20. MANET'S DÉJEUNER SUR L'HERBE

Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls

Bei keinem modernen Bild kann es dem Kunstrichter schwerer fallen, formale und sachliche Zusammenhänge mit der Tradition als wesentlich mitbestimmend nachweisen zu wollen, als bei Manets »Déjeuner sur l'herbe« (Abb. 175). Entstanden wie eine Vortragsfahne im Kampfe um lichtwerdige Erlösung aus den Fesseln akademischer Virtuosität erscheint es ein mindestens überflüssiges intellektuelles Beginnen, etwa eine Entwicklungslinie durch die Jahrhunderte, von Arkadien über Rousseau nach Battignolles ziehen zu wollen. Und doch hat Manet im Kampfe um die Menschenrechte des Auges das Vorbild des Giorgione heraufbeschworen, um das Zusammensein von bekleideten Männern und nackten Frauen im Freien als an sich unrevolutionäre Sachlichkeit zu verteidigen. Brauchte sich, fragen wir uns heute, Manet, der Vorwärtsschreitende zum Licht, durch Rückwärtswendung als getreuer Verwalter vorzustellen, da er doch durch seine unmittelbare Gestaltung die Welt erfahren liess, dass Teilhabe am geistigen Gesamterbgut erst die Möglichkeit schafft, einen neuen Ausdruckswerte schaffenden Stil zu finden, weil diese ihre Durchschlagskraft nicht aus der Beseitigung alter Formen, sondern aus der Nuance ihrer Umgestaltung schöpfen. Der überpersönliche Zwang mag für den Durchschnittskünstler eine untragbare Belastung bedeuten, für das Genie bedeutet diese Auseinandersetzung einen Akt geheimnisvoller antäischer Magie, die den Neuprägungen erst die hinreissende Überzeugungskraft verleiht.

Manet sprach von Giorgione, rief aber mit keinem Worte die antike Plastik und Raffael auf zum Beistand gegen die Philister.

Gustav Pauli hat den Nachweis erbracht, dass die anscheinend so ungeniert lagernde Frühstücksgruppe sich den Umrissen italienisch klassizierenden Stils so genau anschliesst, dass man das an-

tike Vorbild und den italienischen Vermittler in einer der Kunstwissenschaft so selten gegönnten Exaktheit aufzeigen kann: Raffael zeichnete ein Paris-Urteil nach einem antiken Sarkophagrelief, das heute noch, eingemauert in die Fassade der Villa Medici (franz. Akademie der Künste), in Rom zu sehen ist, und auf diesem Stich des Marc-Antonio Raimondi finden sich in der Ecke unten rechts drei erdgebundene lagernde nackte Halbgötter, die in ihrer Stellung zueinander die Bewegungen der Frühstückenden im Grase silhouettieren (Abb. 176).

In anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen im Spiel der Gebärden und des Gesichtes vollzieht sich nun eine energetische Umverseelung des dargestellten Menschentums. Aus der kultlich zweckgebundenen Geste untergeordneter blitzfürchtiger Naturdämonen auf dem antiken Relief vollzieht sich über den italienischen Stich die Prägung freien Menschentums, das sich im Lichte selbstsicher empfindet.

Pauli sagt von den Figuren des Stiches: »... nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.« Damit wäre zierlich und scharf zutreffend gekennzeichnet, was wir als Stimmungsdominante der Gruppe empfinden. Die heidnischen Vorfahren hatten es nicht so gut.[i]

*

Auf dem Stich Marc-Antonio Raimondis bilden sie nur einen Teil, den rechten Flügel der Darstellung. Sie sind das halbgöttliche Publikum, das dem Preisrichter zusehen darf, wie er bei der verhängnisvollen Schönheitskonkurrenz die Apfelprämie verleiht.

Man hat längst nachgewiesen, dass wir es zwei antiken Sarkophagen, die heute noch erhalten sind, verdanken, so eindrucksvoll ein Stück heidnischer Mythologie vor uns zu haben. In die weitläufige Gartenfront der Villa Medici sind hoch oben wie auf einem Laufbildstreifen die Vorderseiten antiker Steinsärge eingemauert, die, als monumentale Reste über ganz Rom bis in die Kirchen hinein verteilt, in der Frührenaissance die Hauptvehikel waren, auf denen sich die heidnische Götterwelt leibhaftig in die

Neuzeit gerettet hatte. Hier befindet sich derjenige Marmorsarkophag, der für den italienischen Stich die Hauptmotive einlieferte.

