

Dietrich Gerhardt
Wer kauft Liebesgötter?



Neue Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

Philologisch-Historische Klasse
Neue Folge, Band 1



Walter de Gruyter · Berlin · New York

Dietrich Gerhardt

Wer kauft Liebesgötter?

Metastasen eines Motivs

Walter de Gruyter · Berlin · New York



Vorgelegt von Herrn Prof. Dr. Heimo Reinitzer
in der Sitzung vom 13. Oktober 2006

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-020291-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Meta Systems, Wustermark

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH und Co. KG, Göttingen

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
Vorbemerkung des Herausgebers	8
I. Die Liebesgötter auf dem Markt	9
II. Wer <i>kauft</i> Liebesgötter?	27
III. Exkurs über das Messelied	32
IV. Das Bild von Stabiæ	42
V. Goethe und Pompeji	54
VI. Neoklassizismus	67
VII. Thorvaldsen	78
VIII. Durchs 19. Jahrhundert	87
IX. Wer kauft Liebesgöttinnen?	100
X. Puschkins Gedicht »Zar Nikita und seine 40 Töchter«	105
XI. Exkurs über den Erzähltyp AT _h 555 bei Puschkin	122
XII. Die Liebesgötter nach der Jahrtausendwende	144
Anhang I – Texte	159
Anhang II – Melodien	165
Anhang III – Abbildungen	175
Abbildungsverzeichnis	189
Zitierte Literatur	191

Danksagung

Im Jahre 1846 schrieb Adolf v. Harleß aus Leipzig an J. W. Fr. Höfling: »Ich denke, es schreibt kein bescheidener und nüchterner Mann ein gelehrtes Buch, ohne daß es ihm, wenn er es fertig hat, in vielen, wenn nicht vielleicht in den meisten, Dingen mißfällt.«*

Selbst wenn man das Nachstehende nicht als ein gelehrtes Buch einschätzt, wird man es mir doch glauben, daß es mir in allen Dingen mißfallen hat, und so wird man es mir auch besonders nachfühlen können, wie dankbar ich allen denen bin, die mich trotzdem immer wieder daran erinnern haben, das endlich abzuschließen, was schon zu lange halbfertig herumlag. Es war vor allem Heimo Reinitzer, der die ersten Versuche mannigfach, mit Hilfe der Hamburger Wissenschaftlichen Stiftung auch materiell, unterstützt hat. Schließlich setzte er mich auf die freundlichste Weise dadurch unter Druck, daß er den bevorstehenden Abschluß öffentlich bekannt gab.** Was blieb mir nun anders übrig, als die Arbeit irgendwie in eine endgültige Form zu bringen. Allen, die mir durch Auskünfte geholfen oder das Manuskript mit gelesen haben, sei kollektiv gedankt, auch wenn nicht alle mit Namen genannt sind. Klaus Alpers bin ich besonders dankbar verpflichtet, weil er mir im Griechischen und Lateinischen hilfreich beigestanden hat.

Dann aber nahm sich meine gesamte Familie der Sache an und hat sie in inhaltlicher und formaler Hinsicht so intensiv gefördert, daß diese öffentliche Danksagung kaum ahnen läßt, wie viel zu tun war, und daß nun eigentlich eine Gemeinschaftsarbeit geworden ist. Von meinem ältesten Sohn Ludwig und seiner Frau Renate, von Christoph in Trier bis hin zu Matthias und Ulrich hier in Hamburg, von der Berichtigung zahlloser Fehler und Nachlässigkeiten, bis zu vielen guten Einfälle sowie durch aktive Hilfe bei Computerproblemen besonders bei den Notentexten waren sie alle in verschiedenster, aber immer nützlicher Weise beteiligt; meine Frau Magdalena brachte aus London seltene Texte mit, unsere Tochter Laura hat reichlich für mich im Internet recherchiert, usw. Ohne diesen familiären Beistand wäre ich niemals zu einem guten Ende gekommen.

Schließlich meinen großen Dank der Akademie der Wissenschaften in Göttingen für die Ehre, daß sie das Ganze unter ihre Abhandlungen aufgenommen hat. Mein Fachkollege Werner Lehfeldt und wiederum Heimo Reinitzer haben dem Plenum die Veröffentlichung empfohlen, wofür sie gebührend bedankt seien. Zugleich erinnere ich mich der Motivgeschichtlichen Kommission und ihres Mitgliedes Ulrich Mölk, an deren Arbeit*** ich eine Zeit lang als Gast teilnehmen durfte: Wenn dies als mein Beitrag angesehen werden kann, so kommt er zwar reichlich spät, aber er soll ein kleiner Dank für die Anregungen sein, die ich in ihrem Kreise gehabt habe.

* Beiträge zur Bayerischen Kirchengeschichte 22 (1916), S. 245f. Der Theologe Harleß kam übrigens dienstlich mit den Lausitzer Sorben in Kontakt und hat in seiner Biographie interessant darüber berichtet: Bruchstücke aus dem Leben eines süddeutschen Theologen, Bielefeld 1872.

** Heimo Reinitzer, Text – Bild – Musik. Zur Orgelspielerin im *Maler Nolten*. Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 20/2, Göttingen 2002, S. 11.

*** S. z. B. den von Theodor Wolpers herausgegebenen Sammelband »Motive und Themen

Michael Trauth in Trier, der dem Gesamtmanuskript ein korrektes Layout hat angedeihen lassen und mein Enkel Johannes, der mitten im Gedränge eigener dringender Arbeiten die Herausgabe auf sich genommen hat, seinen als letzte genannt und bedankt.

Mit dem Jahre 2002 war die Arbeit im Wesentlichen abgeschlossen; was mir nachträglich Einschlägiges begegnet ist, habe ich nur sporadisch berücksichtigt und vereinzelt nachgetragen.

Hamburg, im Oktober 2006

Dietrich Gerhardt

Vorbemerkung des Herausgebers

Die Arbeit des Herausgebers erstreckte sich auf folgende Bereiche:

Vereinheitlichung und Systematisierung der Zitierweise und der bibliographischen Angaben.

Zusammenstellung des Literaturverzeichnisses, das aus den Anmerkungen des Manuskripts herausgezogen wurde; dabei wurden sämtliche Angaben durch Autopsie bzw. Einsichtnahme in die elektronischen Kataloge überprüft.

Erstellung und Grundgestaltung des Typoskripts.

Hamburg, im Oktober 2006

Johannes Gerhardt

in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts«, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, Dritte Folge 127, Göttingen 1982, darin besonders die Vorrede S. 7.

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.¹

¹ 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 »Wiedersehn« 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«,² den der Untertitel als »Entwurf für ein dramatisches Märchen« bezeichnet.³ 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.⁴ 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.⁵

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 Marktrufes⁶ 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,⁷ mögen Andeutungen genügen.

² 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.

³ 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 Göthe 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.«

⁴ Vgl. GOEDEKE, Grundriss 4, S. 318 § 240 Nr. 48 und S. 311 § 240 Nr. 38.

⁵ 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).

⁶ 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.

⁷ 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.⁸ Sie kam in einer Textbearbeitung heraus, die Goethes Schwager Christian August Vulpius vorgenommen hatte.⁹ 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.¹⁰

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.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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)¹¹ 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.¹² Daß er eine Fortsetzung beabsichtige, erwähnt zum ersten Male¹³ ein Promemoria an den Wiener Komponisten Paul Wranitzky vom 24. I. 1796,¹⁴ als das Lied bereits publiziert war.¹⁵ Max Morris will vor diesem *terminus ante quem* von 1796 aus biographischen Fakten eine genauere Datierung gewinnen.¹⁶ 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:¹⁷

- 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]

¹¹ SONNEK, Schikaneder, S. 185–191; PAUMGARTNER, Zauberflöte, S. 105.

¹² Vgl. HARTMANN, Zauberflöte, jeweils S. 1f.; KOCH, Fortsetzung, S. 121 Anm. 1, 123 ff., S. 162 Anm. 75.

¹³ SATORI-NEUMANN, Frühzeit S. 112 Anm. 254; ROSENBERG, Zauberflöte, S. 277.

¹⁴ 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.

¹⁵ SAMUEL, Goethe, S. 32.

¹⁶ MORRIS, Stein, S. 310–317; dagegen SANDVOSS, Besprechung, S. 350.

¹⁷ 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,¹⁸ seine – hohe – Honorarforderung ablehnte und ihn dabei mit Kotzebue und Iffland auf eine Stufe stellte,¹⁹ ob nur aus dem inneren seiner Abneigung gegen Ägypten,²⁰ ob aus dem negativen Grunde der Einsicht, daß es keine zweite ZF geben konnte, weil es keinen zweiten Mozart gab,²¹ oder aus dem positiven, daß die fruchtbaren Bestandteile dieser Vorstudie

¹⁸ JUNK, Fortsetzung, S. 2f.

¹⁹ 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).

²⁰ 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).

²¹ 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,²² das alles sei hier nicht weiter verfolgt.

Daß er das fertig Gewordene bei erster Gelegenheit als Fragment aus der Hand gab²³ 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.²⁴ 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,²⁵ 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.

²² 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.

²³ 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).

²⁴ GADAMER, Bildung, S. 118–35.

²⁵ 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.²⁶ 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;²⁷ doch ändert das nichts daran, daß es schwer vorstellbar ist, Goethe habe etwa ein selbständig entstandenes und schon vorhandenes Gedicht nachträglich der ZF einverleibt.²⁸ Daß die Liebesgötter zu Papageno gehören und nur mit ihm entstanden sind, scheint zwingend.²⁹ 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.³⁰

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*³¹

²⁶ 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.«

²⁷ 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.

²⁸ 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.«

²⁹ 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.

³⁰ MEINHOLD, Zaubrerflöte, S. 233.

³¹ 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.³²

Selbst der angeblich am Libretto der originalen ZF wesentlich beteiligte, in Wahrheit einflußlose Gieseke³³ gestand ein, daß in dem Gewebe von topischen Motiven, das dieser Text im übrigen darstellt,³⁴ die Figur des Vogelmenschen Schikaneders Eigentum sei.³⁵ Kein Wunder, denn Schikaneder wollte ihn selber spielen und schnitt sich das Federkostüm Papagenos von Anfang an auf den Leib.³⁶ Aber noch mehr als das: Vermutlich³⁷ war er es, der in Memmingen die Melodie seines künftigen »Auftritts- und Metierliedes«³⁸ 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,³⁹ vielleicht das Lied

³² 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.

³³ Vgl. GRUBER, Mozart, S. 144 Anm. 34; SPÄTHLING, Forms, S. 131 Anm. 22.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ »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).

³⁷ 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.

³⁸ Vgl. POLITZER, Theaterlieder, S. 168 ff.; KOMORZYNSKI, Zaubерflöte, S. 168 f.

³⁹ 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.⁴⁰) 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,⁴¹ aus denen, unter Sarastros Geburtshilfe, auf einem erwärmten Felsen drei Kinder schlüpfen,⁴² zwei Jungen und ein Mädchen.⁴³ 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.⁴⁴ 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.

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

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

⁴² 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).

⁴³ 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).

⁴⁴ GADAMER, Bildung, S. 44.

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

»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‹,⁴⁶ 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,⁴⁷ sowie ja auch in der ersten ›Zauberflöte‹ die vorletzte Szene den Scherzen des lustigen Paares gewidmet ist.«

⁴⁵ JUNK, Fortsetzung, S. 62f.; JUNK, Teil, S. 62–64.

⁴⁶ 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; [...].

⁴⁷ 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,⁴⁸ 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 sei⁴⁹ 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.⁵⁰ 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«.⁵¹

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.⁵²

⁴⁸ So nennt es MÜLLER-BLATTAU, Zaubrerflöte, S. 171.

⁴⁹ 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.

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

⁵¹ 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?

⁵² 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 Junk⁵³ 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 Rosenberg⁵⁴ 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? Rosenberg⁵⁵ 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

⁵³ JUNK, Fortsetzung, S. 276.

⁵⁴ ROSENBERG, Zauberflöte, S. 212 ff.

⁵⁵ 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-eerotik«, 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.«⁵⁶

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:⁵⁷ 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«,⁵⁸ 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.⁵⁹

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

⁵⁶ 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).

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

⁵⁸ CAMPBELL, Anacreon 11, S. 174.

⁵⁹ Wie BECKBY, Anthologie, 1, S. 657 zu 5, 178, S. 330 ff., 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.⁶⁰

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:

⁶⁰ 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.⁶¹

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?⁶² 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«,⁶³ 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 employed 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

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

⁶² *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).

⁶³ So wird Eros in der Unterschrift zu Philipp Otto Runge's 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, London² 1688),⁶⁴ 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,⁶⁵ 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.⁶⁶ 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.⁶⁷ Und Sokrates ist es ja auch, der dennoch die Befiederung der Seele durch den geflügelten Eros nicht genug ausmalen kann und dabei sogar einen Kalauer⁶⁸ 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),⁶⁹ weil er mit Macht das Gefieder heraustreibt.

⁶⁴ SUMMERS, Works, I 1.

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

⁶⁶ 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.

⁶⁷ Platon, Phaidros, 253c ff., 252b.

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

⁶⁹ Vgl. Theokrit, Idyll. 10, 20; Archias, s. BECKBY, Anthologia, Band 1, 5. Buch, S. 272; Bion, und noch DILTNEY, 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.«⁷⁰ 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.«⁷¹ Vor solchem Verdacht mußten dann auch harmlose Bilder dubios werden, wie das Ballspiel von Eros und Heliodora mit dem Herzen des Meleager⁷² 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).⁷³

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. GERHARD, 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«).

⁷⁰ 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).

⁷¹ Goethe, Das Tagebuch, Str. 6.

⁷² BECKBY, Anthologia, Buch 5, 214, Band 1, S. 352.

⁷³ 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.

II. Wer *kauft* Liebesgötter?

Wer kömmt! wer kauft von meiner Waar!
Neujahrslied 1768

Sie *werden* es, und zwar in einem volkstümlichen Lied, von dessen Überlieferung noch zu sprechen sein wird, dessen Text aber zunächst einfach vorgeführt werden soll (siehe S. 32, Nr. 10). Es exponiert sich selbst so gut, daß es keiner Überschrift bedürfte, aber es hat gelegentlich den Titel:

Amor auf der Leipziger Messe

Als im jüngst verfloß'nen Jahr
Leipziger Oster-Messe war,
hielte auf des Marktes Mitte
Amor eine Krämerhütte,
und bot freundlich jedermann
Herzen zu erkaufen an.

Eine Schöne trat hinzu:
was für Herzen hast denn du?
Kann man denn nicht welche sehn? –
Alle soll'n zu Diensten stehn,
Die ich in den Kästchen habe!
sprach der kleine lose Knabe.

Hier kramt er sie alle aus;
sehn sie sprach er schöne Maus!
Hier sind sanfte, große, volle,
schlanke, magre, wie auch tolle;
Dieses hier ist silberfein,
glatt boliert und winzig klein.

Kaufen sie, mein schönes Kind!
Wohlfeil laß ich's, weil sie's sind
Wollen sie Parieser Herzen,
Die wie kleine Aeßchen scherzen,
Engelands Gelassenheit,
Oder Deutschlands Redlichkeit.

Weil ich eine Deutsche bin,
hab ich meinen Eigensinn,
Jüngst ging mir ein Herz verloren;
Ach; das schien für mich geboren,
schaffe nur das eine mir,
für die andern dank ich dir.

Amor auf der Leipziger Messe – wäre es nicht verlockend, an die des Jahres 1766 zu denken, als Goethe in Leipzig ankam⁷⁴ und »den Markt und die Buden mit vielem

⁷⁴ Vgl. über die musikalische Situation in Leipzig zur Zeit von Goethe FRIEDLÄNDER, Goethe, S. 283 ff.

Anteil durchstrich« (wie er sich noch in »Dichtung und Wahrheit« erinnert) oder doch einen der folgenden Leipziger Aufenthalte, so daß er jedenfalls das Lied dort gehört haben könnte? Lohnt es nicht zumindest, auch ohne diese Vermutung im Sinn zu haben, die beiden Texte zu vergleichen, deren Grundsituation doch außerordentlich ähnlich ist, so ähnlich, daß sogar die Überschriften im Grunde das selbe meinen und das Leipziger Lied nur die Aufmerksamkeit vom Objekt auf das Subjekt des Verkaufs als speziellen Fall des bei Goethe allgemein Ausgedrückten verschiebt? Versuchen wir es:

Beide Gedichte sind Lieder im engeren Sinne, d. h. Musik gehört notwendig zu beiden. Bei dem anonymen, durch eine genaue Zeitangabe – im jüngst verflossenen Jahr zur Ostermesse – schein-aktualisierten sind Melodien oder Hinweise auf Melodien geradezu angegeben, Goethes Lied mit seiner Aufforderung »O höret, was wir singen«, ist, wie wir gehört haben, gern komponiert worden und (vgl. Anm. 27) war überdies Teil einer Oper. Beide haben fünf Strophen, und an der Verszahl fehlen dem Messe-Lied (=ML) nur die zwei Refrainzeilen Goethes. Die Strophenzahl mag zufällig sein und ist höchstens bei Goethe durch die Mechanik des Duetts motiviert (s. Anm. 31); wichtiger scheint mir der gesamte Aufbau: Der witzige Abschluß auf das Stichwort »Treue« hin ist bei beiden ganz auf die letzte Strophe verspart und verstärkt so den bereits geäußerten Verdacht (vgl. bei Anm. 63), daß eben hier die Pointe stecke. Wie in der Oper, aber entgegen der monologischen Einzelausgabe von Goethes Gedicht, enthält das ML einen Dialog, ist aber dennoch reicher an erzählbarem Inhalt, also dramatisch, und gestattet oder verlangt daher, nicht weniger als das Opernduett, eine Art Spielanweisung und Bühnenangabe. Daher Strophe 1 und 2. Die Beschaulichkeit, mit der sich alles um das Nichts einer schalkhaften Laune herumwebt, erklärt sich in Goethes Gedicht einigermaßen selbst, und in der Oper erklären Personen und Handlung den Rest. Auf die strophische Symmetrie Goethes hat das ML dann verzichtet. Es räumt also nicht jedem Typ der Herzensware seine eigene Strophe ein, wie Goethe, dem Großen, dem Kleinen und dem Weiblichen die Strophen 2–4, sondern es sagt in den Zeilen 3–6 von Str. 3 schnell alle Empfehlungen seiner Artikel in einem Atem her. Dadurch erreicht es die gleiche Kürze wie Goethe. Der Refrain ist Goethes Eigentum, außerdem ein Typ dieser Figur, der nicht durch Wiederkehr des Gleichen in gleichem oder in veränderten Sinne wirkt, sondern er formuliert den stets gleichen Sinn bei gleichem Reimwort stets in etwas verschiedener Weise. Das ist nicht eigentlich volkstümlich und bei Goethe besonders in seiner Schäferdichtung angewendet, das macht den Unterschied zwischen dem »Heideröslin« und Mignons Lied oder dem »Blumengruß«, zwischen »Wille wau wau wau!« und »Nur la la! le ralla!«⁷⁵

Im übrigen ist die Szene hier wie dort der Markt⁷⁶ und jene Sphäre des handelnden Lebens, die uns schon in Plundersweilern vorgespielt und in der Novelle erzählt

⁷⁵ Vgl. schon MEYER, Formen, S. 2, 17 usw. und: ders., Sprachen, S. 255, 309, 366, sowie MARTIN, Carmina, S. 58, 66.

⁷⁶ D. h. also auch, daß die Marktbuden unter freiem Himmel stehen und der Verkauf gleichfalls so vor sich geht, wie dies bereits auf den antiken Vorbildern angelegt war und noch so ist bei Gustav Metz 1852 (s. WILLE, Liebesgötter, S. 158, 175), obwohl die meisten Nach-Bildner der Szene, von Wien an, sie in einem Innenraum spielen lassen.

wird. Nur sind in dem ML die Gegensätze von barer Wirklichkeit und allegorischer Erscheinung noch willentlich verstärkt und aktualisiert: Die Liebesgötter auf dem Markt werden zu Amor auf der Leipziger Messe, sogar »auf des Marktes Mitte«.

In beiden Gedichten wird ein emblematischer Handel getrieben. Das ML treibt wohl nur ein rationales Spiel mit den tatsächlichen Jahrmarktsartikeln der kleinen Herz-Anhänger weiter und spinnt eine regelrechte kleine Geschichte mit Hand und Fuß daraus, so etwa wie diese:

Eine Bude mit Volksbüchern und Volksliedern zog mich bald sehr an. – Die Mägde, welche von dem nahen Brunnen kamen, hatten sich rings um sie versammelt und ließen sich von dem Verkäufer die schönen neuen Lieder mit Begleitung eines Hackbretts vorsingen. [...] An dieser Bude war es auch, wo man schöne Bilder, Herzchen mit Reimen und gedruckte Liebesbriefe verkaufte, die waren »geschrieben in der Stadt, wo die Lieb' kein Ende hat, und geschrieben in dem Jahr, da die Liebe Feuer war«. – Wohl stand manches liebe Kind da, das suchte ein gemaltes Herz und fand im stillen ein liebewarmes.⁷⁷

Bei Goethe fließt dagegen alles aus der zeitlos figurierten Rolle des (fingierten oder echten) Verkäufers »schöner Waren«. Zwar die vielen qualifizierenden Beiwörter zu den verschiedenen angepriesenen Gegenständen ertönen beiderseits, und beiderseits finden sich auch anreißerische Kaufmannsphrasen wie: »Kaufen sie, mein schönes Kind! Wohlfeil laß ich's, weil sie's sind« oder gar das vulgäre: »Sehn sie [...] schöne Maus« im ML, »Wir wollen sie nicht loben« und »Sie stehen zum Verkauf« bei Goethe, usw.⁷⁸

Viel auffälliger als im ML ist aber bei Goethe die große Wortarmut der ganzen Rede. Schon die erwähnte Krämerphrase erscheint bei ihm gleich zwei Mal (Str. 2, 6 und 5, 1). Aber auch fast alle andern betonten Wörter kehren öfter wieder als erforderlich. Imperative wie »höret, (be-)seht, betrachtet, verlangt nicht« sind in jeder Strophe da, klein und groß, schön und lose, prägen sich dem Ohr ein, und das alles beschließt der gleichbleibende Refrain. Zudem ist die »Handlung«, ist der etwa zu erratende Inhalt schon in der ersten Strophe klar: Alles weitere trägt nur Einzelheiten hinzu, die »Ware« wird meristisch aufgeteilt in den und den und das (oder die). Nachdem die drei (oder im Einzellied jedenfalls drei der schönsten) Kaufstücke vorgeführt sind, wird nur noch lächelnd hintergründig festgestellt: »Sie haben alle Flügel«, ganz nach der Art eines vorsichtigen: Ohne Gewähr! Aber auch das wird rasch wieder zugedeckt von dem vertrauten Kehrreim. Eine Art zierlicher Mystik macht den »Sinn« des Ganzen, besonders außerhalb der Oper, viel rätselhafter, läßt ihn versteckter ruhen als es der des offenen Doppelsinnes von »Herz« im ML ist.⁷⁹

⁷⁷ KERNER, Reiseschatten, 4. Schattenreihe, 5. Vorstellung, S. 118f. Noch ein Schwank in sächsischer Mundart von Franz Ehregott Hauptvogel, »Fietsch uff dar Leipz'cher Messe oder 's Messeherze« (Leipzig ²1918) läßt an einen solchen Zusammenhang denken; freilich entnehme ich nur diesen Titel ROTHE, Messe, S. 178.

⁷⁸ Übrigens klingt auch der »kleine lose Knabe« Amor ja im ML an.

⁷⁹ Daß es zu den uralten Tricks der Pornographie gehöre, Geschlechtliches mit Seele und Herz zu garnieren, besprechen MERTNER, Pornotopia, S. 154, vgl. S. 189 über Herz an Stelle der »Nieren« u. a. Verhüllungen durch möglichst zahlreiche verschiedenartige, auch komische metaphorische Wendungen.

Rechnet man den geringen, durch die Aktualisierung freiwillig beschränkten Anspruch des MLs günstig an, und das vorhin kalkulierte Risiko Goethes, diesem Stück seiner Oper einen Teil seines »Sinnes« zu nehmen, ungünstig, so ist es wohl kein Sakrileg des *parva componere magnis*, wenn ich beide Stücke jedes auf seine Weise musterhaft nenne. Dazu steht auch das ML nicht gänzlich außerhalb der Operntradition, denn immerhin hatte man auf der Hamburger Oper schon 1710 Weidemanns und Reinhart Keisers Singspiel »*Le bon vivant* oder die Leipziger Messe« gespielt und damit bewußt einen Griff ins gemeine Leben getan, was »allemaal am meisten Beifall zu verdienen« habe.⁸⁰

Abgesehen von diesem Form- und Wesensvergleich, wäre es sicherlich reizvoll, wenn das Verhältnis zwischen dem ML und Goethe als Kausalverhältnis zu erweisen wäre, in dem ML also eine von Goethes Quellen gefunden wäre. *A priori* scheint das wohl nicht unmöglich, denn Goethe hat wohl auch anderes in Leipzig vorbereitet, in Straßburg ausgetragen und erst später verwertet,⁸¹ und gerade Volkstümliches, auf das er schon vor Herder gestoßen war,⁸² wenn er auch in den Leipziger Jahren dem Volkslied noch nicht besonders nahe gestanden haben mag; schon im Elsaß sammelte er dann ja aber selbst, und für Anakreontisches mochte er immer und auch in volkstümlicher Form Interesse gehabt haben.⁸³

Selbstverständlich ist es, bei dem sprichwörtlichen Ruhm gerade der Leipziger Messen, nicht unbedingt vorauszusetzen, daß das ML auf dem Schauplatz verbreitet wurde, den es besingt, nämlich in Leipzig selbst, so wie ja auch die Oper für Hamburg und nicht für die Pleißestadt geschrieben war, aber einiges könnte doch dafür sprechen: So wurden die Messen im Laufe des 18. Jahrhunderts (z. B. 1766), gerade mit Waren »zum Markte hergefahren aus fremden Ländern« überhäuft, gegen die sich »eine Deutsche« schon einmal patriotisch sperren konnte, und unter ihnen spielten Galanteriewaren, vor allem aus England und Holland, ständig eine Rolle (z. B. 1729 und 1738). Schon nach dem Siebenjährigen Kriege kamen ferner durch entlassene Soldaten die Einheitspreisläden von damals, die Groschenbuden, auf, in denen man sich besonders gut Herzen zum Verkauf geboten denken kann.⁸⁴

Fände man sie belegt oder abgebildet, so würde vermutlich jedermann damit zufrieden sein und keinerlei anderen, geschweige einen anstößigen »Sinn« hinter den Zeilen suchen; im Gegenteil: Vielleicht würde dies Lied Goethes Duett von seiner vermeintlichen oder wirklichen Hinterhältigkeit eher entlasten, denn dann brauchte man sich nicht der Tatsache zu erinnern, daß es moralisch ja einiges Bedenkliche voraussetzt, wenn Amor Herzen (im Plural) zum Verkauf anbietet, die Damen sogar ein solches mehrfaches Angebot nicht nur erfragen, sondern als normal ansehen, und die monogame Beschränkung der »Deutschen« auf ein einziges Herz nur als

⁸⁰ Vgl. WOLFF, Messe, S. 86 f., und das Zitat aus der Vorrede des Textbuches, ebd., S. 88.

⁸¹ Aus Leipziger Jahrmachtsreimereien, die erst später bei Goethe wirksam wurden, scheint sich z. B. »Hanswursts Hochzeit« herzuleiten, vgl. HERRMANN, Jahrmachtsfest, S. 27 ff.

⁸² Vgl. HERRMANN, Jahrmachtsfest, S. 17 f.

⁸³ Vgl. GÖTZE, Goethe, S. 284 ff.; ALBRECHT, Goethe, S. 5 ff., 86 ff.

⁸⁴ Vgl. HASSE, Geschichte, S. 326, 310, 480, 156. Zur Herz-Metaphorik: vgl. JACOBSEN, Metamorphosen, S. 107 ff. Daß sich die Gestalt »Herz« selten als Amulett findet, mag auf alten Tabuvorstellungen beruhen, s. HANSMANN, Amulett, S. 249 f., 301.

»Eigensinn« und Ausnahme erscheint. Galant wäre das ML nur im Sinne der Galanteriewaren, und das Goethesche kindlich nur, weil es von Kindern handelt, und zwar von Kindern als Verkaufsobjekten, wobei es ganz natürlich ist, daß Kinder beiderlei Geschlechts angeboten werden; nur in der Person des Verkäufers tritt Amor auf, ohne daß das durch mehr als den bloßen Titel begründet wäre: Es ist eben einmal so, daß auf der Leipziger Messe, wo alle und jeder sich tummeln, auch er seinen Stand hat. Er wird nicht verkauft, er verkauft selber und nicht mehr geschlechtige oder ungeschlechtige Lebewesen, sondern das, was sie symbolisiert und mit menschlichem Leben überhaupt identisch ist: Mit Herzen, also mit dem, was seit der Antike für alle menschlichen Vitalkräfte außer nun gerade der Liebe stand, weil die nun einmal ein eigener Gott (oder eine Vielheit von »Liebesgöttern«) innehatte, und was erst seit der frühen Neuzeit Sitz der Gefühle und damit auch der Liebe geworden war – mit Herzen, aber noch immer verkauft er also seine diversen Stücke an eine Dame, und die Eigenschaften, die er ihnen nachrühmt, sind »eindeutig« nicht-kardialer Natur. So ist eine Übereinstimmung in der »Grundlage« deutlich, die beide Lieder zusammenrückt.⁸⁵

Es kommt nun aber vor allem auf die Chronologie an, denn eine spätere Entstehungszeit des Liedes schlosse das Kausalverhältnis ML → Goethe, das voraussetzen wäre, in jedem Fall aus.⁸⁶

Was ich darüber zu sagen vermag, faßt der folgende Exkurs zusammen.

⁸⁵ Sie ist in dem Londoner Codex von Pierre Salas in »*Petit livre d'Amour*« (um 1500–1519) bildlich dargestellt: zwei Mädchen fangen da geflügelte Herzen mit einem Vogelnetz, s. KRUSE, Herzen, S. 77.

⁸⁶ Da das ML nicht von Goethe abhängig sein kann, wäre es allenfalls denkbar, daß beide von gemeinsamen Universalien herstammten, ein Gedanke, der durch das hier Mitgeteilte vielleicht nicht als rein aus der Luft gegriffen erscheint.

III. Exkurs über das Messelied

Die angeführte Fassung stimmt zwar mit Goethe in der Strophenzahl genau und, was den Aufbau angeht, im wesentlichen überein, doch sei nicht verschwiegen, daß sich sowohl ausführlichere wie kürzere Versionen finden lassen. Ihre *zeitliche* und *räumliche* Verteilung ist aus der folgenden Übersicht über das gesamte Material zu ersehen, das mir zur Verfügung stand.⁸⁷ Soweit es aus dem Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg stammt, verdanke ich es der Vermittlung von Wiegand Stief, soweit es aus Berlin kommt, der Inkunabelabteilung der damaligen Deutschen Staatsbibliothek.

Dreistrophig

- 1 Alweiler Kr. St. Wendel (Marie Dörr durch das Lehrerinnenseminar Saarburg, Rheinisches Archiv)
- 2 Ratibor (Agnes Bogatzki geb. Mohr, Schlesische Gesellschaft für Volkskunde, M 50)

Vierstrophig

- 3 Darmstadt (Erk-Nachlass)
- 4 Wasselnheim (Liederbuch [6] von Barbara Müller 16. VIII. 1818, Elsässisches Archiv)
- 5 Darmstadt(?) (»Durch [Johannes] Fölsing [1812–82?] 3. VIII. 1858«, Erk-Nachlass)
- 6 Lembach, Elsaß (1889, Franz Magnus Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert: nach Wort und Weise aus alten Drucken und Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen und hg. v. Franz Magnus Böhme Leipzig 1895, S. 321 f. Nr. 423)⁸⁸
Mit Melodie: 4/4 [Takt], D-dur [s. Anhang II, Nr. 3.1]
- 7 Drawehn (Jenny Rakow, Volkslieder aus Pommern. Charlottenburg-Berlin 27. V. 1896. W. Koglin durch Prof. Brunk, Osnabrück, Nr. 16 S. 80)
- 8 Haardt, Rheinpfalz (Georg Heeger; Wilhelm Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz: mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt, Band 2, Kaiserslautern 1909, S. 165 Nr. 268) Mit Melodie: 4/8 D-dur [s. Anhang II, Nr. 3.2]

Fünfstrophig

- 9 Elze / Neuwied (»Aus einem von Friedrich Sauder, Musiker in Elze geschriebenen Liederbuche, jetzt im Besitz von Justizsekretär Huhn-Neuwied. Aus dem *Anfang des 19. Jahrhunderts*, ans [Hannoversche] Archiv Mai 1932.« Volkslieder, im Kreise Neuwied gesammelt von O. Runkel)
Mit Melodie: 4/4 G-dur [s. Anhang II, Nr. 3.3]
- 10 Fünf Schöne Lieder. Halle: Dietlein (32)⁸⁹

⁸⁷ Ich versehe sie mit Nummern, die ich allein im folgenden zitiere.

⁸⁸ Die Bemerkung HOFFMANN'S VON FALLERSLEBEN, Lieder, S. 14 Nr. 51 / S. 344: »Vor 1841« ist wohl allzu vorsichtig, ebenso BÖHMES Angabe in: Lieder, das Lied sei wohl ein erst 1871 ins Elsaß eingeführtes Drehorgellied, vgl. allein Nr. 29.

⁸⁹ Hierzu Wiegand Stief brieflich unterm 16.IV.1971: »Die Ziffern 32, 37 und 101 haben

- 11 Fünf schöne neue Lieder. Halle: Dietlein (37)
- 12 Drei schöne Neue Lieder. Berlin
Titel: Amor der Herzenshändler
- 13 Vier Arien und Lieder in bekannten Melodien. Delitzsch (41)
- 14 Breslau (Scholz, Schlesische Gesellschaft für Volkskunde)
- 15 Nauen (Liederhandschrift von Luise Spillhagen durch Dr. Johannes Koepp 1839 [Märkisches Archiv])
- 16 Köben, Schlesien (1840 notiert [Hoffmann von Fallersleben] Cop. 2. VII. 1848, Erk-Nachlass)
Mit Melodie: 2/4 G-dur [s. Anhang II, Nr. 3.4]
- 17 Haber Bezirk Auscha (Handschriftliche Sammlung: Lieder. Mit und ohne Begleitung der Guitarre. Franz Kammel [1840–1842 in Haber] Nr. 70. »Von Lehrer Franz Kammel [Enkel des Schreibers?] 1898 an den böhmischen Ausschuß gesandt.«)
Titel: Amor als Herzenskrämer
Mit Melodie von A. Wojtischek: 6/8 F-dur, (Allegro) [s. Anhang II, Nr. 3.5]
- 18 Willibald Walter, Sammlung deutscher Volkslieder [...]: welche noch gegenwärtig im Munde des Volkes leben und in keiner der bisher erschienenen Sammlungen zu finden sind, Leipzig 1841, S. 60f., Nr. 40
Unterschrift: Leipziger Jungemagd
- 19 Gottfried Wilhelm Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen: eine Sammlung von über 1000 Liedern und Gesängen; mit Singweisen und Klavierbegleitung, Altona 1842. Dritte, unveränderte Ausgabe, Leipzig 1849, S. 559 Nr. 1838
Titel: Amor und die Leipziger Jungemagd
Mit Melodie von G. W. Fink: 2/4 G-dur, »Erzählend« [s. Anhang II, Nr. 3.6]
- 20 Spielmanns Lust und Leid: 111 Lieder und Gesänge zur gitarre [sic] oder Laute mit vollständigen Textversen in zwangloser Reihenfolge gesammelt und hg. v. O. Rathmann, Leipzig 1914, S. 5 Nr. 6
Titel: Amor auf der Leipziger Messe
Mit Melodie: 4/4 F-dur, Allegretto
- 21 Cossebaude A. H. Dresden-Altstadt (Nach einer 53-jährigen Vorsängerin, Hedwig Koch, Aufgezeichnet von Ludwig Steglich, 13. I. 1930)
Mit Melodie: 4/4 F-dur, Variante der vorigen

Sechsstrophig

- 22 Fünf schöne Neue Lieder. Berlin: Zürngibl (101) (»Wol um 1810–15«, Erk-Nachlass, Fliegende Blätter 8; 6. Str. ausgerissen)
Titel: Amor als Herzenskrämer.
Mit Bild
- 23 Langenschwalbach bei Wiesbaden (Liederbuch des Carl Harz Blatt 215^{ar}, 22. IV. 1821)

offenbar nichts mit Jahreszahlen zu tun. Solbrig druckte um 1811 mit ähnlichen Frakturtypen wie Dietlein in unbekannter Zeit. Auch Zürngibl druckte zwischen etwa 1806 und etwa 1830 mit ähnlichen Frakturtypen wie Dietlein zu unbekannter Zeit. Es ist also vom Inhalt des Buchtitels und vom Schriftbild her gesehen, nicht unwahrscheinlich, daß auch Dietlein in Halle zwischen etwa 1806 und etwa 1830 gedruckt hat.«

- 24 Flensburg (Handschriftliches Liederbuch des Fräulein Henriette Rittscher, eingesehen von Lehrer Max Kuckei, Suxdorf Post Cismar, S. 114f. Schleswig-Holsteinisches Archiv)
- 25 Mary Elisabeth Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz, Halle 1902, S. 168f. Nr. 108: Sinsheim bei Heidelberg (samt Vorlage: Liederbuch von George Pfeiffer aus der Nähe von Heidelberg No. 2)
Titel: Amor auf der Messe

Siebenstrophig

- 26 Eberswalde (Handschrift von Frau M. Nagler, *Januar 1930*. »Sie hat das Lied von Frau Gärtneribesitzerin Pauline Haerecke, geb. 1850 zu Küstrin, die das Lied von den Eltern und Dienstboten gehört hat. Ohne Melodie. Dr. J. Koeppe.« Märkisches Archiv)

Achtstrophig

- 27 Arnsberg (Westf.) (Handschriftliches Liederheft von L. Sander, ohne Datierung »um 1850?«)

Zehnstrophig

- 28 Ersteiner Kunkelstubenlieder anno 1810, Nr. 9. (Elsaß)
Titel: Das Herzerlied

Zwölfstrophig

- 29 Erding. (»Nach einer Notiz im Liederbuch: »Diese Lieder-Sammlung ist im Jahre 1781 in Erding angefangen worden.« »Handschrift Liederbuch in A. Englerts Besitz No. 16 mit Melodie!«)
Titel: Amors Handelschaft
(Melodie bezeugt aber nicht erhalten)
- 30 »Alte Handschrift. *Um 1800 oder 90er Jahre*.« (Erk-Nachlass)
Titel: Die Leipziger Oster-Messe
Mit Melodie: 2/4 F-dur, Allegretto [s. Anhang II, Nr. 3.7, dort als Nr. 31 aufgeführt]
- 31 »Lisco's handschriftliche Sammlung. *Um 1815*. Cop. 29. Mai 59.« (Erk-Nachlass)
Mit Melodie: 2/4 F-dur (=Nr. 30) [s. Anhang II, Nr. 3.7, dort als Nr. 32 aufgeführt]
- 32 Fünf Schöne Arien. Gedruckt in diesem Jahr (32, s. Anm. 89)⁹⁰
- 33 Vier schöne Lieder. Gedruckt in diesem Jahr (32)
- 34 Vier schöne neue Lieder. Gedruckt in diesem Jahr (32)
- 35 Fünf sehr schöne Neue Lieder. Berlin: Zürngibl (101, s. Anm. 89)
Titel: Amor als Herzenverkäufer;⁹¹ siehe Anhang III, 2
Mit Bild⁹²

⁹⁰ Vgl. KOPP, Ehrensprüchlein, S. 603–607.

⁹¹ Hier eine Übersicht über die *Titel*: 29 (nach 1781): Amors Handelschaft, 30 (um 1800 oder 90er Jahre): Die Leipziger Oster-Messe, 28 (1810): Das Herzerlied, 22 (um 1810–15):

- 36 (Fünf Lieder) (Berlin)
 37 Vier Lieder. Leipzig: Solbrig (s. Anm. 89)
 38 Vier schöne neue Lieder. Gedruckt in diesem Jahr. (32)
 39 Zwey schöne neue weltliche Lieder. (52)
 40 Vier schöne neue Lieder. Gedruckt in diesem Jahr (32)
 41 Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde 4 (1908), S. 299

Dreizehnstrophig

- 42 Fünf schöne neue Lieder. Gedruckt in diesem Jahr. (*»18./19. Jahrhundert Stadt-
 bibliothek Breslau 8 n 93016^a.«*)⁹³

Ich drucke zunächst eine dreistrophige Fassung (Nr. 2 aus Ratibor) und dann eine zwölfstrophige als die extremen Formen ab, zwischen denen unsere fünfstrophige in der Mitte liegt:

1. Als in jüngst verflössnen Jahr
 In Leipzig Ostermesse war,
 Hatte auf des Marktes Mitte,
 Amor eine Krämerhütte,
 Und bot freundlich Jedermann
 Herzen zum Verkaufe an.
2. Eine Schöne trat hinzu
 Was für Herzen hast denn du?
 Wollen Sie Pariser Herzen?
 Die wie kleine Täubchen scherzen,
 Englands Gelassenheit
 Oder Deutschlands Zärtlichkeit?
3. Weil ich eine Deutsche bin,
 Hab ich auch mein Eigensinn.
 Jüngst hab ich ein Herz verloren
 Weit, ach weit von hier geboren.
 Schaffst du dieses eine mir,
 Für die andern dank ich dir.

Nun die zwölfstrophige, Nr. 29, die älteste bezeugte:

Amor als Herzenverkäufer, 12 (1806–30): Amor der Herzenshändler, 35 (1806–30): Amor als Herzenverkäufer, 17 (1840–42): Amor als Herzenskrämer, 18 (1841) (Leipziger Jungemagd), 19 (1842): Amor und die Leipziger Jungemagd, 25 (1902): Amor auf der Messe, 20 (1912): Amor auf der Leipziger Messe.

⁹² *Bilder* sind nur in 22 (um 1810–15) und 35 (1806–30, s. Anhang III, Nr. 2) überliefert.

⁹³ Vgl. noch FIEDLER, *Volksreime*, S. 129: »Die Verfasser dieser Lieder sind mir, bis auf wenige Ausnahmen, unbekannt; sie gehören aber meistens, wie eben diese Ausnahmen, dem dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts an.«

Amors Handelschaft

1. Als im jüngst verflorenen Jahr
Leipzigs Ostermesse war,
setzte auff des Marktes Mitte
Amor eine Krämerhütte,
Und both freundlich jederman
Herzen einzukaufen an.
2. Eine Schöne trat hinzu;
Was für Herzen hast denn du,
Rief sie, könnt ich welche sehen?
Alle solln zu Dienste stehen,
Die ich in der Hütte hab,
Sprach der lose kleine Knab.
3. Sehn Sie nur die Herzen an,
Ob man schönre finden kann!
Und von allen Nationen
Die in ganz Europa wohnen
Ist die beste Gattung hier:
Sie befehlen nur mit mir.
4. Doch Sie sind, sagt mir mein Sinn
Eine schöne Bajerinn,
Und so kann vor andern allen
Auch ein Landsmann wohl gefallen.
Nein, sprach sie, du irrest dich,
Nur kein Bajrisch Herz für mich.
5. Nun das hindert nicht den Kauf
Komme sie nur gar herauf,
Schaffen Sie Pariser Herzen,
Die wie kleine Affen scherzen
Engelands Gelassenheit,
Oder Welschlands Zärtlichkeit.
6. Nein, rief jetzt Nannete, nein!
Alle diese bleiben dein;
Ich hab jüngst ein Herz verlohren,
Dieses war im Reich gebohren
Hättest du nur dieses hier,
Alles zahlt ich dir dafür.
7. Doch es ist nicht mehr zu thun
Anstatt dessen möcht ich nun
Aus den schönen Niederlanden
Die nächst Frankreich angestanden
Mir ein anderes Herz ersehnen,
Amor sag, kann dieß geschehn?
8. Warum nicht? – Erwidert er,
Und gab Niederländer her,
Wollen Sie dieß hier nicht haben,
Es ist von besondern Gaben,

- Und vielleicht die beste Wahl,
Denn man liebt es überall.
9. Überall ist gar zu viel
Und schon gar nicht, was ich will,
Denn was meins ist, muß nicht allen,
sondern mir allein gefallen
Und ich merkte, daß es frey
Ohne Nebenabsicht sey.
10. Amor biß die Lippen zu
Und sprach lächelnd: Eure Ruh
Wird doch nicht darinn bestehen,
Das Sie wollten weiter gehen,
Welches Herz wird doch allein
Ohne Nebenabsicht seyn.
11. Doch weil Sie, geliebtes Kind,
So galant und artig sind
Werden Sie doch teutsch nicht denken,
Und sich dessentwegen kränken,
Kaufen Sie mein Herz von mir,
Es ist gut ich steh dafür.
12. Weil ich eine Bajinn [sic] bin
Hab ich auch ein eigen Sinn
Mir kein anders Herz zu kaufen
Weder deins noch aus dem Haufen,
Hast du nicht das rechte hier,
Dank ich für die andern dir.

Darüber, daß es sich hier um ein »Kunstlied im Volksmund« handelt,⁹⁴ wären sich die Folkloristen wohl einig, allerdings ist sein *Verfasser* unbekannt, und solange das Gebiet der Schlager von ehemals mit seinen in jeder Hinsicht fließenden Grenzen allein bibliographisch je später, um so schlechter zu übersehen ist, wird er auch schwerlich zu ermitteln sein, da man hier meist auf Zufallsfunde angewiesen ist.⁹⁵

Mit der *Entstehungszeit* sieht es nicht sehr viel anders aus, nur daß sie vor der *Verbreitungszeit* im frühen 19. Jahrhundert liegen wird, nämlich noch im 18. Jahrhundert, also lange nach dem 17. Jahrhundert mit seinen vielen handschriftlichen Liedersammlungen. Gerade die Epoche bis zu Goethes Tod und der Vormärz brachte noch einmal einen Höhepunkt der »Volksliteratur« an der Grenzscheide von Kunstichtung und Massensliteratur mit ihren anonymen Produkten, mit dem Nebeneinander von zeitlosem, »echtem« Volkslied⁹⁶ und bewußt zeitgeschichtlich

⁹⁴ Ich greife, da ich den vielen Fragen nicht nachgehen kann, in die man hier gerät, nur die längst gegebenen Stichwörter von JOHN MEIER auf: Kunstlieder, bes. S. XLVIff., wo unser Lied unter Nr. 351 auf S. 58 angeführt ist.

⁹⁵ Vielleicht würde man dieses flüchtigen Stoffes heutzutage durch die elektronische Datenerfassung besser Herr werden?

⁹⁶ Man findet es z. B. im Beipack noch in 13,1: Ich stand auf hohem Berge [...].

gebundenen Aktualitäten,⁹⁷ von Soldaten-⁹⁸ und Studentenlied,⁹⁹ Exotischem¹⁰⁰ und Erotischem,¹⁰¹ von parodistischen Rollenliedern aus älterer Typologie,¹⁰² Opernarien und populär gewordenen Chansons,¹⁰³ und was alles noch hier anschoß.

Alles wurde in gleicher Weise gängig gemacht und in den bekannten Drucken der »Schönen Neuen Lieder«, mit oder ohne Melodie, kolportiert und u. U. gleich akustisch vorgeführt, vor allem auf den Jahrmärkten und Messen selber, auf denen ja überall die Liederverkäufer wirkten, abgebildet¹⁰⁴ und ihrerseits dann auch wieder in die Dichtung einbezogen wurden.¹⁰⁵ Wenn nicht die Leipziger Messe, dann war doch

⁹⁷ 35,1: O ihr edle Unterthanen, 38, 4/5: An der Gruft der Prinzeß Wilhelmine Heinrich, Königl. Hoheit, gebohren den 23sten Februar 1726, gestorben den 8ten Oktober 1808. – Auf das glückliche Wiedersehn Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Wilhelms von Preußen aus Frankreich in Berlin, den 20sten November 1808.

⁹⁸ 35,5: Es marschirten drei Regimenter zum Thore heraus [...].

⁹⁹ 32, 2: Ein Leipziger Student hat jüngst nach Haus geschrieben [...].

¹⁰⁰ 12: Inkle und Jariko. Als exotische Region galt auch Rußland, wie der Schauplatz der Moritat im vierfüßigen Iambus der Bänkelsänger in 11,1: Lied auf das Kind, welches in Rußland durch einen Hund gerettet wurde, einer Mischung des Liedes vom braven Mann und der Geschichte von Plisch und Plum. Karl Herloßsohn greift das in »Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten« verständnisinnig auf: Schauderhafte Beschreibung, wie ein Graf seine älteste Tochter ermordet (THIMME, Musenklänge, S. 111). So die: Schaudervolle Mordgeschichte, wie drei Kinder von ihrer Mutter den Wölfen zum Fraß hingeworfen worden sind [...]. Ereignet im Jahr 1830 in Rußland (JANDA, Moritat, S. 154f.) Über Binnenexotik vgl. BAUSINGER, Volkskultur, S. 93, usw.

¹⁰¹ Als ein gesittetes Beispiel diene 13, 3: Genug für heut', es dunkelt schon, als ein Beispiel anderen Kalibers 32, 2.

¹⁰² Z. B. in 33 u. ö.: Das ist der schöne Leichenzug, als man Jakob zu Grabe trug [...] mit dem bekannten Refrain: Schöne Spielewerk! Schöne Rarität! O bella Kathrine! charmante Margreth!, ein Guckkastenlied, das HERRMANN, Jahrmarktsfest, S. 29ff., 147f., bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts zurückverfolgt. Vgl. KOPP, Ehrensprüchlein; weitere Literatur in: LANCRET, Guckkastenmann, S. 42 Anm. 46, S. 47.

¹⁰³ Ohne die Namen ihrer Verfasser finden sich in den Liedern der Jahrmarktsdrucke z. B. Üb' immer Treu und Redlichkeit (Hölty), Denkst du daran, mein tapfrer Lagienska (Holtei), Es kann schon nicht alles so bleiben (Kotzebue), Ein freies Leben führen wir (Schiller), Arm und Klein ist meine Hütte (Wagenseil) usw. Hingewiesen sei auf das Lied in 35, 4: Das Schäfermädchen und der Kukuk, das an das Goethische »Frühlingsorakel« erinnert.

¹⁰⁴ Z. B. in Christoffer SUHRS Hamburger Ausruf, s. Abb. nach dem Neudruck von FREUDENTHAL, Ausruf, dazu S. 12.

¹⁰⁵ Vgl.: Volkslieder, Krämermichel, d. i. Samuel Friedrich Sauter, aus deren Vorrede »An den Leser« (S. I-III) zu entnehmen ist, daß der Krämermichel (S. 31f.) samt seinem Weibe (S. 33f.) in einem Ehinger Landkrämer namens Michel lebende Vorbilder hatten, und daß der Erfolg dieser »Stegraif-Reime« Anlaß zu Sauters »Dichtereyen« und ihrer Gesamtausgabe waren, in der dann auch noch »Des Krämer-Michels Sohn« hinzukam; s. Die sämtlichen Gedichte des alten Dorfschulmeisters Samuel Friedrich Sauter, welcher anfänglich in Flehingen, dann in Zaisenhausen war und als Pensionär wieder in Flehingen wohnt, Karlsruhe 1945, S. 140–150 (vgl. 22); dazu KILIAN, Sauter, S. XVf. und XXVII zu 19; ferner GOLDSCHMIDT-JENTNER, Biedermeier, S. 241–244; BÖHME, Lieder, Nr. 183f., S. 153ff.; ALTWEGG, Hebel, S. 218, usw. bis REUTER, Blumen, S. 93 (Dat gode Hart), wo Jehann vom Jahrmarkt mitbringen soll: Den fief schöne Örgelleere, Nieg gedrückt dissem Joahr. Dabei hatten diese

zumindest Plundersweiler¹⁰⁶ der Ort, an dem sich ein Lied wie das unsere abspielen konnte.

Was nun seine *Verbreitung* angeht, so zeigt die Übersicht des Exkurses, daß es im ganzen alten Reichsgebiet umlief,¹⁰⁷ vom Elsaß (4, 6, 28), dem Saarland (1) und der Pfalz (8, 25), Hessen (3, 5, 23), dem Rheinland (9) und Westfalen (27), Schleswig-Holstein (24), Pommern (7), Schlesien (2, 14, 16, 42) und Böhmen (17) bis nach Bayern (29), doch ballt sich die Überlieferung in Mitteldeutschland so dicht und häufen sich die Belege aus Halle (10, 11), Delitzsch (13), Leipzig (37) und Dresden (21), auch aus Berlin (12, 22, 35, 36) und der Mark (15, 26) so deutlich, daß man kaum daran zweifeln möchte, das Lied sei auch nahe dem Schauplatz entstanden, auf dem es vor sich geht, dem alten Liederzentrum Leipzig.

Die *Melodie* ist zwar bei solchen Erzeugnissen unentbehrlich, denn eine reine Textliteratur gibt es unter diesen »Schönen neuen Liedern«¹⁰⁸ ja noch nicht, sie sind aber austauschbar, im Gegensatz zu dem relativ beständigen Text (vgl. den Anhang II). Die einzigen Namen, die im Zusammenhang mit dem Liede faßbar werden, sind die von J. Antonín Vojtěšek (1771–1810),¹⁰⁹ der zu einer Niederschrift aus Haber 1840–42 als Urheber einer 6/8-Melodie in B-dur genannt wird und u. a. auch als Komponist von Liedern und Tänzen bekannt war, und von G. W. Fink (1783–1846), dem Sammler des Musikalischen Hausschatzes;¹¹⁰ davor und danach gibt es aber noch andere, namenlose Melodien, von denen die älteste zwar bezeugt, aber nicht erhalten ist (29), und die erste im 19. Jahrhundert notierte allein durch ihre mixolydische Septime in der Kadenz auf die hochklassische oder vorklassische Zeit hindeutet; außerdem wird auf andere Melodien verwiesen.¹¹¹ Die Musik führt also auch nicht viel weiter.¹¹²

In zweien der Belege (22, 35) ist den Zürngiblschen Drucken eine einfache *Illustration* beigegeben.¹¹³

»kahlen Lieder« bereits ein Jahrhundert zuvor die herbe Kritik der Aufklärer dulden müssen, s. FISCHER, Frisch, S. 22f.), was (VI. Auftr., S. 20f.) ein weiteres Jahrhundert zurückführt, indem es eine Moritat von vor 100 Jahren verspottet, die als neue Zeitung frisiert und für einen Dreyer verkauft wird.

¹⁰⁶ Die schönste Einführung in den ganzen Komplex ist HERRMANN'S Plundersweilern, das S. 11 ff. alles Nötige über die Schönen Neuen Lieder, die Jahrmarktsoper und überdies zu der Fragestellung beibringt, ob Goethe durch solche Leipziger Anregungen nachhaltiger beeinflusst sein könnte (S. 75f., 131ff.).

¹⁰⁷ Den gleichen weiten Radius von Bairisch (11, 4: Müßt's ma nix in Übel aufnehmen) über Rheinisch (40, 2: Schlapperment ihr Nobers Jungen) bis Mitteldeutsch (33, 4: Ey nun so schlag der Plunder drein) umfassen auch die mundartlichen Beispiele der Sammlungen.

¹⁰⁸ In 32 heißt es ja geradezu: Fünf Schöne Arien.

¹⁰⁹ S. Ottův Slovník Naučný 26, Praha 1912, S. 905.

¹¹⁰ S. BOETTICHER, Fink.

¹¹¹ Z. B. in 10,11: Melodie Das sind pudelnärr'sche Dinge [...]; dies Initium, das wiederum auf Mitteldeutschland hinweist, kann ich zwar nachweisen, die Melodie aber nicht: WEGENER, Lieder, S. 230 Nr. 788, aus Olvenstedt bei Magdeburg; EULING, Priamel, S. 424: Dat sünd puudlnarrsche Dinge, Dai ick dick jezundr singe ...

¹¹² Vgl. die beigegebene Wiedergabe der Melodien im Anhang II, Nr. 3.

¹¹³ S. Anhang III, Nr. 2.

Wenden wir uns nun dem *Inhalt* des Stückes zu. Daß sein Schauplatz die Ostermesse »im jüngst verfloß'nen Jahr« sei,¹¹⁴ ist nicht zu bezweifeln, und nur eine einzige Fassung weiß es anders. Im Verlauf ihres Dialoges mit Amor als Herzenverkäufer (22) betont die als Kunde auftretende »Leipziger Jungemagd« (18, 19), mag sie nun Jeanette (17, 34–36, 37, 41, 42), Juliette (24), Lisette (28) oder Nannette (29) heißen, oder mag sie lediglich als »Dame« (26) oder »Schöne« (2 usw.) oder als »liebe kleine Braut« (7) eingeführt werden, immerhin, sie sei eine Deutsche und habe ihren Eigensinn (2 und die Mehrzahl), und der besteht darin, ein Herz zu kaufen, das entweder »im Reich« (25, 27, 29, 30, 32, 34–37), »an dem Rhein« (8) oder gerade »nicht im Reich« (24), jedenfalls »weit, sehr weit von hier« (2, 4) geboren ist. Und diese Käuferin¹¹⁵ bleibt nun keineswegs eine Sächsin (32) oder Dresdnerin (22, 24, 30, 34–36, 38, 41, 42) sondern wird von Amor angesprochen oder bezeichnet sich selbst als Pfälzerin (27) Bajerinn (12), Berlinerinn oder Schlesierin (43) oder gar als eine Böhmin (25, 28, 40) oder Pragerin (17, 28, 39). Man sieht, in diesem Punkte war das Lied flexibel, wenn nur der Ort der Kaufszene sicher blieb. Auch die *variorum nationum proprietates*, die Amor in seiner Kollektion hervorhebt, sind in ihrem Bestand unfest, denn die Träger der Eigenschaften wechseln, werden mannigfach variiert und zugeschrieben, Englands »Gelassenheit« wird zur »Ausgelassenheit« (9, 20) oder verblaßt zur »Bescheidenheit« (1). Deutschlands »Zärtlichkeit«, um die es mit Welschland streitet, schrumpft zur »Redlichkeit« (24, 25; 1 usw.), auch die Niederländer stehen »nächst Frankreich« an (28–30 usw.), auf daß die Auswahl groß sei und die Wahl schwer falle.

Das gehört zum Spiel¹¹⁶ und entspricht dem namen- und gestaltlosen Qualitätskatalog, den Amor, immer noch angeblich von seinen Herzen, vorträgt:

Hier sind kleine, große, volle,
Schlanke, magre, wie auch tolle,
Dieses hier ist superfein
Glatt poliert und winzig klein.¹¹⁷

So weist die Szene über den Ort hinaus, an dem sie spielt, und daß es gerade Amor ist, der als Messekrämer auftritt, hebt das Geschehen weiter ins Allgemeine. Wenn es nicht Herzen wären, die er anzubieten hat, sondern Liebesgötter,¹¹⁸ wären wir wieder bei Goethe im antiken Milieu.

¹¹⁴ Oder vergangenen oder verwichenen, vor längst verfloss'nen Jahren (7); 4 hat Lassler [l. Basler?] Ostermesse.

¹¹⁵ In 1 steht nichtsdestoweniger die Anrede: Kaufen Sie, mein bester Herr [...].

¹¹⁶ Ein frühes Beispiel solcher Held(inn)enschau ist das Lied, »*Ich spring an disem ringe*« (1440–60): KIEPE, Gedichte, S. 291 f. (*Die frewelein von francken – swaben – vom Reyne – von Sachsen – von Bayren*). Vgl. ferner SEIDEL, Cgm 379, S. 127 f. mit reichen Literaturhinweisen.

¹¹⁷ Auch das natürlich vielfach variiert, z. B. statt *superfein* (9) *silberfein* oder *silberrein* in 10 und 21.

¹¹⁸ Auf einem Relief von Marc Louis Solon aus den 70er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts kochen weibliche Figuren in einem Kessel außer Liebesgöttern selbst auch Herzen (WILLE, Liebesgötter, S. 184 f. Abb. 27). Auch das anakreontische Erotennest ist ja eigentlich im menschlichen Herzen angesiedelt, doch hat das offenbar keine ikonographische Nachfolge gezeitigt (ebd., S. 162). Mit einem Herzen als Ball spielt schließlich Eros bei Meleager in BECKBY, Anthologia, Buch 5, 214, Band 1, S. 352). Ein Bindeglied zwischen Amoretten und Herzen ließe sich im übrigen auch dann finden, wenn man die Sphäre des Mimus

Doch eins sei noch betont: Goethes Lied bezieht sich zunächst auf Kinder, und zwar beiderlei Geschlechts. Trotz aller seiner Herzenssymbolik und dem Einkleidungsanfang überhaupt sind dagegen im ML die verschiedenen Herzen, die Amor als Messeschlager anbietet, als *partes pro toto* von Männern zu denken. Das müßte keineswegs so sein. In den »Deipnosophisten« des Athenaios etwa¹¹⁹ werden die entsprechenden Damen auch schon in dieser Weise, nämlich als »dünne, dicke, runde, lange, krumme, junge, alte, mittelgroße, reifere« (λεπεῖη, παχεῖα, στρογγύλη, μακρᾶ, ρικνῆ, νέα, παλαιᾶ, μεσοκόπω, πεποιτέρω) zur Auswahl dargeboten. Doch hier im ML ist es klar, wie es gemeint ist und der etwaige Hintersinn ohne große Mühe als Vordersinn zu verstehen, oder deutlicher: Der zitierte Katalog von Eigenschaften ist statt nur auf Herzen, deren schlanke, magre oder winzig kleine ohnehin nicht leicht vorzustellen sind, als auf ein anderes Organ bezüglich zu lesen, mit dem das Herz seit den ältesten Zeiten öfters den Platz wechselt,¹²⁰ wie Lenau – in diesem Falle als guter Aristoteliker – an einer oft zitierten Stelle andeutet:

Das Herz, in dem die Wesen alle gründen,
Der Born, worein sie sterbend alle münden,
Der Gott der Zeugung ist's, der Herr der Welt,
Die er, nie satt, in seinen Armen hält.^[121]

verlassen und sich in eine andere Dimension des Spieles begäbe, nämlich die Karten, in der sich die Ernten ebenfalls tummeln. Da findet man nämlich in der Cœur-Serie gelegentlich ihre Flügel durch Herzen ersetzt (in der Carreau-Serie allerdings auch durch die Rhomben der Spielfarbe), aber das bleibt vereinzelt und an sein Objekt gebunden. S. den Ausstellungskatalog: Die Spielkarten-Almanache, Nr. 88–89 (S. 30), 90–91 (S. 40), 191 (S. 70), 287 (S. 100). 298–299 (S. 103), vgl. 52 (S. 26), 102 (S. 44), 306 (S. 105).

¹¹⁹ GULICK, Athenaeus, XIII 569, S. 72.

¹²⁰ S. VONESSEN, Herz, S. 4, 13, 30, 47 (bzw. S. 10, 19, 36, 50 im Gesamtband); vgl. weiter STOCKINGER, Herz; BERKEMER, Herz; GEERLINGS, Herz; KRUSE, Herzen. Die Fülle der Bedeutungen für die das Herz in den Sprachen der Welt steht, zeigt etwa am Beispiel der uralo-altäischen Idiome VEENKER, Herzen, S. 147; was er vorhatte, ist durch seinen frühen Tod leider Programm geblieben. Als eines von vielen Beispielen aus afrikanischen Sprachen möge BECHER, Constructions, dienen, besonders die Beispiele in Appendix I, *sub voce* BODY, S. 57ff.

¹²¹ BARTHEL, Lenau, S. 700: Don Juan [bzw. S. 10, 19, 6, 50 im Gesamtband].

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 Thorvaldsen 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 Erote kinder 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 Erote 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 Gemählden 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 *Stabiae 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 violetterem 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 Erototen 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, Just 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 Herculanium 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 vorwegnahmen. 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’Herculaneum 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).

V. Goethe und Pompeji

Das wird noch klarer, wenn man sich vor Augen hält, welche Funktion Pompeji überhaupt als Bruchteil von Goethes Erlebnissen in Italien hatte, wie es auf seine Auffassung von der Antike im Ergebnis dieser Reise wirkte, wie lange sich dieser Prozeß erstreckte, und wie er die »Weimarer Klassik« mit formte.

Goethe spiegelte überdies in der eigenen *die* Entwicklung wider, welche die Kenntnis von Pompeji und den campanischen Städten im ganzen genommen hatte. Wirklich vertraut mit Umfang und Tiefe dessen, was man da gefunden hatte, wurde man erst, nachdem die farblosen Kupfer und die kommentierenden Erklärungen, die Bayardi und *Pitture*, die Museumswirtschaft und Dynastenwillkür überwunden waren, und das trat erst mit dem 19. Jahrhundert ein.¹⁷²

Inzwischen war Goethe aber auf andere Weise über die pompejanischen Malereien unterrichtet worden, war die ganze Frage neu gestellt und die Art, wie man sie betrachtete, bedeutsam beeinflußt worden, und zwar, wie schon erwähnt, durch einen Mann, an dem Goethe auch persönlich Anteil nahm, durch Wilhelm Zahn.¹⁷³ Zahn war von Jugend auf in seltsamer aber imponierender Einseitigkeit gerade auf diesen Bereich antiker Kunst gestoßen, offenbar unter dem Einfluß und durch den Unterricht des Hofarchitekten Heinrich Christoph Jussow, und studierte bereits im Kasseler Kurfürstlichen Museum derartige Stücke aus der Sammlung Elbœuf. Im Oktober 1824 kam er nach Rom und wurde durch den dänischen Grafen Rantzen an Thorvaldsen empfohlen, mit dessen Kunst er eng verbunden ist. Er befreundete sich dann mit dem damals neunzigjährigen Pasquale Sconamiglio, der die Ausgrabungen seit ihrem Beginn beaufsichtigte. 1825–26 arbeitete er in Rom und Pompeji, und seine Ergebnisse wurden nicht nur von Thorvaldsen, sondern bald allgemein anerkannt. Im Herbst 1827 war Zahn das erste Mal in Weimar und bei Goethe.¹⁷⁴ Durch Eduard Gerhard¹⁷⁵ ließ sich Cotta dafür gewinnen, 1828 das erste Tafelwerk Zahns zu verlegen.¹⁷⁶ Daraufhin wurde in Berlin unter Teilnahme der besten Leute, die die Stadt aufzubieten hatte, bis hin zu den Humboldts, Bettina von Arnim, Karl Friedrich Schinkel und Christian Rauch, von dem Verleger Reimer der erste Band von Zahns großem Farbtafelwerk wirklich gedruckt, den er bereits 1828 als Manuskript vorgelegt hatte. März

¹⁷² WERNER, Pompeji, S. 28 ff.

¹⁷³ Vgl. SCH[ASLER], Zahn, VIII 28–35 (12.VII.–30.VIII.1863), S. 209 ff.; MEYER, Zahn, S. 668–670; WERNER, Pompeji, S. 34 und 173 Anm. 133; Goethes Äußerungen 1828 und 1830: WA I 49,1 S. 163 ff.; III 11, S. 108.

¹⁷⁴ Beim Kanzler Müller lesen wir unterm 11.IX.1827: »Nachmittags traf ich den Künstler Zahn aus Benndorf, der eben aus Pompeji kam, bei Goethe an. Seine Durchzeichnungen Pompejanischer Wandgemälde lagen auf dem Fußboden des Salons ausgebreitet. Goethe schwelgte in ihrem Anschauen.« Unterm 13. berichtet er, »als Zahn erzählte, daß man erst den achten Teil von Pompeji ausgegraben und noch reiche Ernte, aber erst nach vielen Jahren zu gewärtigen habe, meinte Goethe: Ei nun, um verständig und klug zu werden, haben wir schon jetzt genug, wenn wir nur wollen.«

¹⁷⁵ In GERHARD, Bildwerke, S. 425 f. und GERHARD, Prodomo, S. 230 ist das Bild auch besprochen.

¹⁷⁶ ZAHN, Wandgemälde.

1830 war er wieder bei Goethe und besuchte dann auch in Italien dessen Sohn August.¹⁷⁷

Als eine Art Sachwalter der alten akademischen Tradition blieb er bis 1840 zu meist in Pompeji selbst, grub ein Haus nach dem anderen aus, erlebte, um seine Kenntnis dieser Welt voll zu machen, dort einen Ausbruch des Vesuvs und lernte als großer Cicerone einen bedeutenden Europäer nach dem andern kennen, von Sir Walter Scott bis zu Hegel und Žukovskij. Er ist es aber auch, der mit daran schuld ist, daß schließlich in Stuck und Kitsch unserer »Altwohnungen« *das* endete, was einst neu und köstlich aus der Asche getreten war, und was selbst die alten Entdecker nur vorsichtig als ein Durchschnittsmaß antiker künstlerischer Möglichkeiten gewertet und deswegen auch nicht im Großen imitiert hatten: Er entwarf für reiche Angelsachsen und Russen »pompejanische« Villen und baute für Ludwig von Bayern bei Aschaffenburg selbst einen Abklatsch der *Casa di Polluce e Castore*.¹⁷⁸

Das Bild, das Goethe angeregt haben soll, ist allerdings erst 1859 veröffentlicht worden, nämlich in der dritten Folge des großen Werkes »Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiæ, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen«.¹⁷⁹ Der Text bringt dazu Erläuterungen von Otto Jahn, der zwölf Jahre zuvor, wie schon erwähnt, seine Meinung bekundet hatte, die »Liebesgötter« seien als poetische Deutung des alten Gemäldes anzusehen. So hat es sich seit den *Pitture* weiter vererbt, künstlerische und gelehrte Deutung in zwei Arbeitsgängen und durch zwei verschiedene Fachleute vornehmen zu lassen, wenn auch jetzt nicht mehr in der Weise mythologisch ausgelegt wird wie dereinst.

Die zünftig-sachliche Erklärung lautet nun:

Wandgemälde in der Grösse des Originals (Originaldurchzeichnung), ausgegraben zu Stabiæ am 13. Juni 1759, gegenwärtig im Kgl. Museum zu Neapel. Amorinenverkauf. In einem Zimmer mit dunkel-rothem Hintergrunde, oben gelbem Vorhange, und links grünlichem Thürvorhange, sitzt rechts eine Amorinenverkäuferin mit gelber Tunica und weissem Obergewande, hellrothem Kopftuche und eigenthümlichen grünen Vorderärmeln (wahrscheinlich zum leichteren Tragen) und weissen Schuhen. Vor ihr ein Käfig mit einem Amor am Boden sitzend; einen zweiten Amor hält sie an seinen grünen Flügeln über den Käfig, ihn den ihr gegenüber befindlichen beiden jungen Frauen feilbietend, wovon die sitzende Frau bereits einen Amor gekauft hat, der sich an sie schmiegt und sie fragend ansieht. Die sitzende Frau (vielleicht [sic] Venus) mit langer blauer Tunica, grünem Oberkleide um die Schenkel und dunkel-rothem Gewande um die linke Schulter und Arm, hat weisses Kopftuch und gelbe Schuhe. Die andere weibliche Figur, welche hinter ihr steht und die Rechte auf ihre Schulter legt hat grünes Kleid und hellblauen Mantel. Unten der Fussboden ist grünlich, links der Sitz grau, rechts der Sitz grünlich. Der Rand des Gemäldes ist weiss mit einer grauen Linie in der Mitte.¹⁸⁰

¹⁷⁷ BEYER, August von Goethe, S. 162 ff.

¹⁷⁸ Ludwig I. von Bayern selbst hatte sein Bild von Pompeji im zweiten Bande seiner Gedichte, S. 36f., so »poetisch dargelegt« wie es ihm gegeben war (»Pompeija [sic] in des neunzehnten Jahrhunderts zweytem Jahrzehnt«).

¹⁷⁹ Band 3, Heft 9, Tafel LXXXV, Berlin 18(52–)59. Die zweite Folge war schon 1842–1844 herausgekommen. Diese Daten beweisen freilich nicht, daß Goethe die Blätter nicht einzeln zu sehen bekommen haben könnte.

¹⁸⁰ Man sieht, es geht jetzt vorwiegend um die Farbgebung, der Inhalt spielt keine so große

Goethe hatte mit Zahn Zeit seines Lebens enge Fühlung. Er war wohl einer jener ein klein wenig subalternen Geister, wie gerade Goethe sie zu lieben vermochte: Die *Casa di Goethe* war Zahns Gegengeschenk für diese freundwillige Förderung. Zahns Nachzeichnungen hat Goethe, einzeln oder in den Buchausgaben, oft vor Augen gehabt und vor manchem Zeugen darüber gesprochen. Auf die angebliche Quelle seines Liedes oder dieses selbst ist er aber nie zurück gekommen.

Haben wir irgend Gelegenheit, ein Pompejanisches Original mit den Zahnschen Nachzeichnungen zu vergleichen, so wird sogleich klar, in welche kunstgeschichtliche Nachbarschaft diese Bilder gehören: Es ist Thorvaldsensche Klassik, die die Plastik verloren hat und nun edel, aber dünn auf dem Papier steht, statt als Schmuck eines Hauses zu dienen. Gegenüber Millins bereits hinreichend entkörperlichten Blättern sind nun nur noch sanfte Umrisse geblieben, die aber trotz dieser ihrer Sanfttheit ebenso hart von der oft lockeren Farbigkeit wie von der oft miniaturhaften Konzentration ihrer Vorbilder abstechen. Wie Zahns Nachzeichnungen das allgemeine Bild von Pompejis Malereien bestimmt und mit bewirkt haben, daß aus dem Geheimnis eines *langage allégorique* mit dem vollen Schmelz griechischer und römischer Weisheit ein hübsches Kunstgewerbe wurde, das mag man aus den Äußerungen einer Frau sehen, die »der preußische Professor Zahn« selbst in Pompeji geführt hat, der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die 1840 im zweiten Teil ihres Buches »Jenseits der Berge« Folgendes über das *Museo Borbonico* schreibt:

Fast alle Zimmerwände sind mit glänzend hochrothem Stuck bekleidet: mir däucht nur Wilde mit ihrer Vorliebe für grelle Farben, dürfen in einem feuerrothen Zimmer wohnen. Einige sind auch goldgelb, und zwei oder drei blau. Man kennt die graziösen Gestalten der pompejanischen Tänzerinnen: auf Porzellanteller gemalt find' ich sie charmant; doch zwölf Figürchen lang wie meine Hand als Decoration eines Zimmers, ist etwas Unglaubliches, wenn man nicht wirklich diese Käfige gesehen hat.

Nicht aus Geringschätzung für das Haus und das Privatleben waren die Häuser so klein: die sorgfältige Ausschmückung beweist das Gegentheil; man muß gradezu die Enge bequem gefunden haben.

Ich war unaussprechlich verwundert, bei dem Professor Zahn, der die Pompejanischen Wandbilder in Farbendruck herausgiebt, nur schwarze Zimmerwände zu sehen, da ich doch in Pompeji selbst nicht eine einzige schwarze gefunden. Sie werden wol existiren da er sie copirt hat, auch erinnere ich mich, daß die Tänzerinnen und die Seiltänzer im Museum auf schwarzem Grunde sind; dennoch bleib' ich dabei: die meisten Zimmer sind hochroth. Da aber all die kleinen Malereien von Blümchen, Vögelchen, Strichelchen und Pünktchen sich viel hübscher von Schwarz abheben, so hat der Maler sehr recht getan den vortheilhaftesten Grund zu wählen. Übrigens läßt mich in der Copie wie in der Wirklichkeit all diese Niedlichkeit sehr gleichgültig. Man häufe das Hübsche wie man wolle, nimmer wird etwas Schönes daraus. Ich bin dem Geist des Alterthums in seinen Welterschöpfungen – nicht in seinen Privatliebhabereien befreundet –.¹⁸¹

So viel im Allgemeinen. Bei den Bildern im Besonderen beklagt sie nur, wie schlecht sie erhalten seien; im übrigen haben sie für sie »etwas Kleinliches und Kindisches«:

Rolle wie bisher. Im übrigen wird auf ZAHN, Ornamente 2, S. 18–24 verwiesen und auch hier Goethes Gedicht und Thorvaldsen erwähnt.

¹⁸¹ HAHN-HAHN, Berge, S. 283 f., 298.

Am meisten haben die Wandgemälde gelitten. Von der Mehrzahl erkennt man nur noch die Umrisse, von Einigen die Zeichnung, von den Wenigsten die Färbung. Letztere tritt deutlich hervor, wenn man sie mit Wasser benetzt; das geschieht aber nicht im Museum; wir versuchten es an einigen unbedeutenden Gemälden, die man in Pompeji gelassen hat.

So meint sie bei Gelegenheit der Alexanderschlacht, die sie übrigens sehr positiv beurteilt:

Es wäre hübsch, wenn man fortan diese Sachen an Ort und Stelle ließe; man versteht da viel besser ihre Bedeutung, und sie nehmen sich auch besser aus in der für sie bestimmten Umgebung, und Wächter und Aufseher sind ja im Überfluß angestellt, um sie vor Schaden zu behüten.¹⁸²

Doch da Pompeji nun durch Zahn für Goethe ein Thema geworden war, sofern es das nicht schon ohnehin war, wollen wir sichergehen, daß nicht spätere Zeugnisse dieses spezifischen Interesses schon für die Zeit in Anspruch genommen werden, als das Lied entstand, und kurz mustern, was im allgemeinen nach dem Termin 1796 für den pompejanischen Komplex geschehen ist. Es ist insofern interessant, als es zeigt, wie schwer man sich von dem Diktat der festgeschriebenen Verfahren und dem Denkstil der *Pittura* freigemacht hat. So hat der Regierungssekretär A. Behr in Gera 1803 Teile von Gaetano d’Ancoras Werk »Die Ruinen von Herkulanum und Pompeji: nebst dem ehemaligen und gegenwärtigen Zustande des Vesuvus«¹⁸³ für die »Ephemeriden der italiänischen Literatur«¹⁸⁴ und den »Freymüthigen«¹⁸⁵ übersetzt, und später erschien auch eine Buchausgabe.¹⁸⁶ Das war zunächst als Reisehandbuch gedacht und bestätigt nur, daß das allgemeine Interesse an der Sache nicht abnahm.

Auch in August von Kotzebues »Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel«,¹⁸⁷ von der gleichfalls bereits im »Freymüthigen« Fragmente erschienen waren, sind die Pompejanischen Gemäldefunde beschrieben,¹⁸⁸ allerdings nur kurz, da sie sich ja zumeist in Portici befanden, wobei Winckelmann und Delalande zitiert werden.

1811 haben wir in der *Galerie Mythologique* von Millin¹⁸⁹ eine Reproduktion jener *Peinture d’Herculanum, connue sous le nom de la »Marchande d’Amours«*, einen Stich mit zeichnerisch zartem Umriß von Normand fils, mit der Verkäuferin auf der rechten Seite, wie in den *Pittura*. Im Text¹⁹⁰ wird, ganz in der Art des Programms, das der Titel entwirft, gelehrt und allgemein über Eros gesprochen. Zwar weist das alles noch recht weit zurück, doch sehen wir aus dem Epitheton, daß das Bild inzwischen »bekannt« und sein Titel sozusagen terminologisiert war. Bedeutender war

¹⁸² Ebd., S. 284 f.

¹⁸³ d’Ancora, Ruinen.

¹⁸⁴ 1803 Heft 3, Salzburg 1804.

¹⁸⁵ 1803 Nr. 167–168.

¹⁸⁶ Gera, Leipzig [1806].

¹⁸⁷ Berlin 1805, S. 8.

¹⁸⁸ Cap. II § 6, S. 75–84.

¹⁸⁹ MILLIN, *Galerie*, Band 1, Tafel 46, Nr. 193, S. 44; deutsch als: MILLIN, *Gallerie*; schon 1802–1806 hatte sich Millin durch seine »*Monumens Antiques Inédits ou Nouvellement Expliqués*« (Paris) als Kunst-Gelehrten dieses Schlages ausgewiesen.

¹⁹⁰ MILLIN, *Galerie*, S. 156–159.

das große, vielbändige Inventar des Museums in Portici, das 1814 erschienene »*Il real Museo Borbonico*«, in dem wiederum auch unser Bild zu finden ist.¹⁹¹

1825 veröffentlichte ein Hauptmann im K. K. Oesterreichischen Genie Corps, der Ungar Ludwig Goro von Agyagfalva, in Wien seine beliebten »Wanderungen durch Pompeji«, worin auch die Wandgemälde wie üblich besprochen sind.¹⁹² Noch immer werden Winckelmann und Delalande als Gewährsleute zitiert oder kritisiert und werden vor allem technische Vorzüge (Perspektive, Helldunkel) und Mängel abgewogen, gegen die Fragen der Deutung zurücktreten; doch scheint Goro sich auch hier noch nicht vom Üblich-Mythologischen zu entfernen. Soweit die Bilder noch an Ort und Stelle vorhanden sind, beurteilt er sie selbst, im übrigen nach den *Pitture*, deren Einfluß also noch unvermindert ist. Doch war Goros Werk wohl das letzte, das sich auf dieser alten Linie hielt.

Was unser Bild angeht, so hat es Jahn selbst bereits auf ein anderes antikes Gemälde zurückgeführt, das auch bei Zahn zu finden ist und bereits im Museo Borbonico zu finden war.¹⁹³ Schon W. William Gell hat es in seinen »Pompeiana« ausführlich besprochen¹⁹⁴ und in einen wesentlich anderen mythologischen Zusammenhang gezogen:

The picture of Leda, Plate XLVIII., presenting her infant progeny to Tyndareus, is one of the most beautiful productions of ancient art, and is not only estimable for the elegance of its design and composition, but, as far as can be judged, it excels the generality of other specimens in chastity and harmony of colour. It has not made the impression which its merit ought to have produced on the minds of those who are officially interested in the discoveries at Pompeii, but, on the expression of that opinion on the subject, it was pleasing to learn that Thorwaldsen had regarded this picture with that admiration which grace and nature must ever inspire in a real artist.

Mythologists have attributed to this princess not only her daughter Timandra, Clytaemnestra, and Philonoe, by her husband Tyndareus, King of Lacedaemon, but Castor, Pollux, and Helen, the offspring of Jupiter, produced from two eggs, one of the Dioscuri and the wife of Menelaus having been born in the same shell.

This story has been differently related, and Helen has, by some, been supposed to be the child of Jupiter and Nemesis confined to the care of Leda; but the Greek word for an egg, and that for an upper apartment, are so similar, that the circumstances seems to require little further explanation. M. Selvaggi observes that the Scholiast or Tzetzes says that Jupiter caused Nemesis to lay three eggs, which, being placed in a larnax in the care of Leda, produced Castor, Pollux, and Helen. The children, in allusion to the fable, are here represented in their nest, which the mother holds gracefully in one hand, while she caresses them with other.

A curious change often takes place in the colours of these pictures, after they have been some time exposed to the air. M. Zahn, an artist of merit, who copied this painting of Leda only a few days after its discovery, states that the drapery of that princess was green lined with blue, and that the robe of Tyndareus was black lined with green. Behind Leda was an attendant in a green garment; the habit of the person with the bow was yellow, and that of the last figure on the reight hand green. It is difficult to reconcile this account with its

¹⁹¹ MILLIN, Galerie 1, 3.

¹⁹² GORO, Wanderungen, S. 66 ff.

¹⁹³ MILLIN, Galerie 1, 3, S. 66 ff.

¹⁹⁴ MILLIN, Galerie 1, S. 24.

appearance about a month afterwards, when the robe of Leda was red, and that of Tyndareus purple, and both have remained so from that period to the present hour.

*The landscape is much faded in the back ground. The red usually changes to black, and the wall, with the picture of Leda, had, in the course of a year's exposure, assumed a darker hue in consequence.*¹⁹⁵

Man sieht: Das »Geheimnis« des Inhalts ist geblieben, und selbst nach Zahn und den archäologischen Studien neuerer Wissenschaft schwankt man zwischen Leda und einer Hirtin, die sich des gefundenen Erotennestes erfreut. Unter *diesem* Titel bespricht Wolfgang Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens,¹⁹⁶ die Bilder 821–23 aus Pompeji und deutet sie mehr genrehaft als mythologisch, ebenfalls unter Hinweis auf das benachbarte Motiv des Erotenkaufs in den Bildern 824–25,¹⁹⁷ worunter auch Goethes angebliches Vorbild, Stabiä, *Museo naturale*, zu finden ist. Helbig plädiert dafür, daß es sich auch im ersten Falle wirklich um Eroten handele, obwohl die Knäblein ungeflügelt sind. Jahn (in Zahn, Ornamente) verweist zunächst auf Zahn, Ornamente, Band 2, 18–24 (ein verwandtes Bild, das aber erst 1833 gefunden worden ist und auf dem gleichfalls Eroten aus einem Käfig geholt werden, diesmal von einem Greis mit nur einer Frau als Gegenfigur¹⁹⁸), dann auf ein Vasenbild, worauf eine Frau und ein Jüngling zwei Eroten wägen; der zu leicht befundene hat die Flügel gesenkt, der schwer herabdrückende gehoben.

Wir wollen uns von Goethe und unserem literarischen Ziel nicht allzu weit verirren: Weiß der Himmel, was für eine mehr oder weniger handgreifliche erotische hier, was für eine halb rätselartig-mythologische da, was für eine rein idyllisch-szenische Kraft diesen Darstellungen in jedem Fall zugrunde liegt.

Gegen die bloß mythologische Deutung ist z. B. schon Johannes Overbeck angegangen. Er deutet die Malerei Pompejis von ihrem in jedem Fall dekorativen Endzweck aus als Genre-Kunst, die sich höchstens »mythologischer Scheidemünze« bedient habe,¹⁹⁹ um vielfach in der gleichfalls wesentlich dekorativen Pendant-Technik²⁰⁰ Wände auch in dieser Weise zu füllen. Zwei Arten des Genres unterscheidet er aber dabei, nämlich erstens die realistischen Alltagsszenen römisch-campanischer Tönung, und zweitens das hellenistische, in wenigen Figuren vorgestellte eigentliche Genre. Die zwei Erotenverkäufe gehören demnach zur zweiten Gruppe und werden so gedeutet:

Ist auch dies merkwürdige Bild und das andere verwandte noch nicht völlig im Einzelnen erklärt, so dürfen wir doch deren Sinn im Allgemeinen als dahin feststehenden betrachten, daß den Schönen manche Liebe zur Auswahl geboten wird, und daß vielleicht die Dame in unserm Bilde nach einem Verlust oder in unerfüllter Sehnsucht den ihr dargebotenen *Liebeshöttern* gegenüber denkt: *der, den ich meine, ist es nicht!* Ob sich nicht unterdessen doch der rechte heimlich bei ihr eingeschlichen hat, mag dahinstehn. Auch die einige Male

¹⁹⁵ Vgl. über dieses Werk S. IX f.

¹⁹⁶ Leipzig 1868.

¹⁹⁷ S. 163 f.

¹⁹⁸ OVERBECK, Pompeji, S. 288 und 293.

¹⁹⁹ Vgl. JAHNS Widmung an P. W. Fachhammer S. VI f.

²⁰⁰ Vgl. TRENDELENBURG, Gegenstücke.

wiederholte, überaus liebliche und zarte Composition [Helbig, Wandgemälde No. 821 ff.], in der ein junges Liebespaar ein Nest mit Erotchen gefunden und ausgenommen hat, ganz so wie sonst wohl ein Vogelnest ausgenommen wird, und nun dasselbe gemeinsam mit einigen Gefährten betrachtet, gehört in diesen Kreis.

Als reine Genrebilder wurden sie hier zuerst erklärt, auffälligerweise sofort mit wörtlichen Anklängen an Goethe.²⁰¹ Auch in einem späteren Werk Helbigs wird so geurteilt, in einem Abschnitt, den ich mit seinen Anmerkungen wiederhole:²⁰²

Zwei Wandgemälde schildern, wie Liebesgötter, die in einem Vogelbauer eingeschlossen sind, zum Verkauf ausgetoten werden. Ein Erosverkauf ist auch auf einem Gefäße unteritalischen Stils dargestellt: eine weibliche Figur hält eine Wage; in jeder der Schalen derselben sitzt ein Eros; ein dabei stehender Jüngling verfolgt aufmerksam die vor ihm stattfindende Handlung, gleich als wolle er sich überzeugen, welcher der beiden geflügelten Knaben schwerer wiegt. Der Grundgedanke ist hier wie dort derselbe und der Unterschied beruht im Wesentlichen nur auf der Ausdrucksweise. Der Vasenmaler giebt den Gedanken in derber und den alltäglichen Verhältnissen entsprechender Weise wieder. Die Künstler dagegen, welche die in der Wandmalerei reproducirten Compositionen erfanden, spitzen ihn in reflectirter Weise zu, indem sie die geflügelten Knaben Vögeln gleichsetzen, ein Scherz, welcher, wie wir bereits gesehen, öfters von der alexandrinischen Poesie verwertet wurde. Um es kurz zu fassen, schwerlich dürfte sich innerhalb dieser Gattung von Wandbildern ein Motiv ausfindig machen lassen, von dem es sich nachweisen ließe, daß es nicht durch die alexandrinische Poesie bestimmt und demnach nicht von der hellenistischen Malerei erfunden sein könnte.

[...] Eine Reihe von Gedanken ist beiden Kunstgattungen gemeinsam. Wenn auf Wandbildern ein Liebespaar ein Nest mit darin sitzenden Erosen betrachtet, wenn Liebesgötter in einem Vogelbauer zum Verkauf ausgetoten werden, so findet sich der Vergleich des losen geflügelten Knaben mit einem Vogel häufig bei den Bukolikern.²⁰³ Ein Dichter der Anacreonten²⁰⁴ redet geradezu von einem in seinem Herzen befindlichen Erosenneste und ein Epigramm des Meleagros²⁰⁵ verurtheilt den Knaben zum Verkauf.²⁰⁶

Es scheint sich also eine eigenartige Mitte zwischen Mythos, Allegorie und Genre zu ergeben, was sich vielleicht lediglich aus der Gewerblichkeit dieser Kunst erklärt und vielleicht wesentlicher begründet ist, wie es Mau dann deutlich und mehr allgemein ausgesprochen hat:

Man reproduzierte eklektisch, mehr oder weniger frei, ganze Bilder oder einzelne Motive älterer, produktiverer Zeiten, mit Vorliebe der Zeit nach Alexander. Doch griff man auch auf ältere Vorbilder zurück; [...]. Was im übrigen die Gegenstände der Darstellungen betrifft, so überwiegen unter den größeren Bildern die mythologischen der Art, daß neben ihnen alles andere als Ausnahme erscheint. Nur selten zeigen dieselben lebhaft bewegte Handlungen [...]. Die überwiegende Mehrzahl aber der mythologischen Bilder stellt weder, episch, eine lebhaft bewegte Handlung, noch, dramatisch, einen psychologischen Moment oder ein Pathos dar, sondern sie zeigt uns die mythologischen Personen entweder in einer ruhigen, weder sie selbst noch den Zuschauer besonders aufregenden

²⁰¹ HELBIG, Wandgemälde, S. 212 Anm. 6.

²⁰² HELBIG, Untersuchungen, S. 237f.

²⁰³ »Bion, XII (II). Moschos II 16. Theokrit XV 121.«

²⁰⁴ »25 (32) Bergk.«

²⁰⁵ »Anthologia, el. V 178.«

²⁰⁶ HELBIG, Untersuchungen, S. 223.

Handlung, oder, noch lieber, in einer dauernden Situation, beherrscht nicht von einer augenblicklichen Gemütsbewegung, sondern von einer Stimmung, die entweder eine heitere, idyllische, oder eine elegische, schmerzliche sein kann: es sind Szenen, die, wenn die Beteiligten nicht mythologische Personen wären, als Genreszenen gelten könnten.²⁰⁷

Und so scheint es bis zu Ludwig Curtius²⁰⁸ oder Egon Caesar Corti²⁰⁹ im wesentlichen zu bleiben.

Ich meine, daß man trotz aller methodischen Einsicht und trotz aller unleugbaren Zusammenhänge der Überlieferung die literarisch-sachliche Seite dieser Erotendidylle zu ernst nimmt, und daß H. BIRTH mit seinem Hinweis auf die »Delicien« den richtigen Ort gewonnen hat, von dem aus eine Deutung dieser Bilder möglich wird:²¹⁰ Jene Spielkinder, die sich reiche Leute hielten, nur um sich in der seltsamsten und zierlichsten Travestie die Dinge des erwachsenen Lebens im Kinderspiel wider spiegeln zu sehen, sie sind es, die um diese Wände tanzen, ob sie nun mit oder ohne Flügel gemalt sind; sie, als die höchste Perversion vornehmer Städter, geben die idyllische Gedankenlosigkeit dieser halb architektonischen Bildwelt meiner Meinung nach aufs Genaueste wieder. Und so, als ein nicht immer sonderlich tief gedachtes und nicht sonderlich viel bedeutendes Symbol, sind die Eroten als »lose Vögel« wohl in manchem Mimus der Kunst aller Zeiten auch in Käfige gehegt und zum Verkauf aufgestellt worden. Die Kupfererklärung des Taschenbuchs für Damen, ja schon Stolberg sprechen davon wie von einem Gemeinplatz, und so mag gerade dies Motiv immer wieder verwandte Saiten des allgemeinen Geschmacks haben resonieren lassen. Auch nach Goethe tritt es in der Literatur noch auf, so in einem Gedicht des bekannten Johann Christoph Friedrich Haug-Hophthalmos im Morgenblatt von 1813 unter dem Titel:

Verkauf der Liebesgötter

Dialog.

Seht, junger Herr, die schönen Flügelknaben.
 Man heißt sie *Liebesgötter!* Kauft mir ab!
 Wählt aus! Hier ist der Amor *Eifersucht*,
 Der Amor *Furcht*. – »Die sind nicht Mode mehr!«
 Der Amor *Zank*. – »Den lass' ich Ehegatten.«
 Der Amor *stete Ruhe*. – »Mir zu alt.«
 Der Amor *Glück*. – »Er schläft ja Tag und Nacht.
 Doch sagt, ob Ihr den hochbesungnen Amor
Beständigkeit in Eurem Käfig habt?«
 Ach, nein! der starb vorlängst aus Altersschwäche.
 »So rette sich, wer kann! Ich wähle mir
 Den jungen Amor *Unbeständigkeit*.«²¹¹

²⁰⁷ MAU, Pompeji, S. 460–465 (Kap. LV. Die Bilder).

²⁰⁸ CURTIUS, Wandmalerei, S. 42 (Erotennest), 395 ff.

²⁰⁹ CORTI, Untergang.

²¹⁰ BIRT, Amoretten, S. 137 ff. Weiter: BIRT, Liebesgötter.

²¹¹ Haug, Verkauf, S. 117 Sp. 11.

Man darf wohl gerade dieser schon im Titel zugegebenen Abhängigkeit wegen eher annehmen, Haug hole hier aus der Tradition, in die er sich bewußt und eigentlich als Außenseiter eingeordnet hat: In Form und Motivschatz der Epigrammatiker des 17. und der früheren Jahrhunderte. Da liegt überall, und deshalb auch bei ihm, die Erogen-Allegorik zu Tage, und wie er schon 1810 im »Taschenbuch für Damen« geradezu unter dem Titel »Allegorie«,²¹² gescherzt hatte:

Wir setzten, ich und Doris,
In Amors Lotterie.
Weh! ich gewann die Fackel,
Und ach! die Flügel Sie. –

So mag ihm auch später das Bild leicht wieder zugeflogen sein. Um es vorwegzunehmen: Auch in *diesen* Zusammenhang, also den mimisch-volkstümlichen, den wir im vorigen Kapitel betreten hatten, also kaum mehr in antike Tradition scheint mir nun Goethes Gedicht zu gehören, eher vielleicht, als in den Zusammenhang seiner kunstgeschichtlichen Studien und Pompejis, die doch erst später ihren eigentlichen Platz fanden, als Goethes Kunsterfahrung in der sogenannten »Weimarer Klassik« petrifizierte.²¹³ Aber das lag weit hinter seinen italienischen Erlebnissen.

Eine Probe steht noch aus: Haben wir doch Gelegenheit und wollen sie nicht versäumen, das zu prüfen, was Goethe selbst von den genannten Werken benutzt oder wann er das Bild selbst vor Augen gehabt haben könnte. Auf der ersten italienischen Reise 1786–87 hat er Pompeji jedenfalls besucht und sich über seine Eindrücke folgendermaßen geäußert:

Die Zimmer, Gänge und Galerien sind aufs heiterste gemalt, die Wandflächen einförmig, in der Mitte ein ausführliches Gemälde, jetzt meist ausgebrochen, an Kanten und Ecken leichte und geschmackvolle Arabesken, aus welchen sich auch niedliche Kinder- und Nymphengestalten entwickeln, wenn an einer andern Stelle aus mächtigen Blumengewinden wilde und zahme Tiere hervordringen. Und so deutet der jetzige ganz wüste Zustand [...] auf eine Kunst- und Bilderlust eines ganzen Volkes, von der jetzo der eifrigste Liebhaber weder Begriff, noch Gefühl, noch Bedürfnis hat.

Und bei einem zweiten Besuch: »Die Häuser sind klein und eng, aber alle inwendig aufs zierlichste gemalt.«²¹⁴

Ausdrücklich genannt ist das Gemälde nicht, das ihn zu seinem Gedicht veranlaßt haben soll, also bei seinem zweimaligen Besuch in Portici doch besonders beeindruckt haben mußte.

²¹² S. 192.

²¹³ Wie sich dieser von den heutigen Zeitgenossen im allgemeinen negativ gebrauchte Begriff vor dem Hintergrunde der europäischen Versuche ausnimmt, etwas wie eine universale Klassik gegen das aufrecht zu erhalten, was man in Paris daraus machte, und sich doch bewußt zu sein, daß sie in Italien nicht mehr zu finden war, zeigen die Mitarbeiter des Katalogs zur Ausstellung in der Frankfurter Schirn Kunsthalle »Goethe und die Kunst« (SCHULZE, Goethe; darin BÖRSCH-SUPAN, Goethe; MILDENBERGER, Energie; OSTERKAMP, Gesichtspunkt; ferner GRIMM, Preisaufgaben. In den Bildern und sonstigen Diskussionsbeiträgen dieser Verfasser findet man hinreichend Material zum Studium der Frage. Vgl. ferner LENZ, Goethe, und FORSSMAN, Goethezeit, S. 260ff.

²¹⁴ Sämtliche einschlägigen Stellen bespricht LEPPMANN, Goethe, S. 17–29.

So wagt Düntzer ja auch nur zu vermuten, Goethe habe das Bild aus Stabia 1787 »wohl« gesehen. Inwieweit er was für Werke vor 1792 herangezogen hat – etwa die Reiseerinnerungen seines Vaters – ist nicht auszumachen. Schließlich war das Bild unter der Fülle des pompejanischen Erbes nun wohl auch nicht so hervorragend, daß sich die allgemeine Aufmerksamkeit gerade auf diesen Gegenstand gerichtet hätte, daß es also zu etwas geworden wäre, was man vor allem anderen gesehen haben müßte. So ist es doch viel wahrscheinlicher, daß Goethe bereits aus Paris oder anderswoher von diesem Lieblingsgegenstand des Neoklassizismus wußte, und daß er mit dieser, vielleicht nur ganz pauschalen Erinnerung nach Italien gekommen war, so daß er in Portici allenfalls Bekanntes identifizieren und nicht erst für sich zu entdecken brauchte, immer vorausgesetzt, daß das Gedicht aus der ZF II überhaupt etwas mit dem Stabianer Bild zu tun hatte. Mit seiner Auffassung von Pompeji hatte es ohnehin nichts zu tun; die festigte sich erst später. Der Beleg dafür läßt sich allerdings erst aus späterer Zeit beibringen, nämlich die Bücher, die Goethe aus der Weimarer Bibliothek über diesen Gegenstand zu entleihen pflegte. Sie bieten die Möglichkeit zu einer Gegenprobe, die schon Grumach genutzt hat, und zu ihr sind wir schon seit 1799 in der Lage. Die reine Titelliste²¹⁵ zeigt folgendes Ergebnis, das ich gleich nach Jahren ordne:

Vor 1805

- Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. An Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl, Dresden 1762: 21. VIII. – 7. XI. (Nr. 167, S. 31)
- Dess. Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen. An Hn Heinrich Fueßli aus Zürich, Dresden 1764: 21. VIII. – 6. IX. (Nr. 168, S. 21, 32)
- Dess. Geschichte der Kunst des Alterthums I-II, Dresden 1763–64: 21. VIII. – 16. X. (Nr. 173, S. 32)
- dass., nach dem Tode des Verf. hersg., Wien 1776: 10. VIII. – 16. X. (Teil 2) (Nr. 163, S. 31)

1805

- Winckelmann, Sendschreiben: 18. II. – 3. IV. (Nr. 374, S. 65)
- Dess. Nachrichten: 18. II. – 3. IV. (Nr. 373, S. 65)

1818–19

- A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum. With engravings, I–IV, London 1812–20: 19. X. – 3. I. (Teil III, 1818) (Nr. 1171, S. 187)
- Ernst Riepenhausen und Francesco Mori, Le statue e li bassirilievi [...] del cav. Alberto Thorvaldsen [...] disegnati ed incisi, Rom 1811: 19. X. – 3. I. (Nr. 1170, S. 187)

1823

- A Description: ? – 26. V. (Teil I–IV) (Nr. 1483, S. 237)

1825

- Aubin Louis Millin, Galerie mythologique [...] I, II, Paris 1811 : 18. IV. – 7. VI. (Nr. 1620, S. 259)
- Antoine Mongez, Chev., Iconographie romaine, Paris 1817–29: 22. IV. – 7. VI. (II, 824), – 13. VI. (Atlas) (Nr. 1622–23, S. 259)

²¹⁵ KEUDELL, Goethe.

1825–26

- Ludwig Goro von Agyagalva, Wanderungen durch Pompeji, Wien 1825: 17.XI.–3.IV. (Nr. 1672, S. 266)

1826–27

- A Description: 14.XI.–2.I. (IV) (Nr.1761, S. 280)

1827

- François Anne David, Antiquités d’Herculanum gravées. Avec leur explication par P. Sylvain, I–VIII, Paris 1781–89: 1.–22.III. (I, II) (Nr. 1801, S. 286)
- Le pitture antiche d’Ercolano e contorni incise con qualche spiegazioni, Neapel: 22.I.–12.II. (VI, Bronzi, 1774) (Nr. 1793, S. 284); 1.III.–? (I, II, Pitture al fresco, 1757–60) (Nr. 1800, S. 285);²¹⁶ 19.III.–22.III. (V, VI, 1767–71) (Nr. 1804, S. 286);

1827–28

- Sir William Gell and John Gandy, Pompeiana, London 1817–1819: 13.IX.–10.IV. (Nr. 1865, S. 296)
- Goro, Wanderungen: 13.IX.–24.III. (Nr. 1866, S. 296)

1828

- Karl Philipp Moritz, Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Berlin 1793: 26.IV.–? (Nr. 1917, S. 304)
- Pitture antiche: 14.–16.VI. (I) (Nr. 1930, S. 306)

1830

- Mongez, Iconographie romaine, Paris 1817–1829: 16.III.–24.V. (Text, Bd.? und Atlas) (Nr. 2095–2096, S. 330)
- Cajetan d’Ancora, Die Ruinen von Herkulanum und Pompeji [...] Aus dem Italienischen übersetzt von C. A. Behr, Gera-Leipzig o. J.: 25.III.–3.IV. (Nr. 2097, S. 330); 26.IV.–? (Nr. 2103, S. 331)
- Goro, Wanderungen: 25.III.–3.IV. (Nr. 2100, S. 331); 26.IV.–? (Nr. 2104, S. 331)
- François Piranesi, Antiquités de la Grande Grèce aujourd’hui royaume de Naples [...], Vol. I, Paris 1807, II. ed. Antoine Joseph Guattani, Paris 1804: 26.IV.–? (Nr. 2105, S. 332)
- David, Antiquités: 25.III.–3.IV. (I–VIII) (Nr. 2098, S. 331); 26.IV.–? (Nr. 2106, S. 332)
- Gell/Gandy, Pompeiana: 25.III.–3.IV. (Nr. 2099, S. 331); 26.IV.–? (Nr. 2107, S. 332)
- Georg Heinrich Martini, Das gleichsam auflebende Pompeji, Leipzig 1779: 26.IV.–7.V. (Nr. 108, S. 332)
- Seigneux de Correvon, Lettres sur la découverte de l’ancienne ville d’Herculane I, II, Yverdon 1770: 26.IV.–? (Nr. 2109, S. 332)

1830–31

- Gell/Gandy, Pompeiana: 12.X.–5.X. (Nr. 2164, S. 340)

1831

- David, Antiquités: 12.–19.VII. (I–VIII) (Nr. 2217, S. 349)

Da haben wir also alles, was wir brauchen, da finden wir vor allem die *Pitture*, die Goethe sicherlich auch vor 1799 benutzt hat, da das einmal geweckte Interesse an

²¹⁶ Die Bestellung hatte gelautet: »Herkulanische Mahlereien. 1. u. 2. Bd.«

Pompeji ja tief in ihm saß. Hinzu kommt später dann, wie gesagt, Zahn und manches andere, was er nicht zu entleihen brauchte,²¹⁷ weil es ihm unmittelbar zugänglich wurde. Mit diesem Literaturbestand deckt sich, was er schriftlich und mündlich zum Thema geäußert hat. Einen strikten Beweis, daß sich die Quellenfrage durch das Gemälde des Erotekaufs völlig löse, sehe ich aus dem allen nicht erbracht. Die Dreizahl der Eroten ist verlockend, doch hat man in den drei Papagenokindern Goethes ja auch schon die Parodie der Schikanederschen Dreiergruppen (Genien und Knaben) gesehen,²¹⁸ und so wäre die Trias einfacher motiviert. Doch nur bei einem Regreß auf die Delicien- und Amorettenwelt der Griechen und Römer gewinnt andererseits die Überschriftenzeile des Musenalmanachs so viel an Sinn, daß der Verlust an Kontext, an Funktion und Verständlichkeit kompensiert wird.

Denn das Wort »Liebesgötter« allein konnte, auch in seinem charakteristischen Plural, den Zeitgenossen nicht viel sagen, andererseits wies das Gedicht so deutlich nicht auf einen anderen Zusammenhang; so blieb es denn auch in Goethes Wortschatz vorerst liegen und wurde erst 1818 wieder sichtbar, und nun ist es klar an die Antike gebunden, denn da nimmt sich Goethe »Philostrats Gemälde« vor, d. h. die Bildbeschreibungen (*Eikones*) der beiden Philostrate, die er, nicht ohne Hinweis auf »Herkulanische, pompejische und andere neu entdeckte Gemälde« sozusagen zu Übungszwecken mit Worten zuende zu malen sucht.²¹⁹ Da sehen wir etwa²²⁰ das Heldenweib Evadne, das im Begriff ist, sich zu seinem toten Gemahl Kapaneus ins Feuer zu stürzen, und hört die Frage: »Wer aber hat dies Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; [...] sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft.« Erfreulicher beschäftigt und entschiedener als Selbstzweck finden sich aber die »Vorspiele der Liebesgötter«,²²¹ die sie, mit ihren Müttern, den Nymphen, in dem farbenreichen Ensemble eines »Fruchthains« treiben, der Venus »Erstlingsäpfel« schenken oder miteinander Liebes- und Kampfspiele aufführen. In diesem Sinne als diminuierte und multiplizierte »Klone« des einen Gottes Amor sind sie auch in einem Brief an Johann Heinrich Meyer vom 30.6.1820 in doppelter Brechung erkannt:

Höchst erfreulich sind auch drei Blätter von *Podesta* nach Titian, wo von zwey buchstäblich Philostratische Gemälde vorstellen; freylich nicht im griechischen, aber im vollkommensten Titianischen Sinne. Es ist Bacchus und Ariadne, und die Spiele der Liebesgötter. Letzteres erscheint auf die wundersamste Weise wie ein Fleischklumpen in der Landschaft; die Genien, die im Griechischen mochten abgesondert wie Staffage im Bilde zerstreut seyn, sind hier alle hinter und über einander gehäuft, so daß man sie kaum entziffern kann. Was mögen da für Tinten die kleinen Leiber abgestuft und aus einander gesetzt haben.²²²

²¹⁷ Vgl. RUPPERT, Goethe, Nr. 2140 S. 309, und die ganze Abteilung Archäologie und Bildende Kunst S. 383 ff.

²¹⁸ S. auch KOCH, Fortsetzung, S. 142. Die Dreizahl war doch »der in der Kunst gewöhnliche Ausdruck für eine Vielheit« ; s. JAHN, Beiträge S. 219.

²¹⁹ Im vierten Heft des zweiten Bandes der neuen Zeitschrift »Kunst und Alterthum«, WA I 49 1, S. 30 ff.

²²⁰ In Goethes Liste dieser Bilder Gruppe I 7, Philostrat II 30.

²²¹ Goethe II 18a, Philostrat I 6.

²²² WA IV 33, S. 82 es handelt sich wohl um das Venusfest von 1518 nach einem Entwurf

So geraten die Liebesgötter nach ihrem ersten spontanen Erscheinen ganz in die Hände der »Weimarischen Kunstfreunde« und erstarren in ihrem Genre.²²³

von Fra Bartolomeo, das zuletzt in der Ausstellung der Londoner National Gallery 2003 in London und im Madrider Prado zu sehen war; s. Anhang III, Nr. 3.

²²³ Frau Dr. Elke Dreisbach von der Hamburger Arbeitsstelle des Goethe-Wörterbuchs war so liebenswürdig, mir die Zettel *sub voce* aus der Kartei des Goethe-Wörterbuchs auszuziehen. So wird nichts Wesentliches übersehen sein.

VI. Neoklassizismus

Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find ich zu lebendig;
Das müsste man mit neustem Sinn bemeistern
Und mannigfaltig modisch überkleistern [...].

Mephistopheles im »Faust II«, Akt 2,
Klassische Walpurgisnacht

Wer aber war jener »französische Künstler«, den Stolberg meint, und der die »bekannte Idee« übernommen und Goethe u. U. sein Lied eingegeben haben könnte? So müssen wir uns endlich fragen, um nicht allzu sehr das *proteron* vor dem *hysteron* unserer Argumentation zu vernachlässigen.

Es ist Joseph-Marie Vien (1716–1809), der das Motiv von den feilgebotenen Eroten im wahrsten Sinne salonfähig gemacht hat, denn 1763 wurde sein Gemälde *La marchande à la toilette* im Pariser Salon ausgestellt.²²⁴ Was er da zweifellos aus antiker Quelle, aber zweifellos erst vermittelt durch das Medium der *Pittura*, dingfest gemacht hatte, das spinnt mit an einem Traditionsstrang, der von David an durch die Hände zahlreicher Nachfolger ging, der auch literarisch augenscheinlich wurde, und der dies Motiv wie kaum ein anderes aus der pompejanischen Erbmasse in domestizierter und raffinierter Form so bekannt gemacht hat, daß es in den 1790er Jahren, als Goethe schrieb, sicherlich bereits als Gemeinplatz gelten konnte, so daß tatsächlich anzunehmen ist, Goethe habe es schon vor seiner Reise und noch ohne Autopsie des Stabianer Bildes²²⁵ in seinem Erfahrungsschatz getragen. Einen wie wesentlichen Anteil Vien an dieser Entwicklung hatte, ist nicht zu übersehen und hat die *Marchande* zu seinem bekanntesten Bilde gemacht.²²⁶

Vien hatte das hellenistische Motiv bereits insoweit aktualisiert, daß es seinen Zeitgenossen ohne archäologischen Kommentar und ohne Einblick in die Entwicklung verständlich war, aber seine Hauptakteure behielt, d. h. die weiblichen Käuferinnen und Verkäuferinnen und die Flügelknaben als Objekte. Doch er verlegte die Szene aus dem Außen- in einen Innenraum, und zwar ein Boudoir im Geschmack seiner Zeit, so daß zur bloßen Allegorie wurde, was in der Antike wenigstens noch am Fädchen der Mythologie gehangen haben mochte. Mit dieser Aktualisierung war folgerichtig auch eine neue Bewertung und Bezeichnung verbunden: Den Zeit-Raum dieser Begegnung von höchstens oberflächlich verstandener Klassik und verständlicher Eleganz von damals nennt man mit Recht »Neoklassizismus«. Denn was aus dem Boden der campanischen Stätten unter zunächst nicht gerade einladenden

²²⁴ Jetzt hängt das Bild in Fontainebleau, s. WILLE, *Liebesgötter*, S. 158; s. ferner Pompeji, *Leben*, S. 220. Vgl. über eine Zeichnung aus dem Jahr 1772, die die Szene mit *trois servantes en lieu d'une* erweitern sollte, S. 245 Nr. 98; s. auch HARTMANN, *Appunti*, S. 166 f.

²²⁵ Damals in Portici, heute im Museo Nazionale in Neapel, s. Pompeji, *Leben*, S. 192, 217, 220. Zu einer Vergleichung mit dem Original fordert die Notiz im Salon geradezu auf, s. SEZNEC, *Diderot 1*, S. 165; ROSENBLUM, *Transformations*, S. 6 Anm. 10; SEZNEC, *Herculaneum*, S. 155 Abb. 3–4. Mit »Original« ist die Wiedergabe von Cesare Nolli in den *Pittura* III von 1762 zu verstehen: Beides hier in Anhang III, Nr. 4 und 5.

²²⁶ GAETHGENS, *Vien*, S. 28, 112, vgl. Farbtafel XVI, Kat.-Nr. 187, S. 122 f.

Umständen und wenig beachtet von den Archäologen zutage gekommen war, das bildete doch nur *einen* Faktor unter anderen, die eine Erscheinung wie eben den verhältnismäßig kurzlebigen Neoklassizismus zustande brachten.²²⁷ Vien war einer der ersten, die hier zugegriffen, hatte aber noch genug der traditionellen Züge, um als Neuerer und Bewahrer doppelt wirksam zu sein.

Am 13.VI.1759 war das Wandgemälde in Gragnano, dem ehemaligen Stabiæ, entdeckt worden, 1772 hatte es Cesare Nolli für die *Pitture* nachgestochen, und schon im folgenden Jahr malte Vien nach diesem oder einem der zahlreichen Nachstiche²²⁸ sein Bild. Abgesehen davon, daß die Szene, dieser Vorlage entsprechend, seitenverkehrt dargestellt war, ist sie, wie gesagt, drinnen angesiedelt, nicht draußen, wie auf dem Original, das offenbar im Freien in einem Zelt oder einer Marktbude spielt.

Vien hatte nichts weiter getan, als auf seine Weise die Anregung einer allgemeinen und sofortigen Wertschätzung aufzugreifen, die das Bild unter der Menge, von der die *Pitture* Kunde gegeben hatten, hervorhob. Welche Beachtung aber Vien selbst fand und was er im einzelnen veränderte, das geht am besten aus Diderots Besprechung des Bildes hervor, die er schrieb, nachdem es im Salon ausgestellt war. Diese Rezension ist außerdem ein Indiz für das, was uns soeben beschäftigt hat, und was sich schon hier als unausbleibliche Begleiterscheinung des Themas vom Verkauf der Liebesgötter oder einfach als impliziter Bestandteil erweist, denn auch Diderot unterzieht das Bild nicht einer simplen Betrachtung, sondern hält es für völlig selbstverständlich, es mit zwei Augen zu sehen, d. h. dem einfachen Sinn der dargestellten Geschehnisse einen zweiten zu unterlegen, den nackt auszusprechen ihn lediglich das *Decorum* hinderte, die berühmte »Schamgrenze«, so wie sie im 18. Jahrhundert gezogen war, und die andere Menschen und Zeiten anders zogen und respektierten, die Konvention, die hinderte, dergleichen ohne Kautelen auszusprechen – es auszudenken konnte ja wohl auch diese Grenze niemanden hindern. Es wurde jedenfalls bei Diderot handgreiflich, daß man in der Tat unsaubere Gedanken hatte, indem man das Bild auslegte, wenn er sich auch dabei selber noch zur Ordnung ruft. Er *hat* hier offenbar einen Anlaß gesehen, bringt also der Schilderung des Erogenverkaufs die »erotische« Bedeutung zurück, die man, ohne daß schon zu sagen wäre, an welcher Stelle und zu welchem Zweck, mit diesem Vorwurf zu verbinden scheint.

Denn folgendes schreibt Diderot im Salon von 1763 über Viens Bild:²²⁹

²²⁷ LOCQUIN, Peinture, S. 248 : *C'était une Grèce aimable et sentimentale qui revirait sous son pinceau, une Grèce faite pour plaire aux contemporains de Boucher et de Greuze, celle des femmes et des jeunes filles, celle d'Anacréon et de Glycère, de la »Vertueuse Athénienne« et la petite »Marchande d'Amours«*; vgl. PRAZ, Herculaneum, S. 684–693; SEZNEC, Herculaneum, S. 150–158 ; Academy, Age, S. 654f. Nr. 261; WERNER, Pompeji, S. 157 Anm. 21.

²²⁸ Das schlägt wenigstens WILLE, Liebesgötter, S. 163, 187 Anm. 13 vor, der (S. 162 Abb. 4) gleich einen ebenfalls seitenverkehrten Stich von G. C. Kilian in Betracht zieht, doch denken HOLMA, David, S. 35; ZEITLER, Klassizismus, S. 63, an J. Beauvarlet; jedenfalls könnte FREDERICK ANTALS Meinung auch hierin eine Bestätigung finden, daß Vien William Hogarths *Moses Brought to Pharaoh's Daughter* von 1746 gekannt habe, das gleichfalls nach links hin offen ist, s. ANTAL, Hogarth, S. 200f., Tafel 100b; S. 232 der deutschen Ausgabe von Fritz Gay.

²²⁹ SEZNEC, Diderot 1, S. 209–211; vgl. ebd., S. 161 zu Vanloo. Übersetzung: D. G.

Le triste et plat métier que celui de critique! Il est difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité! Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. Dieu soit loué! voici un homme dont on peut dire du bien et presque sans réserve. L'image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique est celle de ces gueux qui s'en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d'or. Ce n'est pas le métier d'un homme riche.

Les tableaux que Vien a exposés cette année sont tous du même genre, et comme ils ont presque tous le même mérite, il n'y a qu'un seul éloge à en faire; c'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et la vérité des chairs.

On serait bien embarrassé de choisir entre sa *Marchande à la toilette*, sa *Bouquetière*, sa *Femme qui sort du bain*, sa *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied*, la *Femme qui arrose ses fleurs*, la *Proserpine qui en orne le buste de Cérès sa mère* (73) et l'*Offrande au temple de Vénus* (74). Comme tout cela sent la manière antique!

Ces morceaux sont petits, le plus grande n'a pas plus de trois pieds de haut sur deux de large; mais l'artiste a bien fait voir dans sa *Sainte Geneviève* du dernier salon, son *Icare* qui est à l'Académie, et d'autres morceaux, qu'il pouvait tenter de grandes compositions et s'en tirer avec succès.

Celui qu'il a appelé *Marchande à la toilette* représente *uns* esclave qu'on voit à gauche agenouillée, Elle a à côté d'elle un petit panier d'oisier rempli d'Amours qui ne font qu'éclore. Elle se tient un par ses deux ailes bleues qu'elle présente à une femme assise dans un fauteuil, sur la droite. Derrière cette femme est sa suivante debout. Entre l'esclave et la femme assise, l'artiste a placé une table sur laquelle on voit des fleurs dans une vase, quelques autres éparses sur le tapis avec un collier de perles.

L'esclave, un peu basanée, avec son nez large et un peu aplati, ses grandes lèvres vermeilles, sa bouche entr'ouverte, ses grands yeux noirs, est une coquine qui a bien la physionomie de son métier et l'art de faire valoir sa denrée.

La suivante, qui est debout, dévorée des yeux toute la jolie couvée.

La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ce trois visages est mesuré avec une intelligence infinie; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une sans les désaccorder toutes en ce point. Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements; une tranquillité dans la composition; une finesse! ... tant de charme partout, qu'il est impossible de les décrire. Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux.

Ce morceau en tout est d'une très-belle exécution: la figure assise est drapée comme l'antique; la tête est noble; on la croit faible d'expression, mais ce n'est pas mon avis. Les pieds et les mains sont faits avec le plus grand soin. Le fauteuil est d'un goût qui frappe; ce gland qui prend du coussin est d'or à s'y tromper. Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité des couleurs et des formes, et pour la légèreté de la touche. Le fond caractérise bien le lieu de la scène. Ce vase avec son piédestal est d'une belle forme. Oh! le joli morceau.

On prétend que la femme assise a l'oreille un pou haute. Je m'en rapporte aux maîtres.

Voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide *Exercice des Amours* de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait ancréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes; il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qu'en se relevant, indique d'une manière très-significative la mesure du plaisir qu'il promet.

En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme, mais une délicatesse et un goût infinis. Ce sont des physionomies à tourner la tête; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois.

L'harmonie des couleurs, si importante dans toute composition, était essentielle dans celle-ci; aussi est-elle portée au plus haut degré.

Ce sont comme autant de madrigaux de l'Anthologie mis en couleurs. L'artiste est comme Apelle ressuscité au milieu d'une troupe d'Athéniennes.[...]

Mais encore un mot sur la *Marchande à la toilette*. On prétend que les Anciens n'en auraient jamais fait le sujet d'un tableau isolé; qu'ils auraient réservé cette composition et celles du même genre pour un cabinet de bains, un plafond, ou pour les murs de quelque grotte souterraine. Et puis cette suivante qui, d'un bras pend nonchalamment, va de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémité de ses jolis doigts le bord de sa tunique à l'endroit ... En vérité, les critiques sont de sottes gens! Pardon! monsieur Vien, pardon! Vous avez fait dix tableaux charmants; tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or lorsque vous ne seriez plus.

Was für ein trauriges und plattes Handwerk ist doch die Kritik! Es ist so schwer, etwas auch nur Mittelmäßiges hervorzubringen, und es ist so leicht, Mittelmäßigkeit zu bemerken! Und dann: Immer nur Dreck anzuhäufen, wie Fréron oder die Mistsammler, die mit ihren Karren durch unsere Straßen ziehen. Hier haben wir, Gottlob, einen Menschen vor uns, über den man fast vorbehaltlos Gutes sagen kann. Das günstigste Bild, das man für einen Kritiker finden kann, ist das jener armen Schlucker, die losziehen, um mit einem Stöckchen in der Hand an unseren Flüssen den Ufersand aufzurühren, um darin ein Goldkörnchen zu entdecken. Das ist keine Beschäftigung für einen reichen Mann.

Die Bilder, die Vien in diesem Jahr ausgestellt hat, sind eigentlich alle von einer Art, und da sie fast alle die gleichen Meriten haben, kann man auch nur ein Loblied auf sie singen: Eleganz der Form, Anmut, Frische, Unschuld, Zartheit, Einfachheit und dazu Reinheit der Zeichnung, Schönheit der Farbe, Weichheit und Echtheit des Fleisches.

Man hätte große Mühe, zwischen seiner *Hausiererin*, seinem *Blumenmädchen*, seiner *Frau, dem Bad entsteigend*, seiner *Priesterin, Weibrauch auf einem Dreifuß entzündend*, der *Blumengießerin*, der *Proserpina, die Büste ihrer Mutter Ceres schmückend* und dem *Opfer im Venustempel* zu wählen. Atmet doch alles die Antike!

Die Stücke sind klein, das größte kaum drei Fuß hoch und zwei Fuß breit, aber der Künstler hat in seiner *Hl. Geneviève* des letzten Salons, seinem *Icarus* in der Akademie und anderen Stücken wohl erkennen lassen, daß er sich an große Kompositionen wagen und mit Erfolg aus der Affaire ziehen kann.

Was er die *Hausiererin* genannt hat, stellt eine Sklavin dar, die links kniend zu sehen ist. Sie hat neben sich einen kleinen Weidenkorb voller Amoren, die eben geschlüpft sind. Einen hält sie an seinen blauen Flügeln und präsentiert ihn einer Frau, die rechts in einem Sessel sitzt. Hinter dieser Frau steht ihre Dienerin. Zwischen die Sklavin und die sitzende Frau hat der Künstler einen Tisch plaziert, auf dem Blumen in einer Vase zu sehen sind, während einige andere neben einem Perlenhalsband auf der Tischdecke zerstreut sind.

Der etwas dunkelhäutigen Sklavin verleihen ihre breite und ein wenig platte Nase, ihre großen, hochroten Lippen, ihr halboffener Mund und ihre großen schwarzen Augen das Aussehen einer gewiegten Händlerin, der man ihr Metier ansieht und die die Kunst besitzt, ihre Ware ins rechte Licht zu setzen.

Die stehende Dienerin verschlingt mit den Augen das ganze hübsche Gelege.

Ihre Herrin hält sich mit Anstand zurück.

Die jeweilige Erwartung dieser drei Personen ist mit unendlicher Sicherheit abgewogen; man könnte keiner ein Körnchen Aktivität oder Passivität zulegen, ohne die Geschlossenheit der Szene zu stören. Und dann liegt eine solche Eleganz in den Stellungen, den Körpern, den Gesichtern, den Gewändern, eine solche Ruhe in der Komposition, eine Feinheit! ... allenthalben herrscht so viel Anmut, daß man's nicht beschreiben kann. Übrigens sind die Requisiten von ausgesuchtem Geschmack und äußerster Vollendung.

Das Werk ist in jeder Hinsicht trefflich ausgeführt; die sitzende Figur ist antik drapiert, der Kopf ist edel; man meint, sie sei ausdruckschwach, aber ich bin nicht dieser Meinung. Füße und Hände sind mit der größten Sorgfalt gemalt. Der Sessel ist erstaunlich geschmackvoll, die von einem Kissen herabhängende Quaste scheint täuschend wie aus Gold. Nichts übertrifft die Blumen in der Treue von Farben und Formen und in der Leichtigkeit des Pinsels. Der Hintergrund charakterisiert gut den Ort der Szene. Die Vase mit ihrem Sockel ist schön geformt, was für ein prachtvolles Stück!

Man behauptet, die sitzende Frau habe ein etwas zu hohes Ohr. Ich will den Meistern ihres Faches nicht widersprechen.

Im Unterschied zu den geschmacklosen *Exercices d'Amour* von Vanloo²³⁰ hat diese Allegorie einen Sinn. Sie ist eine kleine ganz und gar anakreontische Ode. Schade, daß diese Komposition etwas verunziert wird durch eine indezente Geste jenes kleinen Amorschmetterlings, den die Sklavin bei seinen Flügeln hält; er stützt die rechte Hand in die Beuge seines linken Armes, der, aufgerichtet, allzu deutlich das Ausmaß des Vergnügens anzeigt, das er verspricht.

Im allgemeinen zeigen diese Stücke alle wenig Einfallsreichtum und Poesie und schon gar keine Begeisterung, dafür aber in höchstem Maße Feinheit und Geschmack. Es sind Gesichter, nach denen man sich umsehen würde, Füße, Hände und Arme, die man tausendmal küssen möchte.

In jeder Komposition ist die Harmonie der Farben wichtig, hier war sie entscheidend; auch sie ist hier bis zum höchsten Grad gebracht.

Es sind gleichsam Madrigale der Anthologie in Farbe übertragen. Der Künstler ist ein inmitten eines Chores von Athenerinnen wiederauferstandener Apelles. [...]

Aber noch ein Wort zu der *Hausiererin*. Die Alten hätten, so wird behauptet, niemals aus dieser Szene das Sujet eines Einzelbildes gemacht, sondern diese Komposition und die ähnlichen Genres einem Badezimmer, einer Decke oder den Mauern irgendeiner unterirdischen Grotte vorbehalten. Und dann auch diese Dienerin, die sich anschickt, mit einem nonchalant herabhängenden Arm aus Zerstretheit oder aus Instinkt mit den Spitzen ihrer hübschen Finger den Saum ihrer Tunica an einer Stelle zu heben ... Wirklich, die Kritiker sind dumme Kerle, nicht wahr? Verzeihung, Herr Vien, Verzeihung! Sie haben zehn bezaubernde Bilder gemalt. Alle verdienen sie das höchste Lob wegen der kostbaren Zeichnung und des delikaten Stils, in dem Sie zu Werke gingen. Schon das schwächste von ihnen würde ich allzu gern besitzen! Ich würde es oft betrachten, und es wäre Gold wert, wenn Sie nicht mehr wären.

²³⁰ Über Charles-André Van Loo (1705–65) und seine *Amours faisant l'exercice militaire, sous la conduite de Cupidon*, s. LOCQUIN, Peinture, S. 237f. und SEZNEC, Diderot 1, S. 39f., 106ff., 159f., 197f.

Diderot ist nicht der einzige, der in sein Lob solche Gedanken einmischt: In den »Lettres sur le Salon de 1763« schreibt ein M. du P ... über die »Hausiererin«: »Sie erwarten zweifellos Troddeln und Spitzen zu sehen. Nein, mein Herr, die Ware ist kostbarer; es sind drei kleine Amoren zu verkaufen, ein brauner, ein blonder und ein kastanienroter; zwei stecken in einem Käfig, die Verkäuferin hält einen an den Flügeln und präsentiert ihn einer sitzenden jungen Frau, hinter der eine Zofe steht, die eine Expertin und Kennerin solcher Ware scheint. Die Geste des dargebotenen Amors ist durchaus eindrucksvoll, und jedermann hat sie verstanden.« (*Le geste de l'Amour présenté est tout-à-fait expressive, et a entendu de tout le monde*).²³¹

Wir wissen schon genug von unserem Thema, um auf das ständige Risiko seiner Auslegung gefaßt zu sein. An einem Treffpunkt von Pädophilie, Idylle, echter und falscher Antike, Eros und Anteros spielt sich mancherlei Paradoxes ab, doch uns genüge einstweilen, daß sich an diese Traditionskette jedenfalls eine lange Reihe Größerer und Kleinerer angliedert,²³² sei es, daß sie Vien nachfolgen, sei es, daß sie sich direkt aus der »Quelle«, d. h. den *Pitture*, haben anregen lassen.

Angelehnt an Vien übertragen das Bild zunächst in andere Genera und anderes Material etwa J. Beauvarlet (1779 als Gravüre),²³³ Ch. G. Jüchzer (als Biskuit),²³⁴ der erwähnte Claude Michel Clodion (1773) und François Joseph Bosio (1793) machten ein Bas-Relief daraus,²³⁵ le conte de Parois (1787) einen Stich.²³⁶

Von dieser Kette lösten sich auch einzelne Abweichler nicht, wie z. B. Johann Heinrich Füssli (seit 1779 Henry Fuseli), der bereits 1775, zwanzig Jahre vor Goethes Lied, während seiner italienischen Zeit (1772) eine eigene Version des *Selling of the Cupids* in schwarz-roter Kreide zeichnete,²³⁷ auch er mit der Verkäuferin auf der linken Seite (woran schwerlich seine Linkshändigkeit schuld gewesen sein dürfte,²³⁸ sondern die seitenverkehrte Druckvorlage), und mit auffälligen Abweichungen vom Herkömmlichen: Die Szene ist, ein Jahrzehnt nach Vien, und nach Autopsie des Originals in Portici, völlig auf die reduzierte Zahl von drei Figuren konzentriert, der Hintergrund schmilzt zur bloßen Projektionsfläche ein, kein Detail lenkt mehr von der Sache ab, die Verkäuferin trägt die Züge einer Hexe, die schlecht in das idyllische Geschehen paßt, angeboten wird nur *ein* Amor, der unglücklich und ohne

²³¹ Lettre, S. 16 (SEZNEC, Diderot 1, S. 209–211).

²³² Schon 1763, als Viens Bild entstand, will der Neapolitanische Gesandtschaftssekretär in Paris Fernando Galiani das Bild der Frau, die Amoretten verkauft, in mehr als zwanzig Häusern gesehen haben (NICOLINI, Tanucci, S. 93; nach REHM, Just 2, S. 454).

²³³ SEZNEC, Diderot 1, S. 166.

²³⁴ ROSENBLUM, Transformations, S. 6f. Abb. 8.

²³⁵ Ebd., S. 3 Anm. 1.

²³⁶ Ebd., S. 3 Anm. 2.

²³⁷ S. Anhang III, Nr. 6. Die letzten Füssli-Ausstellungen fanden 2005 im Kunsthaus und der Zentralbibliothek von Zürich statt. Ferner TOMORY, Füssli, S. 26f.; PRESSLY, Fuseli, S. 20–47; SCHIFF, Füssli 2, S. 142 Abb. 655, S. 152 Abb. 691–692; WEINGLASS, Elysium, S. 294ff.; SCHIFF, Zeichnungen, S. 63–68 (bes. 67), MAISAK, Natur, S. 228, 260–267; FORSSMAN, Goethezeit, S. 211–214; ROSENBLUM Transformations S. 7 Anm. 16, der andeutet, daß er das Motiv sogar gleichfalls aus der Nachfolge haben könne und nicht (nur) dem Original verdanke.

²³⁸ Wie es z. B. POWELL, Drawings, S. 38, allen Ernstes angenommen hat.

zweideutige Gesten an seinen Flügeln hängt, und die Käuferin weist ihn mit einer herrischen Gebärde ein (oder weist sie der Anbieterin gar die Tür?). Das Sujet ist »klassisch«, aber die Ausführung weist schon auf eine andere Zeit, und außer diesem »romantischen« Zug schimmert Füsslis erotomanische Sehweise auch durch dies »harmlose« Bild leise hindurch.

Unter den Schülern von Vien wurde die Szene des Erotenkaufs ferner in der seit den *Pitture* üblichen Weise gewissermaßen entfleischt als Umrisszeichnungen weitergegeben; so von Jacques Louis David, der 1776, obwohl in Italien und des Originals ansichtig, doch daneben das Vaticanische Exemplar der *Pitture* zu Hilfe nahm.²³⁹ Und es hatte auch kein sehr viel anderes Ergebnis, wenn man das Original nie gesehen und höchstens die Mannheimer Gipsothek (1779) studiert hatte wie Gottlieb Martin Klauer (1742–1801),²⁴⁰ der seit 1773 in Weimarischen Diensten und seit 1777 dort ansässig war, also im unmittelbaren Wirkungskreise von Goethe: 1789 hatte er eine »Kunstbacksteinfabrik« gegründet, und unter den hier erzeugten Produkten wurde auch »Die Amorphändlerin, nach einen(!) antiken Gemälde. 3 Fuß 3 Zoll breit. 2 Fuß 5 Zoll hoch« für 10 Thl. angeboten.²⁴¹ Außerdem hatte Klauer bereits ein Papiermaché-Relief (70 × 94 cm) hergestellt, das zwar nicht datiert, aber jedenfalls vor 1792 entstanden ist, als es im Katalog jener Fabrik erschien.²⁴² An sein Weimarer Mozart-Denkmal, von dem wir bereits in Anm. 8 gehört haben, sei erinnert.

So ist es wohl, wie immer wieder gesagt sei, eher anzunehmen, daß Goethe bereits in diesem neoklassizistischen Strom mitschwamm, als daß er vor 1795 zu dem Original in Stabia selber direkte Beziehungen gewonnen hätte, wenn er auch mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1787 das Museum in Portici besuchte, und wenn Tischbein selbst später, vermutlich aber erst nach Goethes Gedicht, eine eigene Replik des Motivs als Aquarell schuf.²⁴³ Auf jeden Fall aber dürfte es bewiesen sein: »*The dissimilities among Vien's, Jüchtzer's, Fuseli's and David's*

²³⁹ ROSENBLUM, *Transformations*, S. 9 Anm. 21 Abb. 10; vgl. HOLMA, *David*, S. 35; SEZNEC, *Diderot 1*, S. 165 f.

²⁴⁰ FORSSMAN, *Goethezeit*, S. 138 ff.

²⁴¹ Verzeichnis *Torevtica*, S. 26 Tf. IV Nr. 20 (seitenverkehrt mit der Verkäuferin rechts), s. Anhang III, Nr. 7 und 8. Die Kupferstiche stammen von J. Chr. W. Waitz, Lehrer an der freien Weimarer Zeichenschule. Gabriele Oswald bin ich für Kopien aus dem Katalog und weiterführende Auskünfte zu Dank verpflichtet.

²⁴² Es war in der Ausstellung »Gottlieb Martin Klauer, der Weimarer Bildhauer der Goethezeit« im Weimarer Wittumspalais Ende der 70er Jahre zu sehen und ist in dem zu diesem Zweck herausgegebenen Faltblatt von WILLY HANDRICK unter Nr. 38 verzeichnet. Vgl. GEESE, *Klauer*, S. 26 ff., 46 f., 180 ff.

²⁴³ Vgl. FORSSMAN, *Goethezeit*, S. 227 ff.; MILDENBERGER, *Tischbein*, S. 222 Nr. 77, bezeichnet das Bild »Verkauf von Liebesgöttern (nach einer pompejanischen Vorlage)« im Landesmuseum Oldenburg (WILLE, *Liebesgötter*, S. 167) als »unbez. (um 1787/99)«, fixiert also den *terminus post quem* lediglich mit dem Zeitpunkt von Tischbeins Aufenthalt in Neapel; so kann WILLE, *ebda*, S. 164 die Angabe wagen: »Tischbeins Bild ist im deutschen Kunstkreis die früheste bekannte Darstellung unseres Motivs unter den nicht streng archäologischen Wiedergaben.« Vgl. MILDENBERGER, *Tischbein*, S. 235 ff.; dazu S. 324 ff. Anm. 27 und 32, und OETTINGEN, *Goethe*, S. 6–9.

interpretations of the identical Roman source may begin to suggest that in the late eighteenth century, as before, antique stimuli could produce a wider range of stylistic and expressive results.«²⁴⁴

Das gilt auch rein quantitativ. Nach 1795, dem Zeitpunkt von Goethes Gedicht, wäre noch Johann Heinrich Ramberg (1763–1840) zu nennen, der 1799, wahrscheinlich nach Autopsie (denn er war 1790–93 in Italien), dem Thema einen breiten satirischen, zu einer personenreichen bewegten Szene ausgestalteten Sinn als rein merkantilistischer Versteigerung abgewann, und es dann noch 1821 im Taschenbuch »Minerva« als Stich von Wilhelm Jury offenbar zur Illustration des Papageno-Liedes der »Galerie zu Goethes Werken« einverlebte;²⁴⁵ doch hat der Stich mit dem Goethischen Text wenig mehr zu tun: Der Eroten sind sechs, also doppelt so viele wie die drei bei Goethe angebotenen Papagenokinder, auch die Gruppe der Käufer und Verkäufer hat sich auf vier erhöht, und die Szene findet wieder im Freien statt.²⁴⁶

Andererseits reduzierte man das Thema, ließ es bald draußen, bald drinnen spielen, vermehrte oder verminderte die Personenzahl bis hin zu *einer* Anbieterin, die sich auf den Gemälden der Brüder Riepenhausen²⁴⁷ unmittelbar an den Betrachter wendet und ihn so in das Geschehen mit einbezieht, da sie sich mit der inschriftlich gesicherten Frage an ihn wendet: *Chi compra / Τις ὀνειρόν?* Friederike Brun geb. Münter (1765–1835) hat darauf folgendes Bildgedicht geschrieben:

Riepenhausens Amorverkäuferin

Sag' uns, liebreizendes Kind, o welchem der lächelnden Buben
Weintest, entflattert' er dir, süßere Thränen du nach?
Wär's der flüchtige dort, auf die glänzende Schulter geflattert,
Welchen dein rosiger Arm leicht, doch sicher umschlingt?
Ist's der sinnige hier, der am weichen Schoose gelehnet,
Dir mit verlangendem Blick schauet ins Auge voll Glanz?
Sinnig scheint er zwar, doch trauest du wenig dem Schelmen –
Leise glitt deine Hand ihm in den Nacken hinab;
Und dort hältst du ihn fest, bei den Irisschimmernden Flügeln:
Doch daß gehalten sie sind, beide bemerken es kaum.

²⁴⁴ ROSENBLUM Transformations, S. 9f. Siehe Anhang III, Nr. 6.

²⁴⁵ WILLE, Liebesgötter, S. 169f. Anm. 10.

²⁴⁶ WILLE, Liebesgötter, S. 165 Abb. 9.

²⁴⁷ Franz (1786–1831) und Johannes (1787–1860), s. WILLE, Liebesgötter, S. 172f. u. Abb. 14–15, vgl. S. 160, 186, 189 Anm. 37f.; HARTMANN, Motive, S. 172 Anm. 8; SCHMIDT, Riepenhausen, S. 337f. Es handelt sich übrigens um mindestens drei Versionen, die in wesentlichen Punkten voneinander abweichen und um 1808–1810 zu datieren sind, wie ausführlich im Katalog der Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal: KUNZE, Antike dargelegt ist, s. Umschlagbild und Farbtafel 1, S. 184–186 zu Kat. Nr. VI 4 und 5, s. Anhang III, Nr. 9.

An dieselbe.

Halte die Flatternden nur, mit Armen und Käfig umfassen,
 Mancher entschlüpft dir doch, und du bemerktest es kaum!
 Dieser in Strahlen gehüllt, entfliehst den schmachtenden Augen
 Jenen aus wallender Brust, weh't ihn ein Seufzer empor;
 Mägdlein, du bist ja ganz von den Liebesgöttern erfüllet,
 Blick und Bewegung und Ruh; alles strömet sie aus.²⁴⁸

Wille, der das Bild bespricht, ist der Meinung, die »anpreisende Schöne« sei zu Recht als *Venus multivola* oder gar *Pandemos* aufgefaßt worden, und in der einen der Knabengestalten, die sich an das Knie der Sitzenden anschmiegt, sei »unzweideutig« der Gott Eros zu erkennen; er sieht in dieser mythologischen Zu- oder Rückschreibung bestätigt, was schon auf dem Stabianer Original klar sei: Daß der eine, größere Liebesgott außerhalb des Käfigs als der Gott Eros deutlich werde.²⁴⁹ Das Gedicht versteht dagegen diese Szene anders: Weder ist das »liebrendes Kind« der Göttin gleichzusetzen, noch ist der eine Liebesgott von den andern abgehoben. Immerhin war Friederike Brun aber in der Antike genugsam eingeübt²⁵⁰ und Dichterin genug, um hier mitzusprechen ohne mitzudeuten,²⁵¹ wie es seit den *Pitture* obligat war.

In gleicher Weise legt auch der die Szene dar, der im Cottaschen »Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1830. Mit Beiträgen von Goethe, Lafontaine, Pfeffel, Jean Paul Richter und anderen«²⁵² auf S. 32 den dritten Kupfer bespricht, den Johann Heinrich Lips inzwischen nach dem Gemälde der Riepenhausen gestochen hatte; unter der Überschrift: »Das Reich der Liebe. Der Amorettenkäfig« heißt es da:

Amor ist von jeher ein loser, muthwilliger Vogel gescholten worden. Wer kennt nicht *den Vogelsteller*, Bion's zweite Idylle, wenigstens aus unsers *Voss* Uebersetzung? Wer nicht das Nest der flüggen und halbflüggen Amorinen in der Brust des liebetrunknen Anacreon oder eines seiner späteren Nachahmer? Wie leicht konnte also ein alter Dichter auf die drollige Idee kommen, eine ganze Hecke von Amorinen in einen Käfig stecken, und sie so zum Verkauf auf offenem Marktplatz ausbieten zu lassen. Man kann sich die Sache auch noch anders denken. In Sicilien am Tempel der Venus auf dem Berge Eryx war ein großer Taubenmarkt, und es gehörte, wie wir aus Theophrasts Sittengemälden wissen, in ganz

²⁴⁸ BRUN, Gedichte, S. 176 f. Ein Sonett ist dies hexametrische Stückchen allerdings nicht, wenn es auch im Katalog mehrfach behauptet wird. KRANZ, Bildgedicht 2, S. 733 verzeichnet es nicht. Vgl. OLBRICH, Dichterin; KÜNZER, Medizinisches, S. 15–26; NOACK, Deutschtum 2, S. 109. Über Friederike Bruns Stilistik detaillierte Bemerkungen von Carl Ludwig Fernow in: EINEM, Fernow, S. 172 f., 200 f.

²⁴⁹ WILLE, Liebesgötter, S. 159 f.

²⁵⁰ Vgl. z. B. den »Lebenszyklus« Amor und Psyche »nach acht antiken geschnittenen Steinen« in BRUN, Gedichte, S. 146–65, oder das Gedicht »Pompeji« S. 164 f.

²⁵¹ Als Freundin Matthissons und Grays stand sie mitten im Sentimentalismus, doch ist ihr eigen, was ihr Freund Bonstetten 1827 an sie schrieb: »*De ton âme poétique s'exhale un rythme naturel*«, so daß sie ihrerseits von Mme de Stael sagen konnte: »*Elle n'a aucun sens de l'art*« (HERKING, Bonstetten, S. 224). In der »Xenie« 273 kommt sie schlechter weg.

²⁵² Wer sich über diese Zusammenstellung wundert, findet einiges Nähere darüber bei GERHARDT, Zeit.

Griechenland zum guten Ton, Tauben, die geweihten Vögel der Liebesgöttin, aus Sicilien in seinem Hause zu unterhalten. Irgend ein Dichter hatte also den Einfall, statt dieser Venusvögel Venusknäblein im Dienste der Göttin feil bieten zu lassen. Doch welches auch die Veranlassung seyn mag, wir wissen, daß unter den herculanischen Gemälden auch eine Amorinenverkäuferinn sich erhalten hat (*Pitture* / T. III. tav. VII.). Wer kennt diese Abbildung nicht? Ist sie doch sogar auf Porzellantassen und Caffebrettern zu sehen. Eine lüsterne Dame, ihre vertraute Zofe hinter ihr, hat dort von einem schon etwas bejahrten Weibe einen Amorino gekauft, den sie zwischen den Knien festhält. Zu den Füßen der Verkäuferin steht ein runder Käfig. Indem sie ein geflügeltes Knäbchen daraus hervorgehoben hat, und bey den Flügeln festhält, lauscht ein zweites noch auf dem Boden des niedlichen Kerkers. Dort wird die Sache also marktmäßig behandelt. Riepenhausen, der verständige Zeichner der vorliegenden Szene hat jene Idee zwar benutzt, aber auf eine neue Weise ausgeführt. Unsere Dame hat sich die ganze Hecke dort im Vogelbauer auf ihre eigene Hand angelegt, und die Vielbegehrende (die *multivola* Catulls) scheint nicht gesonnen zu seyn, auch nur einen daraus an eine fremde Liebhaberin abzulassen. Die zwei Flügelbuben, die sie schon aus dem gegitterten Behältniß herausgenommen hat, scheinen ihr indeß allein schon genug zu thun zu geben. Wie schelmisch blinzelt der auf ihrem Schooße stehende unter seinem Aermchen hervor! Und wie sehnsüchtig strecken die dort Eingeschlossenen bald ein Köpfchen bald ein Aermchen zum Käfig heraus! Wie würde die geistreiche Zeichnerinn des Kartenalmanachs auch diese von ihr schon benutzte Idee verfolgen, und durch eine ganze Reihe von Vorstellungen durchführen können, da ihr diese holden Tändeleien und Knabenspiele so meisterhaft gelingen!²⁵³ Welchen reichen Stoff zu weiteren Ausführungen bietet nicht allein schon *Goethe's* Lied: *Wer kauft Liebesgötter?* der bildenden Fantasi?

Wir wollen sie nicht loben,
 Sie stehen 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?²⁵⁴

Will übrigens jemand wissen, wie altdeutscher Kernwitz diese Vorstellung zu Schimpf und Scherz anwandte, der vergleiche den Holzschnitt eines alten Meisters im zweiten Hefte der von *Becker* herausgegebenen Sammlung von Holzschnitten alter deutscher Meister.²⁵⁵ Da hat eine schöne Frau eine ganze Schaar bethörter Männergimpel in einen Käfig eingesperrt.²⁵⁶

²⁵³ Der Kartenalmanach erschien 1805–11 in Tübingen. Nach der Zeitung für die elegante Welt 1810 Nr. 53 war seine Urheberin die Gräfin von Jenison zu Walworth, vgl. GOEDEKE, Grundrisz 8, S. 62f. § 315 II Nr. 77.

²⁵⁴ Wieder sehen wir lange vor JAHN, Beiträge, Goethes Lied, ohne daß das näher begründet würde, unmittelbar mit dem Gemälde von Stabiæ in Zusammenhang gebracht, obwohl noch immer auf die *Pitture* als einzige Quelle verwiesen wird.

²⁵⁵ BECKER, Holzschnitte, Nr. 23 (vgl. S. 10).

²⁵⁶ Es ist übrigens nicht nur eine, noch dazu besonders schöne Frau und keine »ganze Schaar« von Männern, sondern es legen zwei Frauen aus dem Vogelherd, in dem schon ein Opfer am Boden liegt, ihre Leimruten aus, und ein fliegender Amor weist offenbar einige draußen in diese Richtung; das Ganze ist kaum vergleichbar.

Doch dieser Reduktion auf eine wie immer beschaffene Person stand auch eine Augmentation der – im wahrsten Sinne handelnden – Teilnehmer gegenüber, zu der ja das 19. Jahrhundert auch in den anderen Künsten immer mehr neigt. So vermehrte nicht nur der erwähnte Ramberg, sondern etwa auch der 1798–1840 lebende Karl Blechen (vor 1828),²⁵⁷ und damit ist auch eine qualitative Ausgestaltung der Szene zu volksfestartiger Fülle verbunden; bei Blechen z. B., wenn er gerade den Gegenpart der Eroten, nämlich die Satyre den Verkauf bewerkstelligen läßt, was, wenn auch kein Bildgedicht, so doch eine Beschreibung im Gefolge gehabt hat, die durch ihren Verfasser mit Dichtung verschwistert ist, durch Theodor Fontane. Blechen setzt die Reihe mit männlichen Verkäufern fort, die gleichfalls ihren Anfang in Pompeji hatte,²⁵⁸ und die man doch gern als Muster für Goethe ansehen möchte, obwohl der seinen »Handelsmann« aus dem ganz anders beschaffenen ZF-Inventar entnommen zu haben scheint, und obwohl man sich ja leicht vorstellen könnte, daß Amor selbst die Amorinen feilhält, die als Miniaturausgaben seiner selbst in gewissem Sinne seine Nachkommen sind (wie er es im Messelied auch tatsächlich tut).

So geht die thematische Kette mit all ihren Ranken,²⁵⁹ zu deren hier nicht erwähnten Gliedern noch manches bei Wille zu finden ist,²⁶⁰ durch zwei Jahrhunderte, und wo Goethe sich von ihr binden läßt, scheint mir nicht so klar, wie es den älteren und jüngeren Zeitgenossen vorkam. Doch bleibt in der Geschichte dieses erotisch-merkantilen Komplexes noch eine Episode zu schildern, die zu einer Art von Höhepunkt kurz vor seinem Absterben führt: Enfin Thorvaldsen vint!

²⁵⁷ WILLE, *Liebesgötter*, S. 180ff. Abb. 25; auf Abb. 26, S. 183, ist auch die wörtliche Replik von Fr. Chr. Nilson im Aschaffenburger Pompejanum angeführt; vgl. KERN, *Blechen*.

²⁵⁸ JAHN, *Beiträge*, S. 217–19; WILLE, *Liebesgötter*, S. 182 Abb. 25, S. 184f.; BIRT, *Liebesgötter*, S. 387. Das Fresko wurde erst 1833 in Pompeji freigelegt, Goethe konnte es noch nicht kennen.

²⁵⁹ Spätestens hier muß ich mich wohl dafür salvieren, daß ich nicht den gebotenen Gebrauch davon mache, wie die Begriffe Stoff – Motiv – Thema usw. inzwischen präzisiert worden sind und noch werden. Ich möchte aber über das, was ich in GERHARDT, *Renate*, S. 17ff. gesagt habe, nicht hinausgehen und bleibe bei der »vorwissenschaftlichen« Redeweise, wie es schon 1998 mit »Werten« (GERHARDT, *Zeit*, S. 5f., Anm. 1) der Fall war: »Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch, und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das worauf es ankommt, mit Worten gar nicht auszusprechen ist« (Goethe, *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden*, in: *Über Kunst und Alterthum*, II 3 [1820], WA I 49 1).

²⁶⁰ Man konsultiere WILLE, *Liebesgötter*, Tabelle S. 185f.

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 Eroten 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 centnertung 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 Flammer vække,
 Og sin Veninde Guden række?
 Som Rosen springer ud i Vaar,
 Udspringer Kiærlighed i Ungdomskaar
 I skjønne, 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.

VIII. Durchs 19. Jahrhundert

(von Arnim – Heine – Genelli – Kaulbach)

Reden mag man noch so griechisch
Hörts ein Deutscher der verstehts.

Faust, Paralipomenon 138
(Bohnenkamp, Paralipomena, S. 484)

Verfolgen wir das Motiv auf seinem Wege weiter, so werden wir bemerken, wie sein Übergang in eine neue Metastase sich sowohl in der schwächer werdenden Einwirkung Goethes andeutet, wie in der stilistischen Unsicherheit, aus der sich dann das entwickelt, was wir »Romantik« nennen. Der Name ist sehr pauschal und verallgemeinert vor allem die Wahl anderer Stoffe, das Motiv von den Liebesgöttern ist aber so intensiv »klassisch«, daß es für die neue Epoche nur noch als Abstoßpunkt gelten konnte; so auch bei einem Dichter, den man nur *faute de mieux* als »Romantiker« einzustufen pflegt, nämlich Achim von Arnim mit seinem eigenartigen, sozusagen neutralen Stil. Bei ihm kommen die Liebesgötter durchaus noch vor, aber im Wesentlichen bereits als bloßer Terminus. Das sieht man etwa an folgenden Stellen:

In seinem Roman »Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores« von 1810,²⁸⁵ sozusagen einer romantischen Replik der »Wahlverwandtschaften«, schildert Achim von Arnim, wie ein Minister überlegt, wodurch er seine Fürstin bewegen könne, nach Italien zu reisen, und auf den Gedanken kommt, »vielleicht durch ein angemessenes Spiel diesen Reisegedanken in ihr festzusetzen«. Dies geschieht durch drei Teilnehmer, einen poetisch begabten Kammerjunker, einen »fischköpfigen« Primaner der Stadtschule und eine »Mamsell«, die uns auch äußerlich als eine Intellektuelle von damals geschildert wird: »Mit angenehmer freier Beweglichkeit trat bald auch eine Mamsell in etwas schmutziger hängender, weichfaltiger Kleidung herein, wenig verwachsen, aber umso künstlicher bemüht dies Wenige zu verstecken; ihr Gesicht hätte angenehm sein können, wäre es nicht beim Sprechen in Gefahr gewesen von dem großen Munde verschluckt zu werden.« Sie darf denn auch ihre poetische Gabe als erste vorbringen, und die lautet:

Lieg ich in der Freundin Armen
Weine und nicht weiß warum,
Sie ist traurig, ich bin stumm,
Bis die Lippen mir erwärmen,
Ach dann schwebt es auf der Zunge,
Wäre ich doch nur ein Junge!

Wäre ich doch nur ein Junge,
Gingen wir in weite Welt,
Treulich wären wir gesellt,

²⁸⁵ MITGE, Arnim 1, Kap. 10, S. 385; ebenfalls in: <http://buecherquelle.com/arnim/dolores/dolo410.htm> [18.1.2006].

Hielten uns noch fest umschlungen,
 Wenn sich an der Welten Ende,
 Mein Italien einst fände.

Wenn ich mein Italien fände,
 Höhlten wir ein kleines Haus
 Uns in Herkulanum aus,
 Wo die schön bemalten Wände;
 Wie die Schwalben in dem Sande
 Bauten wir uns an im Lande.

Bauten wir uns an im Lande,
 Steckten manches Flügelkind
 In das Körbchen schnell geschwind,
 und verkauften's ohne Schande;
 Leutchen, wer kauft Liebesgötter,
 Ach es ist so liebeich Wetter.

Ach es ist so liebeich Wetter,
 Kauft, ihr Mädchen jung und schön!
 Eine kommt sie anzusehen,
 Spricht: »Das sind die Liebesgötter?«
 Ei bewahre, das sind Tauben,
 Eine nur gehört zum Glauben.

Eine, die gehört zum Glauben,
 Doch die Liebe alle braucht,
 Und zum Boten jede taugt,
 Läßt sich nicht ihr Brieflein rauben,
 Als wo sie den Liebsten wittert,
 Der sie oft mit Zucker füttert.

Der Minister und die drei poetischen Kontrahenten geben nun folgenden Kommentar zu dem Gehörten ab:

Sehr richtig, sagte der Kammerjunker, die orientalischen Liebstauben müssen mit Zuckerkandis gefüttert werden. – Sie haben das Gedicht nach dem alten Gemälde verfertigt, wo eine Frau Liebesgötter wie Tauben an den Flügeln zum Verkauf aus dem Korbe hebt und vorzeigt, meinte neidisch der Fischkopf. – Es ist ganz eigen mir, sagte sie, alles wird bei mir zum Bilde und jedes Bild zum Gedichte. – Ei, sagte der Minister, mit seinem tiefen Basse zwischenredend, nachdem er lange an der offenen Seitentüre gestanden, daß Ihnen Ihr Gedicht nur nicht zur Wahrheit wird und sie mein schönes Kind zum Jungen, oder ihre Nachtigallen die ich heute noch bewundert habe, zu lauter kleinen Kindern. – Immerhin antwortete sie, ich habe mir stets Kinder gewünscht, wenn ich nicht nur deswegen zu heiraten brauchte; ich bin bei meiner Schwester an Kindergeschwätz so gewöhnt, daß ich es jetzt sehr vermissen; in jeder flüsternden Welle glaub ichs zu hören. – Der Primaner raunte hier dem Kammerjunker ziemlich ungeschliffen ins Ohr: Hat sie uns wohl je so was Schönes hören lassen; sie setzt sich dem Minister zu Ehren auf ihr Paradeferd. Es ist etwas unsicher, antwortete der Kammerjunker, denn Wasser hat keine Balken. – Der Minister sagte unterdessen mit einer Miene, die wenigstens eine Liebeserklärung andeutete: Zur Kinderzucht gehört sehr viel lästige Reinlichkeit, wie zur Liebe. – Ohne alle Verlegenheit antwortete sie, die Mutter hätte kein Herz, die nicht selbst den Schmutz ihrer Kinder lieb hätte. – MINISTER Sie haben wohl viel Kinder. – MAMSELL Außer meinen poetischen nur meine Tauben, deren Eier ich oft an meinem Busen ausbrüte.

»Alle hörten das Gedicht und lachten«, es fällt also in Stil und Absicht nicht aus dem Rahmen gesellig-höfischen Vergnügens. So, als geistreiche Parodie, will es Arnim wohl auch von uns angesehen wissen. In vierfüßigen trochäischen Sechserstrophen mit leicht variiertes Schluß- gleich Anfangszeile und in leichter, lebhafter Diktion wird geschildert, wie das Freundinnenpaar, endlich im ersehnten Italien, sich in Herkulaneum »wo die schön gemalten Wände« eine kleine Unterkunft ausgräbt, dort lebt und u. a. »ohne Schande« den Verkauf von »Flügelkindern« bei schönstem Wetter betreibt.²⁸⁶ Und wirklich: »Eine kommt, sie anzusehen«, aber sie ist offenbar eine altgewitzte Käuferin, denn sie durchschaut die Sache auf ihre Weise: »Das sind Tauben«, und sogar das weiß sie, daß »Eine nur gehört zum Glauben«, offeriert also eine Art *interpretatio christiana* der Liebesvögel. »Die Liebe« aber als offensichtlich übergeordnete Macht braucht nicht nur eine, sondern alle, die in diesem Falle als Boten zu »den Liebsten« ausfliegen und dazu, wie der wissende Kammerjunker auch in Ordnung findet, »mit Zuckerbrot gefüttert« werden. Von Goethes Vorbild und seinem Lied, das doch den Titel gestiftet hatte, hört man kein Wort, nur von »orientalischen Liebstauben« und Herkulaneums bunten Wänden ist die Rede. Auch der »fischköpfige« Primaner weiß von Goethe nichts, sondern stellt voller Autoreneides nur fest, woher die Konkurrentin ihre Gedichte habe. Erst der Minister kommt mit seinem Lob wieder »zu lauter kleinen Kindern« zurück, womit es denn auch sein Bewenden hat. Wenn Arnim das Gedicht von Goethe wirklich nicht gekannt hätte, so wäre dies doch ein Beweis genug, wie weit man sich um 1810 bereits von der Klassik zu entfernen begonnen hatte: für Arnim, immer als Typus und Repräsentant seiner Zeit betrachtet, waren die Liebesgötter bereits etwas, was der Vergangenheit angehörte.

Zwei Jahre später in seinem Romanfragment »Die Kronenwächter«²⁸⁷ lässt er die nicht mehr ganz junge leibliche Mutter seines Protagonisten Berthold die Reminiscenz an einen Bildteppich erläutern, in dem sie mit ihrem Jugendgeliebten dereinst »unsere Bilder nur in Ermangelung anderer anwebten«; eines davon zeigt sie als Artemis, nicht mehr als Venus, »als Jägerin, auf einem getigerten Rosse, der Falke auf meiner Hand, das Jagdhorn über den Rücken, eingefangen aber selbst von einem goldenen Netze, in dessen Maschen listige Liebesgötter gaukeln.« Als der Ritter sie später selbst in solcher Verstrickung fängt, ist von Liebesgöttern nicht mehr die Rede und schon in seinem ersten Bildteppich war »sein Schiff aber, welches den Einschlag trägt, [...] wie ein Herz gebildet«, also der emblematische Nebenbuhler bereits im Kommen. Was hier als Relikt alter Zeiten noch wenigstens eines Wortes gewürdigt wird, war einige Jahrzehnte später nur noch dessen wert, was man ideologische Anführungszeichen nennen könnte. Allzu sehr hatte die neoklassisch appetierte Idylle Federn lassen müssen, denn sie wußte keine Antwort auf die banalen und

²⁸⁶ Die »Flügelkinder« werden beim Verkauf zu »Liebesgöttern«, sie haben mit dem Gott Amor nichts zu tun, als daß sie schöne Spielkinder sind: »Statt des einen Amor viele, Viele Amors ohne Flügel Kränzen Grazien im Spiele« (MIGGE, Arnim 1, Abt. 3, Kap. 5, S. 252). Daß der Verkauf von Liebesgöttern gut bei »lieblichem« Wetter vor sich geht, erinnert an das französische Volkslied, das HARTMANN, Appunti, S. 167 und ASCIONE, Liebesgötter, S. 43 zitieren: »Achetez, achetez de mes Amours / je n'en vends que dans les beaux jours.«

²⁸⁷ DOHMKE, Arnim, Erstes Buch, sechste Geschichte, S. 68–70; MIGGE, Arnim 1, S. 574 ff.

unpoetischen Fragen des Zeitalters der Revolutionen und Konstitutionen. Zwar »jauchzten« die Liebesgötter Heinrich Heine²⁸⁸ noch »im Herzen« und bliesen Fanfare zu Ehren der »Königin Pomare«, aber das war eben nicht die Herrscherin von Tahiti (1813–1877),²⁸⁹ sondern Elisa Sergent, deren »ungezähmte Schönheit« Mitte der vierziger Jahre in Paris nicht nur Heine in Aufregung versetzte, und die ihr Friseur wegen ihres wilden Haarwuchses nach dem »otahaitischen« Vorbild getauft hatte. Sie tanzte zwar wie eine wiedererstandene Salome,²⁹⁰ teilte aber das elende Schicksal der Pariser Grisetten, das Heine noch ein bißchen elender gemacht hat, als es in Wirklichkeit war, denn er stellt mit gehöriger Selbstironie seine eigene Lage dar. So ermöglichte ihm »Pomare« gleichzeitig soziales Mitleid auszudrücken,²⁹¹ Kritik an der Pariser Gesellschaft und Frankreichs Politik zu äußern und auf die eigene Lage aufmerksam zu machen.

Was er aber von den Liebesgöttern hielt, zeigt eine Vergleichung in den »Reisebildern« von 1824 (»Harzreise 2«), durch die er eine Zeitgenossin schildert, die »von Pharaos fetten Kühen« stammt, »eine gar große, weitläufige Dame, ein rotes Quadratmeilengesicht mit Grübchen in den Wangen, die wie Spucknäpfe für Liebesgötter aussahen, ein langfleischig herabhängendes Unterkinn, das eine schlechte Fortsetzung des Gesichtes zu sein schien, und ein hochaufgestapelter Busen, der mit steifen Spitzen und mit vielzackig festonierten Krägen wie mit Türmchen und Bastionen umbaut war«. Was hier flüchtig in der Schilderung auftaucht, das hat schwerlich etwas von dem Reiz der Erotenscharen von früher: Nichts Idyllisches ist mehr zu spüren: Zwar Liebe ist genug im Spiele, aber durchaus sensualisierte, ja käuflich auch hier, aber nicht mehr in der Spielzeugbude, und sie wird ohne Weiteres mit der *Agape* der großen Sünderin in Lukas 7, 36 gleichgesetzt; wenn Antikes eine Rolle spielen sollte, dann wirklich nur die Vokabel und der Plural »Liebesgötter«. Jetzt war die Bahn frei für Gegenentwürfe gegen die Klassik, mochte sie auch noch so künstlich retardiert und noch so allegorisch-bedeutsam gesagt sein. Zum Teufel war der Spiritus, das Phlegma war geblieben und die Liebesgötter hatten ausgejauchzt und blieben reduziert auf das, was sie gerade nicht sein sollten: Auf das »Naturale«. Das war die Stunde der Pornographie.

Doch bevor wir sie behandeln, müssen wir noch einmal auf Diderot hören, den schließlich auch Goethe selbst, wenn auch mit Vorbehalten,²⁹² gehört hat.

Mirzoza, die Favoritin des Sultans Mangogul²⁹³ in den »*Bijoux indiscrets*« (1748),²⁹⁴ hat es wohl erkannt, daß es, ohne *a priori* auf Obscönes beschränkt zu sein, komisch

²⁸⁸ WINDFUHR, Heine, S. 29(–32).

²⁸⁹ Vgl. auch Chamisso's Gedicht von 1822 »Ein Gerichtstag auf Huahine. Im Herbst 1812« (SYDOW, Chamisso 2, S. 43–46).

²⁹⁰ Der ursprüngliche Titel des zweiten der getrennt benannten Gedichte lautete »Herodias«.

²⁹¹ Henri Morgers »*Scènes de la bohème*« mit ihrer tragischen Mimi Pipon erschien zur selben Zeit samt der Oper 1849.

²⁹² S. seinen Aufsatz »Diderots Versuch über die Malerei übersetzt und mit Anmerkungen begleitet« in den Propyläen 1.2 und 2.1. Tübingen 1769.

²⁹³ D. h. Louis XV. und die Pompadour, denen sich als Hörer noch Sélim = vermutlich Richelieu hinzugesellt.

²⁹⁴ Denis Diderot, »*Les bijoux indiscrets*«, in: BILLY, Diderot.

ist, wenn das menschliche Ganze auf einen seiner Teile reduziert wird, und zwar nicht nur als rhetorische Synekdoche, sondern sozusagen biologisch. »Ein Buckel, eine lange Nase, ein riesiger Kopf, ein fetter Wanst durchbricht den organischen Zusammenhang, aus dem wir *a priori* den einzelnen Körperteil wahrnehmen; er ist nicht Mittel und Zweck zugleich, sondern behauptet sich für sich. So findet der umsichtig beziehende Blick auf einmal nicht mehr weiter.«²⁹⁵ Das läßt Mirzoza in ihrem Philosophiekolleg über den Sitz der Seele²⁹⁶ nicht nur sozusagen unter unseren Augen vor sich gehen, sondern rechtfertigt damit zugleich das Verfahren ihres Autors und die Grundvoraussetzung alles Weiteren, die Frauen auf *la partie la plus franche qui soit en elles* zu reduzieren.

Quant à la nature, ne la considérons qu'avec les yeux de l'expérience, et nous en apprendrons qu'elle a placé l'âme dans le corps de l'homme, comme dans un vaste palais, dont elle n'occupe pas toujours le plus belle appartement. La tête et le cœur lui sont principalement destinés, comme le centre des vertus et le séjour de la vérité; mais le plus souvent elle s'arrête en chemin, et préfère un galetas, un lieu suspect, une misérable auberge, où elle s'endort dans une ivresse perpétuelle. Ah! s'il m'était donné seulement pour vingtquatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange: en un mouvement j'ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus; les chanteurs à un gosier; la plupart des femmes à un bijou; les héros et les spassadins à une main armée; certains savants à une crâne sans cervelle; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduit à rien.

– *Pour peu que vous laissassiez de mains aux femmes, interrompit le sultan, ceux que vous réduirez au seul instrument de leurs passions seraient courus. Ce serait une chasse plaisante à voir; et si l'on était partout ailleurs aussi vide de ces oiseaux que dans le Congo, bientôt l'espèce en serait éteinte.*

– *Mais les personnes tendres et sensibles, les amants constants et fideles, de quoi les composeriez-vous? demanda Sélim à la favorite.*

– *D'un cœur, répondit Mirzoza ...*

Was die Natur betrifft, so lernen wir, wenn wir sie nur mit den Augen der Erfahrung betrachten, daß sie die Seele im Menschenleib wie in einem großen Palast untergebracht hat, worin diese nicht immer den schönsten Raum einnimmt. Der Kopf und das Herz als Zentrum der Tugenden und Aufenthaltsort der Wahrheit sind ihr vorzüglich eingeräumt, doch zumeist macht sie unterwegs halt und zieht eine Rumpelkammer, einen anröchigen Ort, eine elende Herberge vor, wo sie in ständiger Trunkenheit einschläft. O wäre es mir doch nur für vierundzwanzig Stunden vergönnt, die Welt nach meinen Vorstellungen einzurichten, ich würde Sie durch ein höchst seltsames Schauspiel belustigen. Mit einem

²⁹⁵ STAIGER, Zeit, S. 177.

²⁹⁶ BILLY, Diderot, Ch. XXIX (*Métaphysique de Mirzoza. Les Ames.*), S. 138f. Diderot ließ sich anregen durch das Fabliau »*Le Chevalier qui faisoit parler les cons et les culs*« von Garin (in: BARBAZAN, *Fabliaux*, S. 409–436, auch in: GIER, *Fabliaux*, Nr. VIII. Im deutschen Bereich ist »Der Rosendorn« zu nennen.), das die einschlägigen Organe noch ungeschönt mit Namen nennt. In BILLY, Diderot, S. 1406 sind beide gepunktet.

Schlage würde ich jeder Seele die Teile ihres Wohnsitzes nehmen, die für sie überflüssig sind, und dann fänden Sie jedermann durch den charakterisiert, der ihr verbliebe. So würden die Tänzer auf zwei Füße oder höchstens zwei Beine reduziert, die Sänger auf eine Kehle, die meisten Frauen auf ein *Bijou*, die Helden und die Raufbolde auf eine Waffenhand, gewisse Gelehrte auf einen hirnlosen Schädel; von einer Spielerin bliebe nichts als zwei bloße Hände, die pausenlos Karten handhabten, von einem Vielfraß nur zwei Kiefer in ständiger Bewegung, von einer Koketten zwei Augen, von einem Wüstling das einzige Werkzeug seiner Leidenschaften; die Dummköpfe und Faulenzer würden auf ein Nichts reduziert.

– Wofern Sie den Frauen Hände ließen^[297], unterbrach der Sultan, würde man hinter denen, die Sie auf das einzige Werkzeug ihrer Leidenschaften reduzieren, herlaufen. Das muß eine hübsch anzusehende Jagd sein; und wenn man sonst überall so ohne diese Vögel auskommen müßte, wie im Kongo, so würde die Gattung bald ausgestorben sein.

– Aus was aber würden Sie die zarten und fühlbaren Personen, die standhaften und treuen Liebhaber bilden? fragte Selim seine Favoritin.

– Aus einem Herzen, antwortete Mirzoza.

Reduktion und Isolation sind es also, was uns Diderot hier vorführt.

Sie ermöglichen es, daß der »Sinn« solcher Art von Darstellungen immer noch vom Nicht-Gesagten oder jedenfalls nur Dezent-Gesagten eingehegt bleibt; höchstens in Gedanken, wie es Diderot tut, wagte man, dies Gehege zu durchbrechen, aber diese Vorsicht blaßte allmählich ab, und eine der letzten Manifestationen dieser Nuance des Angedeuteten, des Idyllischen mit ein bißchen *haut goût*, des Gelüfteten, aber nicht Enthüllten bildete der Salon von 1859, den sein neuer Diderot in der Person von Charles Baudelaire bereits mit deutlichem Abstand betrachtete.²⁹⁸ Er sagt über die *Ecole des pointus: L'Amour, l'inévitable amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, joue dans cette école un rôle dénominateur et universel*, und meint damit wohl Leute wie Auguste-Barthélemy Glaize (*Amour à l'encan* 1857), Alphonse Isambert (1855) oder Geneviève Albertine Philip (1899).²⁹⁹ Daß er sich im übrigen dabei auf Thomas Hood und seine Zeichnung zu dem Stückchen »*On the Popular Cupid*« stützt,³⁰⁰ macht seinen kritischen Blick auf das Ende des »*art romantique*« nicht weniger aktuell. Die Zeit der Reduktion und Isolation machte einer robusteren Epoche Platz, in der ein unempfindlicheres Geschlecht die Dinge beim Namen nannte.

Dabei mußte das, worum es Diderot damals ging, ja keineswegs immer grob und grotesk, sondern konnte mit allem Zauber der Poesie umhüllt sein:

²⁹⁷ Jean-Marie Zemb schreibt mir über diese Stelle meiner Übersetzung im November 1998: »Ich werde mich um eine Begründung der Lesart bemühen, welche mir richtig vorkommt, nämlich »Hände« wirklich als »Hände« zu verstehen, auch wenn diese Interpretation den Schwarzen Peter nur weiterreichen sollte. Den Ausdruck »*laisser la main*« kennt jeder Bridge-Spieler [...] Auch der Plural ist in Wendungen geläufig, z. B. »*Jeu(x) de mains – jeu(x) de vilains*«. Dafür trifft man sowohl »*main libre*« als »*mains libres*« in der vom Übersetzer gewählten Bedeutung. [Nämlich: Wenn Sie den Weibern freie Hand ließen (...)]. In Ihrem Passus wäre der Singular »*de main*« unzulässig.«

²⁹⁸ Zum Salon 1859 s. LEMAÎTRE, Baudelaire, S. 343–346 ; vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 186.

²⁹⁹ ROSENBLUM, S. 10 Anm. 22.

³⁰⁰ HOOD, *The Popular Cupid*, in: HOOD, *Whims*, S. 27–29. Daß Baudelaire übrigens recht gut übersetzt habe, betont GILMAN, Baudelaire, S. 240–244.

In »La Gaudriole«³⁰¹ a princess has to re-assemble the scattered parts of her lover's body, which have been transformed into limbs and flowers of various trees and shrubs. Of course the lover, Zamor, does not win the princess until she has found the last organ, that part essential to the ultimate transport of body and soul. We need hardly say that all this is suggested without the slightest affront to the bienséances.³⁰²

Hier folgt der *reductio* also eine versöhnende und veredelnde *compositio*; doch diese Art der Vereinfachung ist sicherlich zumindest ein Bestandteil des Vergnügens, das die »Liebesgötter« auf dem Markt hervorgerufen haben könnten, wofern sie eben keine Götter, ja noch nicht einmal ganze Menschen, sondern eigentlich spezifische *partes pro toto* wären.³⁰³

Des weiteren tritt aber auch wohl der Effekt ein, den Karl Rosenkranz gerade an dem festgestellt hat, was der Scham dienen und den Anstand retten sollte: Den Feigen- oder Eichenblättern vor eben diesen Teilen in der bildenden Kunst und ihren Sammlungen: »Feigenblätter aber, auf die Schamteile von Statuen geklebt, bringen obszöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isolieren«. ³⁰⁴ Und da haben wir unser zweites Stichwort, das die ergänzende Beobachtung ermöglicht, die Mertner / Mainusch bereits angestellt haben.³⁰⁵ Die Isolation von Faktoren aus ihren komplexen Zusammenhängen und damit Versachlichung (oder sogar Verdinglichung) physischer und psychischer Zustände und Vorgänge, ist nicht nur das Recht der Wissenschaft, ja Voraussetzung vieler ihrer Erkenntnisse, sondern zieht zugleich komische Wirkungen nach sich, die auf obszönem Gebiet und mit obszöner Hinterabsicht besonders intensiv sein müssen, obwohl es sicherlich nur den Spezialfall einer allgemeinen Tendenz darstellt, die sich, vom Märchen bis zum Film unserer Tage³⁰⁶ und in allen Epochen der Literatur deutlich genug bemerkbar macht, von Lichtenbergs vermutlich nicht ganz unschuldiger Physiognomik der Schwänze³⁰⁷ bis zu N. V. Gogol's »Nos« (1832)³⁰⁸ und Christian Morgensterns »Knie,

³⁰¹ Anonym 1746.

³⁰² BARCHILON, Use.

³⁰³ Spezifisch genug, um mit dem Träger wiederum gleichgesetzt zu werden, vgl. MERTNER, Pornotopia, S. 179.

³⁰⁴ ROSENKRANZ, Ästhetik, S. 235; vgl. MERTNER, Pornotopia, S. 39f.; SCHULTE-SASSE, Kritik, S. 131f.

³⁰⁵ MERTNER, Pornotopia, S. 111f. Vgl. zur Reduktion und Isolation WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Zahn, S. 504 Anm. 79, 510 Anm. 99.

³⁰⁶ »Die Idee des Körperteils, der sich selbständig macht und sich nicht mehr beherrschen läßt [...] hat Stanley Kubrick (Terry Southern ist einer von 3 Autoren des Drehbuches) äußerst wirkungsvoll in seinem makaber humoristischen Film »Dr. Strangelove« (1963) (deutsch: Dr. Seltam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben) verwendet, wo der mechanische Arm des ehemals nazistischen Wissenschaftlers immer wieder zum Hitlergruß ansetzt und der amerikanisierte Arm sich erfolglos bemüht, ihn daran zu hindern« (LEGMAN, Witz, S. 324). An der gekennzeichneten Stelle hat Legman aber bereits die Parenthese eingeschoben: »im wesentlichen ist es stets der Penis, obwohl man auch die *kudzu*-Ranke vergleichen mag«.

³⁰⁷ Lichtenberg, Fragment.

³⁰⁸ Daß gerade hier eine enge alte Verbindung zum Sexuellen besteht, die bereits Martial VI 36 ausgesprochen hat (*Mentula tam magna est, quantus tibi, Papyle, nasus, Ut possis, quotiens arrigis, olfacere.*), ist auch in VINOGRADOVS ausführlicher Sujetgeschichte von Gogol's »Nos«

sonst nichts« oder dem Stiefel als »Ginganz« (1905). Sicherlich ist sie auch noch in der Isolierung des Schattens oder Spiegelbildes am Werk. Mit dem etwas unhandlichen Herzen, das sie ja erst buchstäblich herauspräparieren müßte, hat sie es etwas schwerer, aber das heilige Emblem des Herzen Jesu mag mitgeholfen haben, in der bildenden Kunst und Dichtung, vor allem in der »Herz-Emblematik«, doch auch dieses Organ zu isolieren, denn der Reliquienkult in allen Religionen ist das Gebiet, auf dem die Isolierung der Teile nicht nur geübt, sondern hingenommen wird, ohne daß das Gefühl verloren geht, mit dem Teil das Ganze zu verehren. In dem an und für sich »realistischen« Motiv des gegessenen Herzens³⁰⁹ sind aber auch hier Verbindungen zum Erotischen gegeben, die Legmann in seiner Art dick ausgesponnen hat.³¹⁰ Wie bald die Menschheit jedenfalls mit ihrem Schöpfer hier in Schwierigkeiten geraten ist, zeige die Feststellung von Rosenkranz: »Auch die Schamglieder sind an sich ein ebenso natürliches, gottgeschaffenes Organ als Nase und Mund«³¹¹ mit ihrer bemerkenswerten Einschränkung »an sich«. Die betreffenden Organe sind eben nicht als »Liebesgötter« zu idealisieren, sondern haben eine fatale Doppelfunktion, wobei die eine von beiden durch olfaktorische und andere Beigaben (*inter faeces et urinam nascimur*) eine unbezweifelbare Ausscheidungsfunktion ist, über die wir hinwegsehen, die wir aber nicht übersehen können, denn das entwickelte Bewußtsein, wie immer es zu erklären und herzuleiten sein mag, hat uns neben anderen Erscheinungsformen der Selbstwahrnehmung und Selbstkritik auch die ästhetische Dimension erschlossen, die hier strapaziert wird; und hier scheint mir die Zwienatur des Sexuellen beim *homo sapiens* und seiner Affinität zum Komischen und Grotesken zu liegen, in der Tatsache nämlich, daß biologische Alltagsverrichtungen in den selteneren Fällen zum »Zeugezeug« werden, das man sich »mit Entsetzen« zeigt und doch »einand' zum siebenten Himmel geigt«.³¹² Anders als der Ekel oder Abscheu, die sich überwinden lassen, anders als unsere Reaktionen etwa bei skatologischen oder koprophilen Gegenständen, bleibt in geringerem oder höherem Maße eine Scheu vor dieser Sphäre, sei sie noch so latent, und keine Theorie schafft sie ab. Andererseits sind diese Bereiche von Natur mit so viel Unnatur, z. B. mit Kunst, mit so vielen oft

erwähnt (VINGRADOV, *Ěvoljucija*, S. 25 Anm. 1, 34 Anm. 2, 43 f. 73 f.); vgl. auch »*Jak piznawaty kochbywych ludyj*« in: TARASEVŠKYJ, *Geschlechtsleben*, S. 282 ff). Gogol's Geschichte legt SPYCHER, Gogol, einen sexuellen Hintergrund unter. Vgl. noch FECHNER, Haug; ferner VINOGRADOV, *Ěvoljucija*, S. 50 f. über die reisenden Glieder in den Abenteuerromanen.

³⁰⁹ Durch Dante (»*Vita Nuova*« III) und Boccaccio (IV 1 und 9) – vor diesen durch Konrads von Würzburg »*Herzmaere*«, vgl. BOHNENENGEL, *Dialektik*) im ernstesten und komischen Prototyp bezeichnet.

³¹⁰ Vgl. LEGMAN, Witz, S. 663 ff., 840 ff.

³¹¹ ROSENKRANZ, *Ästhetik*, S. 152.

³¹² Wie es der heilige Kamadama in den »Vertauschten Köpfen« von Thomas Mann (1940) in seiner kleinen Makame der Liebe ausdrückt. Die meliorierte Variante »mit Entzücken« paßt nicht zu dem sonstigen Kontext und der *schwül unflätigen Nacht*, sie hat aber in der Ausgabe der Gesammelten Werke in 12+1 Bänden, Band 8, Berlin¹ 1960, obgesiegt. Mit weniger Aufwand, aber umso schneidender hatte Heine knapp 100 Jahre zuvor diese Ur-Paradoxie der *conditio humana* in einem Gedicht ausgesprochen, das Adolf Strotmann, wohl wegen der vermuteten Tendenz gegen Hegel, betitelt hatte: »Zur Teleologie«; s. WINDFUHR, Heine, S. 400–403; dazu S. 1721–1735 (Apparat).

weit abfliegenden Gedanken, mit so viel ästhetischen Deck- oder Tarnfarben übermalt, daß man wohl verstehen kann, warum Zweideutigkeiten im üblichen Sinne »geschmacklos«, komisch und peinlich oder noch negativer wirken.

Hier stoßen wir auf »eines der bedeutungsvollsten Zeichen der menschlichen Substanz, die Scham«, wie sie Ernst von Salomo, im »Fragebogen« (Hamburg 1931, S. 53) etwas pauschal benennt. Sie ist so ubiquitär und hat so viele Seiten, daß wahrlich eine gründlichere Besprechung nötig wäre, als diese kurze Improvisation. Würde ich die wagen, dann würde ich mir Herders Zweites Wäldchen aus den kritischen Wäldern II »Über die Schamhaftigkeit Virgils« als Predigttext nehmen (samt dem langen Zitat aus Kant, S. 94–96 der genannten Ausgabe³¹³), denn er hat mindestens über den literarischen Aspekt der Sache bereits tiefe und schöne Erkenntnisse formuliert, wie die von dem Unterschied der »Naturempfindung«, der gesellschaftlichen und der moralischen Scham (S. 104–105), die er auch schon nach Nationen und Zeiten in einer kleinen »Schamhistorie« skizzierte. Doch die ganze Scham ist noch keineswegs angemessen erklärt und noch nicht einmal genügend empirisch beobachtet. Selbst die Psychoanalyse hat sich noch nicht hinreichend mit ihr beschäftigt und ob sie sich gar in einen »Prozeß der Zivilisation« einordnet, wie ihn Norbert Elias feststellen zu können glaubte, dürfte zweifelhaft sein.³¹⁴ Vielleicht ist seine Annahme nur eine Folge davon, daß sich die menschliche »Geschichte« auf der Zeitachse abspielt und infolgedessen gewohnheitsmäßig »rechtsläufig« gelesen wird. Im Grunde liegen die Dinge wohl keineswegs einfacher, als bei einer ebenfalls »instinktiv« gebundenen Verrichtung, nämlich der Nahrungsaufnahme, bei der auch gleichbleibende Tatbestände durch eine ganze Palette bunt wechselnder Tabus, Moden, Konventionen usw. bis zur Unkenntlichkeit überdeckt sind. Doch kehren wir zu unserem Thema und der Technik der Reduktion und Isolation zurück:

Auch die Dingwelt wird in ihre Wirkung einbezogen: Das selbständig gewordene Organ wird durch »pseudomystische Aufwertung« zum übernatürlichen Objekt und führt eine Art von Doppeldasein zwischen oder geradezu *als Mensch und* Gegenstand, wie die Nase des Kollegensekretärs Kovalev. »Die kombinierende Kraft des Witzes dehnt so das schmale Gebiet der Erotik über alle Bereiche des Lebens, sogar der toten Materie aus«, wie Schläffer sagt, nur zögere ich, mit ihm fortzufahren: »freilich nur in der imperialen Geste der Sprache« und nehme keinesfalls seine rasch gegebene Erklärung an, der rächende Witz erotisiere alle Bereiche der Welt, »weil diese nichts vom Erotischen wissen will« (Musa, S. 152), denn das stimmt einfach nicht: Die Welt muß vom Erotischen wissen, wenn sie sich durch Witz rächen will, und rächen tun sich so höchstens die Wissenden an denen, die nichts wissen oder zu wissen vorgeben. Das deutlichste Mittel zu zeigen, daß und

³¹³ HEYNE, Herder.

³¹⁴ Wenn es ein Prozeß war, so ist er doch wohl seit mindestens dreißig Jahren zum Stillstand gekommen und wird mit nachhaltiger Wirkung rückgängig gemacht. So scheint mir HANS PETER DUERR auf dem richtigeren Wege, der vor allem vorschnellen Theoretisieren erst einmal das Material erheben will. Auf Grund seines Werkes »Der Mythos vom Zivilisationsprozeß« wird man vielleicht besser imstande sein, das Phänomen selbst zu ergründen, das BOETTE, Scham, noch als »undefinierbar« (Sp. 999) gesehen hat; vgl. LIXFELD, Anthropophyteia.

wie stark das, wovon wir reden, isoliert und »operationalisiert« ist, wäre nun gewiß, es materiell zu taxieren, zu sortieren, auszubieten und zu verkaufen, gleich ob es nun Nasen seien,³¹⁵ ob Herzen oder »Liebesgötter«, und so festigt sich die Verbindung dieses Komplexes mit Markt und Messe auch auf diese Weise. Vielleicht mag es gequält wirken, wenn wir das nachträglich rechtfertigen, worauf der von Bildungsfesseln unbefangene Leser ohnehin bald verfallen wird; doch schien es mir nötig aufzusuchen, was allenfalls auch außerhalb der antiken Sphäre Goethes nur vermutete Absicht und die Gedanken seiner Interpreten zusammenbringen könnte.

Geht man aber vollends zurück in die Antike, in die wieder ein Teil der Interpreten die Liebesgötter ohne Zögern versetzt hat, so verliert das für spätere Moralen Obszöne ohnehin einen beträchtlichen Teil seines Anstoßes. »Für die Moral des Altertums war das Obszöne nur lächerlich.«³¹⁶ Zwar gehörten priapische Gedichte zum niederen Stil, aber für die bildende Kunst gab es wohl kaum jene Grenzen, die unsere Zeit dann durch die traditionell emblematische oder biblische Ausflucht der Eichen- und Feigenblätter zu markieren gesucht hat.

Auch die Wiederentdecker der Antike vor Goethe mußten das wahrhaben, und was Winckelmann davon bemerkte, ist bereits referiert worden. Es wimmelte von Eroten und Priapen, und daß sie beide auch geflügelt auftraten, erleichterte es vollends, sie miteinander zu identifizieren und dann wohl auch »lose Vögel« in ihnen zu sehen, oder in den Vögeln sie zu sehen.

So ist es schließlich doch nicht verwunderlich, daß zwei Maler des 19. Jahrhunderts, die Goethes Gedicht vom Erotenverkauf ohne Zögern zweideutig interpretiert und ihre Auffassung in entsprechenden Bildern eindeutig festgehalten haben, die Szene sicherheitshalber im antiken Milieu des Bildes von Stabiæ belassen oder einfach die Eroten darauf durch jene Organe ersetzt haben, die dem Eros dienen. Es sind Wilhelm von Kaulbach und Bonaventura Genelli.

»In Deutschland entstanden in dieser Zeit [um die und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts] die meisten Produkte ausgelassen-erotischer Laune in München. Wilhelm von Kaulbach, [Gedon] und Heinrich Lossow³¹⁷ waren hier die angesehenen Fabrikanten dieser Ware«, so heißt es bei Eduard Fuchs,³¹⁸ der neben der »Erzeugung

³¹⁵ Vgl. den Nasenhandel bei M. ALHOY, *Physiologie*, ch. VII.

³¹⁶ SELIGMANN, *Blick*, S. 194.

³¹⁷ »Lossow war vielleicht noch mehr wie Kaulbach ausgesprochener Nuditätenmaler. Aber er war nicht verlogen wie Kaulbach; er wollte gar nicht der teutschen Treue, Zucht und Sitte ein Hohelied singen, wie Kaulbach vorlog« (FUCHS). Gedon habe ich nach FUCHS, *Geschichte* hinzugefügt: »In den Kreis von Lossow und Kaulbach gehört als dritter im Bund auch Gedon, der vielbeschäftigte Baumeister und künstlerische Beirat Ludwigs II.«

³¹⁸ FUCHS, *Geschichte* 1, S. 377 und 377ff. Man wird sich vielleicht wundern, daß ich mich mit den Angaben und Urteilen von FUCHS begnüge, statt mich bei der seriösen Kunstgeschichte zu unterrichten; aber mir scheint dieser 1870 geborene Sammler und »Autodidakt«, dessen Lieblingsbeschäftigung, wie er in »Wer ist's?« (Leipzig 1914, S. 475) selbst bekundet, das »Funde Suchen« war, wenigstens das Material der »Sittengeschichte« kennt, wie wenige andere, und gerade an der zwiespältigen Epoche des *fin de siècle* treffende Kritik übt, die aus seiner »linken« Position herrührt (s. FUCHS, *Klassenkampf*). Im übrigen finden Interessenten hinreichend Literatur bei VOLLMER, Genelli, und KIENER, Kaulbach. Über den zuletzt Genannten vgl. auch noch FUCHS, *Geschichte* 1, S. 23, 2.1, S. 192ff., 2.2, S. 267f. und FUCHS, *Karikatur* 2, S. 124.

des Dampfes« just »Wer kauft Liebesgötter« (um 1875) als »erotisches Hauptwerk« Kaulbachs ansieht. Weiter sagt er über diesen »erotischen Scherz«, den Kaulbach einem Kollegen und Freunde gewidmet habe, noch folgendes:

»Wer kauft Liebesgötter?« ist die verbreitetste, populärste und man kann auch sagen, berühmteste deutsche erotische Karrikatur. Dieser Ruhm ist durchaus unverdient. Gewiß ist die Idee amüsant, aber sie war nichts weniger als neu. Wie Kaulbach in seinem Reineke Fuchs nur den ihm um viele Haupteslängen überragenden Franzosen Grandville verwässert abgeschrieben hat, so hat er auch in dem Blatte »Wer kauft Liebesgötter?« nur ein bereits in der Antike in ähnlicher erotischer Weise variiertes Motiv aufgegriffen. Auch von den französischen Erotikern der dreißiger Jahre ist dasselbe Motiv mehrere Male ungleich künstlerischer behandelt worden. Was Kaulbachs einziger Fortschritt war, ist, daß er ein größeres Format gewählt hat. Aber dessenungeachtet haben Kaulbachs »Liebesgötter« ihr Ansehen bewahrt. Sie sind auch heute noch im Handel, ja mehr noch als das, es sind davon sogar noch neuerdings einige Nachstiche erschienen. Kaulbach war übrigens in seiner Zeit nicht der einzige deutsche Künstler, der das Motiv »Wer kauft Liebesgötter?« erotisch variierte. Sein Münchener Kollege Genelli hat es ebenfalls in einem peinlich ausgeführten Aquarell getan. Genelli hält sich mehr an das antike Vorbild, ist wesentlich dezenter und nicht so boshaft geistreich wie Kaulbach, aber vielleicht um ebenso viel künstlerischer. In den Handel kam Genellis Aquarell unseres Wissens nur als kleine Photographie.

Wie man sieht, gehen die in den Überschriften beider Bilder hinreichend kenntlich gemachte Beziehung auf Goethes Lied und das – selbstverständlich angenommene – antike Vorbild durcheinander. *Beides* gäbe aber doch noch nicht die ebenso selbstverständlich vorausgesetzte Möglichkeit einer erotischen Auslegung, es sei denn, man schriebe Kaulbach hier die gleichen »gewagtesten und im Text gar nicht motivierten pornographischen Scherz« zu, die Fuchs im »Reineke Fuchs« zu bemerken weiß.³¹⁹

Fuchs folgt dieser Auslegung dennoch ohne eine andere Rechtfertigung, als den lakonischen Satz »Daß auch Goethe dem direkt Phallischen nicht abhold war, ist längst bekannt. Ich belege es hier durch sein köstliches Poem [sic] »Wer kauft Liebesgötter?«³²⁰

Um wenigstens einen ungefähren Eindruck dessen zu geben, was die Bilder darstellen, folge nun aber eine kurze Beschreibung beider Stücke.

