

## I. Die Liebesgötter auf dem Markte

Im Musen-Almanach fürs Jahr 1796 erschien das folgende Gedicht:

### *Die Liebesgötter auf dem Markte*

Von allen schönen Waaren,  
Zum Markte hergefahen  
Wird keine mehr behagen,  
Als die wir euch getragen  
Aus fremden Ländern bringen.  
O höret, was wir singen!  
Und seht die schönen Vögel!  
Sie stehen zum Verkauf.  
Zuerst beseht den großen,  
Den lustigen, den losen:  
Er hüpfet leicht und munter,  
Von Baum und Busch herunter;  
Gleich ist er wieder droben;  
Wir wollen ihn nicht loben.  
O seht den muntern Vogel!  
Er steht hier zum Verkauf.  
Betrachtet nun den kleinen!  
Er will bedächtig scheinen;  
Und doch ist er der lose  
So gut als wie der große;  
Er zeigt meist im Stillen  
Den allerbesten Willen.  
Der lose kleine Vogel,  
Er steht hier zum Verkauf  
O seht das kleine Täubchen,  
Das liebe Turtelweibchen.  
Die Mädchen sind so zierlich,  
Verständig und manierlich;  
Sie mag sich gerne puzen,  
Und eure Liebe nuzen.  
Der kleine zarte Vogel  
Er steht hier zum Verkauf.  
Wir wollen sie nicht loben,  
Sie stehn zu allen Proben.  
Sie lieben sich das Neue;  
Doch über ihre Treue  
Verlangt nicht Brief und Siegel;  
Sie haben alle Flügel.  
Wie artig sind die Vögel!  
Wie reizend ist der Kauf!  
von Göthe.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Voss, Musen-Almanach, S. 42–44; WA I 1, S. 41 f. Vgl. M1x, Musenalmanache, S. 59 ff., 230 ff.

Dies Stück hatte Goethe von Jena aus im Juli mit dem »Wiederseh« und einigen anderen Kleinigkeiten an Voß übersandt. Nichts deutete darauf hin, daß es nur Ausschnitt aus einem größeren Ganzen war. Erst später, nämlich 1802, stellte es sich heraus, in welchen Zusammenhängen es stand. In diesem Jahr brachte Friedrich Wilmans in Bremen sein »der Liebe und Freundschaft« gewidmetes Taschenbuch heraus, das er schon 1800 geplant hatte, und darin auch Goethes Zweiten Teil der »Zauberflöte«,<sup>2</sup> den der Untertitel als »Entwurf für ein dramatisches Märchen« bezeichnet.<sup>3</sup> Hier fand sich das Lied als Teil im Ganzen wieder, ohne den Titel von 1796, der es nicht nur bewußt außerhalb dieses Ganzen, sondern auch in einen völlig anderen Zusammenhang stellte.<sup>4</sup> Vorher erschien das Einzelgedicht nochmals 1800 in den »Neuen Schriften« mit dem neuen Titel: »Wer kauft Liebesgötter?«, unter dem allein es populär wurde, und stand künftig so neben dem Text des Librettos in den Werkausgaben.<sup>5</sup>

Während die erste, nicht wieder aufgegriffene Überschrift lediglich die Teilnehmer und ihren Schauplatz schildert und der Verkauf der Liebesgötter zur selbstverständlichen Konsequenz des »Marktes« wird, läßt die zweite durch eine Frage in der Intonation eines Marktrufes<sup>6</sup> den Verkäufer selbst zu Worte kommen, und Ort und Objekte des Handels werden ihrerseits zur Konsequenz, die nicht ausgesprochen zu werden braucht.

Die Frage bleibt, welche Erklärung der Text im Zusammenhang des Ganzen gewinnt, und zugleich die, ob es hinreichend gerechtfertigt war, den Teil von diesem getrennt und vorweg bekannt zu machen.

Da über Goethes Fortsetzung der »Zauberflöte« [=ZF] viel geschrieben und das Wesentliche oft wiederholt worden ist,<sup>7</sup> mögen Andeutungen genügen.

<sup>2</sup> WA I 12, S. 181 ff., S. 385 ff. (Paralipomena); GRUMACH, Werke, S. 489–533 (519 f.); LANGE, Werke, S. 101–126 (S. 119 f.), dazu S. 913–918. Vgl. KOCH, Textbuch; ders., Fortsetzung, S. 129 Anm. 21, 143 ff., 155 Anm. 68; weiter GOEDEKE, Grundriss 4, S. 311 § 240 Nr. 38; LOEPER, Gedichte, S. 281 f., eine Anmerkung über Interpunktionsunterschiede der Fassungen bei DÜNTZER, Gedichte, S. 60 ff, ferner VIEHHOFF, Goethe, S. 57.

<sup>3</sup> Vgl. KOCH, Fortsetzung, S. 134 Anm. 29. In einem nicht abgeschickten Brief an Zelter im Sommer 1800 (WA IV 15, S. 337, vgl. KOCH, Fortsetzung, S. 135 Anm. 32) nennt er es kürzer »heroisch-komisch«. Die Rezension Musenalmanach, S. 259 f., schreibt detaillierter: »Von *Goethe* finden wir die *Liebesgötter auf dem Markte*, ein kleines Familiengemälde, in welchem man die glückliche Hand des Meisters, wiewohl sie mit dem Pinsel nur zu tändeln scheint, nicht verkennt.«

<sup>4</sup> Vgl. GOEDEKE, Grundriss 4, S. 318 § 240 Nr. 48 und S. 311 § 240 Nr. 38.

<sup>5</sup> Vgl. JUNK, Fortsetzung, S. 6 f. Goethes Brief an Wilmans vom 30.V.1800 (WA IV 15, S. 71 f.), Wilmans an Goethe am 15.IX.1801 (HAHN, Briefe 3, S. 371).

<sup>6</sup> Daß an eine solche Auffassung zu denken ist, bestätigt die Interpunktion mit einem Ausrufungszeichen in EIBL, Gedichte, S. 654 f., vgl. die entsprechende Interpunktion einer Frage im Neujahrslied nach den Fassungen in: MESCHKE, Gedichte, S. 20 f.

<sup>7</sup> Vgl. KOCH, Textbuch, S. 76 f. Anm. 5, ders. Fortsetzung, S. 129 Anm. 21, 143 ff., 153 Anm. 68, 189 Anm. 21, ferner CSAMPAI, Mozart; SPAETHLING, Forms (und die Bibliographie); BORCHMEYER, Goethe. Literatur nennt auch MEINHOLD, Zauberflöte, S. 91 Anm. 43, nutzt sie aber nur als Alibi, um Goethe gänzlich auszusparen (S. 219 Anm. 1); das ist um so befremdlicher, als die weiteren zweiten Zauberflöten, nach demselben MEINHOLD (S. 232), neben Schikaneders auch Goethes Fortsetzung fortsetzen. Vulpius kommt mit seiner bloßen

Mozarts und Schikaneders ZF brauchte von ihrer Premiere am 30.IX.1791 im Freihaustheater an, bis sie am 16.I.1794 in Weimar aufgeführt wurde, verhältnismäßig lange, hielt sich aber dort um so fester.<sup>8</sup> Sie kam in einer Textbearbeitung heraus, die Goethes Schwager Christian August Vulpius vorgenommen hatte.<sup>9</sup> Man ist sich im allgemeinen einig darüber, daß sie das Muster einer Verschlimm-besserung sei und zitiert oft, wie sehr einige Verse durch sie trivialisiert worden seien, doch hat Rudolf Wustmann auch solche Änderungen darin bemerkt, die der ZF II in gewissen Prinzipien der Bearbeitung entsprechen und mit den eigenhändigen Regiebemerkungen zur Weimarer Aufführung Goethe selbst erkennen lassen.<sup>10</sup>

Bearbeitung von Schikaneder jedoch als »wichtiges Rezeptionszeugnis« (S. 220) ausführlich an die Reihe, nicht aber sein Auftraggeber, in der Tat ein Musterbeispiel dafür, wie »bedeutende literarische Kunstwerke« zugunsten »mediokrer Texte« (S. 146) in der Rezeptionsforschung zurücktreten müssen. ASSMANN, Zaubrerflöte und BORCHMEYER, Mozart, waren mir noch nicht zugänglich.

<sup>8</sup> Schon am 26.XII.1793 hatte die ZF in Weimar auf dem Spielplan gestanden (KOCH, Textbuch, S. 123); vgl. im übrigen JUNK, Fortsetzung, S. 1; SAMUEL, Goethe, S. 31; ROSENBERG, Zaubrerflöte, S. 267; SATORI-NEUMANN, Frühzeit, S. 106; NETTL, Goethe, S. 14ff.; KRÖLL, Gesang, S. 120; MEINHOLD, Zaubrerflöte, S. 150f. Für Mozarts Popularität gerade durch das Jahr 1794 spricht auch, daß 1797 Gottlieb Martin Klauer (1742–1801) im Auftrage der Herzogin nach Entwurf von Johann Heinrich Meyer für den Park von Tiefurt das wohl früheste Denkmal »Mozart und den Musen« geschaffen hat, siehe NEUTSCH, Pompeiana, S. 324 Abb. 260a ff.; vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 188 Anm. 17, und GEESE, Klauer, S. 198 f.

<sup>9</sup> Das Libretto ist »in der Weimarer Fassung der Goethezeit« mit Einleitung von H. Löwenfeld für den Leipziger Bibliophilentag 1811 neu gedruckt worden. Gegen Vulpius und seine Bearbeitung hat Schikaneder in der Vorrede zum »Spiegel von Arkadien« 1795 (aus dem Goethe übrigens nach dem Zeugnis des Kanzlers Fr. von Müller noch 1823 seinem Enkel ein Liedchen vorsang) heftig Stellung bezogen, siehe den Neudruck: Schikaneder, Vorrede, S. 359f.; KRÖLL, Gesang, S. 122, 129, 167; SONNEK, Schikaneder, S. 109 Anm. 369, 207ff. Vgl. SPAETHLING, Forms, S. 134f., MEINHOLD, Zaubrerflöte, S. 19, 148, 152, 249–260.