Der andere Sarkophag mit dem Urteil des Paris, ebenso unbequem der wissenschaftlichen Betrachtung als besitzanzeigendes Dekorationsstück entzogen, befindet sich heute eingemauert in die Fassade des Casinos Doria Pamfilij. Von ihm wissen wir, dass er zu Raffaels archäologischer gestimmter Zeit zu den Stücken der Sammlung des Ulysse Aldrovandi gehörte (Robert II No. 10; Abb. 177).

*

Die beiden Sarkophage unterscheiden sich in der Behandlung der Sage dadurch, dass das Relief in der Villa Medici zwei Szenen im Vorspiel des trojanischen Dramas wiedergibt: das Urteil des Paris links und rechts die Rückkehr der Venus zum Olymp. Auf dem Pamfilij-Relief sieht man nur das Urteil der Hirten auf dem Berge Ida veranschaulicht, und die drei Göttinnen nehmen kaum mehr Platz ein als drei Quellnymphen auf der linken Seite, die in ihrer schönen ausführlichen Körperlichkeit offenbar den Stecher veranlassten, hierin die Erzählung zu ergänzen, die sich im übrigen fast wörtlich an den Sarkophag Medici hält. Nur eine, allerdings sehr bedeutsame Abweichung ist vorhanden: der nackte Held in der Mitte mit dem erhobenen Schild fehlt, und ebenso die auffahrende Venus, die, von einer Nike geleitet, zum Olymp zurückkehrt.

Ein anderer Stecher, Bonasone, gab jedoch die Sage mit allen Einzelheiten, dem Sarkophag der Villa Medici entsprechend, wieder. Bei ihm findet sich auch eben jenes bei Marc-Anton fehlende zweite Zentralmotiv der ganzen Komposition: die Auffahrt der Venus. Gleichermassen dagegen stellen beide Stiche die Gebieter der zornigen und strahlenden Lichtwelt, Jupiter als Blitzgott thronend, unter sich den Himmel als Schemel seiner Füsse, und Sol im Rhythmus von Tag und Nacht auf seinem Sonnenwagen heranstürmend, in den Höhen dar.

Der entscheidendsten Veränderung beim Vergleich beider italienischer Stiche werden wir aber erst gewahr durch eine minutiöse Vergleichung der Allüren im Halbgötterpublikum. Bei Bonasone werden, den Sarkophagen entsprechend, die irdisch-halbgöttlichen Gestalten durch vier Figuren versinnbildlicht.

Die Erdherrin Tellus erscheint thronend, und neben ihr in erdgebannten Lagern drei Genien, deren Versuch der Aufrichtung des Oberkörpers zugleich schauende Ergriffenheit vor der himmlischen Erscheinung bedeutet.

Anders, und damit auch von dem antiken Schema abweichend, auf dem Stich des Marc-Anton. Die Tellus ist fortgefallen. Die Nymphe, die in der heidnischen Kunst ekstatisch ihren Kopf zu dem Wunder oben emporrichtet, das sie mit adorierender Handbewegung begrüsst, wendet auf dem Stich den Kopf der beschauenden Aussenwelt zu.

Sieht man sich unter diesem Gesichtspunkt die künstlerisch so viel schlechtere Leistung des Bonasone an, so muss man diesem doch zugestehen, dass er das religiös Wesentliche des Sarkophags, dem Sinn der paganen Gräberkunst entsprechend, treuer bewahrt hat als Marc-Anton. Das Bild der Auffahrt war doch wohl das metaphorische Spruchband, das gleichsam, mit Auferstehungshoffnung beschrieben, dem Toten im Marmorsarg von den Zurückbleibenden mitgegeben wurde.

Angesichts des Kupferstiches von Marc-Anton scheint sich ein gradliniger Weg furchtloser Hingabe an die urtümliche Güte und Schönheit der Natur zu eröffnen.