*Genelli (Anhang III, Nr. 11):*³²¹

Sein Aquarell steht noch ganz im Bann der klassischen Dreiergruppe und ist als exakte Parodie (oder, wie Fuchs es nennt, Karikatur) des Originals und seiner Nachfolge anzusehen. Links holt die halbbekleidete Verkäuferin aus dem Käfig einen

³¹⁹ FUCHS, Geschichte 1, S. 193: Über »Schlüpfrigkeiten, die man zuerst harmlos übersieht, die einem aber sofort auf Dutzenden von Bildern als erstes in die Augen springen, sowie man es einmal weiß [...]«. »Die wohlgezogene Tochter und der ebenso wohl erzogene Junge, die das Buch in die Hand bekommen, sind unerfahren in dem Jargon dieser Sprache, sie merken also nichts. Der gemütvollte Papa dagegen fühlt sich geehrt, daß der Künstler sich auf diese burschikose Weise mit ihm noch extra nebenher unterhält, und er erhebt ihn damit unter die Genies [...]«; vgl. FUCHS, Geschichte 2, 2, S. 267, 272 f.

³²⁰ FUCHS, Geschichte 2, 2, S. 272 f.

³²¹ B[u]onaventura Genelli (1798–1868), geboren in Berlin, stammte aus einer römischen Familie, die 1729/30 nach Dänemark ausgewandert war. 1822–1832 war er in Rom, hielt sich aber von den Deutsch-Römern, den Nazarenern, fern. Da er den Kult um Ludwig I. nicht

Phallus alatus und hält ihn anpreisend hoch. Ein weiterer drängt zwischen den Käfigstäben hinaus. In der Mitte zeigt sich die nackte Käuferin in sachdienlicher Pose. Rechts kniet eine weitere nackte Gestalt, eher als gleichberechtigte Teilnehmerin am Spiel; sie hält einen »verbrauchten« Liebesgott mit der rechten Hand vor sich, drückt ihm am Boden die »Kehle« zu und führt einen gebrauchsfertigen mit der linken offenbar hinter sich ein. Die drei Figuren sind gleich alt, die Verkäuferin ist keine alte Frau, wie in *Stabiæ*.

*Kaulbach (Anhang III, Nr. 12):*³²²

Hier steht sie dagegen als alte Frau vor dem Käfig und bietet einer jungen zwei »positive« Exemplare an, ein weiteres Mädchen schaut neugierig zu. Fünf »positive« Phallen stecken im Käfig, einer kratzt sich draußen die Flügel. Auch zwei weitere (kämpfende?) »negative« sind bereits draußen, drei fliegen im Hintergrund. Drei junge Mägde mit Krügen in der Hand und auf dem Kopf halten sich gleichfalls im Hintergrund auf, eine steht am Käfig, eine kauft den vorgezeigten »Liebesgott«. Im Hintergrund sind aber auch noch acht weitere junge Frauen beschäftigt, eine fängt einen entfliegenden Phallus, eine ist im Vordergrund in Tätigkeit, teils werden sie nachher gezeigt. Rechts ist ein Priapus-Brunnen zu sehen. Die Landschaft ist arkadisch. Ein Schild präsentiert die Reklame: »Wer kauft Liebesgötter?« und trägt das Zeichen eines geflügelten Phallus. Der Phallen und Interessentinnen gibt es also wahrlich genug auf dieser mit Erotik vollgestopften Szene.

Nach diesen beiden Produkten zweier namhafter deutscher Maler scheint nun an der Schwelle des 20. Jahrhunderts alles an Anregungen verbraucht, was sich am Motiv der Liebesgötter als poetisch-aktivierende Kraft erwiesen hatte. Weder haben die Amoretten gereicht, um das volle Gewicht der Liebessymbolik zu tragen, noch konnten sie sich als bloße Stellvertreter tabuisierter Körperteile behaupten, denn man hatte inzwischen gelernt, diese unverschlüsselt beim Namen zu nennen.³²³ Je fester die Mauern der Konvention waren, je mehr die Männerwelt des Militärs das

mitmachte, wurde er von Kaulbach denunziert und spielte daher im offiziellen München keine Rolle. Auch Cornelius, der ihn anfangs förderte, beurteilte ihn später kritisch. Er schuf Illustrations-Zyklen zu Homer und Dante, immer in der zeichnerischen und mageren Klassik, die er von dem »beratenden Freund« seines Onkels, des Architekten Hans Christian Genelli, von dem verehrten Carstens gelernt hatte. In dem autobiographischen Zyklus »Aus dem Leben eines Künstlers« ist Amor durchaus noch mit im Spiele. Später gewann die Romantik Einfluß auf ihn, aber während der gleichaltrige Carl Blechen bereits entschiedener Romantiker war, stand Genelli »genau in der Mitte« zwischen den Richtungen und kam in beiden nicht an die Spitze. Vgl. CRASS, Genelli, S. 58; EBERT, Genelli; CHRISTOFFEL, Genelli.

³²² Wilhelm (von) Kaulbach (1805–79) wurde Hofmaler Ludwigs I. und wirkte in München, u. a. als Illustrator von »Galerien« zu Shakespeare, Goethe (u. a. der Fünften Römischen Elegie) und Schiller. Schon im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schreibt EMER, Kunstgeschichte, S. 756 von ihm: »Seine Berühmtheit bei den Zeitgenossen erscheint heute einigermmaßen unverständlich«; vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 176 f.

³²³ Mit den Namen hat man allerdings bis heute seine Schwierigkeiten, von Goethes »Iste« an, zu dem man UNSELD, Tagebuch, S. 165 ff., vergleichen möge, bis zu Bert Brechts albernem Dreizehnten Sonett (dazu KLESSMANN, Wort).

gesamte Gesellschaftsleben prägte, um so unbekümmerter baute sich neben der Welt der guten Sitte eine Gegenwelt der Herrenabende und Kasernenwitze auf, in der »Zweideutigkeit« zur Eindeutigkeit, Anspielung zur Anschauung wurde. Nur die ZF lebt als Bestandteil unseres Motivs weiter, doch nicht sowohl durch die Figurinen und Worte, wie durch ihre Musik, und allenfalls in ihrer Nachfolge auch Goethes Lied, das sich ihrer Figurinen bedient.

Wir wären also auch mit dieser Betrachtung am Ende, wenn nicht noch eine Frage offen geblieben wäre, die zwar naheliegt, die aber offenbar niemand in den Sinn gekommen ist, nämlich die Frage: Sind denn die Liebesgötter auf dem Markt ein Köder nur für die Damen?

So fragen wir im folgenden Abschnitt:

Wer kauft Liebesgöttinnen?

IX. Wer kauft Liebesgöttinnen?

Frauen sollen nichts verlieren.

Auserwählte Frauen,
Westöstlicher Divan XII

Fast vier Jahrzehnte, nachdem Goethe das Stichwort populär gemacht hatte, findet sich ein Beispiel des Vorzeichenwechsels, aber da ist nur noch dies Stichwort übrig geblieben, durch das sich die Tradition bemerkbar macht, im übrigen muß man es mehr zu den Parodien auf Goethe rechnen, als daß es zu seiner echten Nachfolge gehörte. Es stammt von Adelbert von Chamisso und aus dem Jahr 1830. Das Motiv wird sozusagen etymologisch als antik empfunden, aber es ist zum bloßen Zitat geworden, noch dazu zum Zitat des bloßen Titels, während der Rest sich im bürgerlich-zeitgenössischen Milieu abspielt. Als »Liebesgötter« werden die sieben erwachsenen Töchter angeboten, zum eigentlichen Helden wird der Vater, der sie umsonst ausbietet und deswegen den Unmut der Verkaufsobjekte auf sich zieht. Im Wortlaut heißt es:³²⁴

Wer kauft Liebesgötter? (1830)

Ein schmachtender Jüngling.

- Lehrt mich deuten meinen Gram,
Meines Herzens leises Sehnen,
Meine Schmerzen, meine Tränen –
Ach! ich weiß nicht, wie es kam.
5 Wär' ich nur ein Vögelein,
Liebe – Gegenliebe – Träume!
Wär' ich nur ein Vögelein,
Flög' ich in die weiten Räume.
Ach, wie fühl' ich mich allein,
10 Wie bedrängt von meiner Pein!

Ein Vater.

- Freund, das macht das junge Blut.
Freit, es wird Euch besser werden.
Sieben Töchter sind auf Erden
Ach! mein einz'ges teures Gut.
15 Seht und prüft die Mägdelein, –
Alle schön und guterzogen –
Seht und prüft die Mägdelein,
Seid Ihr einer erst gewogen,
Soll sie gleich die Eure sein,
20 Und mein Segen obenein.

³²⁴ Nach SYDOW, Chamisso 2, S. 213–215.

Der Jüngling.

Teurer Freund – das muß ich sagen,
 Euer Rat ist – sonder Zweifel,
 Leider – aber – zu beklagen –
 Hol' dich der Teufel.

Ein verzweifelnder Mann.

25 Freund, wer hätt' es je gedacht?!
 Ja, mein Mädchen ist verlobet,
 Und sie hat, wie ich gelobet,
 Obenein mich ausgelacht.
 Eine Kugel jag' ich gleich –
 30 Grausig soll den Spott sie büßen –
 Eine Kugel jag' ich gleich
 Mir ins Herz zu ihren Füßen.
 Wie so falsch, so zauberreich!
 Ach, sie war mein Himmelreich!

Der Vater.

35 Gott verhüte, daß Ihr's tut!
 Freund, Euch soll geholfen werden.
 Sieben Töchter sind auf Erden
 Ach! mein einz'ges teures Gut *usw.*

Der Mann.

Bester Freund – ich muß gestehen –
 40 Ja – es hört sich schön der Rat an –
 Aber – nun – auf Wiedersehen! –
 Hol' dich der Satan!

Ein Philister.

Freund, mir geht's in dieser Welt
 So la la! ich bin zufrieden.
 45 Ja, ich find es gut hienieden,
 Denn warum? Ich habe Geld,
 Und ich bin ein freier Mann, –
 Unbefährdet, unbestritten –
 Und ich bin ein freier Mann
 50 Aller Orten wohl gelitten,
 Der, so so! und drauf und dran,
 Was er braucht bezahlen kann.

Der Vater.

Freund, das ist wohl schön und gut,
 Könnte doch noch besser werden;
 55 Sieben Töchter sind *usw.*

Der Philister.

Wertgeschätzter, laß mich sorgen –
 Euer Rat und Eure Kinder –

Dies und das – und – Guten Morgen!
Hol' dich der Schinder!

Die sieben Töchter.

- 60 Liebster bester Vater, sprich,
Wird der Langersehnte kommen?
Einer hat's doch angenommen? –
Mir zuerst! – Bedenke mich! –
Nein, ich will die Erste sein! –
65 Sieht er gut aus? – Wieviel hat er? –
Nein, ich will die Erste sein!
Liebster, zuckersüßer Vater!
Ist er jung und schön und fein?
Großgewachsen oder klein?

Der Vater.

- 70 Schreit mir nicht die Ohren voll!
Zankt nicht! denn zum Hochzeitsfeste
Fehlt ja doch der Erste – beste,
Der noch immer kommen soll.
Die ihr, sieben an der Zahl! –
75 Sieben, ach, die böse sieben! –
Die ihr, sieben an der Zahl,
Auf dem Halse mir geblieben
Recht zur Last und recht zur Qual,
Lernt das Sitzen doch einmal!

Die Töchter.

- 80 Vater, nein! Das ist abscheulich!
Keinen einz'gen festzuhalten!
Keinen Lahmen! keinen greulich
Häßlichen Alten!

Doch denken wir von einem solchen Spätprodukt an das Bild von Stabiæ zurück: Da sind die Liebesgötter selbst männlich, das gesamte weitere Personal besteht aus Frauen. Schon in Goethes Lied sind aber die Anbieter (»wir«) und die angebotenen »Vögel« zweierlei Geschlechts, und die potentiellen Käufer (»ihr«) sollen es wohl auch sein. Die Herzen im Messelied, die darin als *partes pro toto* fungieren, werden von einem, natürlich männlichen Amor weiblichen Abnehmerinnen dargeboten, obwohl das Angebot doch »jedermann« gelten soll. Im Neoklassizismus bestimmen wiederum die Amor-Knaben den Kauf, und nur wo nicht mehr verkauft, sondern verteilt wird, wie bei Canova und Thorvaldsen, treten Abnehmer beiderlei Geschlechts in ihre Rechte. Genelli und Kaulbach bleiben dennoch bei der ursprünglichen, aber inzwischen vereindeutigten Situation, wo Frauen kaufen und verkaufen, und zwar noch immer männliche Liebesgötter und keine weiblichen Wesen.

Ganz ohne Ausnahmen war also die Situation nicht. Die weiblichen Versionen zeigen, daß sie sogar eigene Symbolik benutzen: Die spezifischen Organe werden etwa durch Rosen symbolisiert, die die männlichen Figuren wenn auch nicht ernten, so doch verlangend betrachten.

Als Beispiel sei hier an das Motiv vom »Wunderbaum« erinnert.. Die Bilder³²⁵ zeigen, daß es die Attribute der Männlichkeit sind, die an ihm wachsen, und daß sie infolgedessen von weiblicher Hand vom Baum geschüttelt werden. So auf einem Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Hier ist es eine Frau, die den Baum schüttelt, sicherlich nicht wegen der Rosen, die er trägt, sondern der Früchte wegen, die Phalli verschiedener Sorten sind. Was Julius von Schlosser dazu im Jahre 1916 gesagt hat,³²⁶ erscheint mir so charakteristisch, daß ich den Passus wörtlich zitieren möchte:

Einer seit dem 14. Jahrhundert immer mehr gepflegten Gattung, der Schwankliteratur, scheint endlich das letzte Bild des Lichtenberger Zyklus, das wir noch zu besprechen haben, anzugehören. Es ist seltsam genug und stellt uns in seiner derben Naivetät vor eine recht harte Probe, derart, daß wir um Entschuldigung bitten müssen, wenn wir trotz einiger Abhärtung durch neueste Literatur, das Bild nur in usum Delphini emendiert zu bringen wagen. (D.h. mit retouchierten Kreisen statt der üblichen Feigenblätter.) Es ist eine nur mehr in der obern Hälfte erhaltene Darstellung. In den Ästen eines Baumes, der außer Rosen noch eine gar wundersame Art von Früchten, nämlich Phalli in allen Größen, trägt, steht eine Frau, die ihn aus Leibeskräften schüttelt. Zu Füßen des Baumes erscheinen drei Frauen, von denen nur mehr die Köpfe und Büsten erhalten sind; eine junge mit wallendem Haar in der Mitte, eine alte mit runzeliger Stirn und Kopftuch, die sich zur Erde zu beugen scheint, und ein kleiner gebildetes Mädchen, das zu dem Wunderbaum aufblickt und vielleicht die Schürze aufgehoben haben mag. Der Sinn des derben Schwanks bedarf ja glücklicherweise keiner Erläuterung, er klingt an die schon von der römischen Antike beliebte laszive Fassung des alten Erotenscherzes: Wer kauft Vögel? an, die bekanntlich auch moderne Künstler (Kaulbach) zum Übermut gereizt hat. Die Quelle des Lichtenberger Schwanks vermag ich nicht anzugeben; es ist übrigens gar nicht ausgeschlossen – ein Vorbehalt, den wir dem Mittelalter gegenüber immer wieder zu machen gezwungen sind – daß hinter dem Ganzen noch ein tieferer Sinn zu suchen wäre: die »Moral« zu einem uns immoralisch anmutenden Sujet.

Die Treue zur Konvention ging also über die Treue der Edition, auch bei einem gelehrten Kenner dieser Konvention, die aus einem *inhonestum* wenigstens noch ein potentielles *honestum* machen wollte. Das Motiv mit seinen Varietäten bleibt so bis in die Massenware der Neuzeit: »Die amüsante Bildsatire vom Liebesbaum fehlte bei keiner Bilderbogenfirma, meist gab es sie sogar in mehreren Varianten. Emblematisches und populäre Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts kennen auch das Gegenstück,

³²⁵ Sogar im Saray-Museum Istanbul ist eine anonyme Arabeske (italienischer oder nach JONES, *Middle Ages*, S. 269 deutscher Herkunft) zu finden, auf der übrigens außer den Phallen und ihren Sammlerinnen auch »Liebesgötter«, d. h. Putten, ihr Wesen treiben, s. LANDAU, *Renaissance*, S. 94; auch Abb. 12.9 bei JONES, *Middle Ages*, S. 268, im Kapitel »*Wicked Willies with Wings: Sex and Sexuality in late Medieval Art and Thought*«. Ein Phallusbaum auch in einem Manuskript des »*Roman de la Rose*«, s. JONES, *Badges*; ders., *Middle Ages*, S. 248–273; WOLF, *Phallus*, S. 307. Für diese und manche anderen Hinweise bin ich MALCOLM H. JONES in Sheffield zu Dank verpflichtet. Sein Aufsatz, *Sex*, bietet einen Eindruck davon, wie die Tradition der Antike, die uns vielfach einzigartig erscheint, im europäischen Mittelalter ruhig, wenn auch in sinkender Qualität, weiterläuft.

³²⁶ SCHLOSSER, *Wandgemälde*, S. 23 zu Tafel XII. SCHLOSSER verweist S. 31 Anm. 8 auf Maurice Besnau, der nun wieder das Aschenbrödel-Motiv (»Bäumchen, schüttle dich!«) zu einer neuen Kombination nutzt.

den Baum, auf dem die schönen Mädchen reifen, wie es schon Hans Sachs beschreibt. Im 18. und ganz besonders im 19. Jahrhundert engt sich das Motiv auf die heiratslustigen Mädchen ein, die es eilig haben, einen Bräutigam zu finden.«³²⁷

Bevor wir in dieser Betrachtung weitergehen, sei eines vorausgeschickt: Wenn meine Ausführungen bisher wenigstens äußerlich den Anschein einer »wissenschaftlichen« Arbeit zu wahren suchten, und sei es nur durch den doppelten Kontrapunkt von Text und Anmerkungen, so schreibe ich das Folgende für den westlichen Leser, der den sogenannten Forschungsstand weder kennen noch verfolgen wird (den ich übrigens selber nicht mehr übersehe) und der nur wissen soll und möchte, was für Tatsachen für ihn interessant sind und sein Gesamtbild hier und da vervollständigen können. Wir müssen jetzt nämlich in eine andere Himmelsrichtung blicken als bisher, nämlich nach Osten. Zwar entfernen wir uns dadurch nicht etwa aus der europäischen Literatur, sondern wir bewegen uns noch immer sicher auf ihrem Territorium, doch können wir so bewirken, daß die Frauen endlich auf ihre Kosten kommen, nämlich da, wo nicht mehr verkauft, sondern gejagt und aus dem verlockenden Marktartikel ein nicht minder verlockender Köder wird, der die flüchtigen Liebesgöttinnen, die sich selbständig gemacht haben, wieder einzufangen gestattet. Hier finden wir also am Ende doch so etwas wie eine Antwort auf die Frage unseres letzten Abschnittes. Sicher ist sie ein wenig an den Haaren herbeigezogen, doch dafür ist sogleich der Name des »größten« russischen Dichters zu nennen, als den ihn wohl alle Epochen und Regime bis heute immer wieder eingeschätzt haben, der Name Aleksandr Sergeevič Puškins (1799–1837), der zumindest durch das, was Čajkovskij von ihm übrig gelassen hat, auch in Deutschland so bekannt sein dürfte, daß ich ihn, wie den von Goethe und Schiller, ohne große Einführung und in eingedeutschter Schreibung verwenden kann.

³²⁷ Die Bildsprache Europas, Bilderbogen aus Frankreich, Kalender 1995, Text von Sigrid Metken, Juli. Der französische Text »*L'Arbre d'Amour*« (Kolorierter Holzschnitt, Epinal: Pellerin, Druckstock von François Georgin 1828) ist als »Der Liebesbaum« mit deutschen Namen versehen und ins Deutsche übertragen (Neuruppin, Druck und Verlag von Gustav Kühn Nr. 5778); Incipit: »Mitten zwischen grünen Blättern,/ auf dem schönen Liebesbaum,/ Saß ein Heer von Liebesgöttern / Oben in der Aeste Raum [...]«, s. HIRTE, Schwiegermutter, S. 6. In der Reihe »Patrimonia«, Nr. 98 ist 1995 als BRÜCKNER, Ruhm, ein Katalog der Neuruppiner Neuerwerbungen erschienen, in dem ein »*Arbre d'Amour*« nicht fehlt, s. FAZ Nr. 281, 2.XII.1995, S. 37. Vgl. auch den Ausstellungskatalog: Bilderbogen, zu Nr. 85 »Der Baum der Liebe«, Neuruppin, um 1885 (S.43), wo als Gegenstück [zu dem »männlichen« Baum] auch die Darstellung des Baumes erwähnt wird, auf dem die Jungfrauen sitzen, während die jungen Männer darunter stehen. Beide Bäume bei BRÜCKNER, Druckgraphik, Abbildung 89 und 90 (»Kolorierte Holzschnitte und Typensatz«, Augsburg um 1700), vgl. S. 98ff., 206. Sie sind auch heute noch als Postkarten im Handel. S. Anhang III, Nr. 13.

X. Puschkins Gedicht
»Zar Nikita und seine vierzig Töchter«

Zar Nikita und seine vierzig Töchter

- Irgendwo auf dieser Welt,
Wo, das sei dahingestellt,
Lebte seine Dolce Vita
Einst ein Zar, genannt Nikita;
Machte seinem Musterlande
Nicht viel Ehre, nicht viel Schande,
Tat nicht viel und aß und trank,
Sagte seinem Schöpfer Dank,
Und zu vieler Mütter Glück
- 10 Zeugt' er Töchter, vierzig Stück,
Vierzig Töchter ohne Mängel,
Vierzig Mädchen wie die Engel,
Schöne Mädchen, wie ich meine,
Lieber Himmel, was für Beine!
Was für Köpfchen, schwarzes Haar,
Augen, Stimme wunderbar,
Und ein Geist, der uns begeistert,
Herz und Sinne gleich bemeistert,
Kurz, von Kopf bis Fuß vollkommen –
- 20 Ihnen war nur Eins benommen.
Was denn? Eine – Bagatelle,
Fast ein Nichts auf alle Fälle,
Ganz egal, aus welcher Sicht.
Jedenfalls sie hattens nicht.
Ja wie soll mans nur erklären,
Ums moralisch zu bewähren
Vor der Mutter der Kultur,
Unsrer kitzlichen Zensur?
Nun, was solls, es muß wohl sein.
- 30 Zwischen ihren Beinen – Nein,
Das fällt allzu deutlich aus.
Anders wird ein Schuh daraus:
Venus zeigt mir nicht alleine
Busen, Lippen, schöne Beine,
Auch den Feuerherd der Liebe,
Ziel des heißesten der Triebe.
Nun, was ist wohl diese Stelle?
Eine kleine Bagatelle,
Und just diese hatten schlicht
- 40 Unsre schönen Töchter nicht.
Die genetische Bewendnis
Sahen ohne viel Verständnis
Alle höfischen Berater.
Traurig war es für den Vater
Und die Mütterschar zusammen.

Als von ihren Hebeammen
 Man erfuhr, was da geschehen,
 Ließ das Volk sich schmerzlich gehen,
 Stöhnte, raufte sich das Haar,
 50 Mancher fand es komisch gar,
 Doch in aller Heimlichkeit,
 Denn Sibirien war nicht weit.
 Seinen Hofstaat zu erbauen,
 Auch die frommen Kinderfrauen,
 Gab der Zar nun dies Gebot:
 »Wer es wagt und ohne Not
 Meine Töchter Sünde lehrt,
 Oder nicht zu denken wehrt,
 Oder ihnen nicht verhehlt,
 60 Daß bei ihnen etwas fehlt,
 Oder mit obszönen Gesten
 Oder Worten sie will testen,
 Dem, das sollten Weiber wissen,
 Wird die Zunge ausgerissen,
 Wenns ein Er ist schlimmstenfalles
 Etwas andres, manchmal pralles.
 »So gerecht war unser Zar,
 Wie er streng und deutlich war.
 Das Gebot war recht und billig.
 70 Jeder unterwarf sich willig,
 Lebte nun mit Vorbedacht
 Nahm sein Hab und Gut in Acht.
 Zwar die armen Weiber hatten
 In die Schweigsamkeit der Gatten
 Nicht das nötige Vertrauen.
 »Schuld sind immer nur die Frauen!«
 Dachten jene ärgerlich
 Und erbost ihr Teil für sich.
 Und so wuchsen sie heran,
 80 Was man nur bedauern kann.
 Vor dem Rate legt der Zar
 Schließlich seine Sache dar,
 So und so, und ziemlich frei
 Wenn kein Dienerohr dabei.
 Viele dachten nach im Staat
 Wie das wohl zu heilen sei.
 Da erschien ein alter Rat
 Grüßte, schlug sich vor die Glatze
 Und begann ein Mordgeschwatze:
 90 Herr und Zar, du großes Licht,
 Strafe meine Frechheit nicht,
 Wenn ich sage, wie vor Zeiten
 Man verfuhr mit Fleischlichkeiten.
 Mir war einst in unserm Land
 Eine Kupplerin bekannt.
 Wo und was sie heute treibt

- Sicher ist sie, was sie bleibt:
Weitberühmt durch Hexerei
Macht sie aller Krankheit frei,
100 Heilt so Leib- wie Gliederschwächen,
Husten, Brust- und Seitenstechen.
Diese muß man suchen lassen.
Sie wirts schon in Ordnung bringen,
Kennt sich aus in solchen Dingen.
»Also kriegt sie mir zu fassen!«
Rief der Zar mit Zornesblicken,
»Augenblicklich nach ihr schicken!
Doch wenn sie sich untersteht,
Nicht beschafft, worum es geht,
110 Uns mit Lügerei umgaukelt
Oder anderswie verschaukelt,
Werde ich, so wahr ich Zar bin
Und im Kopfe halbwegs klar bin,
Ihr den Scheiterhaufen schüren
Und damit den Himmel rühren.
»Also schickt man heimlich-leise
Per Expresß in größter Eile
Seine Häscher auf die Reise
Fort in alle Landesteile,
120 Und sie fahnden rings in Scharen
Nach der Hexe für den Zaren.
Ein-zwei Jahre gehn ins Land,
Nichts wird irgendwo bekannt.
Bis ein Junge, aufgeweckt,
Eine heiße Spur entdeckt.
Wie vom Teufel selbst gestoßen
Kam er in den Wald, den großen,
Sieht: Ein Häuschen steht im Wald,
Drin die Hexe, grau und alt,
130 Und als Bote seines Zaren
Achtlos möglicher Gefahren,
Tritt er ein und grüßt sie keck,
Spricht von seinem Reisezweck,
Stellt die vierzig Töchter dar,
Und was nicht vorhanden war.
Nun, die Alte riecht den Braten
Und befördert den Soldaten
Rasch zur Tür hinaus: »Verschwinde!
Und wirf keinen Blick zurück,
140 In drei Tagen hol ein Stück
Dir als Antwort-Angebände.
Und vergiß nicht: Früh am Tage,
Sonst bestehst du Not und Plage!
»Hinter fest verschlossner Tür
Zaubert sie dann nach Gebühr,
Drei Mal vierundzwanzig Stunden,
Bis den Teufel sie gebunden,

- Bis er für das Zarenschloß
 Selber ihr ein Kästchen goß,
 150 Voll mit frevelhaften Dingen,
 Denen Männer Opfer bringen.
 Alle gabs mit Zubehör,
 Jede Größe und Couleur,
 Auch gelockte, erste Wahl,
 Von der ganzen großen Zahl
 Nahm die Hexe sich heraus.
 Sucht die vierzig schönsten aus,
 Eine Serviette drum,
 Dreht den Schlüssel um und um.
 160 Schickt ihn damit auf die Reise,
 Gibt ihm Geld für Trank und Speise.
 Der geht los im Morgenrot,
 Will mit seinem Fröstucksbrot
 Zur Siesta sich bequemen.
 Etwas Wodka zu sich nehmen,
 Hatte alles mit Bedacht
 Für den Rückweg mitgebracht.
 Bald ist alles aufgezehrt.
 Ruhig dösen Mensch und Pferd
 170 Nun in süßen Träumerein:
 Loben wird ihn der Regent,
 Wenn er ihn nicht gar ernennt ...
 Was schließt wohl das Kästchen ein?
 Was ists wohl für ein Präsent?
 Fruchtlos schaut er durch die Spalten.
 Ärgerlich! Die Schlösser halten.
 Und die Neugier plagt und brennt,
 Fängt zu jucken an, zu bohren.
 An das Schloß hält er die Ohren:
 180 Nichts dringt aus dem Schlüsselloch.
 Doch wies riecht – das kennt er doch?
 Gott verdammt, was ist geschehen?
 Etwas könnte man mal sehen.
 Und den Jäger hielt's nicht mehr.
 Kaum kriegt er den Schlüssel her,
 Sind die Vögel ausgeflogen,
 Haben ringsum sich verzogen,
 Husch! – im Kreise auf die Äste
 Schwänzeln die befreiten Gäste.
 190 Unser Jäger rief erschrocken,
 Wollte sie mit Zwieback locken,
 Streute Krümel aus – vergebens
 (Klar: Sie brauchten andre Speise!),
 Sangen, freuten sich des Lebens,
 Und zurück auf keine Weise!
 Doch da kommt den Weg entlang
 Grad im Krücken-Humpelgang
 Lahm die Beine, krumm die Knochen,

- Eine alte Frau gekrochen.
200 Jener fällt ihr – bums! – zu Füßen:
»Muß mit meinem Kopfe büßen,
Hilf mir, Mutter, steht mir bei,
Sieh nur, diese Schweinerei!
Ich kann sie nicht wieder fangen.
Wie ist das bloß zugegangen?«
Als sies übersehen kann,
Spuckt sie aus und zischelt dann:
»Böses hast Du angestellt,
Doch sieh mutig in die Welt,
210 Brauchst den Vögeln nur zu zeigen ...,
Runter sind sie von den Zweigen.«
»Danke«, sprach er, »sei gepriesen.«
Hat es ihnen kaum gewiesen,
Sind sie schon herab geflattert
Und zu neuer Haft vergattert.
Weil dies Pech genug gewesen,
Sperrt er ohne Federlesen
Alle vierzig in den Kasten,
Macht sich heimwärts ohne Rasten,
220 Um sie heil zu überbringen,
Wo die Mädchen sie empfangen,
Schnurstracks in den Käfig taten,
Sehr zur Lust des Potentaten.
Gleich gabs dann ein Festgelage,
Und man zechte sieben Tage,
Und erholte sich vier Wochen.
Lob und Dank ward ausgesprochen,
Auch der Hexe nicht vergessen.
Ihr ward nämlich zugemessen
230 Aus dem Wunderkabinette
Zwei Reptilien, zwei Skelette,
Und – man wunderte sich wohl –
Aschenbrand in Alkohol.
Auch der Jäger ging nicht leer aus.
Das ist meines Märchens Kehraus.

* * *

Viele werden mich wohl schmähen,
Weil sie gern begründet sähen,
Wie man so was schreiben kann.
Nun, ich kanns. Was geht sies an?

Zum Text

Der Text des »Zaren Nikita« ist ein interessantes Mittelding zwischen authentischer, d. h. handschriftlich gestützter Überlieferung und oraler Tradition. Bei abnormen, in diesem Falle gegen die Konvention gerichteten Produkten ist so etwas gar nicht so selten; man denke etwa an die vielen »normalen« Texte mit »abnormalen« und nur mündlich tradierten Fortsetzungen oder an das große Gebiet der politischen Dichtung. Nur Vers 1 bis 26 sind in einem Autographen Puschkins erhalten,³²⁸ alles übrige beruht auf dem, was vor allem Puschkins Bruder Lev Sergeevič und andere wie M. N. Longinov in ihren Gedächtnissen bewahrt haben und was von den verschiedensten Hörern in Nachschriften fixiert wurde. Bis Vers 76 stimmen zwar zahlreiche dieser Notate überein, aber von da an gibt die textliche Basis kein völlig klares Bild mehr von einem oder mehreren Textstadien. Da die zaristische Zensur, die Puschkin selbst am Schluß des authentischen Teils als fromme, allzu prüde Närrin angeht, gegen eine Veröffentlichung in Rußland sicherlich Einspruch, wenn nicht mehr, erhoben hätte, treten von der Jahrhundertmitte an ausländische Publikationen in die Bresche und führen zu den ersten Abdrucken.³²⁹

Dann beginnen die neueren Ausgaben bis hin zu der letzten akademischen Gesamtedition.³³⁰ Neuere Textzeugen sind nun wohl nicht mehr zu erwarten und der Wortlaut steht nach der dort geleisteten peniblen Puzzle-Arbeit im wesentlichen fest.

Zur Übersetzung

Hätte ich, als ich eine deutsche Version versuchte, geahnt, daß in der Kunsthalle Berlin 1998 eine Ausstellung veranstaltet werden würde, die dem »Zaren Nikita und seinen vierzig Töchtern« galt, so hätte ich von meinem Versuch abgesehen, denn deren Katalog³³¹ bringt alles, wessen ein deutscher Leser bedarf, nämlich den (leicht gekürzten) russischen Text *en regard* mit der Übersetzung durch Johannes von Günther, dazu Bilder von Nina Ivanovna Ljubavina (geb. 1956), die zusammen mit denen von Elena Anatolevna Gliznecova (geb. 1975) in Berlin ausgestellt waren.³³²

³²⁸ Hinzukommen briefliche Selbstzitate Puschkins (an L. S. Puschkin und P. A. Pletnev vom 15. III. 1825, was den Titel sichert, an N. S. Alekseev vom 1. XII. 1826 Vers 21 = 37, vorher schon französisch an A. P. Kern vom 28. VIII. 1825: *le reste n'est rien ou peu de chose*, was die Anspielung auf Voltaire und die »*Pucelle d'Orléans*« deutlich macht, die BURKHART, *Fairy Tale*, S. 289 Anm. 2 dahinter erkennt. Dieser Aufsatz, wiewohl theoretisch ein wenig überladen, mag als Einführung in die Problematik des »Zaren Nikita« dienen und nennt die bis dahin erschienene Literatur. Was das »*Erotic Riddle*« betrifft, so verrätst doch jede Glimpf-Metapher oder jede Zweideutigkeit ihren Gegenstand; das braucht nicht erst aus dem einen Text des »Nikita« herauspräpariert zu werden.

³²⁹ Puschkin, *Stichotvorenija* (Leipzig 1858), Puschkin, *Sobranie* (Berlin 1861); auch London 1861, schließlich Puškin, *Cenzury*, London 1972.

³³⁰ *Polnoe sobranie sočinenij v XX tomach* II 1, S. 222–226, II 2, S. 692–695; 1059, Moskau 1974.

³³¹ Den ich Clemens Heithus verdanke: *Zar Nikita*.

³³² Sie befolgen die abbrevierende und simplifizierende Technik, die auch andere Zweige der Folklore, jeweils in ihrem Material und Milieu, verwenden. WILHELM FRAENGER hat sie verschiedentlich beschrieben, z. B. FRAENGER, *Vorlagen*. Puschkin hat aber nicht nur aus den *lubki* geschöpft, sondern auch umgekehrt, diese auch aus ihm gezehrt, s. VLADIMIR JAKOVLEVIČ

Ich übernehme wenigstens das Bild der Ljubavina (s. Anhang III, Nr. 14), auf der die Szene im Walde dargestellt ist. Da ich meinen Text 1998 aber nun einmal fertig hatte, bin ich bei ihm geblieben und zitiere die Zeilen meiner deutschen Fassung statt des Originals, obwohl sie mit dem russischen Text nicht immer zeilengenau korrespondiert. Die letzten vier Zeilen sind zwar in fünf der Nachfolgezeugnisse als eigentlicher Schluß überliefert, doch erscheint er mir mit seinem unvermuteten Wechsel des *point de vu*³³³ eher als später angehängt; ich habe diese übrigens schwer auf deutsch zu fassende Coda deshalb typographisch abgesetzt. Lala Gallová hat schon 1928 eine tschechische Übersetzung unternommen,³³⁴ die von R. Sirotský illustriert war, und die kein Geringerer als B. Tomašewskij in einem Rezensionssatz besprochen hat, in dem er auch die Quellenfrage anschnidet.³³⁵ Die letzte Übertragung ins Englische stammt von Walter W. Arndt, die zunächst, mit einem Holzschnitt von Robert B. Dance, im »Playboy«, dann in dem Buch »Pushkin Threefold« erschienen ist.³³⁶

Zur Sache

Schon ein Jahr nach Puschkins Tode, 1838, schrieb Karl August Varnhagen von Ense in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik folgendermaßen über dessen literarischen Rang:

Unsere Poesie ist von gestern, vor Goethe und Schiller hatten die Deutschen keinen ihre Gesamtbildung darstellenden Dichter. Wir sagen mit besonderm Nachdruck Gesamtbildung, denn diese ist es, welche der Dichter einer spätern, mannigfach ausgebildeten Epoche als Thatsache vorfinden und durch sein Verdienst abschließen muß. Die Naturpoesie des Volkes vereinigt sich dann mit der künstlerischen Aneignung des allgemeinen Weltfortschrittes, an dem jede Nation ihr Recht hat, von dem sie mitlebt, und den der Dichter mit ihrer Volksthümlichkeit vermittelt. Eine solche Poesie nun ist in neuester Zeit bei den Russen durchgebrochen, und ihr reinsten und mächtigsten Ausdruck ist Puschkin.

Ich möchte Varnhagen und sein Urteil nicht überschätzen. Er gehörte wohl zu denen, die so dumm sind, nur Gescheites machen zu wollen und ging schon den Brüdern Grimm mit seiner perfekten Berliner »Gesamtbildung« auf die Nerven. Immerhin konnte er aber Russisch, und immerhin hat sich sein Urteil in den mehr als 150 Jahren, seitdem es ausgesprochen wurde, bestätigt.

Unter den höchst verschiedenartigen Werken seines kurzen Lebens pflegt man die Gruppe der Märchen als besonders charakteristisch für Puschkin und seine Nation hervorzuheben, und zwar tun dies auch seine modernen Landsleute. Die alten taten es freilich nicht immer und haben die Märchen zum Teil als schwache Werke,

PROPP, Motivy lubočnych povestej v stichotvorenii A. S. Puškina »Son«, Trudy Otdelenija drevne-russkoj literatury 14 (1958) S. 535–37, gegenüber: A. S. Puškin i ego proizvedenija v russkoj narodnoj kartinke, Naučnoe opisanie, komm. i vstup. stat' ja S. Klepikova M. 1949.

³³³ »Der Autor tritt zurück und vertraut dem Leser die Kadenz an, die dieser nun entsprechend seiner eigenen Auffassung ausführt«, wobei die Blickrichtung der Betrachter, entsprechend ihrer moralischen Qualität, verschieden ist. (HINRICHS, Maximenformen, S. 49f.).

³³⁴ GALLOVÁ, Car Nikita.

³³⁵ TOMAŠEWSKIJ, Pisatel', S. 63.