<sup>10</sup> WUSTMANN, Zaubrerflötentext, S. 311; vgl. Echo, Sp. 1296f. Auch MEINHOLD, Zaubrerflöte, und SIMANOWSKI, Verwaltung, S. 209, revidieren aber das negative Urteil über Vulpius und seine Bearbeitung in gewisser Weise; jedenfalls ist die heutige Fortsetzung von MARTIN VOGEL (1990) viel eher das Muster einer »Trivialisierung« und bringt es fertig, sogar die Zaubrerflöte selbst (das Instrument) ins Zweideutige zu ziehen (MEINHOLD, Zaubrerflöte S. 244–49). Wir sollten also, die wir mancherlei »neue leidge Zaubrerflöten« erleben (s. Goethes Gedicht »V.....r« 1818), etwas zurückhaltender mit solchen Klischierungen des Klischees umgehen und lieber an etwas wie die »Kleine« Zaubrerflöte von 1979 oder das Bigband Musical oder das im wahrsten Sinne des Wortes »hirnrissige« Produkt modernen Regietheaters denken, das die Gruppe »Fura del Baus« in Bochum präsentiert hat, das gänzlich im Zerebralen angesiedelt ist und offenbar lediglich Mozarts Musik intakt läßt, dafür aber sogar Goethes Fortsetzung mit einbezieht, allerdings aus »Mozarts Fabel ein Produkt der Träume von Goethes Sarastro« macht, wie es ROHDE, Kopfgeburten, S. 17 formuliert. – Den »Medien« entnehme ich, daß das, was sich 1990 angebahnt hat, inzwischen vom Regietheater fest ergriffen ist, und von Hans Neuenfels in seiner »Zaubrerflöte« öffentlich vorgeführt wird: Die »Welt« vom 27.XI.2006, S. 23 bringt ein ausführliches und bebildertes Resümee von Manuel Brug »Im Mozarteum. Hellsichtiges Aufklärungsspiel: Hans Neuenfels deutet an der Komischen Oper die ‚Zaubrerflöte‘ neu.« Diesem Dokument folgt im »Spiegel« 47/20.XI.2006, S. 215, ein unsägliches Interview von Joachim Kronstein,

Der Beliebtheit in Weimar hat sie jedenfalls eher geholfen, als geschadet. Sie spricht sich auch darin aus, daß Schikaneders eigene Fortsetzung, »Das Labyrinth«

»Notfalls unter Polizeischutz«, in dem der Befragte sich vollends decouvriert. Brug ist des Lobes übervoll und preist die »so kluge wie rigide, manchmal auch ein wenig abschweifend-alberne« Deutung: »Flöte und Glöckchen, mit denen hier die Welt verändert und gerettet werden soll, das sind ganz eindeutig Fruchtbarkeitssymbole – ein hölzerner Phallus und silberne Hodensäckchen, die an einem Schellenbaum baumeln.« Auch Papageno geht es dabei nicht gut: Er ist »gar ein Arbeiter im Unterhemd mit einer Vogelklaue« geworden. »Keine lustig tumbe Person, sondern ein Possenreißer unter Schmerzen, der aufbegehrt und doch nicht so wirklich weiß wie.« Damit soll offenbar die sensationelle Neuigkeit verkündet werden, daß er aus einem Zwischenreich stamme. Das »niedrige Paar« ist »sehr zerknirscht, weil aus Papagenas Babybauch nur Sand« gerieselt kommt. Und so geht es weiter und so werden alle Figuren der Oper »ambivalent« gemacht. Der Regisseur wird gerühmt, weil er »nie naiv oder kindlich« sei. In der Tat, er ist es nicht, und das ist fatal. Obwohl er behauptet, das Stück sei »schwer genug zu inszenieren«, weil es »voller Klischees« und »voller verschiedener Ebenen« stecke, macht er es sich doch sehr leicht, wenn er offen gesteht, daß er die Tricks seiner Inszenierung »unbedingt habe erfinden müssen, sonst halte ich das Stück nicht aus«. Wenn er wirklich mit einem Stück nichts anfangen konnte, das Herder, Hegel, Schopenhauer und andere trotz seiner Mängel geschätzt haben, von dem Moritz von Schwind 1854 gemeint hat, als er mit Wien wegen der Ausstattung des Opernhauses verhandelte, er sei »ganz erstaunt über den Reichtum des Stoffes« und 1864 bestätigte, man pflege darüber zu lachen, »aber es ist der reichste und schönste Stoff, den ich mir wünschen kann«, und zwei Jahre später gar zu dem Glauben kam, »im Papageno hat er sich selbst gemeint. Mozart ist Papageno«, doch er fügt hinzu, »nur müssen wir zum Papageno noch die übrige Zauberflöte hinzunehmen. Das Ganze macht das Kunstwerk, das Ganze macht auch erst den rechten Papageno« (nach Wilhelm Heinrich Riehl). Dies und Proben des Zauberflöten-Zyklus, deren einige wir ja auch hier in Hamburg besitzen, findet man in dem Katalog »Moritz von Schwind. Zauberflöte, hrsg. von Brigitte Hauptner, Österreichische Galerie Belvedere 2004.) Doch wenn Neuenfels wirklich mit einer Oper, »die einen gewissen notwendigen Grad von Symbolisierung erlaubte« (1864), nichts anderes anzufangen wußte, als eine trockne Aufklärungsbroschüre daraus zu machen, dann hätte er wirklich lieber die Finger davon lassen sollen. Wäre er naiv und kindlich geblieben und hätte uns eine Märchenoper geboten, durch die wir, wie es von Goethes »Märchen« heißt, »an nichts und an alles erinnert werden sollen«, statt »an der Faktur zu bohren«, wir würden ihm dankbar sein. Wäre er so mutig gewesen, das alt zu lassen, was er zu »reformieren« versucht hat, wüßte er, wie überholt das angestrengte Absingen der Melodie »Geh aus mein Herz, und suche Freud« auf die Dauer wirkt, und wie alt die Avantgarde von 1990 inzwischen geworden ist! Doch überrascht das folgende bemerkenswerte Geständnis: »Ich schöpfe als Regisseur nur aus der Musik. Ich interessiere mich so gut wie gar nicht für das Textbuch, ich studiere die Noten.« So schön es ist, daß Mozarts Musik ihre unzerstörbare Wirkungskraft behält, und selbst von diesem Regisseur nicht begratscht wird, so schlimm ist es, daß er in einem Muster von *petitio principii* auch hier keine anderen Resultate erzielt hat. Er hat offensichtlich keine Anhaltspunkte für etwaige Verschlimmbesserungen gefunden, es sei denn, daß er plötzlich beflissen war, das Orchester »teilweise auf historischen Instrumenten« spielen zu lassen, statt konsequenterweise etwas Saxophonklang oder Schlagzeug oder etwas Rock- und Popgetöse beizumischen. – Daß auf der Rückseite dieses Armutszeugnisses (S. 23) Hendrik Werner auch Goethes Zweiter Zauberflöte einen Artikel widmet und davon berichtet, daß die ubiquitäre Deutsche Forschungsgemeinschaft sich auch hier ein »Projekt« habe andienen lassen, sei wenigstens erwähnt. – Die Liebesgötter in Gestalt der drei Kinder Papagenos und Papagenas sind, wie schließlich auch noch nachzutragen ist, im Druck Nr. 54 des Zweiten Teils der Zauberflöte

mit der Musik von Peter von Winter (1798)<sup>11</sup> gleichfalls noch in Weimar aufgeführt wurde.

Abgesehen vom Publikum, scheint Goethe selbst die Oper nicht nur um der Musik des ohnehin verehrten, nun schon verewigten Komponisten willen, im Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen, sofort besonders lieb gewonnen zu haben, wie er in »Hermann und Dorothea« (II 221 ff.) schon ein Jahr später und vielleicht noch im »Faust II« bekundet hat.<sup>12</sup> Daß er eine Fortsetzung beabsichtige, erwähnt zum ersten Male<sup>13</sup> ein Promemoria an den Wiener Komponisten Paul Wranitzky vom 24. I. 1796,<sup>14</sup> als das Lied bereits publiziert war.<sup>15</sup> Max Morris will vor diesem *terminus ante quem* von 1796 aus biographischen Fakten eine genauere Datierung gewinnen.<sup>16</sup> Im November 1795 sei Goethen ein Sohn, den er mit Christiane hatte, gestorben, worüber sich Frau von Stein allerdings wie gewöhnlich über Goethes Beziehungen zu Christiane, nur spöttisch äußerte. Dies sei der Inspirationspunkt der Fortsetzung gewesen. Dem widerspricht zwar nicht, deutet aber doch auf eine breitere Motivation, wenn er 1796 an Wranitzky schreibt: »Ich habe gesucht, für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen, und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz mich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden.«

Hier seien noch einmal alle Testimonien zur Entstehungszeit zusammengestellt:<sup>17</sup>

- 30. IX. 1791 (Premiere der ZF)
- 16. I. 1794 (Weimarer Aufführung der ZF)
- 24. I. 1796 (vgl. Koch, Fortsetzung S. 124 ff.: Promemoria an P. Wranitzky, beantwortet 6. XI., s. o.)
- 1796 (»Hermann und Dorothea«, s. o.)
- Gespräch mit Böttiger, wohl im gleichen Jahr, da es auf den Brief an Wranitzky anspielt (Koch, Fortsetzung S. 123 f. mit Anm. 5)
- Musenalmanach mit dem Liede
- Frühjahr 1798 unter Ifflands Einfluss wieder aufgenommen (an Schiller 9. V.: WA IV 13, S. 138 f., beantwortet 11. V.)
- 12. VI. 1798 (Première des »Labyrinths« von Schikaneder/P. von Winter in Wien, s. Sonnek, Schikaneder, S. 185–191)
- 1800 (Gastspiel des Ehepaars Hasloch in Kassel, bei dem die ZF sogleich Verhandlungsgegenstand ist, dazu »Don Giovanni« am 27. V., ZF am 29. XII.), in den Tagebuchnotizen vom 25–30. V.

---

durch die Raamin-Presse in Hamburg-Schenefeld 1983 von Roswitha Quadflieg durch eine farbige Graphik der Szene »Vorsaall [sic!] im Palast« dargestellt. – [Januar 2007]

<sup>11</sup> SONNEK, Schikaneder, S. 185–191; PAUMGARTNER, Zaubrerflöte, S. 105.

<sup>12</sup> Vgl. HARTMANN, Zaubrerflöte, jeweils S. 1 f.; KOCH, Fortsetzung, S. 121 Anm. 1, 123 ff., S. 162 Anm. 75.

<sup>13</sup> SATORI-NEUMANN, Frühzeit S. 112 Anm. 254; ROSENBERG, Zaubrerflöte, S. 277.

<sup>14</sup> WA IV 11, S. 13 f. Über Pavel Vranický (1756–1808) vgl. POŠTOLKA, Wranitzky; BRANSCOMBE, Sequel, S. 6 ff. Von ihm hatte man in Weimar just den »Oberon« mit Text von Karl Ludwig Giesecke in der Neubearbeitung von Vulpius aufgeführt, vgl. SATORI-NEUMANN, Frühzeit, S. 116, 123 und 139.

<sup>15</sup> SAMUEL, Goethe, S. 32.

<sup>16</sup> MORRIS, Stein, S. 310–317; dagegen SANDVOSS, Besprechung, S. 350.

<sup>17</sup> Vgl. JAECKLE, Goethe, S. 24 ff.; KOCH, Fortsetzung, S. 123, und NETTL, Goethe.

- Exposition der ZF, zu der ihm (nach Kalbeck, Goethe; Neues Wiener Tageblatt 35/254 27.VIII.1901, S. 3) der Gedanke auf den Proben gekommen sei
  - 13.III.1800 (Wilmans)
  - 29.V.1801 (WA IV 15, S. 232)
  - 1802 (Taschenbuch) im gleichen Jahr 1802 ist wohl auch das »Frühlingsorakel« anzusetzen, das dann 1804 im Taschenbuch erschien; es läßt das auch in den Paralipomenen auftretende »Pa-Pa-Papa« anklingen, vgl. Spaethling, Forms, S. 138
  - 4.VIII.1803 an Zelter (WA IV 16, S. 266, Antwort am 10.VIII.)
  - 1807 in den Werken VII als »Fragment«
  - 3.VI.1810 neuerliche Anfrage Ifflands über Franz Kirms (WA IV 21, S. 335, nicht beantwortet; vgl. aber Goethe, Antwort an Iffland 27.VII.1810)
  - 21–22.XI.1814 (Zelter an Goethe, Antwort. am 15.III., WA IV 24, S. 199)
  - 15.III.1814 an Zelter: »vielleicht macht sie der Frühlingsäther wieder flott«, WA IV 24, S. 199)
  - 13.IV.1823 (Gespräch mit Soret, s. Biedermann, Gespräche, S. 628, Nr. 2092).
- 1798 schloss er die Arbeit jedenfalls vorläufig ab. Aus diesem Jahr stammt auch die Handschrift von Ludwig Geist. Weshalb er an dem einmal Begonnenen die Lust verlor, ob nur aus dem äußeren Grunde, daß man in Wien, woher man doch eigens nach einem Opernlibretto bei ihm angefragt hatte,<sup>18</sup> seine – hohe – Honorarforderung ablehnte und ihn dabei mit Kotzebue und Iffland auf eine Stufe stellte,<sup>19</sup> ob nur aus dem inneren seiner Abneigung gegen Ägypten,<sup>20</sup> ob aus dem negativen Grunde der Einsicht, daß es keine zweite ZF geben konnte, weil es keinen zweiten Mozart gab,<sup>21</sup> oder aus dem positiven, daß die fruchtbaren Bestandteile dieser Vorstudie

<sup>18</sup> JUNK, Fortsetzung, S. 2f.

<sup>19</sup> Obwohl gerade Iffland es war, der B. A. Weber dazu überreden wollte, die zweite »Zauberflöte« statt des »Faust« zu komponieren, von der ihm Goethe 1810 in Weimar erzählt hatte (Brief Ifflands an Weber vom 30.V.), und deswegen bei F. Kirms anfragte (an diesen 3.VI.); vgl. FISCHER, Weber, S. 93–101 (Goethe und B. A. Weber).

<sup>20</sup> Vgl. HENKEL, Fortsetzung, S. 68f. Immerhin blieb »Ägyptisches« doch im Spiel, wenn Knebel Böttiger gegenüber unterm 8.XII.1800 andeutet, Goethe habe in seinem zweiten Teil der ZF »feine und stechende Hieroglyphen gemalt« (BÖTTIGER, Böttiger, S. 236; BIEDERMANN, Forschungen, S. 145ff. nach MORRIS, Stein, S. 314). Das nimmt Schopenhauer vorweg, der von der ZF als einer »grottesken, aber bedeutsamen und vieldeutigen Hieroglyphe« spricht (HÜBSCHER, Schopenhauer, S. 440).

<sup>21</sup> An Zelter am 29.V.1801 (WA IV 15, S. 232) auf dessen Frage, ob sich unter seinen Papieren »etwas das einer Oper ähnlich sieht« befinde (Zelter an Goethe 30.I.1800, vgl. HAHN, Briefe 3, S. 174): »Von einem zweyten Theil der *Zauberflöte* werden Sie die ersten Scenen in dem nächsten Wilmannischen Taschenbuche finden«, (außerdem die *Danaiden*, zu denen er »vor einigen Jahren [1827] den Entwurf« geschrieben habe), »aber keins von beyden Stücken werde ich wohl niemals ausführen. Man müßte mit dem Componisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten, sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden.« Noch 1823 berichtet Frédéric Soret von seinen Unterhaltungen mit Goethe: »Nous avons parlé du poème sur lequel a été composé la flûte enchantée; poème auquel Goethe a fait une continuation qu'il n'a point encore publiée, n'ayant pas trouvé de musicien capable à son avis de traiter ce sujet. Il trouve la première remplie d'in vraisemblances et de niaiseries mais féconde en contraste et attribue à son auteur une grande entente dans l'art d'amener des effets théâtraux« BIEDERMANN, Gespräche, S. 628 Nr. 2092: Soret, 13.IV.1823 = Eckermann unterm 13.IV.1823; vgl.

künftig in verschiedensten Formen endgültig Gestalt gewinnen würden,<sup>22</sup> das alles sei hier nicht weiter verfolgt.

Daß er das fertig Gewordene bei erster Gelegenheit als Fragment aus der Hand gab<sup>23</sup> und es dann von 1806 an den Gesamtausgaben seiner Werke bis zu der letzten Hand einverleibte, nötigt uns, das mutmaßliche Ganze nach einem Szenario und sonstigen Paralipomenen zu rekonstruieren, was man, von Junk an, des öfteren und im großen und ganzen mit übereinstimmendem Resultat getan hat. Die geschlossenste Deutung des Fragments hat wohl Hans-Georg Gadamer versucht, auf den zu verweisen hier genüge.<sup>24</sup> Jedenfalls bezeichnet das Lied im Musenalmanach einen *terminus post quem* der Arbeit an der ZF, was aber keineswegs heißen soll, es sei auch die Keimzelle dieses Unternehmens gewesen.

Denn dazu sind die Figurinen der Vogelmenschen,<sup>25</sup> mit denen das Lied in der Oper verbunden ist, wohl allein doch nicht erheblich genug: Nur komplementär zu den Schauern der »Nachtseite«, zu Taminos und Paminas Leiden und Heldentum, zu der Humanität Sarastros und der geheimnisvollen Würde des Priester- und Tempelwesens, nur *mit* all dem Sentimentalischen, das die Handlung bot, hatte Papagenos und

---

KOCH, Textbuch, S. 76f.; ders., Fortsetzung, S. 124f., MEINHOLD, Zauberflöte, S. 151f. Anm. 31. Wranitzky und Zelter, die beiden in Aussicht genommenen Komponisten, sagten beide ab, vgl. HECKER, Briefwechsel, S. 45, 50ff. (August 1803), anlässlich der Berliner Aufführung von Schikaneder / Winters »zweiter« ZF in Berlin, nach der sich Zelter gefragt glaubte; vgl. NETTL, Goethe, S. 197; HENKEL, Hommage, S. 155ff.

<sup>22</sup> Mindestens zum »Märchen«, den »Geheimnissen«, zu »Wilhelm Meister« II und zu »Faust« II sind Beziehungen nachgewiesen, vgl. JUNK, Teil, S. 63f.; JAECKLE, Goethe, S. 29ff., 59f.; ROSTEUTSCHER, Mythos, S. 99; ROSENBERG, Zauberflöte, S. 268f.; JUNK, Fortsetzung, S. 129f. Anm. 21. Dabei erwähne ich lediglich OSKAR SEIDLINS Einfall, das »Vorspiel auf dem Theater« sei ursprünglich der ZF II vorausgegangen (SEIDLIN, Vorspiel, S. 38ff., 56ff.). Auch Schiller hatte wohl erkannt, daß spätere Pläne diesen früheren überwiegen sollten, als er abriet, um der ZF willen Größeres zu vernachlässigen; vgl. JUNK, Fortsetzung, S. 8f.

<sup>23</sup> Daß es ein zufälliges, nicht ein genrehaft gedachtes Fragment und die Gelegenheit wirklich die erste beste war, hat GARLIEB MERKEL nicht verfehlt, seinem Verfasser bei Besprechung des Taschenbuches anzukreiden: »*Der Zauberflöte zweiter Theil*, von Göthe. – Glauben Sie kein Wort davon! Ein zweiter Titel nennt es einen Entwurf zu einem dramatischen Märchen: aber auch das ist es nicht. Es besteht aus drei oder vier Szenen, die allenfalls errathen lassen, worin die Verwickelungen eines zweiten Theils bestehen würden, wenn Göthe ihn schriebe [...]. Es ist wahr, das Fragment zeigt, was sich schon ohnehin verstand, daß ein dramatisches Märchen von Göthe ein wahrhaftes Gedicht werden würde, aber es selbst hat keinen Werth. Wie gewöhnlich war der Verleger zufrieden, nur Göthens Namen im Register aufführen zu können, und – leider muß ich auch hier sagen, *wie gewöhnlich*, – hielt Göthe das Erste seiner Paperassen, das ihm in die Hände fiel, für gut genug für das Publikum« (MERKEL, Briefe, 51. Brief, S. 19f., 21).

<sup>24</sup> GADAMER, Bildung, S. 118–35.

<sup>25</sup> Der Text der originalen ZF legt sich übrigens, im Gegensatz zu der Erstaufführung, auf die äußere Gestalt Papagenos nicht fest. Flügel hat er nicht (II 23: »Ich bin jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte.«), doch scheint ein Federkostüm vorgesehen (I 2 Tamino: »Nach deinen Federn, die dich bedecken, halt ich dich –« Papageno: »Doch für keinen Vogel?« I 14: »Ich möchte mir oft alle meine Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, daß Papageno noch keine Papagena hat«, KOCH, Mozart, S. 60, 12, 27). Bei Goethe nennt der Chor das Paar Papageno / Papagena (Z. 230/285): »Ihr lustigen Vögel«.

Papagenas Naivität eine Aufgabe und war sie erträglich.<sup>26</sup> Eher gab wohl die eingängige Liedhaftigkeit gerade den »Liebesgöttern« einen besonders auffälligen Vorzug, der ja auch diesem Teil sehr viel schneller Komponisten verschaffte, als das Ganze sie fand;<sup>27</sup> doch ändert das nichts daran, daß es schwer vorstellbar ist, Goethe habe etwa ein selbständig entstandenes und schon vorhandenes Gedicht nachträglich der ZF einverleibt.<sup>28</sup> Daß die Liebesgötter zu Papageno gehören und nur mit ihm entstanden sind, scheint zwingend.<sup>29</sup> Zu sehr entspricht ihnen die Welt des Vogelstellers, auf die ja auch keine der sonstigen Fortsetzungen verzichtet hatte, wenn sie nicht gar, wie Rintel, die Liedtexte wörtlich übernehmen.<sup>30</sup>

Dabei ist es wohl noch nicht einmal entscheidend wichtig, daß das Lied des Musenalmanachs sich in der ZF als ein Duett des Vogelstellerpaares erwies und zu diesem Zweck in fünf achtzeilige Strophen nach dem Schema *Beide-Sie-Er-Sie-Beide*<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Deshalb wäre es auch müßig, beide gemeinsam wirkenden Elemente durch ein zeitliches *prius* oder *post* der Entstehungszeit des Librettos zu trennen. Daran ändert auch der Fälscher nichts, wer er auch sei, der bereits 1790, also ein Jahr vor dem vermeintlichen Entstehungsjahr der ZF, unter Schikaneders Namen davon Nachricht gab, Mozart sei mit »seinem Pa Pa Pa« beschäftigt gewesen, Papageno habe also am Anfang des Ganzen gestanden (SONNEK, Schikaneder, S. 94f.; PERL, Fall, S. 67). – Den Komplex des Freimaurertums und was man in Schikaneders Libretto an illuminatorischem Hintergrund gesehen hat, den sich PERL im besonderen vorgenommen hat, lasse ich beiseite, weil er in Goethes Zweitem Teil keine sichtbare Bedeutung und für die »Liebesgötter« gar keine hat. Wie bald übrigens die Funktion der Papageno-Figur verloren ging, zeigen Schikaneders Worte in der Vorrede zum »Spiegel von Arkadien« 1795: »Ich wollte wünschen, man spielte meinen Papageno als einen launichten Menschen, nicht als einen Hanswurst, wie es leider auf so vielen Bühnen geschieht.«

<sup>27</sup> A. V. Heuß, Friedrich Reichardt, Franz Schubert, W. J. Tomaschek, A. Wallnöfer lautet die ungleiche Reihe der Komponisten, die MOSER, Goethe, S. 154, anführt, dazu kommen Carl-Friedrich Zelter (Zelter, Lieder; Zelter an Goethe unterm 12. XII. 1802, HAHN, Briefe 4, S. 168), P. Grönland und »zwei neuere Musiker« (Goedeke, Grundrisz 4, S. 318 § 240 Nr. 48). Über Schubert vergleiche den Anhang II, Nr. 1. Über weitere Fortsetzer (Johann Friedrich Rochlitz 1804, Wilhelm Rintel, Zelters Enkel, 1846, Gottfried Stommel 1891 und Heinrich August Schulze 1886) vgl. KOMORZYNSKI, Zaubrerflöte, S. 197f.; MEINHOLD, Zaubrerflöte, S. 219ff.

<sup>28</sup> Wie es aus JAHN, Beiträge, S. 217, Anm. 19 hervorgehen könnte, daß Goethe das Gedicht »im Zweiten Theil der Zaubrerflöte so hübsch angebracht« habe, oder aus GOEDEKE, Einleitung, S. 10: »Den zweiten Teil der Zaubrerflöte aus dem Jahre 1800, mit älteren Liedern[!], entschuldigt Goethe gegen Schiller sehr kleinlaut mit äußerlichen Rücksichten. Ohne die Schikanedersche Zaubrerflöte zu kennen, vermag man sich in diese Dichtung nicht zu finden; jene kennt zwar jeder wegen der Musik Mozarts, aber eines solchen Vorteils hat sich die Fortsetzung nicht zu erfreuen gehabt.«

<sup>29</sup> Obwohl auch aus den Handschriften hervorgeht, daß das Lied bereits vorhanden war, denn an der Stelle, wo Papageno es singt, steht im Libretto nur die Bemerkung: »Hierher gehört das Lied von allen schönen Waaren; sodann Papagena [...]« (WA I 12, S. 209, 384), ergänzt und aktualisiert durch die Regiebemerkung vor Strophe zwei bis vier (»einen herauslassend – den andern vorweisend – das dritte[!] zeigend«), sowie die Anweisung an den Komponisten, den Refrain wirklich als solchen, von Einem oder Allen, wiederholen zu lassen. Dennoch hat z. B. auch JUNK, Fortsetzung, S. 63 nicht gezweifelt, daß dies das »Gegenstück zu Papagenos Vogelstellerlied aus der ersten ›Zaubrerflöte‹« sei.

<sup>30</sup> MEINHOLD, Zaubrerflöte, S. 233.

<sup>31</sup> Wobei 1 und 5 entsprechend als »wir«-Strophen formuliert sind.

geteilt war, denn in wessen Sphäre der im übrigen unveränderte Text gehörte, das sah man ihm wohl auch so an.<sup>32</sup>

Selbst der angeblich am Libretto der originalen ZF wesentlich beteiligte, in Wahrheit einflußlose Gieseke<sup>33</sup> gestand ein, daß in dem Gewebe von topischen Motiven, das dieser Text im übrigen darstellt,<sup>34</sup> die Figur des Vogelmenschen Schikaneders Eigentum sei.<sup>35</sup> Kein Wunder, denn Schikaneder wollte ihn selber spielen und schnitt sich das Federkostüm Papagenos von Anfang an auf den Leib.<sup>36</sup> Aber noch mehr als das: Vermutlich<sup>37</sup> war er es, der in Memmingen die Melodie seines künftigen »Auftritts- und Metierliedes«<sup>38</sup> hörte und sie Mozart dann aus dem Gedächtnis übergab.

Als Gegenstück zu diesem Vogelfängerlied Papagenos sollte nun, bei der auch sonst zu bemerkenden Symmetrie der alten und der neuen ZF,<sup>39</sup> vielleicht das Lied

<sup>32</sup> Vgl. JUNK, Fortsetzung, S. 14 ff.; KOCH, Textbuch, S. 82 ff.; KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 155–157; MÜLLER-BLATTAU, Zaubерflöte, S. 159 ff.; HONOLKA, Papageno, S. 164 ff.; vgl. KOCH, Fortsetzung, S. 157 ff. und die in Anm. 21 zitierte briefliche Äußerung vom 29. V. 1801.

<sup>33</sup> Vgl. GRUBER, Mozart, S. 144 Anm. 34; SPÄTHLING, Forms, S. 131 Anm. 22.

<sup>34</sup> KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 150 ff. holt hier am meisten heraus; ich nenne Folgendes: Ägypten, Tamino, Oberon, Prüfungen, Verlieben in ein Bild, die sternflammende Königin, Monostatos, drei Knaben, komische Bediente; vgl. KOCH, Fortsetzung, S. 150, 152 Anm. 63; MEINHOLD, Zaubерflöte, S. 72 f.

<sup>35</sup> KOCH, Textbuch, S. 89; Papageno mit MORENZ, Zaubерflöte, S. 48 f. auch noch auf die Antike und Ägypten zurückzuleiten, scheinen mir die angeführten Belege keinen deutlichen Anlaß zu bieten. MORENZ selbst weist ja zunächst auch nur auf die *tipi fissi* der *Comedia* hin und meint selbst von dieser Gestalt: »Ihrem Wesen nach fällt sie aus der freimaurerischen Tradition heraus und verdankt ihre Existenz rein den Erfordernissen des Dramas und der Bühne.« Auch ROSENBERG, Zaubерflöte, S. 216 f., 219, der Cherubim und Sirenen bemüht und Unterwelts- und Todesmythologie heranzieht, scheint mir zu weit zu suchen. Schikaneders legitime Vaterschaft könnte darin bekräftigt sein, daß er sich später auch das Recht nahm, weitere Nachkommen dieser Familie zu erzeugen: In seiner Fortsetzung der ZF, »Das Labirint oder der Kampf mit den Elementen« (KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 158 ff.; KOCH, Textbuch, S. 83, 88 f. Anm. 49; NETTL, Goethe, S. 197 ff.; MEINHOLD, Zaubерflöte, S. 220 ff.), die Goethe – und sei es nur dem Namen nach – bekannt war, erhält Papageno jedenfalls Eltern und jüngere Geschwister, die ROSENBERG, Zaubерflöte, S. 279 als »kleine Papagenos«, also seine Kinder, mißverstanden hat.