Freilich: die übermächtige Theophanie der Lichtgewalten am Himmel hat sich nicht verzogen, und die terrestrisch gebundenen lagernden Halbgötter verdanken eben ihre ästhetisch überzeugende Eigenschwere der Prägekraft des kultlichen Phobos. In den Berg und an das Flussufer gebannt richten sie sich, sehnend oder fürchtend, zu einer lichten Höhe auf, der sie nicht angehören dürfen. Ihre Augen, gänzlich absorbiert von der terriblen Gotteserscheinung, gehören dieser an und sprechen sehnsuchtsvoll von lastender Noch-Körperlichkeit, die eben das Schicksal der Nicht-Olympier ist.

Vergleichen wir jetzt die drei Lagernden auf dem »Déjeuner sur l'herbe« mit dem Sarkophag und dem italienischen Stich, so ist das verbindende Glied der zum Zuschauer herausgewendete Kopf der Quellnymphe auf dem Marc-Anton. Nicht nur, dass sie, die ja auch das Wunder der Auffahrt nicht mehr erblickt, den adorierenden Gestus momentaner Ergriffenheit zu vollziehen keine Veranlassung mehr hat, nimmt sie von einem imaginären Zuschauer Notiz, der auf Erden, nicht im Himmel zu suchen ist. Auf Manets dreistimmige Symphonie der Lagerung hat sich das Zuschauerbewusstsein im Sinne des italienischen Stiches deutlich verstärkt: auch der Mann neben der französischen Nymphe sieht, mit den Augen fest zugreifend, zum Bilde heraus.

*

Den Wandel der Stimmung, dem Sagenmotiv gegenüber, versinnbildlicht auf dem Kupferstiche des Marc-Anton die vom Rücken gesehene nackte Frau, die sich ihr Gewand über den Kopf werfen will. Auf den Sarkophagen kommt das Motiv nicht vor – es mag nach einer antiken Statue geformt und auf die Minerva übertragen sein, – der am Boden liegende Medusenschild und der bebuschte Helm müssen uns freilich erst darauf hinweisen, wen wir vor uns haben, anstelle der in vollem Waffen-Schmuck wie ein zorniger Vogel zum Himmel aufrauschenden beleidigten Tochter des Zeus auf den Sarkophagen. Das pastorale Idyll mit der harmlosen Freude am schönen körperlichen Schein scheint als neues Kunstschauprinzip jeden leisesten Versuch einer ernsthaften seelendramatischen mythologisierenden Einführung abzuweisen.[ii] Diese Minerva mag geradezu als Typus jener heiteren olympischen Unbefangenheit gelten, für den das körperliche Menschentum ein Spiegel höherer Humanität geworden und sicher nicht mehr hilfloses Objekt des unberechenbaren Zornes dämonischer Heidengötter ist.

Eben diese von Raffael und seiner Schule ausgehende archäologisierende Entrückung der Götter in das Reich der schein-plastischen Schönheit hat die für unsere kulturwissenschaftliche Ein-

sicht verhängnisvolle Folge gehabt, dass wir die Heidengötter als Schicksalsmächte für die Hochrenaissance als überwundenen Aberglauben ansehen. Die astrologische Dämonie der Heidengötter muss eben als ihre ältere, eigentlichere, und die Periode der aesthetisierenden Vergeistigung überdauernde Urfunktion[iii] angesehen werden.

Deshalb sind noch an der Decke des Galathea-Saales in der Villa Farnesina, bisher unbeachtet, die anscheinend so idyllisch zueinandergesellten Götterfiguren kosmische Schicksalsgewalten, Symbole der Konstellation des Agostino Chigi im Jahre seiner Geburt 1465.

In Italien brachte die Sehnsucht nach Ausgleich im Umkreise desselben konstellationsfürchtigen Agostino Chigi ein Kunstwerk hervor, das man als eine Conciliazione zwischen Gott Vater und dem Jupiter Capitolinus bezeichnen könnte: Gott Vater übernimmt durch sieben jedem Planeten beigeordnete Engel die Schicksalsdämonen in den Dienst christlicher Vorsehung.

