

VII. Thorvaldsen

Was der aus den Liebesgöttern machte, hatte freilich mit Goethe nicht mehr viel zu tun.²⁶¹ Diesem war inzwischen und je mehr Zahn seinen Einfluß geltend gemacht hatte Pompeji zu dem Bestandteil einer »Klassik« geworden, die nicht mehr Bildungsfaktor einer Individualität, sondern mustergebendes Pflichtpensum war. Da hatte sich das Bildmotiv aber längst verselbständigt, und Thorvaldsen war es schließlich, der es, mitten im neunzehnten Jahrhundert, als Romantik und sogar Realismus schon im Gange waren, noch für eine Weile am Leben erhielt, bis Kunstgewerbe und aufkommende Industrie es zu Tode hetzten.

Dabei half ihm eine Reihe von Nebenmotiven, die er zu neuer Wirksamkeit zusammenband; denn offenbar genügte der Erotentwurf als einzelnes und einziges Motiv den Künstlern schon immer nicht allein. Bereits, daß die Eroten bloß verteilt, statt auf dem Markt verkauft wurden, löste das Motiv von seiner Wurzel, und es wirkte anscheinend um so stärker, je mehr sich andere Motive beimischten. So hatte es ja auch Goethe in die ganz andere Überlieferung der ZF eingetaucht. Thorvaldsen griff zu anderen subsidiären Motiven.

Doch zunächst: Es war gar kein individueller Einfall Thorvaldsens, den Erotentwurf mit vermehrtem Figurenbestand zu einem Langfries umzugestalten, der mit seinem Zirkelschluß auf eine Vase paßte und zunächst wohl auch wirklich zu solcher Verwendung gedacht war.²⁶² Er hat damit vielmehr eine Idee seines großen Konkurrenten von der anderen Konfession Antonio Canova (1747–1822) aufgegriffen. Als der nämlich 1780, also lange vor Goethe, mit dem Architekten Selva Herculeum besuchte, mag er, das Original vor Augen, zu seinem großen, personenreichen Gemälde veranlaßt worden sein, auf dem sich um die zentrale Szene der Erotenverteilung – von Verkauf ist nicht mehr die Rede²⁶³ – an die dreißig meist weiblicher Nutzer ihrer gewonnenen Beute erfreuen.²⁶⁴ Nur der Gott (Merkur) in der Mitte des leicht asymmetrischen Bildes fällt aus dem Rahmen, und am rechten Bildrande sitzt ein alter Mann und blickt einem entfliegenden Flügelknaben nach, der einer Gruppe junger Frauen zu ihrer offensichtlichen Bestürzung entwischt ist.

²⁶¹ Über Thorvaldsens und Goethes persönliche Beziehungen vgl. FORSSMAN, Goethezeit, S. 171–173.

²⁶² HARTMANN, Appunti, S. 168 Anm. 1 (Bronzefase von Serafino Maldura); HARTMANN, Motive, S. 174 f., Tafel S. 119 2, 3 (Marmorkrater um 1825). Das Marmorrelief ist so häufig abgebildet (z. B. auch bei WILLE, Liebesgötter, S. 170 Abb. 11), daß ich mich auf eine Biskuit-Replik aus der Werkstatt von Rasmus Peter Ipsen (1815–1860) beschränke, auf der der Hintergrund im Stil einer rotfigurigen Vase eingefärbt ist (s. Anhang III, Nr. 10). Ich verdanke sie Wolfgang Schöne.

²⁶³ Der Verkauf gegen Geld als Hauptthema spielt in der Geschichte des immer noch so genannten »*Mercato degli Amorini*«, »*Selling of the Cupids*« oder wie das Stichwort auch lautete, überhaupt eine untergeordnete Rolle und wird zum Bildgegenstand erst wieder im 19. Jh., z. B. bei Gustav Metz 1852 (WILLE, Liebesgötter, S. 175 f.).