<sup>36</sup> »Der gewaltige, schon zu Mozarts Lebzeiten einsetzende Erfolg der ›Zaubерflöte‹ beruht vornehmlich auf der Papagenopartie, die sich der bühnengewandte Schikaneder ›auf den Leib geschrieben‹ hatte«. Vgl. ISTELE, Freimaurerei, S. 30 f.; vgl. MEINHOLD, Zaubерflöte, S. 59, 71, 131–134).

<sup>37</sup> Nach KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 167 f.; RHEINECK, der 1786 Quelle Schikaneders war, hängt seinerseits textlich und musikalisch von Christian Friedrich Daniel Schubarts »Lied eines Vogelstellers« von 1782 ab. In Schwaben war der Typ offenbar gut zu Haus, aber auch in Meißener Porzellan hat man ihn (als Typ der *Comedia*) gefaßt, wie die Gruppe Johann Joachim Kändlers zeigt, die MORENZ, Zaubерflöte, auf Abb. 8 reproduziert und ROSENBERG, Zaubерflöte, S. 213 als ein Beispiel von mehreren bespricht.

<sup>38</sup> Vgl. POLITZER, Theaterlieder, S. 168 ff.; KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 168 f.

<sup>39</sup> Vgl. MERKEL, Briefe, S. 22 gerade über die Papageno-Szene: »Sie sehen, bei dieser Scene wenigstens wird Schikaneder sich nicht beschweren können, daß die Fortsetzung aus dem Charakter des Stückes gefallen ist. Die Verse sind in jener freilich besser und musikalischer als in diesem, indeß doch immer nachlässig gemacht, und sogar nicht frei von Sprachfehlern« (wofür Belege folgen).

von den »Liebesgöttern« dienen, das allerdings fest in die neue Handlung gebunden ist: Papageno und Papagena, die durch Flöte und Glockenspiel fast im Schlaraffenland leben, werden uns nämlich (V. 214 ff.<sup>40</sup>) in einem Zustand vorgestellt, der zwar nur ein harmloses Pendant zu Taminos und Paminas tiefem Unglück bildet, doch auch sie sind auf ihre Weise unglücklich, denn der verheißene Kindersegen ist ausgeblieben. Ein unsichtbarer Chor tröstet die »lustigen Vögel« (vgl. Anm. 25), die danach (Z. 96 ff.) in ihrer Hütte »große schöne Eier« vorfinden,<sup>41</sup> aus denen, unter Sarastros Geburtshilfe, auf einem erwärmten Felsen drei Kinder schlüpfen,<sup>42</sup> zwei Jungen und ein Mädchen.<sup>43</sup> Sarastro ist es auch, der die »muntere Familie« an den Hof beordert, um die Betrübnis Taminos und Taminas durch ihre Scherze und mit Hilfe der wundertätigen Flöte zu lindern. Das »gefiederte Paar« (Z. 131) erscheint denn auch, zunächst allein, im Vorsaal des Palastes. Dessen Höflinge haben Gerüchte von goldenen Eiern gehört und befragen nun die beiden danach. Papageno düpiert sie mit hyperbolischen Reden und verspricht einem jeden Befriedigung. Mit den Worten: »Die Eier sind das wenigste. Ich bin ein Handelsmann und zwar im Großen, wie ich sonst im Kleinen war« (Z. 162–164), und in der folgenden Frage einer Dame: »Wo sind denn eure Waren?« klingen bereits die Stichwörter an, mit denen das Duett beginnt, als Papageno und Papagena »goldene Käfige mit beflügelten Kindern« hereinbringen (Z. 177): »Waren« und »Verkauf«. Den enttäuschten Höflingen entdeckt Papageno dann vollends die Wahrheit und seine Aufschneiderei, bekennt, daß er nur »goldene Eier in Gestalt der aus ihnen ausgekrochenen bunten Vögel« besitze und widmet sich dann seiner Aufgabe, die Heldeneltern zu trösten.

Innerhalb des Fragments treten die Vogelmenschen nicht mehr auf, aber Szenar und Paralipomena haben vermuten lassen, daß die drei Kinder noch eine gewisse Rolle spielen sollten.<sup>44</sup> Taminos und Paminas Sohn, als »Genius« endlich aus dem goldenen Sarg befreit, in den ihn der Zauber der sternflammenden Königin gebannt hatte, droht den Eltern zu entschwinden und sollte offenbar durch Papagenos Kinder, vielleicht sogar im besonderen durch den Liebreiz des einen Mädchens, eingefangen und seinen Eltern und der Erde wiedergewonnen werden. Die Szene wäre, wie schon oft bemerkt worden ist, den Euphorionszenen im *Faust* sehr ähnlich geworden, wenn auch reziprok verlaufen. Kennt man diese Weiterungen des Ablaufs, dann erhalten auf einmal auch die Einzelheiten des Textes eine rückwirkende Deutung, oder umgekehrt: Die Einzelheiten des Duetts, besonders die Eigenschaften der drei Vögel, die der anpreisende Verkäufer nennt, hätten sich als bedeutsam für die und in der Szene mit dem Genius und damit für Verlauf und Sinn des ganzen Stückes erwiesen.

<sup>40</sup> Ich zitiere nach GRUMACH, Werke, wo die ZF S. 489–533 zu finden ist.

<sup>41</sup> Was ISTELE, Freimaurei, S. 2 so formuliert, daß dem Papageno »die Güte Sarastros das ihm allein gemäße Nestglück« schenke.

<sup>42</sup> Vgl. KOCH, Textbuch, S. 101 f. Anm. 63; ders. Fortsetzung, S. 142 Anm. 50, sowie S 132 Anm. 26 (über den Verzicht auf die Dreizahl der Damen).

<sup>43</sup> Daß in dieser Weise aus dem, was in der originalen ZF angelegt war, die Konsequenz gezogen ist, verbindet Goethes und Schikaneders Fortsetzungen, denn im »Labirint« tritt ebenfalls die gesamte Papageno-Familie auf (s. Anm. 35).

<sup>44</sup> GADAMER, Bildung, S. 44.

Das hat schon Junk gesehen und zwei Mal mit nahezu den gleichen Worten dargestellt:<sup>45</sup>

»Das erste Betragen der Kinder«, so heißt es bei ihm, »ihr Erscheinen bei Hofe, die Lehren, die Sarastro ihnen giebt, ihre Beihilfe beim Einfangen des Genius, das alles müßte zu köstlichen Scherzen Anlaß gegeben haben. Dabei sind die Kinder ganz vortrefflich charakteristisch unterschieden in der Schilderung, die die Eltern selbst von ihnen geben. [...] Da wird bei dem ersten Jungen seine große leibliche Gewandtheit betont, während der zweite, kleinere vielmehr durch stillere Eigenschaften, namentlich durch Bedachtsamkeit ausgezeichnet ist. Seine Verschmitztheit ist vermutlich nicht ohne Grund (Vers 584f.) angedeutet; denn diese wird wohl beim Einfangen des Genius besondere Dienste geleistet haben. Diesen beiden Buben steht das Mädchen mit seinem reizenden, zierlichen Äußeren gegenüber, die durch ihre Koketterie sich als die echte Tochter ihrer Mutter zeigt. Auch heißt es von ihr, daß sie ›unsre Liebe zu nutzen‹ versteht; auch dieser kleine, feine Zug kann bei der Gewinnung des Genius verwendet worden sein, indem ihn ihre zierliche, feine Gestalt anlockt, so wie Euphorion, mit dem der Genius überhaupt viel Ähnlichkeit hat, durch das wildeste Mädchen zum Tanze angelockt wird (›Schlepp‘ ich her die derbe Kleine). Es heißt auch von den Kindern ›Sie lieben sich das Neue‹,<sup>46</sup> was eine direkte Anspielung auf die durchaus ungewöhnliche Gestalt des Genius sein kann. – Doch über ihre Treue

Verlangt nicht Brief und Siegel:

Sie haben alle Flügel.

Das geht wohl auf ihre Flatterhaftigkeit, die ja bis zu einem gewissen Grade der ganzen Familie anhaftet. Oder sollte damit ein Zug angedeutet sein, ähnlich wie im ›Faust‹ sich das von Euphorion (Genius) herbeigeschleppte Mädchen in die Lüfte aufschwingt und ihn zurückläßt? – Jedenfalls sind die Beziehungen auf den Genius in jenem Liede ganz deutlich. An dem ›Weiber- und Kinderspiel‹ war gewiß auch die Familie Papagenos hervorragend beteiligt,<sup>47</sup> sowie ja auch in der ersten ›Zauberflöte‹ die vorletzte Szene den Scherzen des lustigen Paares gewidmet ist.«

<sup>45</sup> JUNK, Fortsetzung, S. 62f.; JUNK, Teil, S. 62–64.

<sup>46</sup> LOEPER, Gedichte, erinnert hier an Strophe 1 der »Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel«:

Was ein weiblich Herz erfreue  
In der klein- und großen Welt?  
Ganz gewiß ist es das Neue,  
Dessen Blüthe stets gefällt; [...].

<sup>47</sup> Auch in dem seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bezeugten »Papagenospiel«, in dem Papageno zur blinden Kuh geworden ist und den schönsten Vogel aus seinem Garn gehen läßt, ist die Gleichsetzung von Kindern und Vögeln vollzogen: z. B. »die schönsten Vögelein, die hat er [sc. Papageno (Papa Gerio oder Herr Poppelhener)] lassen sehn«, usw. LION, GutsMuths, S. 329; BOLLE, Drosihn, S. 289; BÖHME, Kinderlied, S. 630f. Nr. 516, 516a; FRÖMMEL, Kinder-Reime, S. 294; MEYER, Berliner, S. 77; LEWALTER, Kinderlied, S. 331 ff. zu Nr. 244, 247; SCHLAGER, Nachlese, Nr. 50b:

Es zogen viele Vögelein  
Durch einen grünen Wald  
Die sangen ihre Liederlein  
Das alles wiederhallt  
Ei, ei der Papa Gerio  
Wie hat er sich versehn  
Er hat die schönsten Vögelein  
Die hat er lassen sehn

Das Lied, die »hübsche Einzelschilderung« der Liebesgötter,<sup>48</sup> fügt sich anscheinend durch Rück- und Vorbeziehungen in die ZF und ist in seiner Flügel-Metaphorik ebenso zwanglos wie vollständig durch den Vogelsteller und Vogelmenschen Papageno erklärt, der es singt und dessen geflügelten Kindern es gilt, und der sich, wohlmotiviert durch die Vorsaal-Szene, hier als Händler getarnt hat. Man kann sich nicht vorstellen, daß es anders als *in* diesen Bindungen entstanden sei<sup>49</sup> und muß also zugestehen, daß es das Stück einer Dimension und manches detaillierten Reizes beraubt, wenn Goethe es aus diesen Zusammenhängen herausgebrochen und mit einer eher verrätselnden als deutenden Überschrift einzeln, noch dazu *vor* dem Fragment, veröffentlicht hat. Man versteht die Klagen der alten Kommentatoren darüber, daß, was in der Oper klar, im Gedicht unklar sei.<sup>50</sup> In dem Singspiel (so nennt es Düntzer) sei alles durch die dramatische Darstellung verständlich gewesen, »wenn auch freilich aus der Art, wie von den Vögeln gesprochen wird, eine sinnbildliche Bedeutung sich erraten lässt«.<sup>51</sup>

Ein merkwürdiger Konzessivsatz, der unausweichlich die Frage hervorruft: Welche sinnbildliche Bedeutung mag es wohl sein, auf die sich der nüchterne Düntzer hier wie selbstverständlich gestoßen fühlt?

Ich würde eine neue Seite an diesem von mir durchaus nicht gering geschätzten Mann entdecken, wenn es die wäre, die man Goethes eigenem Text *dann* entnehmen könnte, wenn man sich entschlösse zu erwägen, daß er hier die Grenzen des »Schicklichen« so überschritten hat, wie er es, offen oder versteckt, auch im »Faust« und wie er es in manchem anderen Werk oft genug tat, und ich will es mir gar nicht bequem machen und einschränken, es sei nur das für die damalige Weimarer Gesellschaft Schickliche gewesen.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> So nennt es MÜLLER-BLATTAU, Zaubrerflöte, S. 171.

<sup>49</sup> Eine »Auslegung der drei Kinder als Liebesgötter«, wie es W[OLFF], Liebesgötter, nennt, scheint es mir gerade nicht zu sein, zumindest für den Leser des Musenalmanachs, der die Liebesgötter ja gar nicht als »Kinder« kannte.

<sup>50</sup> VIEHOFF, Goethe, S. 57, der besonders das irreführende »liebe Turtelweibchen« der vierten Strophe bemängelt, DÜNTZER, Gedichte, S. 62.

<sup>51</sup> Adam Mickiewicz schreibt am 20.IV./2.V.1821 an seinen Schul- und Philomatengenossen Jan Czeczot: »Anakreontyki są prawdziwie anakreontyki; mają i żywość, i poezją i słodycz, ale wszystkim brak interesownego pomyslenia. Czyż zawsze ma się kończyć na tym, że Kupido ranił i kwita? Szkoda, że nie czytasz Goethego; jest tam jeden słodziuchny anakreontyk, przednie wymyślony: *Przedaj ptaków miłości!*« [Die Anakreontika sind echte Anakreontika; sie haben Leben wie Poesie und Lieblichkeit, aber es fehlt ihnen allen ein interessanter Gedanke. Läuft nicht alles darauf hinaus, daß Cupido Wunden geschlagen hat und damit basta? Schade, daß du keinen Goethe liest; da gibt es ein süßes, trefflich ersonnenes Anakreontikon: *Der Verkauf der Liebesvögel!*] (Mickiewicz, Dzieła, S. 157f.) Er hat also, nachdem die Liebesgötter im Titel genannt und bekannt waren, die Abbeviatur »Liebesvögel« vollzogen. Ob er wohl auch dabei die »sinnbildliche Bedeutung« im Sinne hatte?

<sup>52</sup> Darüber, wo die moralisch-ästhetischen Grenzen im 18. Jahrhundert lagen, macht sich an Hand ihrer literaturgeschichtlichen Bewertung Gedanken: SCHLAFFER, Musa, S. 223 ff., für das 17. Jh. versucht, die »Schaamtegrens« zu ermitteln, DE JONGH, Erotica, S. 52 ff. Über Weimar vgl. FEMMEL, Erotica, S. 11–16, 25, 52 Anm. 52 ff., 70 ff., 117 Anm. 22 (»europäische Schicklichkeit«) usw.

Als Papageno und Papagena in ihrer Hütte die Eier entdecken, da vermuten sie, nach Goethes Szenenangaben (Z. 96 ff.), »daß besondre Vögel drinnen stecken mögen. Der Dichter muß sorgen«, so ermahnt Goethe nun sich selber, »daß die bey dieser Gelegenheit vorfallenden Späße innerhalb der Gränzen der Schicklichkeit bleiben.«

Das befiederte Paar mag ihnen selbst hier auch dann nicht allzu nahe gekommen sein, wenn Junk<sup>53</sup> das Paralipomenon 9 richtig als hierher gehöriges Duett gedeutet hat:

Diese Eier, welches Fest!  
 Ja, sie fanden sich im Nest.  
 Sind's wohl Papagenas Eier?  
 Sind's wohl Papagenos Eier?  
 Schwur ich bei der Hochzeit  
 Dir nicht ewig treu zu [...]

Doch sind unsere Zeitgenossen, die, ihrer Unbeschränktheit in dieser Hinsicht gewohnt geworden, nun gewiß nicht mehr wissen können, wo diese Grenzen für Goethe und sein Publikum verlaufen sind, weiter gegangen, als daß sie ob derart seltsamer Fruchtbarkeit nur den Verdacht der Untreue hegen. So hat Rosenberg<sup>54</sup> unser Liebesgötter-Lied »als ein Meisterstück scherzhafter Erotik« und »wahrhaft Mozarts würdig« gepriesen. Warum eigentlich scherzhafter Erotik? Was ist in diesem Scherz Papagenos, den goldgierigen Höflingen seine geflügelten Kinder beiderlei Geschlechts als schöne Ware anzupreisen, eigentlich Erotisches mitgeteilt? Liegt nicht die einzige, schwache Handhabe zu einer *solchen* Deutung höchstens in der, wie gesagt, halb-rätselhaften Überschrift, die diese Kinder als »Liebesgötter« bezeichnet, und wird nicht gerade durch sie die Szene aus dem freimaurerischen Ägypten des Originals und noch seiner Fortsetzung geradewegs in die Zeit verlegt, die Liebesgötter kannte, und die schließlich auch schon zu Markte fuhr und schöne Waren feilbot: In die griechische Spätantike?

Haben aber die Erotenscharen im alten Griechenland, die Knäblein mit Pfeil und Bogen, nicht gerade in geringem Maße *die* Eigenschaft, die die Nachwelt aus ihrem Namen extrahiert und pejoriert hat? Rosenberg<sup>55</sup> hat denn auch an *dieser* Nuance der Deutung keineswegs genug. Für ihn ist nämlich der Vogelmensch schlichtweg der »menschgewordene Phallus«, »und da Tod und Zeugung in engster Beziehung stehen, ist es durchaus verständlich, daß der Vogelfänger in der Gestalt Papagenos wie die lunaren Vögel, die er fängt (die solaren sind nicht zu fangen), eine Repräsentation des Phallus das will sagen der einen, ungebundenen Wollust ist.« Das unterbaut Rosenberg durch eine psychoanalytische Mythologie, die wohlersonnen sein mag, aber dem Leser ohne jeden Beleg in einem Lehrbuchton der Sicherheit vorgetragen wird, so als ob sich jeder Einwand dagegen erledige:

Die Vögel gehören zu den wichtigsten Symbolgestalten des Mythos. Jedoch waltet im symbolischen Vogelbereich eine Zweiteilung, die Unterscheidung von chthonischen[!] und olympischen Typen. Der Adler, der Geier, der Phönix sind Gestalten, die dem geistigen Bereich oder der Sonnensphäre angehören – sie sind Symbole geistig zeugender Männlichkeit. Diesen steht eine als »männlich-phallisch« symbolisierte Gruppe von Vögeln

<sup>53</sup> JUNK, Fortsetzung, S. 276.

<sup>54</sup> ROSENBERG, Zauberflöte, S. 212 ff.

<sup>55</sup> ROSENBERG, Zauberflöte, S. 215 ff.; vgl. POLITZER, Theaterlieder, S. 162.

gegenüber, zu der der Schwan, der Storch, der Gänserich und der Enterich als Tiere des Sumpfbereichs gehören. Wie aber die Vögel der ersten Gruppe männlich-sonnenhaft über das mondhaft-Weibliche dominieren, so sind diejenigen der zweiten der Herrschaft des Weiblichen untergeordnet. Darum ist Papageno »von Natur aus« ein »Untertan« der nächtlichen Göttin. Denn der Vogelmensch Papageno gehört dem unteren, dem Sumpfbereich der symbolischen Vogelwelt an, welche die ungehemmte, im Biologischen und in bloßer Lusterfüllung gebundene Zeugung vertritt, [...]

Im Text der ZF hat das alles wohl kaum eine Stütze – oder sollte man ihn und sollte ihn Goethe anders angesehen haben, viel »antiker« und eben nicht »ägyptisch«-märchenhaft, und sollten auch wir ihn nun mit anderen Augen lesen müssen? Dann dürfte man also etwa selbst in Papagenos narrenhaftem Disput mit den Höflingen des Vorsaaes Shakespearische Direktheiten und wenn auch »scherzhaft« Erotik«, so doch nicht gerade »Schickliches« anklingen hören? »Unschätzbar« seien, so versichert da (Z. 171 ff.) Papageno einer Dame, seine vermeintlichen goldenen Eier. »Man kann es nach den Eiern berechnen«, sagt die Dame, und Papageno erwidert: »Freylich! Sie [er hat wohl im Hintersinn: die Kinder] schreiben sich von den Eiern her.«<sup>56</sup>

Was Papageno und Papagena den Höflingen der Oper (oder was der vorgestellte Krämer auf dem Markt seinem Publikum) anpreisen, sind also drei »Vögel«, ein großer, ein kleiner und ein kleines »Turtelweibchen«, nur ist es in der Oper nicht mehr die sonstige »Ware« des Vogelstellers, die feilgeboten wird, sondern er bringt diesmal in seinem Käfig als »Handelsmann im Großen« geflügelte Kinder, und nur die Überschrift des Musenalmanachs deutet an, daß auch in der Situation des Liedes von den Liebesgöttern auf dem Markt Ähnliches vorauszusetzen ist.

Doch müssen wir uns zunächst erinnern, daß von einem einheitlichen Motiv nicht die Rede sein kann, denn wie jeder Handel hat doch auch der mit Liebesgöttern zwei Aspekte: An- und Verkauf:<sup>57</sup> Entweder also verkauft man den Liebesgott, z. B. weil man ihn nicht mehr im Hause haben will, wie etwa der dorische Jüngling in den »Anacreonteen«,<sup>58</sup> oder man will ihn gerade haben und kauft ihn deswegen, wie der Ich-sprechende Dichter es tut, oder es geht ihm wie Meleager, der den ungezogenen Knaben zum Verkauf freigibt (Πωλείσθω!), den weinenden aber schließlich aus Mitleid behält.<sup>59</sup>

Solche individuelle Szenen vermitteln aber kaum die Vorstellung, daß die Liebesgötter als Ware gehandelt und bündelweise angeboten werden, und daß diese pluralischen Wesenheiten meistens von einer Verkäuferin angepriesen und in jedem Falle von einer Kundin erworben werden. Dies kam vielmehr als ein *Bild*motiv offenbar zu jener Zeit auf, als der eine Amor mit seinen Attributen, Pfeil und Bogen, als Miniaturausgabe »geklont« wurde, ohne daß man fragte, wie dieser Plural sich zu

<sup>56</sup> Es sei denn, man billige Papageno das gleiche Feingefühl zu, das Jan Kochanowski Diener Mikołaj auszeichnet, denn der antwortet seiner Herrin auf die Frage: »Co to niesiesz?« – »Gospodze, z odpuszczaniem: jajce!« [»Was bringst du da?« – »Gnädige Frau, mit Verlaub, Eier.«] (PELC, Kochanowski, Fraszki II 44, S. 63). Vgl. SCHMIDT, Blick, S. 587 Anm. 1 und 589 Anm. 3, man habe sich im damaligen Neugriechischen entschuldigt, wenn man »Gurke« (*anguri*) oder »3« aussprach, (dies, wie noch vieles hier, zu Anm. 52).

<sup>57</sup> Am genauesten gibt daher die italienische Fassung des Titels »Mercato degli Amorini« wieder, worum es sich handelt.

<sup>58</sup> CAMPBELL, Anacreon 11, S. 174.

<sup>59</sup> Wie BECKBY, Anthologie, 1, S. 657 zu 5, 178, S. 330ff., angibt.

der ursprünglichen Einzahl verhielte. Es ist eine Frucht des »antiken Barocks«, als sich eine wahre Spielzeugwelt entwickelte, und entspricht dem seit je uneingestandenem Vergnügen am Kleinen, das das Große übersehbar und verfügbar macht und noch immer ernste Männer mit ihren Modelleisenbahnen in einem Lego- oder Disneyland glücklich sein läßt, wo sie der großen Welt entrückt sind.

Doch schöner liest mans so, wie es Goethes Gesprächspartner Karl Philipp Moritz dargestellt hat:

Auch die Göttergestalt des Amor vervielfältigte sich in der Einbildungskraft der Alten; die Liebesgötter, welche allenthalben in den Dichtungen unter reizenden Gestalten erscheinen, sind gleichsam Funken seines Wesens, und die Dichtkunst ist unerschöpflich in schönen sinnbildlichen Darstellungen dieser alles besiegenden Gottheit.

So findet man den Liebesgott dargestellt, wie er Jupiters Donnerkeil zerbricht, wie er mit des Herkules Löwenhaut umgeben und mit seiner Keule bewaffnet ist oder wie er auf den Helm des Mars tritt, dessen Schild und Wurfspieß vor ihm liegen.

Unter dem griechischen Namen Eros und Anteros, Liebe und Gegenliebe, stellt die bildende Kunst der Alten zwei Liebesgötter dar, die um einen Palmzweig streiten, gleichsam um den Wettstreit in der wechselseitigen Liebe zu bezeichnen.

In allerlei Arten von Beschäftigung stellte man die Liebesgötter dar. So sieht man auf einem alten Denkmale, wo ein Weinstock sich um einen Ulmbaum schlingt, oben auf dem Baume sitzend einen Liebesgott, der Trauben pflückt, indes zwei andre Liebesgötter unter dem Baume stehend warten.

Jagend, fischend, zu Wasser das Ruder, zu Lande den Wagen lenkend, und sogar die mechanischen Arbeiten der Handwerker emsig betreibend findet man die Liebesgötter auf alten Gemmen und Gemälden. Weil aber in der Vorstellung der Alten auch jedes Geschäft seinen Genius hatte, so geht hier die Dichtung von den Liebesgöttern wieder in den Begriff von den Genien über, und diese zarten Wesen der Einbildungskraft verlieren sich ineinander.<sup>60</sup>

Doch ob sie nun Götter oder Genien seien, ihr Hauptberuf war es jedenfalls, zu wimmeln, und das tun sie denn auch zu allen Zeiten.

Daß »Ware« verschiedener Beschaffenheit zum Verkauf steht, macht das Wesen des Marktgeschäftes aus. Nichts Verwunderliches ist also daran, daß ein Artikel in verschiedenen Exemplaren vorgeführt wird. In der Oper liegt der Witz und Reiz aber darin, daß Papageno so tut, als bringe er die von allen erhofften goldenen Eier, und es sind doch nur seine kleinen Papagenos und die eine kleine Papagena. Eine im Augenblick des Spiels und für das Spiel ersonnene kleine Sonderkomödie, deren Sinn im Augenblick liegt und im Augenblick zu verstehen ist. Wäre nicht also dieser »Sinn« der Szene so auszudrücken, wie Goethe selbst es 1782 vorahnend in einer Versepistel an Herder und Karoline als Einladung zur »*Fischerin*« ausgedrückt hatte, als er sich und sein volksliederreiches Stück dem kundigen Freund und ersten Sammler empfahl und folgende *captatio benevolentiae* eines geplagten Fest- und Gelegenheitsdichters anschloß:

---

<sup>60</sup> MORITZ, Götterlehre, Kap. »Die Wesen, welche das Band, zwischen Göttern und Menschen knüpfen«, Abschnitt: »Liebesgötter«.

Denn wir andern, die  
 Wir jeden Tag berupft zu Bette gehen  
 Und dennoch *kleine, ausgestopfte, bunte,*  
*Erlogen-wahre Vögel auf den Markt*  
*Zu bringen, von den Kunden solcher Lust*  
*Gefordert werden,* könnens wahrlich nicht  
 Aus eignen Mitteln immer, müssen still,  
 Was da ein Pfau, ein Rabe dort, und was  
 Ein andrer hier verloren, sammelnd schleichen.<sup>61</sup>

Was aber ist der Reiz des vereinzelt Gedichts ohne das Ganze, das ihn handelnd erklärt?

Liegt er in der marktgemäßen Klassifizierung, ja schon in der Pluralität des »Artikels« Liebesgott? Liegt er in der durchgehenden, gar nicht erst entschlüsselten Bezeichnung der Eroteten als »Vögel«, die vermuten läßt, sie seien einem banalen Vogelsteller mehr aus Versehen unter die Finger geraten?<sup>62</sup> Oder ist es der Schluß, der so zur eigentlichen Pointe des Gedichts würde, wonach die wichtigste gemeinsame Eigenschaft der »Vögel«, nämlich daß sie alle Flügel haben, jeden Kauf als nichtig, jeden Besitz als illusorisch entlarvt, so daß der schlaue Kaufmann auch weder Brief noch Siegel gibt? Ist's also die Flüchtigkeit des »olympischen Vogels«,<sup>63</sup> die dem Marktruf seine spitzbübische Hintergründigkeit verleiht, jene Flüchtigkeit, die auch »Das Wiedersehn« in der Wechselrede seiner Hexameter festhält? Dann läge also nicht sehr viel mehr an »Sinn« in dem Liede, als ihn der folgende Dialog enthält:

ELARIA.

Thy Eyes are always laughing, Bellemante.

BELL[EMANTE].

And so would yours had they been so well imployed as mine, this Morning. I have been at the Chapel, and seen so many Beaus, such a Number of Plumees, I cou'd not tell which I shou'd look on most; sometimes my heart was charm'd with the gay Blonding, then with the Melancholy Noire, the amiable brunet, sometimes the bashful, then again the bold; the little now, anon the lovely tall! In fine, my Dear, I was embarrass'd on all aides, I did nothing but deal my heart tout au tour.

ELARIA.

Oh, there was than no danger, Cousin.

BELL.

No, but abundance of Pleasure.

Die hier in dieser Weise plaudern, sind zwei Damen des 17. Jahrhunderts, nämlich die beiden weiblichen Heldinnen von Aphra Behns »*Emperor of the Moon*« (London

<sup>61</sup> WA I 4, S. 220f. Z. 8–16 (17.VII.1781). Kursiv von mir.

<sup>62</sup> *L'Amour oiseleur* heißt ein Stich von Bernard Fr. Lépicié nach einem Bilde von François Boucher (1731) mit der Unterschrift: *L'Amour ne songeait dans l'enfance Qu'a la liberté des oiseaux, Nôtre cœur fait l'expérience Qu'il luy faut des plaisirs nouveaux* (HANSMANN, Putten, S. 37 Abb. 53).

