompositionszwang" aufgezählt.

MANET: Le Dejeuner sur l'herbe □ Paris, Slg. Moreau-Nélaton



RAFFAEL: Drei Flußgottheiten □ Ausschnitt aus dem Kupferstiche Marc Antons B. 245

Zeichnung zum Vorbild gedient hat, in der Villa Medici.[1]) Auf dieser rechten Hälfte sehen wir oben in den Lüften Apoll mit seinem Sonnenwagen, die Dioskuren, Jupiter und Diana dargestellt, unten aber am schilfbewachsenen Ufer eines Gewässers zwei Flußgötter und eine Nymphe. Sie sitzen beieinander, nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.

Eben diese Gruppe hat es Manet angetan. Er nahm die beiden Götter, zog ihnen Röcke und Hosen an, versah sie mit Taschenuhren, setzte dem einen ein Barett auf den Kopf und gab ihm statt des Schilfstengels einen Spazierstock in die Hand. Nur das Mädchen ließ er nackt, weil es ihm so wohlgefiel. Das heißt, um es ganz genau zu sagen, er nahm drei Pariser Modelle und ließ sie in den von Raffael vorgezeichneten Stellungen posieren; wobei es sich dann ergab, daß man bei etwas veränderter Haltung bequemer sitze.

Qu'est-ce que cela prouve? wird mich vielleicht nach berühmtem Muster ein Künstler fragen. Je nun, es beweist nichts Neues, jedenfalls nichts gegen Manet. Um alles in der Welt möchte ich nicht zu den Sykophanten gerechnet werden, die in der Kunst und Literatur nach Plagiaten schnüffeln. Was mit Recht so bezeichnet wird, ist ein kümmerlicher Mundraub am geistigen Eigentum, der von den Geschädigten verfolgt werden mag, im übrigen aber nicht der Rede wert ist. Von Raffael zu Manet gibt es indessen kein Plagiat, so wenig wie bei den Renaissancearchitekten, die in ihren Kirchenbauten antike Tempelfassaden und Kuppelräume bearbeiteten, so wenig Plagiat wie bei Shakespeare, der aus den Stoffen italienischer Novellen Dramen schuf. Wenn ein Großer wie Manet sich überlieferter Formen bedient, so schafft er sie zu seinem Eigentum, indem er sie neu gestaltet und bereichert. Er ist dann viel mehr ein Gebender als ein Nehmender. Das Kunstwerk, das Manet in seinem Dejeuner geschaffen hat, ist mehr wert als Raffaels Zeichnung und als die antiken Reliefs, die ihm als Vorlage gedient haben. —

---

[1]) E. Braun. Annali dell' Instituto Roma 1839. S. 215 ff.
O. Jahn. Berichte der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften I, 1849. S. 55 ff.
A. Springer. Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. II. S. 122.
H. Thode. Die Antiken in d. Stichen Marc Antons, Leipzig 1881. S. 24.
Selbstverständlich hat Raffael das antike Vorbild mit aller Freiheit auf seine Art umgestaltet. Insonderheit hat er der Gruppe der Flußgötter nur die allgemeinste Anregung entnommen. In ihrer Fassung auf den Stichen Marc Antons und Marco Dentes ist sie durchaus raffaelisch. Die Nymphe und der Flußgott sind neu erfunden. Merkwürdigerweise sind diese beiden Figuren dann wieder für die Ergänzung eines Reliefs mit dem Parisurteil in der Villa Ludovisi benutzt. (Die Nymphe im Gegensinne.) Vgl. Jahn a. a. O. Taf. IV, 2.

MONATSHEFTE FUER KUNSTWISSENSCHAFT

:: INHALT ::

I. HALBBAND 1908

HEFT 1—6

4° Nr 386/1

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG