

IV. Das Bild von Stabiæ *

Die Frage: woher hat's der Dichter?
geht auch nur aufs was;
vom wie erfährt dabei Niemand etwas.

Sprüche in Prosa. Kunst I**

* Kampanische Stadt, beim Vesuv-
ausbruch 79 n. Chr. verschüttet.

** Woher der Dichter das wiederum hat,
belegt Loeper, Sprüche, S. 139f.; es ist
diese Ausgabe, die Josef Hofmiller so
hochgelobt und neu gedruckt hat
(Hofmiller, Umgang, S. 40f.).

Goethe und das Messelied – das war natürlich nur eine Vergleichung und noch keine Ursprungshypothese. Wir wissen ja trotz aller Ähnlichkeit beider Objekte, die wir betrachtet haben, noch nicht genau, woher Goethe das Motiv seines Liedes eigentlich wirklich bezogen hat. An und für sich könnte uns die Deutung als die eines Teiles im Ganzen, die kontextuelle, wie man sie nennen könnte, durchaus befriedigen: In dem gut erforschten Quellgebiet der »Zauberflöte« wäre Papagenos Lied mühelos unterzubringen.¹²²

Dazu fehlt uns aber noch eine Erklärung des endgültigen Titels, den das Gedicht einzeln erhalten hat, der Rätselfrage »Wer kauft Liebesgötter?«

Ich möchte versuchen, diese Frage zu beantworten und also wirklich festzustellen: Wer kauft denn nun Liebesgötter? Daß nämlich gerade sie verkauft werden, daß die Liebe, um die es doch immer gehen soll, nun gerade dem Banalsten und Alltäglichsten, den Gesetzen des Handels und der Geschäfte, ausgesetzt wird, das ist mit der Spielzeugwelt der kleinen Erogen keineswegs schon gegeben, eher, daß sie selber Kaufmann spielen und sich im Handel versuchen, aber nicht, daß sie sein Objekt sind.

»Kann es Liebesgötter geben? Es gibt nur einen Liebesgott... Er ist nicht multiplizierbar«, so bringt Wille die Sache auf ihre Formel,¹²³ »die Erogen, die im antiken Fresko agieren, sind nicht die Mehrzahl des Gottes Eros.« Was sind sie aber dann? Nur »gedanklich-artistische Realität?« »Erogen in der Mehrzahl hatte auch die alte Poesie und Kunst gekannt: nun führt uns die Malerei in eine andere, selige Welt, selig, weil sie spielt, die Welt der Erogen und Psychen, himmlischer Kinder, die das menschliche Leben nachspielen, ganz ernsthaft, wie Kinder tun. Wie früh solche

¹²² Dabei brauchte man nicht so weit zu gehen wie WILLE, Liebesgötter, S. 166 f., der sozusagen schon zwischen Schikaneder und Stabiæ eine unmittelbare Beziehung herstellen will.

¹²³ S. ebd., 174. Der Unterschied zwischen Singular und Plural hat sich bis heute im poetischen Sprachgebrauch konventionell gefestigt. Ein beliebiges Beispiel: So heißt es in Bonaventuras Dritter »Nachtwache« (1805): »Mein Bursche sündigte bloß an der Poesie durch eine zu materielle Tendenz seiner Schilderungen; er malte einen Himmel voll Nymphen und sich neckender Liebesgötter an den Betthimmel, unter dem er zu ruhen gedachte«, in der Fünften tritt dagegen ein Page »schön wie der Liebesgott« auf die Szene (STEINERT, Bonaventura, S. 34, 88).

Darstellungen beginnen, weiß ich nicht zu bestimmen, aber hellenistisch muß die Erfindung sein«, so bescheidet uns von Wilamowitz-Moellendorff¹²⁴ und ergänzt:

Aus den Eroten der Vasenmalerei sind die geflügelten *putti* geworden, die uns wohl am häufigsten in allen möglichen Darstellungen der folgenden Jahrhunderte begegnen und in der Renaissance und weiter, wenn sie vornehmer gehalten sind, Genien geheissen, häufiger noch die Flügel teils behalten und Engel vorstellen, teils flügellos als *putti* den Künstlern unentbehrlich sind. Daneben aber bemächtigt sich das Denken der platonischen Akademie des Eros, die tiefstinnigsten Gedanken über das Sehnen und Streben der Menschenseele weihen ihn zum Mittler zwischen der Sinnenwelt und dem Reiche der göttlichen Schöne und Wahrheit. Auch da setzt das Spiel an und neue Mythen und Märchen erwachsen. So hat Eros in den verschiedensten Gestalten, auch umgesetzt in Amoretten und Engel und Genien, dauernd weitergelebt und wird nicht sterben. Dann ist er auch ein Gott, hellenisch ist er auch.

So bleiben die göttlichen Kinder als Sieger. Unter sie beginnen sich schließlich die kleinen christlichen Engel zu mischen, deren prominenteste Vertreter, die Raffaelischen »Liebesgötter«, wie man auch sie nennen könnte, die Frage gegenstandslos machen, in welchen Himmel sie gehören, und die uns vielleicht am deutlichsten ahnen lassen, was jene Kinder des Olympos bedeuten sollten. Nicht sehr viel anderes doch, als was Jean Paul in der »Levana« über »Spiele der Kinder« schreibt. Aber diese reizenden Paragraphen möge man selber nachlesen.¹²⁵

Als Motiv scheint also der Erotenverkauf erst spät aufzutreten, und es ist nicht verwunderlich, daß er auch in Pompeji realisiert ist. Und wieder sei gefragt: Was bedeutet er eigentlich? Er ist doch kaum so vorzustellen, als meine er nur die Käuflichkeit der Liebe, obwohl in dieser Spätzeit eine Nuance solcher Art vielleicht mitschwingt.

Tiefer ist hier Theodor Birt gedrunken.¹²⁶ Er hat klar gemacht, daß dieses Oszillieren zwischen den beiden Numeri nur ein Reflex dessen ist, was sich alles in dem Raum zwischen Singular und Plural abspielte: Die Vorstellung des Kindes nicht als bloßer Vorstufe, sondern als lebendiger Existenz in seiner Zweitwelt, in der Nachahmung bereits selbständiges Tun war und die Nachahmung dieser Nachahmung in der Drittwelt der Kunst, die zu einer Zweideutigkeit in durchaus positivem Sinne führte, so daß vor diesem Spiel, das heiliger Ernst war, und in das kein »Sinn« hinein-zudeuten war, als eben der Sinn jedes Spiels, keine Auslegung standhielt. Es war jene Transposition des Alltäglichen ins Ideelle, wie sie selbst der nichtssagenden Genreszene als Motivation zugrunde gelegen haben mag, und es war der Kinderhandel der Antike,

¹²⁴ WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Glaube, S. 357 und 179f.; JACOB GRIMM konnte sich in seiner Akademierede von 1851 »Über den Liebesgott« damit allerdings nicht abfinden, denn nach ihm »sind auch aus dem verzerrten bilde ewiger jugend des Eros in eine ihrem begriffe nach unentwickelte, gezwungen frühreif gemachte kindergestalt die vielen geflügelten engel hervorgegangen, mit welchen freilich schon alte bildhauer, noch weit mehr die mahler an der kunst sich versündigt haben. ein Eros als sanfter knabe in entfalteter schönheit oder als zarter albeist mag uns gefallen, als tändelndes bausbäckiges kind geht er hinaus über die grenze, die ihn von der ursprünglichen idee und von der natur angewiesen ist« (GRIMM, Liebesgott, S. 331f.).

¹²⁵ In der »Levana« III 3, § 46.

¹²⁶ BIRT, Liebesgötter.

der sich hier abgebildet sah. Kinderkauf statt käuflicher Liebe, nichts von tieferer Bedeutung, geschweige der Auslegekünstelei der alten und neuen Gelehrten. Man sollte sich an den Gedanken gewöhnen, daß etwas zur ästhetischen Vergnügung Ersonnenes seinen Sinn eben darin hat, daß es (mehr oder weniger) ästhetisch ist. Man liebte Kinder, das genügte, um ihr Treiben künstlerisch zu verklären, sei es nun den Erwachsenen nachgeahmtes Handwerk, seien es noch unverstandene Mysterien der Liebe. Kinder wurden als »Delicien« sozusagen mit Gewalt in diese Abstraktion hineingeholt, und man konnte sich nun zeitlos an ihrem Treiben ergötzen, wiewohl dieses selbst zeitlich war. Wie sie auf die Märkte gebracht wurden, so verfuhr man eben auch ein Mal mit den Liebesgöttern, und das brauchte weder mit Eros, mit *dem* Eros, noch mit der Liebe etwas zu tun zu haben, sondern allein mit dem erwähnten Spiel der Nachahmung und der Nachahmung des Spiels. Es sind nur Begleiterscheinungen der Miniatur- und Spielzeugwelt der Amoretten und Delicien-Kinder, daß die Liebesgötter im Plural auftreten, in dem sie weit über alle Mythologie hinaus luxuriieren, und daß sie sich gelegentlich sogar ihres männlichen Geschlechts begeben,¹²⁷ wie gerade auch Goethes Gedicht zeigt, gleich, ob die Paarigkeit von Knaben und Mädchen nun durch Papageno und die »Zauberflöte« vorgegeben war oder ob sie noch aus mythologischem Bestande kommt.

Das Lied enthält jedenfalls so viel des Scheintraditionellen, daß der Gedanke an eine ältere Quelle bald aufgekommen und ein eigener Schöpfungsmythus entstanden ist, doch hat man keinen gültigen Beleg finden können und allein dem humanistisch-hintergründigen Gesamteindruck nach gern an die Antike gedacht. Die Zeugnisse, auf die man sich dabei gestützt hat, sind aber recht geringfügig. Befragen wir allerdings spätere Ausgaben, z. B. Viehhoffsche,¹²⁸ so lesen wir angemerkt: »Die Anregung zu dem Liede mag ein pompejanisches Wandgemälde gegeben haben, das Goethe 1787 zu Portici gesehen; es stellte eine junge Frau dar, die Amoretten an ein junges Weib verkauft [...]«, also nicht einen Handelsmann, der seine Höflinge bedient.

Auch nach Düntzer¹²⁹ soll Goethe dies Bild 1787 »wohl« gesehen haben, und verfolgt man diese Meinung weiter zurück, so endet man zunächst bei Otto Jahn und seinen Archäologischen Studien von 1847, aber ohne sehr viel mehr Sicherheit zu finden, denn es heißt auch da nur: »Daß Göthes Gedicht ›Wer kauft Liebesgötter‹ [...] unserm Gemälde seine Entstehung verdankt, ist bekannt genug, so wie auch Thorwaldsens schönes Relief, in welchem der Grundgedanke so sinnig ausgeführt ist.«¹³⁰ Über Thorwaldsen wäre später zu sprechen. Hinter der Behauptung einer optischen Genese von Goethes Gedicht aber steckt wohl nicht viel mehr als das Urteil *a priori*: »Von vornherein aber ist doch anzunehmen, daß der Dichter-Künstler Goethe die Anregung zu manchen seiner Gestalten durch die antike Plastik und Malerei erhalten hat.«¹³¹ Nach diesem Rezept ist man offensichtlich auch hier verfahren, um seinen

¹²⁷ Später dienten die Falterflügel der Psyche wohl als »sekundäres Geschlechtsmerkmal« weiblicher Amoretten, s. ebd.

¹²⁸ VIEHOFF, Goethe, S. 57.

¹²⁹ DÜNTZER, Gedichte, S. 60–62.

¹³⁰ JAHN, Beiträge, S. 217 Anm. 9; vgl. WILLE, Liebesgötter S. 165 und ROSENBLUM, Transformations, S. 7.

¹³¹ THALMAYR, Goethe, S. 160.