²⁶⁴ BASSI, Gipsoteca, S. 124–128 Abb. 109; HARTMANN, Motive, S. 166–169; die übliche, anekdotisch verbrämte Entstehungsgeschichte, wie sie HARTMANN nach J. M. Thiele berichtet, erwähnt Canova nicht, den Thorvaldsen übrigens, so wie David, nur aus Abbildungen gekannt zu haben scheint.

Das ließ nun Thorvaldsen wohl auf die Idee kommen, den *Mercato degli Amorini*, wenn überhaupt noch etwas von ihm übrig geblieben war, oder jedenfalls die Aufzucht von Erosen in einem Käfig, mit dem uralten Motiv der menschlichen Lebensstufen zu verbinden²⁶⁵ und in seinem Bas-Relief als »Alter der Liebe« (*Kærlighedens Aldre*) Gestalt werden zu lassen.²⁶⁶ Es ist aus der rechten Figurengruppe entwickelt worden, die er zunächst in einem Papierentwurf skizzierte,²⁶⁷ noch auf die klassische Dreiergruppe mit weiblichen Beteiligten beschränkt. Neu ist in der endgültigen Ausführung, daß er die verteilende weibliche Figur durch Schmetterlingsflügel als Psyche charakterisiert. Das gab dem Ganzen eine tiefere, »allegorische« Bedeutung, die bei Canova noch fehlte, obwohl sonst fast alles an Einzelzügen dort schon zu finden war. Nun erhielt auch ein außerzeitliches Geschehen mit einem Male eine deutliche Bindung an die Zeit, wenn es auch eine »unchronische« Zeit war; damit lag die Leserichtung fest: Von rechts nach links.²⁶⁸ So erhielt der Zyklus einen neuen Sinn, und der leicht humorvolle, ja ironische Anflug, den er dabei erhielt, hebt das Werk unter den sonstigen zahlreichen Amor- und Amorettenstudien und -vorstudien in der Tat hervor.²⁶⁹ Die Schärfe des Reliefs siegt hier über die Konturarmut der Gesichter, die Idee motiviert die Anordnung, kurz, es ist zu verstehen, wenn man hier ein Musterstück Thorvaldsenscher Kunst zu sehen glaubte, obwohl Rave wohl richtiger urteilt: »Dies ist nun allerdings eins jener Werke Thorvaldsens, die damals schrankenlosen Beifall fanden, unzählig oft wiederholt, dabei verändert und verniedlicht wurden und seinem Ruf auf die Dauer Abbruch tun mussten«, obwohl es »in Anlehnung an hellenistische Darstellungen, aber mit wirklich reizenden und recht drolligen Einfällen gestaltet« war.²⁷⁰

Folgendes ist dargestellt: Rechts am Bildrand steht auffällig der Käfig mit den Liebesgöttern, in den ein größerer, bekleideter Amor neugierig hineinschaut. Ein bekleidetes junges Mädchen scheint unter den Insassen des Käfigs einen in nähere Auswahl zu ziehen oder drängt ihn sanft in den Käfig zurück, während die

²⁶⁵ Um nicht allzu weit vom Thema abzugleiten, beschränke ich mich auf ein paar Hinweise zu diesem Gegenstand, also zu den Lebensstufen, ihrer Zahl und Verknüpfung mit den »Jahreswochen« der Hebdomadenlehre, den Planetenstufen, dem Leben als Schauspiel, den sieben Lebensaltern des Weibes, wie sie Hans Baldung Grien 1544 gemalt hat, und so eben auch *Kærlighedens aldre*: WACKERNAGEL, Lebensalter; BOLL, Lebensalter, S. 88–146; SEARS, Ages; BURROW, Ages; BIEGEL, Geschichte; Shakespeare, As you like it II 7 (Verse des Jacques); HÜBSCHER, Schopenhauer, S. 508 ff.: »Vom Unterschiede der Lebensalter«. Bei Goethe und Schiller tauchen die Lebensstufen in verschiedenartigen Zusammenhängen auf, mit dem Marktverkauf und der Liebe schon im Neujahrslied (»Wer kömmt! Wer kauft von meiner War!«), auf drei Stufen verkürzt »Um Mitternacht« von 1818, in Schillers Gedicht der III. Periode »Das Spiel des Lebens«, usw.