Eine willkommene Bestätigung für unsere Auffassung, die Narzissität der Menschen im Bilde zum Maszstab zu machen für stilbildende Entwicklungsvorgänge, erhalten wir durch einen dritten antiken Sarkophag, der zunächst der Betonung des herausgewendeten Nymphenkopfes als nicht-antik zu widersprechen scheint. Thermen-Museum No ... früher Villa Ludovisi (Abb. 178). Aber gerade hier kommt dem historisch-psychologischen Versuch die archäologische kritische Denkmalskunde zu Hilfe: gerade diese Figur hat sich schon seit den Tagen Brauns und Jahns als gefälscht erwiesen, wie sie denn auch heute aus der Komposition verschwunden ist.

Dass diese Ergänzung[iv] jahrhundertelang bei den Kunstkennern auch nicht den leisesten Anstoss erregt hatte, spricht für den als mitstilbildenden Kunstfaktor viel zu wenig untersuchten sentimentmässigen Auslesewillen der Gesellschaft, der sich im polaren Rhythmus von Annäherungstrieb und Entfernungswillen zum künstlerisch gestalteten Leben bewegt, und dessen Phase von den bildhaften oder sprachlichen Dokumenten der Zeit abzulesen eben die Aufgabe einer bisher nicht bestehenden kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft ist.

Zwischen dem Urteil des Paris auf dem heidnischen Sarkophag und Manets »Déjeuner sur l'herbe« vollzieht sich der Umschwung in der Verursachungslehre, die elementaren Naturereignisse betreffend. Die immanente Gesetzlichkeit in den Naturvorgängen vertreibt als persönlich umfassbare Idee das ganze hadernde Regierungskollegium mit seinen menschlichen Süchten vom Himmel. Wenn auch das Siebenerkollegium der Planeten bis auf den heutigen Tag als Schicksalslenker seine Virulenz in dem ungestörten astrologischen Aberglauben bewahrt hat, so sind doch die grossen olympischen Götter, seit sie archäologisch sterilisiert wurden, nicht mehr Objekte des aktiven offiziellen Opferkultus.

Freistatue und Relief[v]

Praesens des Raumes führt zu dem Versuch, die Proportion der materiell umgrenzten Körperlichkeit darzustellen, das enrhytmische Element der Zahl wird innerhalb des körperlich Umgrenzten gesucht.

Auffangspiegel des praesent Umrissenen. Bedeutet verweilende Schau.[vi]

Die unbefangene Freude und daraus im Sinne Leonardos resultierende vergleichende Betrachtung der durch ihren körperlichen Aufbau bedingten menschlichen Existenz war die eine mikrokosmisch erleuchtete Kraft, die zur Erkenntnis der latenten dynamischen Gesetzmässigkeit durchbrechend vortrieb. Ihr Nährboden ist der nach Harmonie im gegebenen Umfange suchende Schönheitstrieb der künstlerischen Kultur der Renaissance, hinter dem sich der Aufklärungswille dem Chaos gegenüber mit der gleichen lichtwendigen Energie regt, wie in den Versuchen der Mathematiker. Von den Erscheinungen der makrokosmischen Bedingtheit des Menschen ausgehend, drängte die mathematische Kosmologie ebenfalls auf Entdeckung der latenten dynamischen Gesetzmässigkeit.[vii]

*

Die unlogische Fülle italienischer Kunstschöpfung hat ein Kunstwerk hervorgebracht und erhalten, das für den evolutionistisch gestimmten Kunstbetrachter als Objekt geradezu die Postulate eines Zwischenkieferknochens erfüllt. Als Wandschmuck im ethnologischen Museum der Villa d'Este in Tivoli erblickt man ein Parisurteil etwa von 1630, das in einer Symbiose von antikisierender Staffage und niederländischer Landschaft das Urteil des Paris repräsentiert (Abb. 179). Der Stich des Marc-Anton bestimmt bis in das Letzte die Figurenwelt, deren Landschaft dagegen einen durchaus holländischen Charakter trägt, wie ihn etwa Jan Botz seinen Paysagen verleiht. Die drei Flussgötter sind nicht mehr im Bann des Terribile in den Lüften; die Nymphe mag sich ruhig nach aussen wenden, denn die beiden männlichen Götter fesselt nur ein alltägliches Schauspiel: Eine kleine Reisegesellschaft sucht ein Gewässer zu überschreiten, über dessen ungefährliche Flachheit zwei im Wasser stehende Kühe uns beruhigen. Es liegt also kein Grund vor, hier bedrohliche Elementarereignisse durch gewaltige Naturdämonen in pagan ursachen-setzendem Gestaltungswillen erfassen zu wollen. Die holländisch, so bodenständig anmutende Kuh auf der Bergspitze links geistesgeschichtlich einzuordnen (etwa so, dass sie einen Berggott vertritt) verbietet die Tatsache, dass auf dem Sarkophag der Villa Medici gerade ein mächtiges Rindvieh als imposantes Schau-Stück der Herde des Paris mitgegeben ist. Wie dem auch sei, die Sehnsucht nach der Natur, diese ewige Beigabe des im befestigten Gemeinwesen gefangenen Menschen, verlangt die Erfüllung ihres Urrechts. Manet hatte seinen Rousseau gelesen.