Klassiker herzustellen. So herrscht die Meinung bis heute vor, das Gedicht sei sozusagen ein reines Bildgedicht, was es doch zweifellos nicht ist.¹³² Die einzige Ausnahme findet sich in einer arg lakonischen Bemerkung bei Norbert Miller: »Die Anspielung auf Viens [...] berühmtes Gemälde *La Marchande d'Amours* war der zeitgenössischen Leserschaft geläufiger als den heutigen Goethe-Kommentatoren.«¹³³

Im übrigen: Der »Grundgedanke« des Gedichts *und* des Gemäldes? – Was dieses angeht, so stellt sich darin doch bereits ein tertiäres Phänomen innerhalb der Erotentradition dar, das erst in ihrer hellenistischen Zeit auftaucht und ja recht eigentlich nicht an Eros gebunden ist, zu dessen Kennzeichen, außer den Flügeln, vor allem die Inkarnation in der Gestalt eines – natürlich schönen – Jünglings gehört.¹³⁴

Allerdings wirken zwei Tendenzen auf diese Gestalt ein, und zwar offenbar von Alters her,¹³⁵ nämlich eben Multiplikation und Diminution. Geboren aus uraltorphischem Geschlecht als Sohn einer wie immer beschaffenen Mutter,¹³⁶ die sich gleichfalls bereits verdoppelt oder zur Trias wird, entwindet sich das Kind ihrem Arm, verdoppelt und vervielfacht sich seinerseits, z. B. schon bei Pindar oder Sappho¹³⁷ und noch bei Goethe (»Der neue Amor«), wird zum grausamen Tyrannen und heroischen Gott und wieder zum Kinde, das im Verein mit Himeros und Pothos und im Gegenspiel mit Anteros schließlich den Hintergrund ernsterer mythologischer Bedeutung verliert und sich in die Alltagsgeschäfte der Putten und Delicien fügt.¹³⁸

¹³² Mit Recht hat es GIBBERT KRANZ denn auch nicht in seiner Sammlung verzeichnet (KRANZ, Bildgedicht, Band 2, S. 870f., vgl. ders. Band 3, S. 219). Man übersieht hier, welche Gedichte dieser Art Goethe sonst geschrieben hat, und sieht, daß diese Gattung bei ihm keine sehr wesentliche Rolle spielt.

¹³³ MILLER, Dichter, S. 381 Anm. 5, zu dem Text: »Der flüchtige Zauber unsterblich-almächtiger Kindlichkeit, der Vernichtung und dem Todesgrauen als eine Botschaft des Goldenen Zeitalters abgewonnen, forderte Fragonard ebenso wie Joseph-Marie Vien zu verwegenen Nachbildungen heraus. Dessen Genrebild vom Verkauf der Liebesgötter, die als Schmetterlinge oder Vögel widerwillig in den Handel gelangen, war für Goethe Anlaß zu seinem hübschen Gedicht: Wer kauft Liebesgötter?« Fragonard in diese Tradition zu ziehen, ist wohl recht mühsam; selbst WILLE erwähnt ihn nirgends, inwiefern Vien »verwegen« sein soll, ist unklar, und daß die Liebesgötter »widerwillig« in den Handel gelangen sollen, widerlegt ein Blick auf ihre Mimik und Gestik.

¹³⁴ Der, wie wir gehört haben, gelegentlich sogar schon einen Bart tragen konnte (BECKBY, Anthologia, Band 4, Anm. S. 536f. zu Buch 15, 24, 2).

¹³⁵ Das alles liest man am besten bei GREIFENHAGEN, Erototen.

¹³⁶ Die Herkunft des Eros ist zweifelhaft, seine Genealogie strittig (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Glaube, Band 1, S. 259), wie wiederum bereits Simias in seinem Bildergedicht verschlüsselt. Aus einem Ei lassen ihn immerhin die »Vögel« des Aristophanes in ihrer pterygomorphen Wiedergabe des Mythos entstanden sein.

¹³⁷ »Aphrodite auf dem Wagen der Grazien sitzend [...] von einer Schar spielender Liebesgötter umgeben [...], die Erototen mit golddurchwirkten Flügeln und Locken« von Himerios als »besonders charakteristisch« bei Sappho hervorgehoben; die Stellen der »Hymenäen« bei LICHT, Sittengeschichte, S. 57.

¹³⁸ Das spiegelt sich auch in der »*Anthologia Graeca*« wider, in deren Corpus sich erst die »Peleponesische Schule« als Wiederentdeckerin des Kindlichen hervorhebt. Dazu meint BECKBY, Anthologia, Band 1, S. 21, »daß sich in dieser Zeit auch Eros in die unendliche Schar der Erototen aufspaltet« – eine wirkliche Multiplikation des einen Eros mit denselben Attri-

Auf jeden Fall aber ist die Liebe bei den späten Griechen – und nur sie seien hier betrachtet – in ihrem *Resultat* verkörpert, dem Kinde, als das sich Eros überwiegend zeigt, als sei Liebesfreud und -leid nur Kinderspiel, und nur in der reifsten, für die Blüte der Klassik geltenden Ausgestaltung fällt es ins Gewicht, daß es ihr männlicher Teil ist, der das Ganze repräsentiert, denn Eros war ja, auch als Kind, männlich.

Das ist bemerkenswert genug, doch noch merkwürdiger ist, daß, wenn Eros wirklich *die* Liebe verkörpert, er hier nicht nur käuflich sein soll,¹³⁹ sondern daß es die weibliche Partei ist, die als Käuferin hervortritt. Könnte man da nicht doch auf den unheiligen Gedanken kommen, daß Eros als Synekdoche am Ende wirklich nur das meine, was allein Eigentum der männlichen Partei ist, und was dem römischen Priapus dann eindeutiger Attribute verliehen hat?¹⁴⁰

Der »Grundgedanke«, eher wohl die Grundfigur, worauf das Gemälde in Stabiaë beruht, liegt also keineswegs ohne weiteres nahe, sondern nur, wenn wir unseren Gedankengängen freien Lauf lassen, und ein *tertium comparationis* mit dem Gedicht müßte auch erst gefunden werden; denn die verschiedenen Verrichtungen, zu denen sich die Erotekinder zusammenfinden mögen, legen doch noch keine Verkaufsausstellung nahe, und wenn es denn so ist, dann fragt es sich, wer wohl der Marktführer sein sollte, der Liebesgötter zum Verkauf anbieten kann. Die leierspielenden, reifschlagenden, Blumengebinde tragenden Erotekinder im Schmuck ihrer Zierbinden, die sich als Goldschmiede, Orgelbauer, Tuchwalker betätigen oder Olivenöl herstellen, sind machtlose Flügelknäblein geworden, die man körbeweise feilbieten kann, und es ist noch dazu, wie gesagt, offensichtlich die weibliche Partei, der die Käuferinnen und meistens auch die Anbieter angehören; so auch in Stabiaë. Die Grundidee des Liedes und Bildes müßte also durch drei Motivlinien bestimmt sein, die sich hier schneiden: *Erstens* Amor oder Amorenen als Objekt und / oder Subjekt des Verkaufs (im Liede lediglich angedeutet durch die »Liebesgötter« des Titels); *zweitens* der Verkauf von irgendwelchen die Liebe repräsentierenden synekdochischen Wesenheiten, eben »Liebesgöttern« (meist männlichen Geschlechts) oder Herzen (im ML), und *drittens* die zu einem solchen Verkauf gehörende Mustermesse oder Sortenschau dieser Objekte. Das Ganze wird im Liede anscheinend dirigiert von mehreren Verkäufern, die sich selbst als »wir« bezeichnen (also Papageno und Papagena), die dann aus einem gänzlich anderen Motivkreise stammen würden, denn die kleinen Wesen, die das Goethesche Einzellied in seinem Titel als »Liebesgötter« und in seinem Text als »Waaren [...] aus fremden Ländern« bezeichnet, sind ja in Wahrheit keine solchen, sondern (aus Eiern entstandene) Kinder verschiedenen Geschlechts, die der Vater, Papageno, unter dieser Maske öffentlich ausbietet. Das alles sollte von vorn herein skeptisch stimmen, wenn wir im Ernst diese bildliche Quelle von Goethes Gedicht *allein* für seinen Ursprung in Anspruch nehmen

buten von Pfeil und Bogen (vgl. Buch 5 194, S. 340). »Das aber führt zu einer Verniedlichung der Kunst und schafft in Verbindung mit der Volkstümlichkeit der Motive etwas durchaus Neues in der Literatur: die Genrepoesie.«

¹³⁹ Daß das Motiv erst aus Meleagers Gedicht (BECKBY, Anthologia, Buch 5, 178, Band 1, S. 330 ff.) und seinem indignierten: Πωλείσθω! [Fort zum Verkauf mit ihm!] erwachsen sei, ist unwahrscheinlich.

¹⁴⁰ Über Priapos als Gott vgl. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Glaube, Band 2, S. 320 ff.

wollen.¹⁴¹ Doch begnügen wir uns versuchsweise mit der Antwort, es sei »bekannt«, daß Goethe ein solches Bild gesehen und poetisch nachgeformt habe; prüfen wir also, ob das möglich ist.

Was aus seinen eigenen Zeugnissen zu gewinnen wäre, ist aber schon im ersten Goethe-Handbuch bequem zugänglich und in Ernst Grumachs Testimoniensammlung »Goethe und die Antike« vollends rasch zu übersehen;¹⁴² was wir da bis 1796 vorfinden, ist so beschaffen, daß wir Jahns Hypothese glatt aus den Augen lassen könnten. Aus nichts geht *expressis verbis* hervor, daß Goethe etwas wie jenes Bild im Museum von Portici wirklich bemerkt und betrachtet, zumindest, daß es ihn zu irgendetwas weiterem angestoßen hätte. Äußerungen über die Bildwerke der ausgegrabenen campanischen Städte sind zunächst, d. h. vor der italienischen Reise überhaupt, ganz spärlich.¹⁴³ Wohl hat er dann 1787 mit Tischbein Pompeji besucht und auf den Wänden, soweit sie nicht, wie zumeist, herausgebrochen waren, »wohl auch niedliche Kinder- und Nymphengestalten« als Zeugnisse der »Kunst- und Bilderlust eines ganzen Volkes« bemerkt,¹⁴⁴ aber davon damals einen »wunderlichen halb unangenehmen Eindruck empfangen.«¹⁴⁵ Ins Museum von Portici, »das A und Ω aller Antiquitäten-Sammlungen«, durfte er, »wohl empfohlen und wohl empfangen«, zwar am 18.III. und 1.VIII. hinein, aber unter dem üblichen Verbot, nichts aufzuzeichnen,¹⁴⁶ so daß sein Eindruck nicht sehr viel substantieller gewesen sein wird, als der seines Freundes H. Meyer.¹⁴⁷ Nach der Rückkehr, 1789, empfiehlt er der Herzogin Anna Amalia dann das Verzeichnis der Kupfer vom Museum in Portici zur Anschaffung,¹⁴⁸ das ist aber auch das einzige einschlägige Ergebnis dieser Epoche, die ihm ja wahrlich genug anderes zu bieten hatte. Detaillierte Äußerungen über die Gemälde finden sich erst von 1818 an, also lange nach dem Datum unseres Gedichts, als er die italienische Reise nachschilderte, und daß er diesem Gegenstand dann ein immer intensiveres Interesse widmete, ist vor allem ein persönliches Verdienst von Wilhelm Zahn. In Zahns großem Werk hat Goethe, unter anderen, sicherlich auch das fragliche Gemälde vor Augen gehabt; aber das war, wie gesagt, lange nachdem das Gedicht erschienen war.

¹⁴¹ Obwohl er auch damit in guter antiker Tradition stünde, denn auch Aristophanes folgt im zweiten Chorikon der Acharner von 445 (V. 947f.) einer bildlichen Darstellung des Eros (s. GREIFENHAGEN, *Eroten*, S. 7f.).

¹⁴² ZEITLER, *Goethe-Handbuch*, S. 88–91 s. v. Antike Malerei; GRUMACH, *Goethe*, I S. 444–452, II S. 658–675 s. v. Pompeji und Herculaneum und Pompejanische Gemälde; vgl. NEUTSCH, *Erlebnisse*.

¹⁴³ Vgl. CURTIUS, *Wandmalerei*, S. 13 ff.

¹⁴⁴ WA I 31, S. 37, 170 Anm. 108, 172 Anm. 129f. Alle Zitate nach GRUMACH, *Goethe*.

¹⁴⁵ WA I 31, S. 271.

¹⁴⁶ WERNER, *Pompeji*, S. 29f.

¹⁴⁷ WA I 31, S. 59. Vgl. H. Meyers Brief vom 29.VII.1788 (HARNACK, *Nachgeschichte*, S. 71): »Von den Gemälden [in Portici] kann ich nichts sagen die haben mich verwirrt gemacht und muß sie Nothwendig wieder und Mehrmal sehen eh ich mich drein finden kan. Ich habe mehr und weniger gefunden als ich vermuthete, viel Geist bei Unrichtigkeit, viel Dreistigkeit, wenig Genaues und Sorgfältiges und überhaupt Schlechtere Farbe als in den Alten Gemälden die man zu Rom sieht.«

¹⁴⁸ WA IV 9, S. 81.

Es scheint demnach wirklich so, als sei es von den Zünftigen Otto Jahn vorbehalten geblieben zu behaupten, daß als Quelle von »Wer kauft Liebesgötter?« das Wandgemälde aus Stabiæ anzusehen sei, das heute dem sog. dritten Stil, d. h. der frühen Kaiserzeit zugerechnet wird (s. Anhang III, Nr. 1). Das Gedicht soll also vom Auge her als eine Art synaesthetischen Einfalls angeregt worden sein. Dergleichen liegt ja an und für sich im Bereich des Möglichen: Friedländer hat z. B. den Schluß des »Faust« in eben dieser Weise aus Gemälden des *Campo santo* von Pisa erklären wollen, und Gustav Dehio hat ihm das, was er damit voraussetzt, ausdrücklich und mit einem so bemerkenswerten Lob des Historismus in Gestalt der »Goethe-Philologie« zugebilligt, daß ich den betreffenden Abschnitt hier wörtlich wiederholen möchte:

Es ist eine spezifisch moderne Aufgabe [der 2. Hälfte des vorvorigen Jahrhunderts], welche die kunstgeschichtliche Forschung (die literargeschichtliche natürlich einbegriffen) darin sich stellt: das Kunstwerk als ein bedingtes und gewordenes aufzufassen, wobei das letzte und freilich immer nur annäherungsweise erreichbare Ziel bleibt, geleitet durch die erkannten äußeren Bedingungen in das Innere des schöpferischen Phantasieprocesses selbst einzudringen. Eben dieses ist auch eine der vornehmsten Aufgaben der »Goethephilologie«, und es muß befremdlich genannt werden, daß noch so viele gebildete Deutsche, die sich Goethefreunde nennen, den Werth dieser Bemühungen nicht einsehen wollen, ja wohl mit ihrer Verspottung etwas Rechtes zu thun meinen. Verhältnismäßig am leichtesten sind die aus der Literatur selbst oder aus persönlich Erlebtem fließenden Anregungen zu erkennen, weshalb denn auch die genetische Forschung in der Hauptsache nur auf diese beiden Quellenkreise sich zu beschränken pflegt. Unendlich oft aber wird der empfangene Keim in dem neuen Boden zu einem so neuartigen Gebilde herangezogen, daß sein Ursprung Geheimnis bleibt. Ja, wie oft weiß der Künstler oder Dichter es selbst nicht, aus welcher Ferne, aus welchem entlegenen Winkel der Samenstaub ihm zugeweht sei, den er in seiner Phantasie aufsprießen sieht. Es muß immer eine Glücksstunde kommen, bis uns eine Entdeckung von der Art, wie die oben mitgetheilte Friedländers, gelingt.¹⁴⁹

Das umrankt den Afterwitz der Philologen mit einer Metaphorik, wie sie sonst nur dem schöpferischen Impuls selbst zuteil geworden ist, doch es hat seine Dignität und sei auch nicht bespöttelt. Allerdings widersetzen sich dieser zunächst verlockenden Verbindung einige Schwierigkeiten auch im Falle des »Faust«: Goethe müßte die Bilder lediglich nach Stichen Lasinios 1822 kennen gelernt haben, und auch zeitlich läßt sich nicht alles miteinander in Einklang bringen.

Um nun in unserem speziellen Fall weiterzukommen, dürfen wir uns also nicht hiermit und mit dem begnügen, was Otto Jahn 1847 behauptet hat, sondern müssen uns zunächst daran erinnern, daß für den gesamten Neoklassizismus in der pompejanischen Nachfolge eine Sekundärquelle zur Primärquelle geworden war, die Goethe sicherlich nicht entgangen war, ebenso wenig wie die künstlerischen Folgen, die sie bis 1795 gehabt hatte, so daß er eine gewisse Vorstellung des Motivs vom Erotenverkauf bereits nach Italien mitgebracht haben mochte, aber nicht als bildliche, sondern als sachliche Vorstellung. Der »Anregung« durch den Anblick des Originals in Portici bedurfte es also gar nicht, vielmehr brachte die Autopsie allenfalls einen ergänzenden Eindruck der Farbe und des dekorativen Gesamten von

¹⁴⁹ DEHIO, Gemälde, S. 1f. des Sonderdruckes; vgl. auch GERHARDT, Madonna, S. 273f. über Goethes »Bildgedächtnis«, aus dem er für seine Dichtung Anregungen schöpft.

etwas, dessen Umrisse man aus der Haupt-»Quelle« längst kannte, der berühmten Folio-Reihe »*Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*«, die in Neapel 1757–65, zunächst in vier Bänden, erschienen war.¹⁵⁰ Im dritten Bande von 1762 ist auf Tafel. VII (S. 41) als Stich von Cesare Nolli ein Bild dargestellt, das (gemäß S. 37 Anm. 1 und 2) am 13. Juni 1759 bei den Grabungen von Gragnano in *Stabie nella casetta N. DCCCCIX* gefunden worden ist¹⁵¹ – dies also der unbezweifelbare *terminus post quem* für alle etwaige Benutzer dieser Quelle. Der (im folgenden übersetzte) Text sagt dazu weiter:

Auf diesem Gemälde, das einerseits das Innere eines dunklen Zimmers zeigt, über dem sich ein Tuch von gelber Farbe erhebt, und andererseits einen erleuchteten Platz mit einer Tür, vor die ein Vorhang von grünlicher Farbe gespannt ist, wollte uns der Maler, so könnte man sagen, vielleicht die drei Amoren darstellen, von denen einer am Busen der Venus ruht, die von der Überredung begleitet ist, und der zweite den Händen der Dürftigkeit oder der Parze zu entschlüpfen sucht, während der dritte im Käfig gefangen ist und im Dunkeln ruht. Das Mädchen mit den aufgeflochtenen Haaren, mit violetter Gewand und mit goldfarbenen Armringen, könnte Peito oder die Göttin der Beredsamkeit sein, die ihre Hand einer jungen Frau auf die Schulter legt, welche Venus darstellen könnte, deren Stirn und blonde Flechten teilweise von einem weißen Tuch bedeckt sind, und die ein himmelblaues Gewand mit grünem Oberkleid, sowie goldene Armbänder und Schuhe trägt, die sitzt und zwischen ihren Knien einen kleinen Amor hält, der sie aufmerksam betrachtet, während die Frau mit den offenen, hellblonden Haaren in gelbem Gewand mit grünen Halbärmeln und mit weißen Schuhen, die ihr gegenüber sitzt und die Dürftigkeit verkörpern soll, einen weiteren Amor hält, der ängstlich die Arme zu dem sitzenden Mädchen hin ausstreckt, auf dem sich ein dritter Amor befindet, der sitzt, aber im Begriff ist, mit den Armen gewaltsame Anstrengungen zu machen und sich mit den Flügeln zu erheben. Welcherart die Absicht des Malers auch sein mag, so ist die Szene doch sicherlich geheimnisvoll, die hier mit schöner und wahrhaft feiner Phantasie dargestellt ist.

Dies »Geheimnis« müht sich der Erklärer nun durch eine Fülle kundiger Anmerkungen zu lüften, für die das Werk überhaupt berühmt oder berüchtigt war, und die seinen Umfang so aufschwellten, daß es für den zeitgenössischen Durchschnittskäufer eine kostspielige Anschaffung bedeutete.¹⁵² Sie sind, auch in unserem Einzelfall, ein Musterbeispiel für die ungeheure Gelehrsamkeit, die in den Anmerkungs-Katakomben dieser Folianten unter respektvollem Anteil der Leserwelt beigebracht war.¹⁵³ So werden hier reichlich Textstellen beigebracht, z. B. zu der triadischen Natur Amors (Anm. 3), die in himmlische und irdische, glückliche und unglückliche Liebe, Eros und Anteros oder ähnliche Gegensätzlichkeit und irgendeine vermittelnde Hypostase oder als die Reihe der Begierde Eros – Himeros – Pothos auseinandertritt; diese Dreiermystik wird in Anm. 4 noch näher auf die Situation des Bildes angewandt, nicht ohne weitere Verweisungen auf einschlägige Autoren von Plato bis Petrarca:

¹⁵⁰ Vgl. CURTIUS, Wandmalerei, S. 10. Voran ging ein »Prodromo« von O. A. Bayardi 1752; vgl. WERNER, Pompeji, S. 170f., Anm. 113f., 116.

¹⁵¹ Heute heißt die Villa di Campano Varano geradezu *La Villa della Venditrice di Amori*; vgl. ELIA, Pitture, S. 68, Anm. 39, zu tavola XLIII.

¹⁵² Zunächst waren die Bände vom Neapolitanischen Hof nur als Geschenke vergeben worden und daher wenig verbreitet. Vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 187 Anm. 1.

¹⁵³ Vgl. GORO, Wanderungen, S. 71.

Man wolle sich also hier die Armut dargestellt denken, die Mutter und Ernährerin Amors, von dem die drei Stadien der einfachen Begierde, der Sehnsucht und des Besitzes vorgestellt sind, ausgedrückt in drei Genien, von denen der erste am Busen der Venus sein Glück genießt und in die Anschauung des Schönen versunken ist; der zweite im Anblick der Venus den Händen der Armut zu entschlüpfen und sich mit ihr zu vereinigen wünscht; der dritte, im Käfig gefangen, noch nicht aus dem Dunkel der Unwissenheit und der Sinnlichkeit herausgetreten ist, das Schöne weniger klar sieht und es erst zu begehren, sich zu rühren und die Schwingen zum Aufflug zu regen beginnt; so entsprechend die drei Amoretten, die hier zusammen als Eros, Himeros und Pothos gemalt sind.

Weiter wird Venus in all ihrer mythographischen Verstrickung gezeigt (Anm. 5 ff.), und nach ihrem symbolisch bedeckten Haupt als die *Venere casta* und himmlische Liebe gedeutet (Anm. 7), schließlich (in Anm. 12) aus Bion, Anakreon und Staius belegt, daß Eroten häufig mit Vögeln verglichen werden, und damit schon das Motiv angedeutet, das nun auf diesem Bild offensichtlich als analog erfühlt, entwickelt und darstellerisch ausgekostet wird.

Man sieht: Über Einzelheiten der Auslegung läßt der Verfasser des Textes mit sich reden, daß man aber überhaupt auslegen müsse, dessen ist er sich ganz sicher, und das Geheimnis, das er im Inhalt des Gemäldes anerkennt, ist bloßes Geheimnis des nicht-Gewußten, nicht-Gedeuteten, aber Deutbaren. So baut er unbekümmert einen Außenring von Beziehungen um den Innenwall der Allegorie, den er hier errichtet sieht, und der ihn lockt, alle Kräfte humanistischer Belesenheit zusammenzunehmen, um sich ein Bild von diesem Bilde zu machen. Am Schluß verklärt sich das harmlose Amorettenspiel zu höchster vergeistigter Läuterung:

Das wäre also der Eros oder die wahre und vollkommene Liebe, die dem Dunkel der Unwissenheit und dem Käfig der Sinne entronnen, der Wünsche und des körperlichen Begehrens ledig und nicht mehr bedürftig, am Busen des wahrhaft Schönen ruht und sich an dessen Anblick, der das höchste Gut ist, weidet (Anm. 9).

Leichtigkeit und Heiterkeit sind da wenig zu spüren, der typographischen Härte dieses unruhigen Satzes entspricht die Härte seiner kräftigen, verständlichen und verstandesmäßigen Metaphorik, bei der die hervorgehobenen Begriffe ja recht deutlich ins Auge fallen sollen, um zu zeigen, daß die allegorische Rechnung stimmt.

Aus dieser Welt stammen denn auch die Stiche, durch die die Gemälde wiedergegeben sind, wie unsere Abbildung 4 in Anhang III bestätigen mag. Gegenüber dem Original wirken sie wie übersetzt in eine andere Sprache, und gelegentlich mögen sie auch tatsächlich von ihren Urbildern abweichen.¹⁵⁴

Goethe könnte also schon vor seiner italienischen Reise von Herculaneum und seinem Bild und dessen Nachwirkungen erfahren haben.¹⁵⁵ Allerdings konnte er sich dabei bereits durch einen Mann warnen und beraten lassen, dem die Pompejanische Malerei nun kein bloßer mythologischer Exerzierplatz war, sondern

¹⁵⁴ Das tadelt Winckelmann einmal ausdrücklich an einer Tafel: »In dem Kupfer dieses Gemäldes denkt Achill wenig, und sieht in die weite Welt hinein, da er die Augen auf Chiron gerichtet haben muß« (Winckelmann, Geschichte 1, S. 218).

¹⁵⁵ William Hamiltons Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities (Hugues, Collection) habe ich nicht gesehen und weiß daher nicht, ob er Pompeji und Herculaneum bereits erwähnt. Über die Wirkungen der *Pitture*, besonders in Frankreich und besonders auf das Kunsthandwerk s. REHM, Justi 2, S. 453 ff.

der ohne »Arbeiten von anderen ins Kleine zu bringen«, das Vorhandene berichtete und beurteilte und damit »in eine Ernte kam, die seinem Geiste und seiner Thätigkeit genugsam zu schaffen gab.«¹⁵⁶ Es war Johann Winckelmann, der mit gutem Blick für den Wert dieser Provinzstadtfunde in all ihrer köstlichen Zufälligkeit (was auch immer deren schrecklicher Anlaß war) ein paar entscheidende Worte darüber seinem »Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl« mitgab und den naheliegenden Schluß zog:¹⁵⁷

Wenn an einem Orte wie Herculenum war, und auf Mauern in Häusern, so ausnehmende Stücke gewesen; wie vollkommen müssen die Werke der großen und berühmten griechischen Maler in den besten Zeiten gewesen sein?

Ausdrücklich erwähnt er dabei aber nur

die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang, auf einem schwarzen Grunde, welche von einem großen Meister Zeugniß geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön wie von der Hand der Gracien ausgeführt.

Er kannte die Gelehrten, in deren Hände die Pompejanischen Entdeckungen gegeben waren, noch persönlich, die Martorelli, Bajardi und Carcani, aber eine Welt trennte ihn von deren gelehrter Methode und jenen Anmerkungen der *Pitture*.¹⁵⁸ Er grenzt die seine förmlich dagegen ab,¹⁵⁹ so daß er nicht einmal bibliographisch in ihr Gefolge eingereiht werden möchte; er mißbilligt ausdrücklich die weitschweifige Langsamkeit des Kommentars, über dessen alleinigen Verfasser, Pasquale Carcani, er ebenso zu berichten weiß, wie über die Akademie, deren Arbeitsweise er genau kennt. Es geht ihm wie dem Marchese Bernardo Tanucci, der die Erklärungen des ersten ihm vorgelegten Bandes »so ausgedehnt und mit überflüssiger zusammen gestoppelter Belesenheit überladen« fand, daß er »sich gezwungen sahe, selbst Hand anzulegen und mit dem Messer zu arbeiten, um das Unnöthige wegzuschneiden, und das Wesentliche enger zusammen zu bringen, und es ist dennoch wegzunehmen übriggeblieben.«¹⁶⁰ Wichtiger als diese Polemik im einzelnen ist es, daß er sich des größeren gedanklichen Gegensatzes deutlich bewußt war und ihn in allgemeiner Form ausspricht:

Mit Betrachtungen über die Kunst verhält es sich auch anders, als mit Untersuchungen der Gelehrsamkeit in den Alterthümern. Hier ist es schwer, etwas neues zu entdecken, und was öffentlich stehet, ist in dieser Absicht untersucht; aber dort ist in dem bekanntesten etwas zu finden: denn Kunst ist nicht erschöpft. Aber es ist das Schöne und das Nützliche nicht mit einem Blicke zu greifen, wie ein unweiser Deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthal(t)s in Rom meynete: denn das Wichtige und Schwere geht tief, und fließet nicht auf der Fläche.¹⁶¹

¹⁵⁶ WA I 46, S. 49 (1805).

¹⁵⁷ Winckelmann, Sendschreiben, vor allem S. 30f., vgl. S. 25. Ähnlich Winckelmann, Geschichte 1, S. 263; FEMMEL, Erotica, S. 99f. Anm. 17.

¹⁵⁸ Vgl. HILDEBRANDT, Gelehrte, S. 160f. gerade über diesen Gegensatz zwischen Winckelmann, den Neapolitanischen Gelehrten und Bayardi.

¹⁵⁹ Winckelmann, Nachrichten, S. 2.

¹⁶⁰ Winckelmann, Sendschreiben, S. 94.

¹⁶¹ Winckelmann, Geschichte 1, S. 288, vgl. weiter S. 262, 269–275, 281f.

Das war Winckelmanns Beitrag zu dieser Frage, und er hat gewiß weiter geführt als die Kommentatorenweisheit der *Pitture*. Dennoch genossen sie weithin den Ruhm eines Grundwerks und einer Quelle dessen, was man damals zu wissen wagte. Das ist auch in den 1770 erschienenen »*Lettres sur la Decouverte de l'Ancienne Ville d'Herculane, et de ses principales Antiquités*«, von Gabriel Seigneux de Correvon¹⁶² ausgesprochen. Die *Préface* singt das Lob des Vorgängers in hohen Tönen,¹⁶³ doch lässt das Vergnügen, mit dem hier als *progrès des sciences* das Streben konstatiert wird,¹⁶⁴ klassische Gelehrsamkeit *moins sèche & moins épineuse* zu machen, schon andere Zeiten vorwegahnen. Auch hier ist unser Bild (III 7 der *Pitture*) erwähnt¹⁶⁵ und wird ganz wie dort mythologisch ausgelegt. Sicherheitshalber wird sogar nicht nur der Kommentar, sondern auch die Feststellung übernommen, dies Stück sei *une pièce mystérieuse & d'un goût particulier*.¹⁶⁶

Was nach Winckelmann an gelegentlichen Nachrichten über Pompeji und seine Kunst auftaucht, ist belanglos, so Martini, Pompeji, der zwar¹⁶⁷ von den neu entdeckten Gemälden spricht, aber aus ihnen eigentlich nur den Schluß zieht, »Pompeji müsse eine gar nicht verächtliche Stadt gewesen sein«, obschon er sowohl die *Pitture* wie Winckelmann benutzt hat. Wichtiger ist François Anne Davids großes Werk: »*Antiquités d'Herculanum gravées avec leur explication par P. Sylvain*«,¹⁶⁸ da hier eine weitere Reproduktion des Bildes zu finden war.

Im Rahmen seiner Theorie der Ornamente, in die solcher »Zierrath« sich wohl fügte, und zu der er »Vorbegriffe« schaffen wollte, hat Karl Philipp Moritz auch allgemein über die Wandgemälde gesprochen, ohne ihre mythologische Deutung wesentlich zu vertiefen,¹⁶⁹ doch nenne ich ihn, weil er uns wieder in Goethes Nähe bringt, und aus demselben Grunde sei auch angeführt, was Friedrich Leopold Graf zu Stolberg unterm 22.III.1792, also nach Goethes Italienreise, aus dem Königlichen Museum in Portici berichtet hat:

Eine Frau verkauft kleine Amors an ein junges Weib, hinter welcher eine Alte steht, die ihr Rath zu geben scheint. Die Verkäuferin hält einen zappelnden Amor bei den Flügeln, der andere ist in einem Dreifuß eingekerkert. Ein französischer Künstler hat ohne Zweifel die bekannte Idee seiner Amorettenverkäuferin daher genommen.¹⁷⁰

Die sachliche Beschreibung wird hier aus der Ungenauigkeit persönlicher Erinnerung gegeben, denn auch Stolberg durfte sicherlich nichts aufzeichnen, das Alter der beiden äußeren Figuren ist verwechselt und der Käfig zu einem Dreifuß geworden,¹⁷¹

¹⁶² Seigneux de Correvon, *Lettres*, nach S. X schon 1750 und 1760 geschrieben.

¹⁶³ Ebd., S. VII–IX, vgl. S. 305f., hier 1, S. 31, 47. In der deutschen Ausgabe von Millin, *Gallerie*, Tafel XLVI, vgl. S. 35.

¹⁶⁴ Seigneux de Correvon, *Lettres*, S. IXf.

¹⁶⁵ Ebd. 2, S. 114–116. Zu den Gemälden im übrigen ebd. 1, S. 218ff., Herculaneum im besonderen S. 227ff., vgl. 316ff. und 232ff., wo sie gegen die aufklärerische Kritik von Cochin-Bellicard, *Observations* verteidigt werden, ein Werk, das ich nicht erreichen konnte.

¹⁶⁶ Seigneux de Correvon, *Lettres*, Kapitel 9, S. 177ff.

¹⁶⁷ MARTINI, *Pompeji*, S. 296.

¹⁶⁸ David, *Antiquités* 1–8.

¹⁶⁹ MORITZ, *Vorbegriffe*, S. 81–83.

¹⁷⁰ STOLBERG, *Reise* 3, S. 88 (73. Brief).

¹⁷¹ Wenn schon die Erinnerung an das selbst Gesehene so rasch unscharf wird, kann es uns

aber hier sind wir nun schon in Goethes nächstem Bekanntenkreis und werden wir belehrt, daß bereits so bald nach den Herculianischen Entdeckungen das Motiv besprochen und von Kunst und Kunstgewerbe aufgegriffen worden ist.

Von Goethes Lied aber ist nirgends die Rede.

nicht wundern, wenn in der weiteren Zeitfolge nur Umriss übrig bleiben, so, wenn Lewis Carroll 1863 in »*Alice's Adventures in Wonderland*« von Leuten erzählt, die *The Water Babies* in Aquarien stecken, »*as the ladies at Pompeii (as you may see by the paintings) used to keep Cupids in cages. But nobody ever heard that they starved the Cupids, or let them die of dirt and neglect, as English young ladies do by the poor sea-beasts*« (Carroll, Alice, chapter IV, S. 85).