²⁶⁶ BARTH, Lebensalter-Darstellungen, verfolgt das Motiv in der bildenden Kunst weiter und vergleicht die vier Tondi mit der Darstellung der Jahreszeiten und Lebensalter von 1836.

²⁶⁷ Die Greisengestalt ist dementsprechend an den rechten Rand gewandert, den linken nimmt die »Verteilerguppe« ein, noch eine bloße klassische Dreierheit ohne die Kennzeichnung der mittleren Figur als Psyche, s. Thorvaldsen, Skulpturen, S. 300 f.

²⁶⁸ Einen Versuch, sie umzukehren, der zu seiner Umdeutung des ganzen Ablaufs zwänge, findet man im Anhang.

²⁶⁹ HARTMANN, Motive, S. 162 ff.

²⁷⁰ RAVE, Thorvaldsen, S. 111.

halbbekleidete Psyche (an ihren Falterflügeln als solche erkenntlich gemacht) ein Exemplar gegriffen hat und einer jungen Frau hinreicht, die es sehnsüchtig in Empfang nimmt. In der Mitte hat eine weitere den Flügelknaben in Besitz geschlossen und küßt ihn zärtlich auf den Mund. Eine weitere, offenbar Schwangere schleppt den ihren mehr oder weniger achtlos am Flügel mit sich fort. Dann folgen zwei nach rechts gerichtete männliche Gestalten. Ein sitzender, sichtlich erschöpfter Mann scheint das Distichon in Goethes »Vier-Jahreszeiten«-Zyklus zu verkörpern: »Sorge! Sie steigt mit dir zu Roß, sie steigt zu Schiffe; Viel zudringlicher noch packet sich Amor uns auf«, und endlich schließt den linken Rahmen ein alter Mann am Krückstock, der vergeblich einen davonfliegenden Eros zu halten sucht. Außer Psyche sind es vier Frauen und die beiden Männer, die jeweils mit einem Liebesgott beschäftigt sind, ihrer fünf sind es, die insgesamt am Werk sind und offenbar alle im Käfig gesteckt haben, und nur der eine Amor am rechten Bildrand guckt etwas müßig in den Korb; vielleicht ist er der eine, aber niemals derselbe, der auch aus anderen Bildern gedeutet wird.

Wie hier die Liebe auf verschiedene Lebensstufen verteilt ist und mit welcher Wirkung, das ist in der Antike noch nicht zu finden, leuchtete aber als neue Wendung des alten Motivs den Zeitgenossen Thorvaldsens sogleich ein. Nicht nur in seiner Kunstart wurde es verbreitet und verflacht,²⁷¹ auch literarisch zeigte es einige internationale Früchte.

Das erste, italienische Beispiel muß ich allerdings auslassen, da es der Biblioteca Alessandrina der Sapienza in Rom nicht möglich war, mir den Text zu beschaffen, und lasse es mit dem Hinweis genug sein, daß Angelo Maria Ricci (1756–1828) im *Anacreonte Novissimo* unter anderen *Bassorilievi* Thorvaldsens auch dieses beschrieben und gewürdigt hat.²⁷²

Das zweite, deutsche Beispiel aus Italien sei aber näher betrachtet. Es stammt von Wilhelm Waiblinger (1804–1830), dem schwäbischen Römer, Freund Hölderlins, Mörikes und Schwabs,²⁷³ und lautet:

Gott Amor (Das Liebesalter)²⁷⁴

Erstlich sind die Liebesgötter
All' im engen Korb verschlossen,
Und das Mädchen und der Knabe,

²⁷¹ BJARNE JØRNÆS, Thorvaldsens Nachfolge, in: Thorvaldsen, Skulpturen, S. 67f.

²⁷² RICCI, *Anacreonte*. Vgl. HARTMANN, Thorvaldsen, S. 79 und 97 Anm. 3–4 (»*Lettere Romane riguardanti Thorvaldsen nel fondo Ricci a Rieti*«).

²⁷³ Eine kurze Charakteristik Waiblingers hat bereits FISCHER, Waiblinger, gegeben.

²⁷⁴ WAIBLINGER, Taschenbuch, S. 15ff.: »Albert von Thorvaldsen zu seinem Geburtsfest am 8. März 1827, als Stimme der Deutschen in Rom« – Poetische Erläuterung der Kupfertafel VIII (von Emil Krafft in Berlin), datiert: Rom, Winter 1828/29. Die Reinschrift ging am 26. III. 1829 an Reimer ab (Brief vom 14. VI. 1829). Der Kupfer ist nach der Zeichnung des Genuesers Camia gefertigt, die am 20. II. 1829 nach Berlin abgegangen war. Der Text nach KÖNIGER, Waiblinger 1: Gedichte, S. 418f, dazu 635f. und 483f. Vgl. HARTMANN, Motive, S. 174 Anm. 20. Bei KRANZ, Bildgedicht, 2, S. 1318f. kann man sehen, welche anderen Bildgedichte Waiblinger geschrieben hat. Seine sonstigen pompejanischen Gedichte bei KÖNIGER, Waiblinger 1, S. 432–438. S. Anhang III, Nr. 10.

Kinder noch, es ahnt noch keines
 Die geheime Macht der Schelme,
 Der geflügelten, wenn endlich
 Aus dem Kerker sie der Schönheit
 Milde Liebeshand befreit.

Selig aber preist der Dichter
 10 Schon die Jungfrau der das Sehnen
 In der Brust erwacht, die schmachtend
 Nach dem himmlischen Geschenke
 Knieend aus der Hand der Göttin
 Es empfängt; sie streckt die Arme
 Brünstig zu dem Liebesgotte,
 Der dem schwärmenden Gemüte
 Vorm Genuß, als zarte Sehnsucht
 Höchstes Erdenglück gewährt.

Und gestillt und tiefbefriedigt
 20 Ist das heiße Herz: ein Andres
 Glüht an ihm, und fromm und strenge
 Fühlt's und übt's die Pflicht der Liebe,
 Das Errung'ne fest umarmend,
 Und der Liebesgott am Busen
 Einer treuen Mutter läßt er
 Nicht in Fülle sie genießen?
 Was als Sehnsucht, als Empfindung
 Erst die Jungfrau noch beglückte,
 Ist's ihr nicht die reinste Wonne

30 Nun als sicherer Besitz?
 Aber ach, es fühlt's der Dichter
 Nur zu sehr: nur in der Blüte,
 Nur im Sehnen ist die Liebe
 Schön, und Heilig, ist ein Frühling!
 Der Besitz, er füllt mit Früchten
 Gleich dem Herbst, die schweren Zweige
 Doch der Winter dorrt sie schnelle
 Zu entblößten toten Reisern.
 Schöne Sorgen schuf die Charis,

40 Aber andre schafft die Herrin
 Nun, die Not und die Gewohnheit,
 Und den Liebesgott, der erst noch
 All' ihr Glück und Sein gewesen,
 Schleppt die Trauernde gesättigt
 Kaum noch an den Flügeln fort.

Deucht' er erst dir noch entbehrlich,
 Wird er bald als Last dich drücken,
 Und der süße Gott der Freude,
 Den die Jugend aus der Venus
 50 Schönem Götterarm empfangen,
 Er beschwert dem müden Alter
 Bald den tiefgebeugten Nacken,

Und des Lebens Lust und Freude,
Wird des Lebens Kummer nun.

Ist dein Pilgerlauf zu Ende,
Bleicht des blütenlosen Winters
Silberschnee dir Bart und Locke,
Stützt der Stab die schwachen Glieder,
Armer Sterblicher, so rufst du
60 Den entflohenen Gott vergebens
Wieder an dein Herz zurück.

Die dichterische Auslegung der aus den kargen Umrissen einer Zeichnung à la Flaxmann kaum zu erahnenen Gegebenheit (s. Anhang III, Nr. 10) hält sich im wesentlichen an das dichterisch Vorgegebene, doch nimmt Waiblinger die gängige Interpretation der weiblichen Verteilerin nicht auf, sondern nennt sie mit vielen Namen, von der »Göttin« (13), »Charis« (39) oder »Venus« (49) ist die Rede, oder gar nur von der »Sehnsucht milder Liebeshand« (7–8), und die »Herrin« »Not« und »Gewohnheit« steht ihr entgegen. Aus den »Liebesgöttern« der ersten Zeile aber hebt sich bald (15, 42, 48, 60) der eine Gott der Liebe hervor, und der Amor, um den die Sehnsucht kreist, ist immer der gleiche Liebesgott, wie er schon im Titel stand. Der Ablauf des Dargestellten und »Bedeuteten« geht seinen irreversiblen Gang, gleich ob nun links- oder rechtsläufig, und endet wie der »arme Sterbliche« selbst. Es handelt sich um ein schlichtes Bildgedicht, das nichts tut, als das Sichtbare zu verbalisieren ohne noch einmal zu deuten, was offensichtlich ist.²⁷⁵

Etwas anderes wollte wohl im Grunde auch Thorvaldsens Landsmann Adam Gottlob Oehlenschläger (1775–1850) nicht, wenn er, seinem eigenen Bekunden nach, die Absicht hatte, sein Gedicht im Kopenhagener Atelier Thorvaldsens aufhängen zu lassen, um dem die fortwährende Erklärung seines Reliefs vor den Besuchern zu ersparen.²⁷⁶ Auch er wollte sagen, was zu sehen ist, doch schrieb man inzwischen 1846, und wenn Waiblinger ein »klassizistisches« Gedicht verfaßte, so Oehlenschläger eher ein »romantisches«, dessen Schluß, deutlich abgesetzt, nicht mehr nur den traurigen Gang nach links vollzieht, sondern den tröstlichen Gedankenflug nach rechts in die Zukunft schweifen läßt. Obwohl Oehlenschlägers Leben das des jung geendeten Waiblinger umschließt, war er literarisch der Jüngere und im Gegensatz zu dem Hölderlinisch gestimmten Waiblinger eher der bei ihm noch biedermeierlich getönten neuen Richtung zugeneigt.²⁷⁷ Oehlenschläger, der in zwei Sprachen veröffentlichte, tat es hier in seiner Muttersprache und das nimmt sich so aus:²⁷⁸

²⁷⁵ Man überlege selbst, in welche Rubrik der feinmaschigen Theorie bei KRANZ, Bildgedicht 1, S. 19ff. es also gehören würde.

²⁷⁶ HARTMANN, Motive, S. 173; KRANZ, Bildgedicht 2, S. 1096 (hier sind auch die anderen Bildgedichte Oehlenschlägers auf Thorvaldsen u. a. nachgewiesen).

²⁷⁷ Auch wenn er das hier besprochene alte Motiv der Lebensalter aufgriff: OEHLENSCHLÄGER, Digterværker, S. 104–107.

²⁷⁸ OEHLENSCHLÄGER, Basrelief, S. 1f. Die erste Zeile sieht also die Kinderfigur am rechten Bildrand als Jungen an, im Gegensatz zu HARTMANN, Motive, S. 173, und folgt damit der Auffassung des größeren Knaben als des »eigentlichen« Amors (des »Amors am Knie« der Käuferin auf den Bildern).

Et Basrelief af Thorvaldsen

Den lille Dreng i Kurven kiger
 Som efter Fugle paa sin muntre Vei.
 Af hvad Smaaguderne med Vinger siger,
 Forstaaer det Bitterste han ei.
 Den meer erfarne Elskerinde
 Har fanget Amor; Kys paa i Kysse faaes
 Til reent Forelskelsen maa svinde,
 Tilsidst hun bærer ham ved Bingen som en Gaas.
 Der sidder Husbond; og med sære Nykker
 Den Amor, han i henrykt Øieblik
 Ved Ægteskab paa Halsen fik,
 Nu centnert ham Nakken trykker;
 Og dog den truer med at flyve bort.
 Men Gubben der kom reent tilkort,
 Forgieves han sin matte Haand udstrækker
 Mod Elskovsguden, som i Flugt ham giekker.
 Og er da Kiærlighed kun Tant?
 Og vilde Kunstneren med denne Steen os lære,
 At Mennesket den bør undvære?
 O, du Kortsynede! see mere grandt.
 Seer du ei Psyche søde Flamme vække,
 Og sin Veninde Guden række?
 Som Rosen springer ud i Vaar,
 Udspringer Kiærlighed i Ungdomskaar
 I skønne, varme, dybe Siæle,
 Og der – saa lidt som Rosen – den er Dunst;
 Den sætter sig et evigt Eftermæle
 I hellig Tro, i Poesie og Kun.

Das heißt etwa:

Wie einem Vogel nach auf muntren Reisen
 Sieht in dem Korb der kleine Wicht.
 Von dem, was Götter mit den Flügeln weisen,
 Versteht das Bitterste er nicht.
 Die Liebende, schon etwas mehr erfahren,
 Hält Amor scherzend und kriegt Kuß um Kuß,
 Das treibt die reine Liebe dann zu Paaren,
 Man schleppt ihn ab wie eine Gans zum Schluß.
 Da sitzt der Hausherr, und voll List und Tücken
 Der Gott, den ein entrückter Augenblick,
 Die Ehe, ihm als einen Würgestrick
 Um seinen Hals hing wie mit Zentnerstücken;
 Und dennoch droht er damit wegzufiegen.
 Der Alte aber, der wird gar nichts kriegen,
 Vergebens reckt er seine matten Hände,
 Daß er den Schelm im Fluge wiederfände.
 Und ist denn Liebe nichts, was ewig hält?
 Und will der Künstler durch den Stein uns lehren
 Die Menschheit solle sie entbehren?
 Du Blinder! Sieh doch klarer in die Welt,
 Siehst du nicht Psyche süße Flammen schüren
 Und Amors Drang, die Freundin zu berühren?
 So wie die Frühlingszeiten Rosen bringen,
 So wird die Liebe junger Zeit entspringen
 In schönen, warmen, tiefen Seelen
 Wie Rosenhauch – sie ist kein bloßer Dunst;
 Es wird ihr nie an ewgem Nachruhm fehlen
 In heiligem Glauben, Poesie und Kunst.

Soweit hatte das Motiv aus Stabiæ getragen, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, aber nun war seine Wirkung doch am Ende und die Kunst graste inzwischen auf anderen Feldern. Es war kein Zufall, daß man mit den »Altertümern« etwas aus dem Boden Pompejis ausgegraben hatte, was einem tiefen Bedürfnis entsprach, etwas, was man für die gesamte Antike nahm, und was man nun nach dem ersehnten Vorbild der edlen Einfalt und stillen Größe als Rekonstruktion einer Konstruktion vor die bisher überlieferten Tatsachen setzte. Doch es verging umso schneller, als seine Zeit um war. Der Überdruß am »Schatz« der überall eingedrungenen Allegoreme der Antike oder dessen, was man dafür gehalten hatte, wurde sichtbar, die gesellschaftliche Tragweite »humanistischer« Bildung schwand allmählich dahin, und 1892 war es so weit, daß ein Mann wie Fritz Mauthner die Bilanz ziehen konnte: »Das Griechentum Thorvaldsens und Canovas, ihrer Lehrer und ihrer Schüler, ist nichts als ein ungeheures Mißverständnis.« Und: »Das falsche Griechentum Thorvaldsens reichte just für seine anakreontischen Spielereien, seine Amoretten-Darstellungen hin.«²⁷⁹