Maximale menschliche Ausdrucksbewegung in gesteigerter Bewegung als Erbgutfunktion heidnisch-antiker Kultur nachzuweisen, war die eine Seite des mir seit Beginn meines selbständigen Studiums gesetzten Problems. Die andere Seite, menschliche Ausdrucksbewegung im Stadium tiefer Ruhe ebenfalls als mnemische gedächtnismäßige Erbgutfunktion in polarer Entsprechung aufzuzeigen, die andre[viii] jetzige Etappe der Forschungsreise. Um die pathetisch gesteigerte individuelle Ausdrucksbewegung in ihren

persönlichen Wurzeln zu erfassen, musste versucht werden, sie als Praegungswert enthusiastischer Ergriffenheit zu erfassen, wie sie sich ursprünglich nur in religiös-mysteriöser Gemeinschaft herauswagt. Der stufenweise, durch Andacht erzwungene Aufstieg der Seele, die imaginäre Himmelsreise, ist die eine Hauptform ihrer Andachtsmagie. Die Skulpturen im Tempio in Rimini sollten uns nun dazu verhelfen, die allegorischen antikisierenden Figuren, Herkunft und Entwicklungsstufe dieser Himmelsreisenmagie, in einem entscheidenden Augenblick der Entwicklung historisch-psychologisch zu erfassen.

Bei meinen Untersuchungen zum Problem der überlebenden Kraft antikisierender Vorprägung im gebärdensprachlichen Ausdruck habe ich ja zuerst jahrelang nach dem[ix] Ausdruckswert der mimischen *Steigerung* gesucht und inzwischen in griechischen überlebenden »Pathosformeln« nachgewiesen. Die andere, negative Seite des gebärdensprachlichen Ausdrucks, die Haltung des in sich versunkenen Menschen, stellt sich sodann mit gleichem Anspruch auf Ergründung neben die erste Frage. Dabei hat sich ergeben, dass z. B. die Stellung der »Melencolia I.« bei Duerer eine abgewandelte (aber darum doch innerlich durchaus selbständige)[x] antike Type des erdgebunden lagernden Seins ist. (Dass Duerer einen solchen Halbgott[xi] wirklich als antike Zwickelfigur gekannt hat, beweist ein Holzschnitt aus dem Marienleben u. 2 Zeichnungen.) Diese Figur[xii], die die heidnische Naturmythologie gestaltete als Verdichtung der Naturkraft, wie sie auf Erden zu Wasser oder zu Lande[xiii] wirkt, ist im Parisurteil des Stiches von Raimondi 3mal direkt nach antikem Vorbild wieder erinnert. Die drei Wesen[xiv] haben sich, wie Pauli sich unserem Normalgefühl das Wort verleihend ausgedrückt hat, »nichts zu sagen«. Mag sein, weil sie eben als bildhaft zureichende Antwort auf eine Frage nach dem »woher« entstanden sind. Wie Schilf im ruhenden Gewässer steigen sie selbst auf, und die Frage nach dem woher und wohin ereignete sich an ihnen in dem Gestaltungsprozess, der sie schuf. Die drei Körper sind gleichsam ohne Vorzeichen der Strebigkeit zueinander ans Land gespült, und nehmen nun in lässigem