³³⁶ ARNDT, Pushkin; ARNDT, Threefold.

Nachahmungen, ja Fälschungen bezeichnet; aber die Mitwelt liebt ja zu verkennen, und wer Puschkin überhaupt liest, der wird gerade in den Märchen das russische Herz vernehmlich schlagen hören. Er wird sich auf die echt volkstümliche Sprache berufen, er hat vielleicht gar nach diesen Texten Russisch gelernt, oder er kennt die prächtigen Opern, die gerade durch sie zu allem Zauber unverkennbar russischer Musik inspiriert worden sind. Vielleicht bestimmen ihn dazu aber auch Reminiscenzen aus dem Leben des Dichters und seiner Wechselfälle. Er wird etwa die rührende Szene im Sinn haben, wie der junge Puschkin, unter Polizeiaufsicht auf das Gut seiner Väter in der russischen Provinz verbannt, den Erzählungen seiner Amme Arina Rodionovna lauscht und sie dann im einsamen Schneewinter zu seinen Märchen umschleift; er weiß ihn also auch in dieser Hinsicht da, wo die romantische Volkskunde den Dichter in solchen Fällen gern schöpfen ließ: Am Urquell.

Betrachten wir diese acht *Skazki*³³⁷ ein wenig näher, so fällt aber mancherlei Arteficielles ins Auge.

Zunächst sind diese Märchen ja Gedichte, keine Prosa. Zwar gehen in der Überlieferung des Genus Prosa und Vers des öfteren ineinander über³³⁸ und diese Tatsache besagt nicht allzu viel; ganz unvermittelt drückt sich das, was das »Volk« überliefert, dennoch nicht darin aus. Nehmen wir ferner gleich das erste Beispiel dieser Gattung, die Geschichte von »Ruslan und Ljudmila«, die Puschkin bereits als Gymnasiast begonnen und 1820 mit dem berühmten Prolog abgeschlossen hat. Gerade durch ihn scheint doch die wundervolle Märchenwelt Rußlands wie mit einem Schlage beschworen: Der weise Kater, der die Eiche an der Meeresbucht umschreitet, zieht auch uns sofort in seine Kreise, und auch wir werden feststellen: »Dort riechts nach Rußland« (*tam Rus' ju pachnet*). Auch wir werden den Blick zurückgehen lassen »In längst vergangener Tage Tat, In grauer Vorzeit Sagengut« (*Dela davno minuvšich dnej, Predan' ja stariny glubokoj*). Das Schlimme ist nur, daß wir diese Zeilen eigentlich richtiger übersetzen müßten: *A tale of the times of old! The deeds of days of other years*, und daß es Ossians »*Carthon*« ist, nicht der Ruch Rußlands, den wir hier vernehmen, denn Ossian hat, wie Ju. Levin 1980 in einer eigenen Studie umrissen hat, auch bei den Russen reiche Nachfolge gehabt.

Die heutigen Ausgaben rechnen das Epoid auch gar nicht zu den Märchen und folgen darin dem Autor selbst, denn dieser hat bis zu der Ausgabe von 1829 die ganze Gruppe noch gar nicht besonders abgeteilt, sondern chronologisch unter die sonstigen Gedichte verstreut. »Ruslan und Ljudmila« ist im übrigen ein schillerndes Gebilde, das die Tradition des komisch-galanten Genres mit Byronistischem Subjektivismus, liedhafter Lyrik und heroischer Geschichtlichkeit verbindet. Im Vorbeigehen betreibt es auch noch rasch eine literarische Parodie und schöpft u. a. aber auch aus den russischen Volksbüchern, der Massenliteratur Rußlands. Das zeigt allein der Name des Helden. Ruslan ist nämlich der Recke Eruslan oder Uruslan Lazarevič oder Zalazorevič. Zusammen mit dem russifizierten Boeve von Southampton

³³⁷ Der Ausdruck ist erst seit dem 17. Jahrhundert belegt, s. VASMER Wörterbuch 2, S. 630. Einen ebenso souverainen wie skeptischen Überblick über die Geschichte des Genus, seiner Erforschung und Rezeption bietet LEVIN, Märchen, vgl. besonders S. 206 f.

³³⁸ Unser früher Beleg *merechyn* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts bezeichnet bereits versifizierte Erzählungen, s. SCHRÖDER, Äsop, S. 188.

oder Buovo d'Antona, mit Peter von der Provence und ähnlichen wohlbekanntem Figuren repräsentiert er eine Art sehr verspäteten russischen Rittertums. Obwohl er sich erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Kosakenmilieu bemerkbar macht, ist er aber niemand anders als der Rustem aus dem »Königsbuch« des Firdousi, also weder ein Russe, noch ein Held aus dem einfachen Volk, und hier ist zudem noch wenig mehr als sein Name in ein durchaus unnaives Werk übernommen und mit einer typischen Balladenheldin aus der Nachfolge Lenorens gekoppelt. Dennoch haben manche zeitgenössischen Kunstrichter, z. B. der alte Geschichtspräsident Kačenovskij, selbst dies Sujet als kindisch-primitiv und bäurisch degoutiert, und Puschkin selber hat in der Vorrede zur zweiten Ausgabe 1828 solche Pressestimmen gesammelt und etwas bitter referiert, daß man ihn als hoffnungsvollen Debütanten u. a. in Versform folgende ermunternde Worte gegönnt habe: »Die Mutter heißt ihr Kind auf dieses Märchen spucken« (*Mat' dočeri velit na etu skazku pljunut'*).

Gehen wir kurz die weiteren Stücke dieser, wie gesagt, erst später subsumierten Märchenrubrik nach ihrer Entstehungszeit durch, so stoßen wir zwei Jahre später auf eben die Geschichte vom »Zaren Nikita«, von der hier die Rede war und ist.

Wieder drei Jahre weiter, 1824–25, als Puschkin schon auf dem platten Land in Michajlovskoe saß, treffen wir auf ein Gedicht, das ursprünglich »Nataša« heißen sollte. Anfangs hat er es unter dem Titel »Der Bräutigam« (*Ženich*) zu den Märchen geschlagen, man sieht zunächst nicht recht ein, warum. Es ist eine rational auflösbare Erzählung von einer Kaufmannstochter, die heimlich Zeugin eines Mordes wird und den Mörder dann entlarvt, als er um sie freit, also eine Kriminalballade, fast ganz ohne märchenhafte Züge. Schon der Name verweist die Heldin eindeutig in diese Gattung, noch dazu ist das Gedicht in Bürgers Lenorenstrophe geschrieben, die hier zum ersten Mal in Rußland balladesk verwendet ist. Trotz einiger sprachlicher Folklorismen ist es in dieser Gestalt kein Volksmärchen, keine *prostonarodnaja skazka*, als die es Puschkin zunächst bezeichnet hat.

Die Meinung, daß *Ženich* aus dem Grimmschen Märchen »Der Räuberbräutigam« (Nr. 40) gewonnen sei, hat Jurij Striedter 1964 widerlegt, doch gibt diese Hypothese Gelegenheit zu fragen, ob Puschkin um 1824 die Sammlung der »Kinder- und Hausmärchen« überhaupt kennen gelernt haben konnte. Sind doch auf russisch nur einzelne der Grimmschen Märchen und erst in den Dreißigerjahren bekannt geworden und größere Auswahlen erst in den Sechzigerjahren; die ganze Sammlung ist sogar erst 1893 übersetzt worden. Bereits 1824 war aber eine französische Auswahl erschienen, die »*Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants*«. Ihre zweite Auflage von 1830 hatte Puschkin in seiner eigenen Bibliothek, die er erst damals begann, systematischer zusammenzustellen. Bis dahin war er meist auf fremde Bücher angewiesen. Theoretisch könnten sich unter ihnen auch die *Vieux contes* befunden haben, und Französisch war ja seine erste Sprache,³³⁹ die er lebenslang mit Selbstverständlichkeit las, sprach und schrieb, aber der »Räuberbräutigam« war in der französischen Auswahl ohnehin nicht mit enthalten. So dürfen wir nicht annehmen,

³³⁹ Von anderen Sprachen las er Englisch und Italienisch wohl glatt, wie dagegen sein Deutsch beschaffen war, zeigt sich z. B. im »*Boris Godunov*«, wo im Schlachtengetümmel von Novgorod-Seversk etwa ein halbes Dutzend deutscher Ausrufe ertönt, von denen nicht einer linguistisch oder orthographisch ohne Bedenken ist (*Es ist Schande!*).

daß Puschkin bereits hier und so früh in den Bannkreis der Brüder geraten sei und vom Genus des Märchens feste Vorstellungen gehabt habe. Wie unsicher er hier war, zeigt sich eben auch darin, daß er die *narodnaja skazka*, also »Volksmärchen«, bald setzte und bald wegließ. Bei der Wiedergängersage »Der Ertrunkene« (*Utoplennik*) von 1829 hat er zwischen dem Untertitel »Volkslied« und »Volksmärchen« (*prostonarodnaja pesnja* und *skazka*) geschwankt.

1830/31 folgt, nach früheren Entwürfen, das Märchen »Von dem Popen und seinem Knecht Balda« (*O pope i o rabotnike ego Balde*). Es entwickelt das Motiv von dem starken, billigen Arbeiter, der keinen Lohn verlangt, als das Recht auf drei Nasenstüber, Knüffe oder Streiche, die er seinem Dienstherrn geben will. Bei den Grimms entspricht das Märchen »Der junge Riese« (Nr. 90). Um den Folgen des Vertrages zu entgehen, auf den er sich aus Geiz eingelassen hat, stellt der Wirt seinem Arbeiter unlösbare Aufgaben. In unserem Falle muß er Zins von den Teufeln holen. Er macht aber das Unmögliche möglich und stuppst daraufhin den Popen zu Tode. Dies ist ein gut volkstümliches Motiv, dessen Bestand schon Reinhold Köhler unter dem Stichwort *Ne frapper qu' un seul coup* gesammelt und gesichtet hat.³⁴⁰ Gedruckt wurde das Gedicht erst 1840. Sein Herausgeber, der milde, erfahrene Žukovskij, verwandelte dabei vorsichtshalber den Popen in einen Kaufmann, und das scheint sogar wieder auf die Volksmärchen zurückgewirkt zu haben. Eins von ihnen, in der berühmten Sammlung von Afanas'ev die Nummer 88, das gleichfalls die Motivgruppe vom geprellten Teufel mit der vom billigen Arbeiter verbindet, verlegt die Handlung jedenfalls auch ins Kaufmannsmilieu. Die unbefangene Reimprosa des Stückes mag man zwar volkstümlich nennen, aber sie stammt wohl aus einem ganz anderen Bereich als dem des Märchens, nämlich dem der Moritaten der russischen Jahrmärkte- und Bänkelsänger, der *raešniki*.³⁴¹ Von ihnen hat Puschkin auch den Beinamen für den »dalketen« Popen, *tolokonnyj lob*, denn nichts anderes ist die Etymologie dieses bayerischen Terminus und heißt so viel wie »Grützkopf«. Unter den volkskundlichen Aufzeichnungen, die sich Puschkin, meist nach den Informationen seiner Amme, auf dem Dorf im russischen Nordwesten gemacht hat, findet sich eine Entsprechung. Allerdings ist sie bereits stark kontaminiert, und Puschkin hat mit seinem erfahrenen Takt Motive weggelassen, die dort an die alte Geschichte angeschlossen waren.

Aus der gleichen Zeit stammt noch ein ungedruckt gebliebener Entwurf, »Das Märchen von der Bärin« (*Skazka o medvediche*). Er verwendet den reimlosen Hebungsvers des mündlichen Epos, gehört aber seinen Motiven nach in die Tierfabel, und auch dies nur bedingt. Nach dem Bild einer bäuerlichen Bärenjagd mit der Bärin als tragischer Heldin folgt eine spielerisch-satirische Kondolationscour mit Charakteristik sämtlicher Tiere nach Art unserer Vogelhochzeit, die wirklich einem alten Spielmannslied »Von den Vögeln« (*Starina o pticach*) entspricht. Puschkin konnte es in einer gedruckten Sammlung des 18. Jahrhunderts in seiner Bibliothek lesen, wie er überhaupt einige der Ausgaben besaß, in denen das 18. Jahrhundert seiner jovial-aristokratischen Neigung zum Gemeinen Volk nachgegangen war. So gruppiert wie hier treten diese Motive in der Volksüberlieferung nirgends zusammen. Vielleicht

³⁴⁰ KÖHLER, Coup.

³⁴¹ Vgl. BOGATYREV, Sredstva.

war Heterogenes hier zu eng verquickt, als daß die weitere Ausführung gelockt hätte. Rimskij-Korsakov hat die Bärin in dem Libretto seiner Oper »Zar Saltan« als Einlage mitverwendet.

Dies Märchen »Vom Zaren Saltan, von seinem Sohn, dem berühmten und mächtigen Recken Gvidon Saltanovič und von der wunderschönen Königin Schwan« (*Skazka o care Saltane o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaze Gvidone Saltanoviče o prekrasnoj carevne Lebedi*) erscheint als nächstes in der Märchenreihe. Auch hier weisen einschlägige Notate aus den Jahren 1822 und 1824 zunächst auf volkstümliche Anregungen hin, doch müßten dann allzu viele Einzelheiten, z. B. gerade die Figur der Königin Schwan, aus anderen, zum Teil literarischen Quellen stammen, und als Hauptquelle erweist sich denn auch, trotz aller volkstümlich-stimmigen Einzelheiten, Gallands französische Übersetzung von 1001 Nacht, »*Les milles et une nuit*« (1704–1717), vielmehr eine der Zutaten Gallands, die in seiner Quelle keine Entsprechung hat. Sie ähnelt stilistisch den Geschichten der ersten *conteuse*, die, gleichzeitig mit Perrault oder sogar vor ihm die neue Modegattung des Feenmärchens begründete, der Madame d'Aulnoy und ihrer »*Princesse Belle-Étoile*«. Ein Prosaentwurf Puschkins vom Jahr 1828 macht den Zusammenhang sicher. Der Einfluß der Volksbilderbücher, den schon der Name des Zaren Gvidon und der füllige Titel nahelegen, mischt sich mit anderen diffusen Anklängen an Lied und Epos, aber das alles ist sekundär. Mit seinen reichen lyrischen Partien, dem feenhaften Zauber eines fernen Glückslandes und dem guten Ausgang dieser Geschichte von der verleumdete Königin, kann dies Märchen als das heiterste, bunteste, »richtigste« gelten, aber »echt«, echt russisch oder auch nur echt volkstümlich ist es auch nicht.

1833 kommt das russische Schneewittchen, wie wir es gleich nennen können, wiederum nach der französischen Übersetzung »*Boule ne neige*« und aus verschiedenen mehr oder weniger echt volkstümlichen Quellen nur angereichert, die zum Teil in den volkstümlichen Notaten erhalten sind. Ich meine das Märchen »Von der toten Königstochter und den sieben Recken« (*Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyrjach*), zu denen, wie man sieht, die sieben Zwerge in Rußland geworden sind. Schneewittchen, ganz wie ein russisches Bauernmädchen geschildert, nimmt sich sehr reizend aus, die Trauer seines treuen Hundes ist besonders liebevoll ausgestaltet, und ebenso wie Prinz Elisej, der Erlöser, der hier bewußt auf die Suche nach seiner verlorenen Geliebten ausgegangen ist, wohl von Puschkin selbst beigebracht, aber noch immer sind wir nicht am Urquell, sondern nur bei den Grimms *à la française*.

1834 entsteht das Märchen »Vom goldenen Hähnchen«, das vierte, das im vierfüßigen Trochäus geschrieben ist, aber dieser Vers ist bei Puschkin immer anders rhythmisiert und nuanciert und klingt immer frisch und neu. Goldene Tiere gibt es im russischen Märchen zwar hie und da, ein Roß Goldmähne (*Zolotogriv*), ein Schweinchen Goldborste (*svinka-zolotaja ščetinka*), aber irgendwelche Reflexe des *Zolotoj petušok* und seiner Geschichte sind sonst nicht zu finden. Der groteske Zar Dadon und seine Dialoge sind wieder nach Art der Volksbilderbogen stilisiert, die morgenländische Prinzessin, die in Rimskij-Korsakovs Oper so eindrucksvolle Arien singt, ist, auch sprachlich, mehr literarisch-sublimiert, obwohl ihr Name aus dem Epos stammt.

Eine Geschichte vom Goldenen Hahn gab es aber bereits auf deutsch, und zwar von dem Namengeber unseres Sturmes und Dranges, Friedrich Maximilian Klinger,

der als Fedor Ivanovič seit 1780 in Rußland wirkte, unter anderem als Vorleser der Zarin-Mutter Maria Feodorovna, ehemaligen Prinzessin Dorothea von Württemberg.

Dieser ziemlich freche Roman, den Klinger als einen »Beitrag zur Kirchengeschichte« bezeichnet hat, ist 1785 zuerst, 1798 zum zweiten Mal in Deutschland erschienen, die Ausgabe in den gesammelten Romanen ist mit »Tieflis 1810« gezeichnet; hier heißt er »Sahir, Eva's Erstgeborener im Paradiese«. Er spielt zu deutlich auch auf russische Verhältnisse an, als daß ihn das russische Publikum nicht baldigst gelesen haben sollte, zumal da er bereits 1789 in einer, allerdings raren französischen Übersetzung vorlag. Der allgemeine Hintergrund eines selig-nichtstuenden Königreiches, dessen Wohl und Wehe von einem goldenen Hähnchen abhängt, der Einbruch der »Westmächte« in dies Idyll und die Katastrophe bis zum Eingreifen verschiedener *Di ex machina* konnten sehr wohl ein Muster für Puschkin gewesen sein, wie bereits 1939 A. Mazon vorgeschlagen hat. Wenn es sich wirklich um ein Abhängigkeitsverhältnis handeln sollte, wäre Klinger aber immer erst *eine* literarische Quelle des Werkes. Die andere hat die selbst rühmlich bekannte russische Dichterin Anna Achmatova 1933 entdeckt, nämlich Washington Irvings »*Legend of the Arabian Astronomer*« in der »Alhambra« von 1832, vielmehr der französischen Übersetzung von Sobry aus dem gleichen Jahr, die Puschkin in seiner Bibliothek zur Verfügung hatte. Die Gründungsgeschichte der Alhambra, die dieser Amerikaner in Paris und erste spanische Gesandte der USA in das alte Europa zurücktrug, war, nach Mateo Ximenez, ihrerseits aus maurischen Versionen des Stoffes vom Zauberer Virgil geschöpft, der ja um die halbe Erde gelaufen ist. Sogar in Rußland, und zwar aus Perm', ist nach K. N. Deržavin um 1900 aufgezeichnet worden, wie dem Zaren Verzilo, also dem Namenserben Virgils, ein Zimmermann eine Art wunderbaren Radargeräts in Gestalt eines Idols anfertigt – die traditionelle sogenannte *salvatio Romae* –, das jeden Feind anzeigt und ortet und das in diesem Fall als Schatzwächter dient, aber das ist ganz andere Wege gegangen und hat mit Puschkin nichts zu tun.

Es bleibt noch ein 1835 gedrucktes, aber schon 1833 geschriebenes übrig, das Märchen »Vom Fischer und dem Fischlein«, wie es im Original heißt, das besonders populär geworden ist. Im Deutschen wird es meist als »Das Märchen vom goldenen Fischlein« bezeichnet, nicht nur in Anlehnung an die anderen goldenen Tiere, von denen oben schon die Rede war, sondern wohl auch an die Antike, aus der wir durch Theokrit (»Die Fischer«)³⁴² den Wunschtraum von dem goldenen Fischlein bereits kennen. Die fünf Opern, vier Ballette, vier Bühnenmusiken, zwei symphonische Dichtungen und eine Klaviersuite bezeugen seine Resonanz in Rußland und anderswo. Hier finden wir wieder Notate Puschkins als Rohmaterial, einen lakonischen, schlichten Stil mit vorwiegend grauen und dunklen Tönen, die Landschaft des großrussischen Nordwestens – ein handschriftlicher Entwurf verlegt den Schauplatz geradezu an den ruhmreichen Ilmensee (*na Il'mene na slavnom ozere*) – und vor allem eine reichhaltige parallele Märchenüberlieferung des Stoffes. Puschkin brauchte da offenbar nur hineinzugreifen und eine der vielen Varianten zu arrangieren, und es scheint kein Zweifel daran nötig, daß er auch wirklich so verfahren sei. Allerdings erweist sich die Entstehung des Textes als nicht so einfach, wie es beim ersten Blick erscheint, so daß ich sie lieber in einem Exkurs ausführlicher darlegen möchte, statt

³⁴² Gow, Theokritos, Nr. 21.

den Gedankengang hier unnötig aufzuschwellen. Wir wissen ohnehin genug, um sagen zu können, daß »Zar Nikita«, wie die *skazki* insgesamt, kein Volksmärchen *sensu strictiori* ist, vielmehr nannte er offenbar das, was sonst *poëma* hieß, dann ein »Märchen«, wenn es ein bewußtes Mehr an (primären oder sekundären) Folklorismen enthielt, d. h. Motive oder Folklore, die der ganzen Welt gemeinsam sind, und die nur durch Puschkins außerordentliches Formtalent zusammengehalten werden. Von den rein literarischen, z. T. hexametrisch gefälten Märchen seines väterlichen Freundes Žukovskij, der im Winter 1831 von den gleichen Gewährsleuten lehrte, wie er selbst, standen diese Stücke ebenso weit ab, wie von den bedachten Imitationen des Volksmärchens, wie etwa denen des alten Aksakov, und er nutzte den rokokohaften Anstrich seiner Frivolitäten, um das übliche Feuerwerk von Doppeldeutigkeiten und Anspielungen aller Art, auch literarischen, zu entfachen. Es sind ganz individuelle, aktuelle Produkte, die so entstanden sind, nicht Belege der russischen Folklore, um die es sich handelt. Wenn wir wollen, können wir darin auch die Antike, zumindest die Antike des 18. Jahrhunderts, erkennen. Eine einheitliche folkloristische Quelle hat sich für den »Zaren Nikita« denn auch nicht ausmachen lassen. Einzelne Motive dagegen sind mit verschiedenen Namen vor allem aus der französischen Literatur zu verbinden, so mit C.-H. de Voisenon (»*Le Sultan Mispouf et la Pincesse Grisemine*«, 1746), natürlich auch Diderots »*Bijoux indiscretes*« (1748), auch J.-B.-J. de Grécourt (»*La linotte de Jean XXII*«, 1763), C. P. de Crébillon (»*L'écumoire*« 1734/35) und schließlich schon Rabelais »Gargantua« (3, 24). Ebenso wohl teilt Puschkin aber auch solche einzelnen Züge mit seinen russischen Landsleuten, z. B. mit G. R. Deržavin die meliorierte Fassung eines »Sonetts« des »*Chantre de la merde*« I. S. Barkov. Gewiß sind auch »echte« volkstümliche Elemente zu finden, und zwar nicht nur aus den Märchen im engeren Sinne, sondern auch aus Liedern und sogar aus dem Brauchtum, was alles Levinton / Ochotin belegt haben.³⁴³ Und hier, in der Folklore, ist auch vielleicht der Anstoß zu der einzig größeren Abweichung von der Tradition gegeben, daß nämlich das seit alters männliche Thema hier zu einer weiblichen Variante gewandelt ist, die die Originalität des noch-nicht-Ausprobierten ins Spiel brachte. Gerade die bäuerliche Erotik ist nicht allein durch den derben Zugriff ihrer Diktion gekennzeichnet, sondern zeigt in ihrem Umgang mit dem Weiblichen auch eine gewisse Zartheit in ihren Formulierungen, auch wo sie von der Isolation und Reduktion Gebrauch macht. Das zeigen die oft mehrstöckigen Emotions-Deminutive ebenso, wie die zahlreichen Wortspiele, die das Vogelmotiv etymologisch nahelegt (*pizda – ptica* usw.). Alle Rhetorik wird aber überdies durch die runde Zahl der 40 Töchter (man erinnere sich der 50 Töchter des Danaos) statt der sonst häufig ausreichenden sieben oder drei konterkariert und ins Groteske gewendet. Das, was in der Einzahl schon komisch genug ist, wird durch die sinnlose Mehrzahl vollends gesteigert.

³⁴³ LEVINTON / OCHOTIN, »*Čto za delo im – choču [...]*«. O literaturnych i fol'klornych istočnikach skazki A. S. Puškina »*Car Nikita i 40 ego dočerej*«, in: Literaturnoe obozrenie 1991/11, janv. 1973, S. 28–35. Die selbe Nummer bringt auch andere Texte russischer erotischer Literatur des 18. Jahrhunderts, darunter Barkov (S. 15). Der Aufsatz von LEVINTON / OCHOTIN faßt die Resultate der kommentierenden Einleitung zum Nikita in der neuen Gesamtausgabe mit einigen Kürzungen als Zeitschriftenaufsatz zusammen, Cross, Pushkin, S. 227.

So *könnte* die Schilderung eines entflohenen *Bijou*, das auf dieselbe Art wieder eingefangen wird, wie es im »Nikita« dargestellt ist, der Ausgangspunkt einer weiblichen Variante gewesen sein, denn dergleichen findet sich öfter in volkstümlichen Texten. So wird auf einem französischen oder flämischen Stich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die *Chasse à la pipée* in diesem Sinne dargestellt und trägt die Unterschrift:

*Cette belle Troupe occupée
A la chasse, comme tu vois
Avec vn con prend dans les bois
Cent Vits volans à la pipée.*³⁴⁴

Man braucht das Zahlenverhältnis nur herumzudrehen und hat dann unseren Status; zwar nicht hundert aber doch vierzig *Cons* die auf eine *Pipée* Jagd machen. Eine scheinbar ähnliche Situation bildet der Illustrator des »*Petit Livre d'Amour*« von Pierre Sala 100/1519 in einem Manuskript der Londoner British Library:³⁴⁵ Zwei junge Frauen bedienen im Walde eine *Pantière*, auf die ein Dutzend Flügelwesen losflattert, aber das sind keine Liebesgötter, sondern geflügelte Herzen. Man sieht, daß in die gleichbleibende Situation andere Symbole ohne weiteres übernommen werden. Wiederum ist im Nürnberger Schembartlauf³⁴⁶ von 1521 ein (weiblich bedienter) Vogelherd als »Hölle« mit einer nackten Frau als Lockvogel zu sehen, auf den zahlreiche geflügelte Köpfe zufliegen oder schon gefangen am Boden liegen, darunter ein Priesterhaupt. Daß es sich hier aber um eine christliche Allegorese und nicht nur um »*Erotica in vogelperspectief*« handelt,³⁴⁷ weist Moser aus der Tradition nach.³⁴⁸ Das alles wirrt sich bereits im »*Malleus maleficarum*« von 1487 (2, 7) zu einem Knäuel zusammen, in dem sich trockenste Scholastik und blühender Aberglaube beieinander finden. Ich zitiere die Stelle umständehalber nach der Übersetzung von J. W. R. Schmidt.³⁴⁹ Dort wird erörtert, wie Hexen männliche Glieder wegzuzaubern pflegen, und folgendes erzählt:

Was endlich von denjenigen Hexen zu halten sei, welche bisweilen solche Glieder in namhafter Menge, zwanzig bis dreißig Glieder auf ein Mal, in ein Vogelnest oder einen Schrank einschließen, wo sie sich wie lebende Glieder bewegen, Körner und Futter nehmen, wie es von vielen gesehen ist und allgemein erzählt wird, so ist zu sagen, daß alles durch teuflische Handlung geschieht; denn also werden in der angegebenen Weise die Sinne der Sehenden getäuscht. Es hat nämlich einer berichtet, daß, als er das Glied verloren und er sich zur Wiedererlangung seiner Gesundheit an eine Hexe gewandt hatte, sie dem Kranken befahl, auf einen Baum zu steigen und ihm erlaubte, aus dem dort befindlichen Neste, in welchem sehr viele Glieder lagen, sich eines zu nehmen. Als er ein großes nehmen wollte, sagte die Hexe: »Nein, nimm das nicht«; und fügte hinzu, es gehöre einem Weltgeistlichen.

³⁴⁴ Abgebildet bei DE JONGH, *Mirror*, S. 87.

³⁴⁵ Es ist in KRUSE, *Herzen*, S. 77 farbig reproduziert.

³⁴⁶ Stadtbibliothek Nürnberg Ms Will I 417, 2^o; MOSER, *Babylon*, Abb. 13 auf S. 33.

³⁴⁷ So der Titel der umfangreichen Arbeit, DE JONGH, *Erotica*.

³⁴⁸ MOSER, *Babylon*, S. 33 ff.; vgl. SUMBERG, *Schembart*, S. 170 f., fig. 51 (»Hölle« im Ms Nor. K. 444).

³⁴⁹ SCHMIDT, *Hexenhammer*, 2, 7, S. 56; vgl. 1, 9, S. 101 ff.

Es folgt eine umständliche Erklärung, daß so etwas »durch eine örtliche innere Bewegung der Sinnesgestalten, aus dem Aufbewahrungsort oder der Gedächtniskraft« geschehe, nicht etwa durch Veränderung der Sache selbst.

Hier ist es ein Mann, der die Glieder erwirbt; es gibt aber auch eine Frau als Käuferin, z. B. in dem französischen *Fabliau* von Jean Bodel »*Sohait des vez*« (Der Traum von den Schwengeln)³⁵⁰ oder in dem Meisterlied »*Das Weib mit irem wunderlichen traum*« von Gregor Hager,³⁵¹ daß nämlich auf dem Markt ein Fremder mit einem Karren voller *schwencz* gestanden und sie durch einen guten Griff zunächst den größten erwischt habe, der ihr aber von einer Konkurrentin, die sie überbietet, wieder abgenommen sei, usw.

Daß das Nicht(mehr)vorhandene durch Hexen- und Teufelszauber in der erforderlichen Anzahl wiederbeschafft wird, daß durch die Neugier des Überbringers die befreiten *Bijoux* wie Vögel(!) entfliegen und dann doch durch *einen* Köder zurückgeholt werden und an ihre Stelle kommen, ohne daß man erfährt und erfahren will, wie das geschieht, – das alles und vieles andere dieser Art zeigt den freien Gebrauch, den Puschkin hier von solchen vagierenden Motiven machen konnte, und daß er selbst auf diese weibliche Version der Sache gestoßen ist. So könnte er selbst gehört haben, wie man in der Moskauer Gegend bis ins 20. Jahrhundert gesungen hat; im übrigen konnte er in seiner eigenen Bibliothek etwa die Folkloresammlung des Kirša Danilov gelesen haben, sodaß man über die Tradition sicher sein kann, aus der er alles dies hat.³⁵² Das sollte wohl auch jenes Schluß-Quatrain ausdrücken, gleich ob es nun von Anfang an mit geplant, oder nachträglich angesetzt war.

Puschkin hat, *summa summarum*, von allem etwas zu seinem »Märchen« verarbeitet, wenn man die improvisatorische Leichtigkeit seiner Produktion mit »arbeiten« bezeichnen will. Das Ganze behält, trotz seiner literarischen Faktur und seines antizaristischen und antikirchlichen Gepräges, genug an Volkstümlichkeit, um in der Gruppe der *skazki* mitzulaufen, andererseits genug an politischen Auslegungsmöglichkeiten, daß es stets aktuell blieb.³⁵³

Daß man sie genutzt hat, zeigt die Rezeptionsgeschichte.

Während »Zar Nikita« in Rußland unterdrückt wurde und dennoch mündlich bekannt war, wurde er im Ausland von oppositionellen Kreisen nicht nur gedruckt, sondern auch sogleich als politisches Beweisstück in Anspruch genommen. Eine der unzensurierten Sammlungen, in denen der Text bekannt gemacht wurde, ist die von N. P. Ogarev (1813–77).³⁵⁴ Hier finden wir bemerkenswerte Ausführungen über die Gründe, die man suchte oder vorschützte, um die »geheime« Literatur Rußlands doch öffentlich zu machen. Es waren andere, als man es vielleicht vermuten möchte:

Die Literatur zu Puschkins Zeit, so meint Ogarev,³⁵⁵ habe den Ausgangspunkt abgesteckt, um volksnah zu werden, habe das aber nicht vollendet. Vielleicht sei das auch nicht einmal dem 14. Dezember – dem Tag des Dekabristen-Aufstandes – gelungen.

³⁵⁰ S. TEUBER, Lachen, S. 241–245; Ausgabe des Originals NOOMEN, Recueil, 6, Nr. 70. Gewisse Parallelen zu den alten Tragzeichen finden sich nach WOLF, Phallus, S. 301.

³⁵¹ BELL, Hager, Nr. 565; s. BRUNNER, Repertorium 7, S. 349f.

³⁵² STENDER-PETERSEN, Problematika; GORELOV, Avtor; RICE, Song.

³⁵³ LEVINTON / OCHOTIN, S. 30 [wie Anm. 343].

³⁵⁴ OGAREV, Predislovie.

³⁵⁵ TARAKANOV, Ogarev, S. 440f.

Da sie in einem vorwiegend gutsbesitzerlichen Milieu begonnen hatte, noch dazu in der gebildeten Minorität des Junkertums (*barstvo*), hat die Literatur [...] von den Altvordern (*ot prežnich dejatelej*) noch eine andere Erfordernis übernommen; nicht genug damit, daß sie zu dem Begriff der politischen Freiheit und zu dem Bewußtsein gelangt ist, daß auch jeder ihrer Jünger, so sehr er auch seiner Herkunft nach dem Junkertum angehört, vor allem auch dem russischen Volke angehöre und um seiner Befreiung willen arbeite – stand sie überdies unter der Erfordernis, erlesen (*izjaščno*) zu sprechen. Vielleicht konnte Erlesenheit der Sprache auch nur beim gebildeten Junkertum reifen und war dies für die Literatur gewiß kein Verlust; das Gentleman-Ideal (*samoe džentel'menstvo*) zog Alexander [Puschkin] in diese Richtung. Überdies stritt sich bei uns auch die Erlesenheit nicht mit dem politischen Ideal *des droits de l'homme*, ebensowenig wie sie auch in der europäischen Literatur von den Enzyklopädisten bis Byron nicht mit ihm stritt. Erlesenheit im Benehmen und in der Lebensform bedingte Erlesenheit der Sprache und Formen in der Literatur. Dies ist der Gesichtspunkt, unter dem wir die Abteilung von Puschkins Gedichten betrachten, die wir die erotische genannt haben und vielleicht unanständig, schamlos nennen sollten [...], doch welche Bezeichnung man ihr auch geben will, so wird man dennoch finden, daß sie von »Freigeist« durchdrungen und formal und sprachlich erlesen ist. Wie sonderbar es auch sein mag, in einem und demselben Buch politisch engagierte Dichtung (*poëziju graždanskich stremlenij*) und unanständige Dichtung beisammen zu finden, so sind sie doch enger verbunden als es scheint.

In Wahrheit sind sie Zweige eines Stammes und wird man in jedem unanständigen Epigramm eine politische Ohrfeige finden. Die Liebe zum Unschicklichen, die allen Völkern gemeinsam ist, und die bei den Russen sehr zu Hause (*domašnaja*) ist, hat bei uns wie überall in der Literatur ihren Ausdruck gefunden. Ob sie in Puschkins Dichtung infolge ihrer außerständischen (*bessoslovnoj*) Volkstümlichkeit eingedrungen ist, oder deswegen, weil er »gerne las im Elisej«³⁵⁶, oder unter dem Einfluß der Alten und Parnys, des erlesensten und dichterischsten der französischen Dichter, machen wir uns nicht anheischig zu entscheiden, aber eines ist offensichtlich: sie ist bei ihm unter dem Einfluß der Erziehung zu liberaler Geistesverfassung (*sklad*) und erlesener Form geworden (*složilas*). Nehmen wir seine »Gavrieliade«³⁵⁷ und den »Car' Nikita«, wo besonders im letzteren, Sprache und Form untadelhaft erlesen und der Inhalt gleichzeitig von religiösem und politischem Freigeist durchtränkt ist [...].

»Car' Nikita« ist mit der ganzen Einfachheit eines Volksmärchens und mit der ganzen Puschkinschen Erlesenheit erzählt. Wenn es das 18. Jahrhundert war, das dem Dichter sein erstes atheistisches Werk eingegeben hatte, so muß man im »Car' Nikita« Spuren seiner Annäherung an das Volksleben und die in Dekabristenkreisen erwachsene Verachtung der Zarenmacht sehen. Puschkin brachte Gedichte erotischen Inhalts einerseits zu hohem künstlerischen Niveau (*chudožestvennost'*), wo kein einziger grober Zug kraß ausgesprochen und alles in dichterische Durchsichtigkeit gefaßt ist. [...] Andererseits schlägt ein zynisches Epigramm Puschkins sogar im literarischen Feind immer auch den politischen Feind. [...] So war diese Persönlichkeit unauflöslich mit den Strebungen des gemeinen Wesens (*s obščimi stremlenijami*) verbunden.

³⁵⁶ OGAREV zitiert hier aus Evgenij Onegin VIII I, und zwar in einer Vor-Fassung, denn die endgültige Version hat hier den Namen Apulej. Vgl. I. I. GRIBUŠIN, Čital ochotno »Eliseja«. Zametki o Puškine 3, Voprosy russkoj literatury 2 (17) 1971, S. 35f. CROSS, Pushkin, S. 207.

³⁵⁷ Die Verserzählung nach Évariste D. Parny (1753–1814), »*Guerre des Dieux anciens et modernes*« aus dem Jahre 1821, die Puschkin vor den Richter führte. Ausg. v. BORIS V. TOMASCHESKIJ 1922; Übersetzung unter dem Titel »Gabrieliade« von A. PLANTENER, Berlin; Weimar ²1974.

Das könnte zu sovjetischer Zeit geschrieben sein und gibt präzise die Position der sovjetischen Literaturwissenschaften wieder:

Der Puschkin, den sie liebten, den sie in Geburts- und Todesjahrfeiern, in Jubiläumsausgaben, in zahllosen Zeitungs- und Schulbuchartikeln feiert, der Puschkin, vor dem der ernste Sovetbürger sozusagen pauschaliter den Hut zog,³⁵⁸ dieser Puschkin war sicherlich nicht der lebenslustige, lebenskundige, ja allzu kundige, der vielfach arg zynische, hochnäsige Baron aus russischem Uradel, sondern der Sohn und Freund des Volkes, der freiheitliche Fürsprecher der Menschenwürde, der beinahe Dekabrist, das Opfer der korrupten nikolaitischen Höflingsgesellschaft; was man aus aller seiner Dichtung, sogar dem sachlich und sprachlich ganz geistlichen »Prophe-ten« (*Prorok*), sogar dem »Boris Godunov« mit seinen zunächst tief skeptischen Schlußzeilen, heraushörte, war das *in tyrannos*, war der Protest gegen Leibeigen-schaft und Geldherrschaft, und waren keine losen Scherze und kaum zu druckende, wenn auch geistreiche Obscoena, die schon die Gesellschaft des alten Reiches nicht akzeptiert hatte, und die die puritanische des Kommunismus doch erst recht nicht als Selbstzweck schätzen durfte. Aber durchbrach in solchen Produkten nicht andererseits die souveräne Menschlichkeit eines gesellschaftlich unabhängigen Kraftmen-schen, für den man in Rußland immer Sinn hatte, die allzu engen Schranken der Konvention? Schlug nicht jede solche unsalonfähige Frechheit dem öffentlichen Geschmack schon mindestens eine so kräftige Ohrfeige wie spätere programmatische Backpfeifen der bewußt Emanzipierten à la Majakovskij? Würde nicht außerdem im »Zar Nikita« ein Hofstaat und eine verhasste Regierungsweise so lächerlich gemacht, wie man sichs nur wünschen konnte, ließ sich nicht also auch hier ein travestiertes *in tyrannos* hören, das zu überhören eine bedauerliche Unterlassung gewesen wäre?