²⁷⁹ MAUTHNER, Schriften, S. 20, 22 (2: »Ketzerische Gedanken im Thorvaldsen-Museum«). MAUTHNER sagt auf S. 18 aber ausdrücklich: »Wessen die Begabung Thorvaldsens fähig gewesen wäre, hätte er nicht im Banne der Winckelmannschen Ideen gestanden, das sieht man aus einigen seiner Porträt-Büsten«, und bescheinigt ihm (S. 17) »eine gewisse symbolische Tiefe und einen hohen Grad von Schönheitssinn«, also die Züge, die bis heute geblieben sind.

Eine Stufe der Entwicklung haben die Liebesgötter aber nicht überspringen können: Die Banalisierung. Es war ein nur noch nachahmender Bildungsbürger, der »alles« bedichtete, was ihm vor die Klinge kam, der ein Freund der Scheffel, Geibel und Bodenstedt war und »heute völlig vergessen« ist, der aber dennoch als »neuer [badischer] Lesebuchklassiker« dargereicht wurde,²⁸⁰ Heinrich Vierordt (1855–1945).²⁸¹ Er schrieb eine Ballade zwar nicht direkt auf Thorvaldsen, aber doch auf den Besuch des Papstes Leo XII. am 18. X. 1826 in Thorvaldsens Atelier im *Palazzo Barberini*, wo er das Monument für seinen Vorgänger Pius VII. besichtigen wollte. Diesen Besuch des Papstes bei dem protestantischen Bildhauer, den er selbst zuvor als Präsidenten der *Accademia di San Luca* legitimiert hatte,²⁸² preist Vierordt nun in einem länglichen Gedicht,²⁸³ aber es gilt kaum noch dem »milde lächelnden« Meister Thorvaldsen, sondern den päpstlichen Gefühlen beim Anblick der »Liebesalter«. Tue ich ihm zu viel Ehre an, wenn ich auch es hier abdrucke?

Die Liebesalter (1824)

Als gält' es einem Heiligthum
Zu opfern in den Sälen,
Steht andachtsvoll der Papst und stumm,
Umringt von Cardinälen.

Ihm glänzt ein Bildwerk keusch und rein:
Thorvaldsens Liebesalter!
Die Morgensonne läßt glühn den Stein,
Als töne der Marmorsalter.

Nicht kann das Auge satt am Bild
Der zwölfte Leo weiden;
Der Meister selber lächelnd mild,
Neigt sich beschämt, bescheiden.

Der Greis betrachtet's ernst und tief,
Kann nicht das Antlitz trennen
Einer Sehnsucht Feuer, das lange schlief,
Fühlt er im Herzen brennen.

Sein Athem fliegt, die Stirne flammt
In jugendlichen Bränden,
Vom Haupte nimmt er's Käpplein von Sammt
Mit zitternd welken Händen.

Kein Mund das heilige Schweigen bricht
Wohl in der Väter Kreise,
Daß die Gottheit geredet im Steingedicht,
Das ahnt ein jeder leise.

²⁸⁰ MEHLHASE, Lesebuchklassiker.

²⁸¹ PAPE, Vierordt, S. 25; vgl. KRANZ, Bildgedicht 3, S. 1291 f.

²⁸² PLON, Thorvaldsen, S. 111 f.; RAVE, Thorvaldsen, S. 110 f. Immerhin nahm man in Rom dies Ereignis so wichtig, daß es H. D. C. Martens (1795–1864) noch 1830 auf einem »rather awkward painting« festhielt, s. GLARBO, Martens, Kat. Nr. 15, S. 55 f.

²⁸³ VIERORDT, Balladen, S. 35–38.

Da läuten die Glocken vom Petersdom
 Mit dumpfen, gewaltigen Schlägen,
 Unzählbar wogt der Beter Strom
 Zum österlichen Segen.

Noch starrt der Pontifex verklärt
 Auf des Gebildes Schöne,
 Gleichwie aus tiefem Traum er fährt,
 Erschreckt durch jene Töne.