Gehaben Platz im überreichlichen Raum um sie herum. Freilich: die pagane kultliche Gebundenheit der Vorbilder ist bei Raimondi unwesentlich.[xv] Die antike Nymphe auf dem Sarkophag blickt wie ihre drei Collegen Erdgenien religiös ergriffen hinauf zur Erscheinung des regierenden olympischen Zeus[xvi], während sie auf dem Stiche ihr Gesicht nach einem Beschauer umzuwenden scheint, den sie soeben bemerkt. Trotzdem dürfen wir, das Ganze als olympisch-klassische Konzeption ansprechend, eine halbgöttliche Ueberlegenheit über erregte menschliche Augenblicksgestikulation herausempfinden: die eine momentane physiognomische Ausdrucksbewegung kann der mimischen Gelassenheit ihre stimmungschaffende Ueberlegenheit nicht rauben. Wie ein vorangetragenes Banner im Kampfe gegen jede akademisch posierende Kalligraphie des Ateliers, wie sie keimweise schon aus dem Stich zu uns spricht, sollte 1863 das »Frühstück im Freien« wirken. Wenn diese Wirkung eintrat, so beruhte ihr zur Gefolgschaft zwingender Enthusiasmus in tiefstem Grunde nicht auf dem eindringlichen Nachweis der Unzulänglichkeit des zeitgenössischen malerischen Auges. Hinter der Schwelle des Augenblicksbewusstseins von Maler und Publikum fand die Ueberwindung der Antike als gestaltender Deuterin der Natur statt, für die es stofflich und formal eine kosmologische Ursachensetzung durch Begriffe ohne Greiflichkeit nicht gab. Der heroisch plastischen Einzelpose sollte das Privileg als Idealform für malerisches Schaffen entzogen werden. Das hiess, den beiden Mächten des gestaltenden Geschmacks, Künstler und Publikum, zunächst da empfindlich zu nahe treten, wo jedes Kunstinteresse urtümlich wurzelt: in der imaginären möglichst vollständigen Ertastbarkeit der kunstwerklichen Spiegelung. Es bedurfte einer generationenlangen Erziehung des Auges, um das plastische Wunschbild durch ein malerisches zu ersetzen, denn dass diese Minderung des abtastbaren Besitzes eine unendliche Bereicherung in sich schloss, konnten eben nur die Begnadeten bemerken, vor denen in der Symphonie der Farbflecken des plein air die neue Welt der Totalität zwischen Mensch und Natur aufging. Die überpersönliche Logik der phantasiemässigen Naturerforschung beschert uns ein missing link

zwischen dem olympischen Apfelessen und dem französischen Laienfrühstück. In Tivoli hängt ein Leinwandbild, ca. 1630-40 gemalt (Berchem benannt), das in einem wunderlich gemischten italienisch-holländischen Stil das Urteil des Paris darstellt. In peinlich genauer Anlehnung an den Stich des Marc-Anton spielt sich die Schönheitskonkurrenz ab, selbst[xvii] das unter einem Baum an einem Felsen das Hirtenurteil assistierende Rind ist auf dem antiken Sarkophag, wie die Zeichnung des Coburgensis bei Robert beweist, vorhanden. Auch die drei paganen Wasserdämonen finden sich in der antikisierenden Prägung, aber es ist ihnen der Götterspektakel in der Höhe als Gegenstand innerer Schau entzogen. Zwei Kühe, zu denen sich eine kleine berittene Reisegesellschaft, die noch am anderen Ufer verharrt, gesellen will, werden ihrer inneren Aufmerksamkeit als irdisches Schauspiel zum Ersatz der olympischen Vision dargeboten. Das Kleeblatt der in sich selbst beschlossenen Humanität hat zu optieren: soll der Phobos vor dem kosmischen Schicksalsdämonen weiter lasten, oder soll durch malerische Schau ein neues – seit Urzeiten erstrebtes – Einheitsgefühl einsetzen, wie der Grabstichel Duerers in seiner Melencolia den saturnischen Fluch der schwarzgalligen Schwermut in den Triumph des weissgalligen kosmologisch ordnenden Genies verwandelte, so entführt das Farbenspiel im weißen Licht die »accedia« zur göttlichen Frühstückspause.

Aby Warburg

WERKE IN EINEM BAND

Auf der Grundlage der Manuskripte
und Handexemplare
herausgegeben und kommentiert von
Martin Treml, Sigrid Weigel
und Perdita Ladwig

Unter Mitarbeit von
Susanne Hetzer,
Herbert Kopp-Oberstebrink und
Christina Oberstebrink

Suhrkamp