<sup>63</sup> So wird Eros in der Unterschrift zu Philipp Otto Runges Skizze nach dem Gemälde »Triumph des Amors« von 1802 genannt (vgl. Hamburger Kunsthalle, Runge, S. 13): »Das ist die Liebe, sie kommt zu den Kindern der sorgenden Menschen: Schmetterlinge, sie tragen, die Geister der leichten Vergnügen, In der Sehnsucht der Jahre den olympischen Vogel zur Erde.«

1687, London<sup>2</sup> 1688),<sup>64</sup> die schöne Elaria und die flatterhafte Bellemante, die der Meinung ist: »*There are Men enough for all uses*«. Offensichtlich rühren wir mit unseren Bildern und Worten an so etwas wie die Universalien der Liebe, die, wie wohl »flatterhaft«-unbeständig, zu höchstem Aufschwung »beflügelt«, die käuflich und verkäuflich ist, wie andere Marktware, und deren bestes man doch nicht gegen Geld erwirbt, weil sie doch einem Gott zugewiesen bleibt, ja Gott *ist*, mag seine Macht auch in viele kleine Götterchen, mag sein Ernst auch in Scherze und Spiele gebrochen sein. Doch so ist das ja alles bereits in unserer Sprache ausgedrückt, die das »Erbe«, vielleicht auch den Stempel oder die Schablone, auf jeden Fall die Paraphrasentechnik und die Metaphern dieses Stranges der Antike bis hart an unsere angeblich freie, jedenfalls banalere Zeit heran wenn nicht sogar noch in sie hineingetragen hat,<sup>65</sup> denn auch wir sprechen immerhin noch von Erotik und vom Obszönen. Gleich, ob Zauberflöte oder Liebesgötter, Eier oder Papagenokinder – das alles liegt noch *vor* der offenen Möglichkeit, aus all diesem Spiel und Kostüm und Maskenscherz mit Tropen und Figuren heraus auf die in diesem Falle wirklich nackten Tatsachen hin zu geraten und sich damit den Rückweg abzuschneiden.<sup>66</sup> Selbst wenn wir die verhältnismäßig »objektive« Frage zu beantworten versuchen, ob Goethe als Papageno mit »sinnbildlicher Bedeutung« spielen und sich an der Grenze des »Schicklichen« bewegen wollte, werden wir schon hier, indem wir so fragen, von den *beiden* Rossen des Sokrates gezogen, dem geraden, wohlgegliederten, das den Kopf hoch trägt, dem adernasigen, weißschimmernden, schwarzäugigen, ehrliebenden mit Klugsinn und Scham, dem Gefährten rechter Meinung, der ungeschlagen nur durch Geheiß und Worte zu lenken ist, *und* dem krummen, ungeschlachten, planlos gefügten, dickmäuligen, kurzackigen, stumpfnasigen, dunkelhäutigen mit den hellen, blutunterlaufenen Augen, dem Gefährten der Unbändigkeit und Großsucht, behaarten Ohres, störrisch, das kaum sich der Peitsche und dem Sporn fügt, von dem ungleichen Gespann, mit dem wir alle fertig werden müssen.<sup>67</sup> Und Sokrates ist es ja auch, der dennoch die Befiederung der Seele durch den geflügelten Eros nicht genug ausmalen kann und dabei sogar einen Kalauer<sup>68</sup> der alten Homeriden heranzieht, der in Schleiermachers Übersetzung des Unübersetzbaren so lautet:

Sterblichen nun heißt dieser der Gott der geflügelten Liebe (\*Ερως ποτηνός):  
Göttern der Flügler (Πτέρως),<sup>69</sup> weil er mit Macht das Gefieder heraustreibt.

<sup>64</sup> SUMMERS, Works, I 1.

<sup>65</sup> MAUTHNER, Schriften, S. 10ff., der seine Betrachtung der neuzeitlichen Eroten mit der Frage endet: »Wer kauft Liebesgötter?« (S. 12).

<sup>66</sup> Über diese und andere Konsequenzen der »Doppeldeutigkeit« habe ich bereits versucht, mir an Hand von I. S. Turgenevs Puppenmärchen einige Gedanken zu machen. Vgl. GERHARDT, Turgenev, S. 11 ff.

<sup>67</sup> Platon, Phaidros, 253c ff., 252b.

<sup>68</sup> Er nennt den zweiten der beiden zitierten Verse (*epe*) wenigstens »frech« (*hybristikon*) und »nicht allzu angemessen« (*emmetron*).

<sup>69</sup> Vgl. Theokrit, Idyll. 10, 20; Archias, s. BECKBY, Anthologia, Band 1, 5. Buch, S. 272; Bion, und noch DILTHEY, Epigrammata, S. 9:

ἰσχυρὸς μὲν ὁ Πάν και καρτερὸς ἀλλὰ πανοῦργος  
ὁ πτανός – και Ἔρως οἴχεται ἅ δύναιμις

Offenbar gehörte der geflügelte Eros (neben der Nike, von der es nur die geflügelte als eine

Mit Federn, Flügeln und Vögeln scheint Eros also seit je gewisse Affinität zu haben, und das ist auch nicht nur so in beschwingte Worte gefaßt worden, wie sie Sokrates zu seinem Knaben spricht, sondern auch in sehr viel gröbere und in Bilder, über die schon Johann Joachim Winckelmann 1762 in einer Goethe kaum unbekannt gebliebenen Schrift zu berichten hatte: »Unter den Priapen (Gliedern) sind andere mit Flügeln und mit Glöckchen, welche an geflochtenen Ketten hiengen; hinten endigt sich das Glied mit dem Hintertheile eines Löwen: mit der linken Klaue kratzet er sich unter dem Flügel, wie es die Tauben machen, wenn sie verliebt sind, um sich, wie man glaubet, zur Wollust zu erhitzen.«<sup>70</sup> Wie hätte eine *solche* Tradition nicht bleiben und alle unschuldige, ganz einsinnig gemeinte Metaphorik in das Risiko des Doppelsinns ziehen können? Vor *diesen* Bocksprüngen des schwarzen Pferdes konnte auch der Gefährte der Sophrosyne nicht sicher sein, selbst wenn er alles wußte, »was auch das tolle Zeug in uns befiedert.«<sup>71</sup> Vor solchem Verdacht mußten dann auch harmlose Bilder dubios werden, wie das Ballspiel von Eros und Heliodora mit dem Herzen des Meleager<sup>72</sup> oder wie Daniel Cramers von Justus von Nypooort (1625 – nach 1792) gestochenes »Omnia sentit Amor«, auf dem fliegende Herzen, die hier als Opfer des Eros, nicht an Stelle von Eroten fungieren, diesem ins Netz gehen (1755).<sup>73</sup>

Denn als Sitz und Pfand der Liebe, das man tauschen, verschenken, verlieren und brechen kann, wäre das menschliche Herz, geflügelt oder ungeflügelt, wohl auch würdig, in den Tropenschatz der Liebesuniversalien einzugehen, und damit käme auch dieses Organ in den Sog der Zweideutigkeit. Es wäre fast zu verwundern, wenn auf dem Liebesmarkt, auf den wir uns aus der Oper damit zu begeben haben, nicht auch Herzen gehandelt würden.

Variante gibt) zu den Altbeständen der Antike, umgekehrt sind Eroten ohne Flügel später nur selten anzutreffen. Die Beflügelung ist aber als rein poetisches Symbol des Aufschwungs zu deuten, weil »der moderne Kunstbegriff, ethische Gedanken und Zustände in einer allegorischen Flügelgestalt darzustellen, den Alten fremd war«, vgl. GERHARDT, Abhandlungen, Band 1, S. 157 ff.: Ueber die Flügelgestalten der alten Kunst; vgl. Band 2, S. 58 ff.: Ueber den Gott Eros. In hellenistischer Zeit war das Bild der Erosflügel – nicht seine Genealogie – so geläufig, daß Simias von Rhodos in einem seiner Technopagnien bereits ein Rätselgedicht in sie hineinschreiben konnte, aus dem übrigens hervorgeht, daß es sich um einen bärtigen Vertreter handelt (BECKBY, Anthologia, Band 4, Buch 15, 24, S. 272, vgl. Band 1, Buch 5, 177–79, 268 Meleagros, Paulos Silentiarios, S. 330 ff., 388). Goethe war die Befiederung des Liebesgottes jedenfalls selbstverständlich, wie allein seine »Urworte. Orphisch« zeigen (»Er schwebt herein auf luftigem Gefieder«).

<sup>70</sup> Winckelmann, Sendschreiben. Über solche Stücke in Goethes eigenen Sammlungen vgl. FEMMEL, Erotica, S. 35, ein Beispiel aus Pompeji bei WARD-PERKINS, Pompeii, Nr. 216, mit Nachweisungen, FEMMEL, Erotica, S. 45, doch erübrigt sich eigentlich jener Nachweis, da geflügelte Phallen in der Antike und späterhin »etwas ganz Selbstverständliches« sind (FEMMEL, Erotica, S. 54 und Abb. 35 ff., S. 147 ff. / 228 ff., bes. S. 229 Anm. 1), und Vorstellungen und Glimpfnamen grassierten (*phállaina* = Schmetterlinge, *priapus gallinaceus* usw., FEMMEL, Erotica, S. 239–41 zu Abb. 41 S. 150).

<sup>71</sup> Goethe, Das Tagebuch, Str. 6.

<sup>72</sup> BECKBY, Anthologia, Buch 5, 214, Band 1, S. 352.

<sup>73</sup> OETINGER, Wörterbuch, S. 738. Ein weiteres Beispiel ist ein Gedicht, dessen ich mich aus meiner Schulzeit erinnere, ohne daß ich es bisher herausbekommen hätte, von wem und aus welcher Zeit es stammt. Damit besser Informierte meinem brüchigen Gedächtnis nachhelfen können, bringe ich es so, wie ich es in Erinnerung habe, im Anhang I unter Nr. 3.