»Dank, Meister, dir,«
 so spricht der Papst,
 »Für deine Mild' und Stärke,
 Wie du die Seele hebst und labst
 Mit wundervollem Werke.

Aus Wolken fiel ein Götterloos
 Auf deinen Scheitel nieder,
 Seit den Tagen Michel Angelos
 Erstand kein Solcher wieder.

Ein Klang hat heut mein Ohr gerührt,
 Als hör's den Himmel singen,
 Ein Wehn hat meine Stirn verspürt
 Von deines Genius Schwingen.

So überwältigend glänzt es mir
 In blendenden Gesichtern,
 Daß ich vergessen hätte schier
 Der Kirche heilige Pflichten.

Der Liebe hehr Mysterium
 Ist offenbar mir worden.
 Verschmähe meinen Dank nicht drum,
 Du Meister aus dem Norden!«

Er wendet sich bewegt zum Gehn,
 Die Wimper feucht von Thränen,
 Nachdem er noch einmal gesehn
 Ins Aug' dem großen Dänen.

Das Volk erharrt ihn auf den Knie'n
 Mit Ehrfurcht und mit Staunen,
 Er aber wandelt segnend hin
 Beim Schalle der Posaunen;

Verkündend mit erhobnem Arm,
 Daß tief ins Herz er's schiebe,
 Der Gläubigen und der Sünder Schwarm
 Die Botschaft von der Liebe.

Des Greises Brust ist jung geschwellt,
 Die matt sonst und gebrochen,
 Nie hat ein Priester der Christenwelt
 Einen kräftigern Segen gesprochen.

Eine Eigenschaft hat diese Ballade, wie im allgemeinen *der* Teil der Kunst, für den, just in dieser Zeit,²⁸⁴ die Bezeichnung *Kitsch* aufkommt: Sie ist eindeutig. Wir haben uns aber bisher meist auf dem schwankenden Boden der Zweideutigkeit bewegt und müssen es noch einmal wagen, denn am Ende der Strecke, die unsere Motivgruppe durchlaufen hat, steht der Übergang aus der Zweideutigkeit in die andere Art von Eindeutigkeit, aus der Lyrik in die Pornographie.

Dazu sei aber noch einmal etwas weiter ausgeholt.

Anhang:

Thorvaldsen rechts herum

Die Leidenschaft kennt nur der alte Mann,
Von dem der Eros, steil wie ein Geschoß
Gen Himmel schießt, nach Osten, wo's begann,
Doch dahin trägt kein Flügel ihn, kein Roß.

Auf müden Männernacken hockt entmachtet
Der kleine Gott, der so gewaltig wiegt.
Bald wird er abgeschleppt und kaum beachtet,
Gepackt am Flügel, der sich nicht mehr biegt.

Doch regt sich mächtig seine alte Kraft:
Nun fliegt er wieder, fliegt an süßen Mund,
Wird voller Inbrunst spielend aufgerafft
Und eingeholt als unversehner Fund.

Des Weges Ende kann er nun erreichen:
Ein Flügelwesen nimmt ihn in Empfang;
Dann kommt er schließlich unter seinesgleichen
Im selben Korb, aus dem er einst entsprang.

Der altgewordne Mensch an seinem Stabe,
Er weiß es wohl, wo Liebe wirklich haust:
Nicht Kind im Käfig, nicht ein holder Knabe,
Sie ist die Gegenwart, vor der ihm graust.

Der Knabe hat das Altertum beschäftigt
Und den Vesuv gefahrlos überlebt.
Was hat ihn immer wieder so gekräftigt,
Daß sich sein Flügel immer neu erhebt?

Wie jede Zukunft ihm entgegenfliegt,
Entschwebt er selbst auf Flügeln in die Welt.
So bleibt er unerfahrbar, unbesiegt,
Erhalten von der Kraft, die er erhält.

²⁸⁴ SCHULTE-SASSE, Kritik, S. 136: Erstbeleg 1881.