So kommt es, daß es just der moralisch rigorose Kommunismus war, der Puschkins Obscoena als Symptome revolutionärer Gesinnung wieder zu Ehren brachte.³⁵⁹

Die Nische, die sich in der Puschkin-Forschung bot, und in der viele treffliche Gelehrte um den Preis der üblichen formelhaften Zugeständnisse überlebt haben, entließ sie nach dem Fall des Regimes wieder in die Freiheit. Das bewirkte, daß man heute den »Zaren Nikita« in jeder Gesamtausgabe lesen kann; und er lebt weiter, er hat schon während der »Wende«zeiten gedroht wiederzukommen³⁶⁰ und er wartet auf den nächsten Fall, in dem er politisch tätig werden kann.

³⁵⁸ Vgl. die charakteristische Szene »*U pamjatnika Puškina*« bei E. SUVORINA, Na ulicach bol'sogo goroda, Stranicy našej žizni 5, Moskau 1960, S. 17f.

³⁵⁹ *One feels that it must only be the sustained indecency of the subject-matter of »Tsar Nikita« which deters soviet critics from bringing it, as they should according to their own arguments, within the sphere of narodnost'.* So CROSS, Pushkin, S. 220 über das Dilemma, in dem die Soviet-Ideologie hier steckte. Es wurde bald zugunsten der »Volkhaftigkeit« gelöst.

³⁶⁰ *Nynče b žizn' byla kak v skazke' / Esli b ne byl kak i vstar' / Na Moskeve Nikita car'.* (»Jetzt wär das Leben wie im Märchen, Wenn nicht wie dereinst In Moskau der Zar Nikita wäre.«) O care Nikite (Chruščev), Novyj žurnal 81 (1965), S. 200–207. Wer in dem Almanach Lica 2 (1993), S. 3 Anm. 3, mit dem verdienten Anwohner der »Wiege der Revolution« gemeint ist, der seit mehr als zehn Jahren an einem Buch über den Zaren Nikita arbeitet, weiß ich nicht.

XI. Exkurs über den Erzähltyp ATh 555 bei Puschkin³⁶¹

Zuvor müssen zwei Angaben Puschkins selbst geklärt werden: Auf einem der Autographen findet sich die Notiz: »18. Serbisches Lied« (*18-ja pesnja serbskaja*). Es sieht also aus, als habe er das Märchen dem Zyklus »Lieder der Westslaven« einverleiben wollen, der 1827–33 entstanden ist, und zwar als letztes – das vorletzte sollte die »Ballade von der edlen Frau des Asan Aga« sein; damit würde uns allerdings die wohlgegründete, sichere Erde des ostslavischen Volksbodens wieder unter den Füßen wanken, denn dieser Zyklus enthält, außer eigenen Gedichten Puschkins, Bearbeitungen, die nicht nur auf eine literarische, sondern sogar auf eine bewußt unechte Quelle zurückgehen: Prosper Mérimée hatte aus Ärger über die Blut- und Bodenromantik seiner Zeit 1827 »*La Guzla ou choix des poésies illyriques recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et le Herzégovine*« erscheinen lassen, die sich als Auswahl illyrischer, also serbokroatischer Dichtungen ausgab. Das war eine so kundige Parodie, daß sie wirklich auch hätte echt sein können, und außer Puschkin fielen auch Mickiewicz, der Engländer John Bowring und andere auf die »Guzla« hinein, Goethe dagegen durchschaute die Sache gleich. Puschkin tat noch zwei Bearbeitungen serbischer Originale hinzu, allerdings in Anlehnung an die Übersetzung des Dichters und Philologen Vostokov, aber als er das Ganze 1835 druckte, wußte er bereits von seinem Irrtum. Das störte ihn wenig. Er stellte in einer Vorrede die Sache offen dar und fügte einen Brief Mérimées an den Folkloristen Sobolevskij hinzu, in dem der nun wiederum ganz offen die verschiedenen Ingredienzien seines Potpourris beschreibt. Puschkin hatte vielleicht sogar Vergnügen an dergleichen Maskeraden und gab z. B. einmal dem Volksliedsammler Kireevskij einen Packen Lieder mit den Worten: »Wenn Sie gerade nichts besseres zu tun haben, suchen Sie doch einmal auseinander, was das Volks singt, und was ich selber zusammengezimmert habe« (*Kogda-nibud' ot nečego delat' razberite-ka, kotorye poët narod i kotorye smasteril ja sam*). Das ist Kireevskij nicht gelungen, und auch abgesehen von seiner Sammlung sind z. B. Puschkins »Stenka-Razin-Lieder« (1826) von echten Volksliedern dieses Kreises nicht zu unterscheiden, obwohl sie sich weder mit den Notaten nach seiner Amme noch mit gedruckten Quellen decken.

Einige russische Forscher halten die Notiz, wonach Puschkin das Fischermärchen in die Lieder der Westslaven einweisen wollte, daher für rein zufällig. Auf eine »Quelle« deutet sie jedenfalls nicht. Wenn ein Zusammenhang bestünde, so wäre er wohl rein äußerlich, etwa durch das Metrum des Märchens herbeigerufen, einen freien, reimlosen Dreiheber, der sich oft als jener Zehnsilbler manifestiert, auf den wir als beliebtes Versmaß in der serbokroatischen Volksdichtung oft genug stoßen, und den auch die Puschkinschen Westslavenlieder verwenden.

Das zweite Zeugnis ist nur in den Erinnerungen Mel'nikovs aus den 70er Jahren erhalten. Es führt uns auf den Swedenborgianer, Folkloristen und Lexikologen Vladimir Dal', der unter dem Pseudonym eines »Kosaken von Lugansk« 1832 »Russische Märchen, aus der mündlichen Volksüberlieferung in bürgerliche Schrift übertragen, unsern Lebensgewohnheiten angepaßt und mit gängigen Sprichwörtern verziert« (*Russkie skazki, iz predanija narodnogo izustnogo na gramotu graždanskiju*)

³⁶¹ ATh = AARNE, Types.

pereložennye i pogovorkami chodjačimi razukrašennye) erscheinen ließ. Wie allein dieser Titel zeigt, handelt es sich um eine überladene, hochstilisierte folkloristische Blumenlese in Gestalt von Geschichten und Anekdoten, die nicht allzu volkstümlich geworden ist, und für die ihr Verfasser übrigens zunächst einmal verhaftet wurde, eine im zaristischen Rußland beliebte Art literarischer Würdigung. Puschkin, der 1833 mit Dal' zusammen im Orenburgschen reiste, soll dennoch, nach Mel'nikov, von ihr begeistert gewesen sein, unter ihrem Einfluß das Fischermärchen geschrieben und auf einer Handschrift eigens für Dal' als Widmung die mißbrauchte Eucharistieformel *Tvoja ot tvoich* gesetzt haben, was ihm freilich ähnlich sähe, und weiter: »Dem Märchenerzähler Kosak Luganskij von dem Märchenerzähler Aleksander Puschkin« (*Skazočniku Kazaku Luganskomu skazočnik A. P.*). Unter der reichlich variierenden Überlieferung dieses Märchentyps, die er sicherlich besonders gut kannte, soll Dal' also nach denen, die diesem Zeugnis trauen, Puschkin die genaue Vorlage seines Märchens vermittelt haben, und dieser wäre hier also recht genau nach der Folklore und nach keiner anderen literarischen Quelle gegangen.

Gleich die ersten Zeilen des Märchens scheinen ja doch auch den Ton der dichterischen Sprache quintenrein auf die unverfälschte *vox populi* einzustimmen: Der alte Mann und die alte Frau als vertraute Figuren zahlloser russischer Erzählgeschichten, das »blaue« Meer mit jener einen Spielart dieser Farbe, die die Russen ja zweigeteilt haben, als festem Beiwort, die runde Zahl von 33 Jahren, die das alte Paar mit seiner täglichen Arbeit verbracht hat, das alles ist so vertraut-formelhaft wie unser »Es war einmal«. Dreimal wirft der alte Fischer sein Netz aus, bis er schließlich einen goldenen, sprechenden Fisch fängt. Wie rührend scheint die sprichwörtliche Gutmütigkeit des einfachen russischen Volkes bewahrheitet, wenn er dies Wunderwesen wieder freiläßt, ohne von dessen Angebot eines reichen Lohnes Gebrauch zu machen:

Möge Gott mir dir sein, du goldener Fisch!
 Kehre in Freiheit zurück in das blaue Meer,
 Ich begehre von dir keinen Lohn dafür,
 Tauche nieder und schwimme nach Herzenslust!

Wie echt scheint andererseits die Giftigkeit der alten Hausfrau, die es weiß, wie teuer solche Großzügigkeit erkaufte ist:

O du alter Narr, du Gimpel du!
 Warum wagtest du nichts von dem Fische zu nehmen?
 Hättest du doch nur einen Trog begehrt,
 Unser alter ist ganz verdorben schon.

Ich zitiere, etwas schweren Herzens, Friedrich Bodenstedts Übersetzung von 1866,³⁶² aus der Proben schon 1838 erschienen waren. Sie bringt es fertig, ein urtümliches Vers-Schema mit freier Füllung auf etwas penetrante Weise glatt zu machen und just *die Note* in Puschkins Vers hineinzubringen, deren Fehlen seinen Hauptreiz ausmacht. Immerhin kann man sich mit ihrer Hilfe davon überzeugen, daß diese Verse nicht *nur* Stimmung und Klang sind, sondern daß sie auch tragkräftig genug sind, um eine Handlung zu fördern, und zwar wieder, wie es scheint, ein echt volkstümliches Sujet von geschlossener Folgerichtigkeit. Man kann sich wirklich kaum vorstellen, daß dies alles anders als traditionsgerecht erwachsen sein könne.

³⁶² BODENSTEDT, Dichter.

Um was für einen Märchentyp handelt es sich denn aber nun eigentlich bei dieser volkstümlichen Basis von Puschkins Fischermärchen? In dem Verzeichnis von Aarne und Thompson hat er die einprägsame Nummer 555 erhalten, und bezeichnet wird er üblicherweise: *Von dem Fischer un syner Frau*. Das ist ersichtlich niederdeutsch und geht die Hamburger an, und so suchen wir einmal weitere Auskunft in einem Hamburger Roman, der freilich die Eigenheit aufweist, 1943 auf Hebräisch und erst 1953 auf deutsch erschienen zu sein, in Arnold Zweigs »Beil von Wandsbek«. Der hochgebildete Zuchthausdirektor von Fuhlsbüttel Koldewey und seine schöne Tochter Annette unterhalten sich da, und der Vater fragt:

Erinnerst du dich an den »Fischer un syne Frau«? – »Ein Grimmsches Hausmärchen, das nur plattdeutsch vorliegt«, lächelt sie. »Ich lese es gern mal wieder.« – Dort führt der Erzähler seine Fabel so, daß noch Hoffnung für das Ehepaar bliebe, welches hier die Menschen vertritt, wenn sich diese Ilsebill einmal zufriedengäbe. Sie kann sich aber nicht zufriedengeben; immer aufs neue plagt sie den braven Butt mit größeren Wünschen. Es ist eine malaiische Geschichte, habe ich mir sagen lassen, eine Zaubergeschichte, von Seeleuten mitgebracht und darum nur niederdeutsch erzählt.

Das sind etwas abenteuerliche Auskünfte, denn malayisch ist das Märchen »Vom Fischer und seiner Frau« nun wirklich nicht, sondern eines der Glanzstücke der Kinder- und Hausmärchen vom Jahre 1812, in denen es als Nr. 19 gedruckt steht. Seine nackte Fabel ist rasch erzählt: Ein armer Fischer wohnt in einer kümmerlichen Behausung am Meer. Eines Tages fängt er einen Fisch, der sprechen kann und bittet, ihn wieder freizugeben. Dafür wolle er dem Fischer alle Wünsche erfüllen, denn er sei verzaubert. Der Fischer macht, aus Schreck oder Mitleid, von diesem Recht keinen Gebrauch und wirft ihn zurück ins Wasser, zum großen Ärger seiner Frau Ilsebill. Die zwingt ihren Mann, das Wunschrecht auszunutzen, und zwar kommt ihr der Appetit sozusagen beim Essen. Nach einer festen Hütte wünscht sie sich ein Schloß, zum Schloß die Königs- und Kaiserwürde, dann will sie sogar Papst werden, und schließlich der liebe Gott selber, damit sie die Welt und das Wetter regieren könne. Der Fisch, der die wachsenden Wünsche ohnehin mit steigendem Zorn entgegengenommen hat, kehrt nun seinen Segen in Fluch: Das zauberhafte Glück verschwindet, man findet sich wieder im »Pißpott« und alles ist so kümmerlich wie es war.

Die Brüder Grimm haben das Stück nicht selbst aufgezeichnet. Wir sind aber imstande, den Urheber und die Vorgeschichte ihres Textes genau anzugeben. Es war der Maler *Philipp Otto Runge*, dem sie die Geschichte verdankten.

Runge wurde als Kaufmanns- und Reederssohn 1777 in Wolgast an der Mündung der Peene in die Ostsee geboren, also im niederdeutschen Sprachgebiet des damals noch schwedischen Vorpommern. Mit der mündlichen Überlieferung seiner Heimat war er sicherlich von Kind an vertraut, und sie quoll vermutlich noch reichlich in diesem wenig beeinträchtigten, wassernahen Lande. Plattdeutsch sprach er noch ganz sicher und hat es auch zu humoristischen Verseinlagen in einem Reisejournal verwendet, das er 1800 aus Kopenhagen an seine Schwester sandte, und wie dies Pommersche Platt von damals beschaffen war, können wir auch im übrigen mit hinreichender Genauigkeit feststellen. Freilich sind uns Runges niederdeutsche Texte, darunter auch diese Geschichte, gerade nicht in seiner Heimatmundart überliefert, und wie wir sie statt dessen heute lesen, das hängt mit den Ereignissen seines kurzen Lebens zusammen.

Runge war der Stolz und die Hoffnung der romantischen Malerei und wohl wirklich ihr kühnster Neuerer. Das hat auch uns Heutigen die große Hamburger Ausstellung spätestens wieder klargemacht. Nicht eigentlich dämonisch, außer vielleicht in seinem fieberhaften Fleiß, war er doch von dem Geheimnis großer Pläne unwittert, wie sie über Menschenkraft hinausgehen. Von den zwei Extremen, die Goethe ihm beim Anblick seiner Bilder prophezeite, verrückt zu werden oder früh zu sterben, war ihm das letztere zugehört. Er starb mit 33 Jahren schon 1810 an der Schwindsucht. Erst mit 20 Jahren fand er seinen Weg zur Malerei, machte auf der Akademie in Kopenhagen bis 1801 die Lehre durch – mehr wohl nicht – und siedelte dann nach Dresden über. Dort geriet er unter den mächtigen Einfluß Ludwig Tiecks und hielt mit seinem Landsmann Caspar David Friedrich Freundschaft. Hier wurden seine Vorsätze in mühsamer Arbeit geklärt. In seinen Anstrengungen lag zugleich der Stachel, sich seine Geliebte, Pauline, damals noch ein halbes Kind, zu verdienen, die er 1807 auch wirklich heiraten konnte.

Statt der historischen Malerei des Klassizismus strebte er zu einer neu gedeuteten »Landschafterey«, die den Tiefsinn religiöser Symbolik und die mathematische Strenge harmonischer Verhältnisse zwischen allen sichtbaren Kunstmitteln in monumentaler Form vereinigen sollte. Eine ausgearbeitete Hieroglyphik und Farbensymbolik mußte dazu auch theoretisch durchdacht werden. Die kühle Größe seiner Pläne erschreckte nicht nur Goethe, sondern alle Zeitgenossen. Zu vollenden gelang es ihm nur einen Bruchteil und kein ganzes fertiges Werk. Die Grundsätze und die Gesinnung, aus denen er handelte, sind aber in Briefen und Schriften niedergelegt. Die Fürsorge seines ältesten Bruders Daniel hat sie uns wenigstens posthum gerettet. Dieser Daniel, Inhaber eines Geschäftes in Hamburg, an dem Philipp Otto zuletzt sogar teilhatte, war einer jener stillen Mäcene, die einen kompromißlosen Künstler davor bewahrt haben, mit seiner Kunst Geld verdienen zu müssen. Alle Portraits, Selbstbildnisse und sonstigen erhaltenen Werke Philipp Ottos sind nur Vor- und Nebenstudien zu seinem Lebenswerk, den *Tageszeiten*, die er durch einen großformatigen Zyklus darstellen wollte. Er arbeitet daran seit 1802. Das Ganze wurde nur durch die Umrißzeichnungen bekannt, von denen er mehrfache Fassungen veröffentlichte. Endgültig auszuführen begann er die Bilder erst 1808 mit dem *Morgen*, aber erst eine zweite, vergrößerte Ausführung hätte wohl einen Begriff von dem gegeben, was er wirklich wollte. Der Tod hinderte ihn daran, sie zu vollenden, und auf seinen Wunsch wurde das Erhaltene zerschnitten, so daß auch alle Pietät es nicht ganz zu rekonstruieren vermag. So war Runge in demselben vollendeten Sinn ein Fragmentist, wie es Novalis war, wurde aber durchaus nicht überall verstanden und gewürdigt. Friedrich Leopold v. Stolberg lehnte z. B. Runges Illustrationen zu seiner Ossianübersetzung, die eine Art optische Interpretation der Gedichte und ihrer Komposition geben sollten, glattweg ab. Clemens Brentanos Wunsch aber, seine »Romanzen vom Rosenkranz« durch Runge bebildert zu sehen, weil er seine Meisterschaft als Illustrator ahnte, ging nicht mehr in Erfüllung, weil Runge starb.

Man kann sich denken, daß ein Geist, der so aufs »Natürliche« zielte und seine innewohnenden Gesetze so zu erkennen suchte, an allem Anteil nahm, was die Romantik tat, um die volkstümlich überlieferte Kunst zu sammeln, zu deuten und fortzusetzen. Er fand in diesen Bemühungen einen Teil des eigenen Besitzes gedeutet, den er aus der Kindheit mitbrachte.

So gehörte er zu denen, die im Jahre 1805 »Des Knaben Wunderhorn« als Offenbarung aufnahmen. Es bedurfte also wohl kaum des Aufrufes vom gleichen Jahr, durch den Ludwig Achim von Arnim, der eine der beiden Herausgeber, seine Zeitgenossen ermunterte, Volksgut aller Art, darunter auch Märchen, zu sammeln und einzusenden. Zunächst bleibt dieser Anteil an der Volkskunst bei Runge aber, wie vieles andere, in der Familie. 1806 kündigte er seinem Bruder Gustav, der in Wolgast war, von Hamburg aus an, er wolle ihm gelegentlich zwei *Löögschen* schicken, *die ganz außerordentlich schön und complet sind*, wenn er nur Zeit fände, sie aufzuschreiben. Er fand sie bald, und was er aufschrieb, war das »*Märchen vom Machandelboom*« und eben die Geschichte »*Von den Fischer un sine Frau*«. Januar 1806 schickte er sie an den Verleger des »Wunderhorns«, Zimmer in Heidelberg, diesmal nennt er sie *2 plattdeutsche Döhnche wie sie die Kinderfrauen wol erzählen*. Sie sind vermutlich gedacht als Beleg für die sehr milde Kritik, die er am »Wunderhorn« üben wollte. Vor allem wollte er zeigen, wie solche Erzählungen als flüchtige Gebilde, die nie für die Lektüre bestimmt waren, in ihrer vorübergehenden Verwirklichung doch eine spezifisch geistige Färbung trügen, wie sie eine Blüte erreichen könnten, in der man sie dann pflücken müsse. Er versichert ausdrücklich, er habe sich bemüht, sie so aufzuschreiben, *wie sie sich hören*, – und das muß ja nicht unbedingt heißen, wie er sie gehört hat –, allerdings müsse man sich die »Melodie« dazu denken. Später spricht er dann von dem Zufall, daß er sie vollständig zu hören bekommen habe.

Alle, denen Zimmer diese Dankesgabe später mitteilte, bemerkten sofort die Bedeutung und den Reiz dieser Aufzeichnungen. Ob sie nun ein dokumentarisches Notat nach irgendeinem volkstümlichen Gewährsmann, ob sie eigene Dichtung Runges oder Jugendreminiszenz waren, all das, was wir heute als erstes fragen würden, fragten sie damals noch nicht. Daß hier aber etwas anderes zu ihnen sprach als nachgeahmtes Altertum oder herablassendes Bemühen um irgendeinen »Volks-ton«, das sahen sie wohl. Brentano, der in Sachen der Märchen leicht eifersüchtig war, behauptet zwar, er habe die Märchen in seiner Jugend von seiner schwäbischen 80jährigen Amme hochdeutsch gehört, und seine Frau in Altenburg gleichfalls, doch belegt er das nur mit Angaben aus dem »*Machandelboom*«, nicht aus dem »*Fischer*«. Noch 1813 nennt er Runges Märchen dann aber »in ihrer Art vollkommen«. Eine förmliche Brentanosche Variante dürfen wir also kaum ansetzen, und vage Angaben, alte Leute kannten das Märchen auch unabhängig von Runge, hören wir z. B. auch von von der Hagen. Biederer urteilt der Berliner Verleger Reimer, der nun gerade den »*Fischer*« als *bei weitem vortrefflichere* Märchen vorzog und die Moral daraus entnahm, daß alle menschlichen Bemühungen, inwiefern nicht ihr letztes Ziel in Gott gesteckt ist, nichtig sind und in um so tiefere Abgründe des Verderbens führen, um so herrlicher sie zuerst in irdischem Glanz erstrahlten, wie er 1808 schreibt. Von Zimmer erhielt auch Arnim die Texte. Er druckte den »*Machandelboom*« in seiner Zeitschrift für Einsiedler, den »*Fischer*« aber nicht, weil er ihm bemerkenswerter Weise kein eigentliches Kindermärchen zu sein schien. Er nahm dann auch persönlichen Kontakt mit Runge auf. Als 1809 nach Arnims Besuch in Cassel die Brüder Grimm ihr Interesse den Märchen zuwandten, wurden Runges zwei Texte geradezu ihr Muster. In einem Aufruf vom Jahre 1811 sagt Jacob, sowohl in Rücksicht der Treue, als der trefflichen Auffassung wisse er kein besseres Beispiel zu nennen als die von dem seligen Runge gelieferten plattdeutschen Erzählungen,

welche er unbedingt zum Muster aufstelle; und er möchte sogar einen der Texte beifügen. Inzwischen hatte durch den Berliner Germanisten Friedrich Heinrich von der Hagen auch Johann Gustav Büsching, Professor der Altertumswissenschaften in Breslau, Runge's Märchen erhalten und veröffentlichte 1812 in Leipzig, kurz vor den Grimms, den »Fischer« in seinen »Volks-Sagen, Märchen und Legenden«.³⁶³ Das ist eine noch recht literarisch-aufklärerische Sammlung, in der die Märchen in unserem Sinn – und d. h. im Sinne der Grimms – noch keine große Rolle spielen. Gegenüber von der Hagens erst kürzlich in Weimar gefundener, sonst unbeachtet gebliebener Handschrift war Büschings Druck sehr fehlerhaft. Die originalen Manuskripte Runge's sind verloren, auch Daniel scheint sie nicht erlangt zu haben, als er daran ging, die hinterlassenen Schriften seines Bruders zu sammeln. Die Grimms wollten dennoch auf den »Fischer« nicht verzichten und glaubten, ein Recht auf den Abdruck zu haben, weil sie eine Kopie des Manuskripts ihrerseits durch Arnim erhalten hatten, und weil Büschings Abdruck, wie sie öffentlich rügten, *nicht ohne Fehler* war. Das Schicksal neckte sie aber ersichtlich für diese Hochnäsigkeit. Auch *ibr* Abdruck ist *nicht ohne Fehler*, weil der erwähnte Verleger Reimer an Runge's Text und Dialekt herumkorrigierte. Er war nämlich auch Pommer aus Greifswald und glaubte es also besser zu wissen als die Hessen Jacob und Wilhelm. Dabei scheint er aber seiner Mundart als Städter, der er war, nicht so sicher gewesen zu sein, als daß er nicht auch zum Wörterbuch der Pommerschen Mundart von Dähnert gegriffen hätte. So mußten die stolzen Brüder es dulden, daß ein verschlimmbesserter Text ihres Märchens in die Welt ging, den sie lassen mußten, wie er war, weil auch sie das Original nicht vergleichen konnten. Dieser kleine Schönheitsfehler hinderte den Siegeslauf der »Kinder- und Hausmärchen« und darin des »Fischers« keineswegs. Auch weiterhin fiel gerade er als besonders rundes, drastisches und tiefsinniges Gebilde auf und tat seine Wirkung. Arnim und Jacob Grimm zankten sich brieflich darüber, ob er wirklich als Kindermärchen anzusprechen sei, und ob seine Derbheiten zu dem ehrwürdigen, urtümlichen Überlieferungsgut gehörten, das, nach Jacob Grimm, nur in einer Art prästablierter Harmonie erhalten zu werden brauchte, aber nicht geändert werden dürfe. Arnim, der lieber anverwandeln und fortzeugen als bloß konservieren möchte, ist hier pröder als Jacob, den auch der Pißpott nicht aus dem Konzept bringt. Daß er nur erzählen, nicht bewahren wolle, war es ja eben, was die Grimms etwa Clemens Brentano vorzuwerfen hatten, Jacob im besonderen glaubte nun einmal an die Reinheit des Alten, von dem abgefallen zu sein die Gegenwart sich eingestehen müsse, um dann diesen Abfall tapfer auf sich zu nehmen und zu retten, was noch zu retten war. Arnim spielt aber schließlich keinen andern als Runge selbst zu seinen Gunsten aus. So schreibt er 1812:

Ein Hauptspaß ist aber wieder, daß mir ein Freund Runge's erzählte, Runge hätte die Geschichte einigen Schiffern erzählt, die hätten sie aber alle anders wissen wollen – wie aber, das war ihm entfallen – kurz, sie waren so unzufrieden mit ihm, wie Ihr mit Clemens. Schade, daß nicht der Großvater dieses Schiffers dabei war, der hätte den Schiffer geprügelt, weil er ihm die gute, alte Geschichte so verdrehe.

Schließlich tritt Arnim sogar selbst als Zeuge für seine Auffassung von der Erzählkunst in die Schranke, indem er Jacob erwidert:

³⁶³ Wiederabdruck in BOLTE, Anmerkungen 1, S. 138–142 Nr. 19.

Ich glaube es Euch nimmermer, selbst wenn Ihr es glaubt, daß die Kindermärchen von Euch so aufgeschrieben sind, wie Ihr sie empfangen habt, der bildende *fortschaffende* Trieb ist im Menschen gegen alle Vorsätze siegend und schlechterdings unaustilgbar. Gott schafft und der Mensch, sein Ebenbild, arbeitet an der Fortsetzung seines Werks. Der Faden wird nie abgeschnitten, aber es kommt nothwendig immer eine andre Sorte Flachs zum Vorschein. Ich habe es in meiner Pöpstin zweimal versucht, das Fischermärchen von der Frau, die Papst und Gott wird, ganz wieder zu erzählen wie Runge, beide mal wars mir aber unmöglich, der Ton des Übrigen teilte sich dieser Geschichte unwillkürlich in einzelnen Umständen mit, und so soll es sein, denn jede Zeit und jeder Mensch hat sein Recht.

Die Zeit nahm sich ihr Recht gewiß, denn bereits 1814 wurde auf 7 Blättern in Oktav »Von einem Fischer und seiner Frau« in Berlin deswegen besondere gedruckt und zum Preis von drei guten Groschen verkauft, weil man darin eine prophezeiende Anspielung auf Napoleon zu sehen glaubte, und wenn Savigny den Brüdern recht berichtet hat, war sogar als Titel gesetzt: »Bonaparte's Biographie«.

Was wundert es also, wenn *der Mensch* Arnim sich sein Recht gleichfalls nahm. Die 1846 postum veröffentlichte »Pöpstin Johanna«, von der er in seinem Brief spricht, war ein merkwürdiges, nachlässig zu einem Roman hergerichtetes Drama mit einer Fülle von wahrhaft romantischem Arsenal und Personal. Sie bringt wirklich den »Fischer« zweimal, einmal als Prosaerzählung eines alten Rheinfischers, ganz durchtränkt mit Mondglanz und Rheinromantik, mit einem Wasserstaar, also einem Vogel als dämonischem Mittelpunkt, und aufgelöst durch die Wendung, daß das ganze ein Traum ist; das zweite Mal als Verserzählung einer alten Frau vor einem Kind – dort wird es aber als Leitmotiv eben nur angeschlagen und dann sorglos abgebrochen, weil das Drama seinem Ziel zueilt, aber um so behaglicher in freien Reimversen mit wechselnder Füllung begonnen:

Hör Kind, laß die Lampe und sei geschickt.
 Ich will dir erzählen, wie es einem Fischer geglückt.
 Der Fischer war alt und hatte eine junge Frau,
 Die war nicht fleißig und war auch nicht schlau,
 So war der arme Fischer um alles gekommen,
 Mit Müh' hatt' er ein Hüttchen am Flusse bekommen,
 Das Hüttchen war alt wie der Fischer und schwach,
 Er flickte umsonst das zerlöcherte Dach,
 Immer klagt die Frau, sie liege so kalt,
 Wie mußte er erst frieren, da er so alt.
 Doch kam ihm kein Unmuth, er saß so geduldig
 Mit seiner Angel, als wär er nichts schuldig,
 Und durfte doch sich nirgends mehr sehen lassen,
 Sonst wollten ihn seine Schuldner erfassen.
 So saß er an einem Sonntagmorgen
 Und dankte zu Gott, daß die Leute ihm borgen,
 Und zog in Gedanken die Angel heraus,
 O Freude, da zappelt ein Fischchen zum Schmaus,
 Ein Fischchen, als wär es von Silber und Gold,
 Das hat er aus dem klaren Wasser geholt,
 Der Fisch heißt Reiner, er kennt ihn noch nicht,
 Er weiß es nicht, daß der Fisch auch spricht,
 Daß er die Schiffe im Lauf kann halten

Und im Meere üben Teufelsgewalten,
Aber zu Lande verloren ist,
Denn da regiert unser Herr Jesu Christ.

So breit motivierend hätte Arnim wohl Kindern erzählt, und mit diesen beiden Fassungen, die seine Erzählung ihm aufgedrungen hat, wirbt er für lebendiges Erzählen statt gelehrten, wenn auch noch so frommen Konservierens und statt aller philologischen Ansprüche an das Volksgut.

Dennoch sind auch sie nicht nur von Reimer *ohne* und von den Grimms *mit* Recht erhoben worden. Selbst Philipp Otto Runge Bruder Daniel, der liebevolle und, wie wir hören, pedantisch ängstliche Herausgeber der hinterlassenen Schriften seines Bruders, hat wohl so etwas ähnliches wie philologische Erwägungen angestellt, als er die plattdeutschen Stücke der Sammlung *meist dem Hamburgischen Dialekt anbequemte*, was aber, wie seine Anmerkung sagt, *doch nicht vollständig hat geschehen können*. Warum er das getan hat, das ist nicht ganz durchsichtig. Philipp Otto Runge hatte seine *Löögschen* von Hamburg aus an Gustav nach Wolgast schicken wollen. Er hat also wohl kaum dem, der schon in der Heimat war, Heimatliches als etwas Neues mitteilen wollen. Hat er also vielleicht schon den authentischen Text hamburgisch aufsetzen wollen, so gut er, als Pommer, es konnte, und hat der Bruder also nur in dieser Richtung nachgeholfen? Daniel hat auch die andern plattdeutschen Texte seines Bruders hamburgisiert. Sie waren doch sicher ursprünglich in dem vertrauten Pommerschen Platt geschrieben, das Philipp Otto 1800 allein beherrscht haben wird. Daniels hamburgischer Text, der 1840 erschien, ist außerdem nicht nur sprachlich, sondern auch in vielen Einzelheiten anders als der Büsching-von-der-Hagensche, vor allem viel ausführlicher. Da Wilhelm Grimm ihn von der 8. Auflage an in die »Kinder- und Hausmärchen« übernahm, ist er wohl zum eigentlich bekannten Text geworden, und das allein sollte uns bewegen, Daniels Zusätze und Äußerungen nicht nur als Verschlechterung eines besseren Originals anzusehen, sondern sie zumindest vergleichend zu analysieren. Das soll der Anhang ermöglichen. Es bleibt festzuhalten, daß der wahre Butt irgendwo in der Mitte zwischen Büsching, von der Hagen, den Grimms, Reimer und Daniel Runge zu suchen ist.

Die Wirkung des Stückes hat auch das alles nicht beeinträchtigt.

Es hat durch das ganze 19. Jh. hindurch noch produktive Kräfte entbunden, wenn auch vielleicht bescheidenere als die, die seine Kodifizierung begleitet haben. Kloses wagnerianische Märchenoper »*Ilsebill*«, die die Älteren von uns vielleicht noch kennen, Othmar Schoecks dramatische Symphonie, Marcus Behmers und Eduard Marxens Zeichnungen und schließlich Hans Posers oratorische Ballade bezeugen, daß sich auch die andern Künste von Runge's Anstoß genährt haben. Oder war es eben doch nicht Runge allein, dem der »*Fischer und seine Frau*« ihre Volkstümlichkeit verdanken?

Wir können wohl einen Augenblick innehalten und uns erinnern, daß wir in der großen Kontroverse, die in Arnims und Jacob Grimms Briefen ausgefochten wird, gelernt haben, *beiden* ihr Recht zu geben. Jacobs eifersüchtiger Treue gegen das Alte, Wahre verdanken wir unendlich viel: Den Stoff der Kinder- und Hausmärchen in all seiner Umfänglichkeit, die Authentizität des Wortlautes und damit den Begriff Volksmärchen und Volk überhaupt.

Andererseits muß uns Arnims Ruf zur schaffenden Erneuerung nach einem musealen Jahrhundert gleichfalls mahnend in die Ohren klingen.

Wir haben mit ihm würdigen gelernt, daß der Erzähler sein Recht hat, daß nur mit seinem Leben das Märchen lebt, daß Leben aber Verwandlung bedeutet, Variation, Mutation. Umso weniger sei der Dritte vergessen, der zwischen diesen beiden Haltungen den Kompromiß gesucht und gefunden hat, und durch seine schonsame, kongeniale Art produktiven Nacherzählens im Geist dessen, was er als Gelehrter kannte wie kein einzelner Erzähler es kannte, den eigentlichen Stil unserer Märchen geschaffen hat, nämlich *Wilhelm Grimm*. Er und Runge, Arnim und Jacob Grimm, sie alle haben zu irgendeinem Teil am Ruhm dieser Geschichte von der bestraften Hybris mitgewirkt. In dem Märchen »*Vom Fischer am See*« hat dieser Vorwurf wirklich jene Blüte erreicht, von der Runge spricht.

Da wir aber den Wurzeln, aus denen dergleichen erblüht, längst fern sind, da wir unsere Märchen aus Grimms Märchenbuch kennen und so erzählen, wie wirs da gelesen haben, ist uns der Drang kaum zu verdenken, nun wenigstens zu analysieren, woher die vielmißbrauchte Kraft rührt, die uns in dem entgegentritt, was wir echte Volkskunst nennen, in jenen Bereichen, die die Romantik mit Recht zu ihren großen Entdeckungen zählte. Und da zeigt schon das bisher Berichtete, daß der Fischer, allein in Runges Text, mit seinen kniffrichen textkritischen Fragen nicht unbedingt der geeignetste Ausgangsort ist. Runges Märchen enthält, so wie es ist, zu vieles, was für Runges Kunst und Weltanschauung typisch ist, als daß wir seinen Anteil an dieser Fassung leugnen dürften. Die Naturbeseelung, die das Meer und den Himmel mit dem steigenden Zorn des Fisches und der wachsenden Wunschgier der Fischerin parallel gehen läßt, der Reichtum des Kolorismus, die Traumhaftigkeit der König- und Kaiserwürden, der Wunsch der Fischersfrau, gleichsam eine zweite Päpstin Johanna zu werden. Sie sind es ja gerade, die die starre Mechanik des ganzen Ablaufes so unnachahmlich einprägen. Reinhold Steig hat diese und ähnliche Züge denn auch schon in Anspruch genommen, um seine Ansicht zu bekräftigen, daß es sich um eine Dichtung Runges handle, die höchstens im Geiste der Volksdichtung gehalten sei. Andererseits spricht ihr Dialekt, sprechen gewisse Auslassungen im logisch erwarteten Erzählverlauf doch für eine volkstümliche Quelle, die Runge dann lediglich so geglättet und ergänzt hätte, wie Wilhelm Grimm zahllose andere Märchen seiner Gewährsleute, so etwa das fehlende Versprechen des Fisches, sich bei der Befreiung dadurch zu revanchieren, daß er Wünsche erfüllt. Interessant scheint mir, daß Runge selbst den »*Fischer*« Zimmer gegenüber als »eigentlich erhaben Patetisch«, und daß von der Hagen ihn Arnim gegenüber 1808 als das »zum Theil barocke doch bedeutende Volksmärchen« charakterisiert, und doch als »wer weiß wie alt« reklamiert.

Aber nicht nur das bleibt kontrovers, wenn wir nur Runge berücksichtigen. Auch ob dies Märchen wirklich ein Märchen ist, das war schon Arnim unklar geblieben, und bei ihm und Brentano haben wir auch schon unsicher von Varianten gehört, die es anderswo in Deutschland und bei den pommerschen Fischern selbst gegeben haben soll. Es fügt sich jedenfalls in kein Schema der zünftigen Forschung. Schon daß der weibliche Held als verheiratet in die Handlung eintritt, ist abnorm für das Märchen im üblichen Sinne. Obwohl vielleicht im Kern ein Schwank, ist es doch, gegen Kurt Rankes Theorie, keine »Schwundstufe«, obwohl zeiträumlich weit verbreitet, und gewandert, geht es ganz zweifellos nicht in indoeuropäische Vorzeit oder gar Steinzeit zurück, obwohl reich an Märchenmotiven, befolgt es doch nicht die

isolierende, perspektivelos-flächige Technik, die Max Lüthi³⁶⁴ als Eigenheit des Märchens geschildert hat. Dennoch behandelt derselbe Lüthi es offenbar als Vertreter des Märchens an bevorzugter Stelle.

Vergewissern wir uns zuvor, um Antwort auf alle diese Fragen zu finden, was die Volkskunde bis heutzutage rein stofflich beigetragen hat, um die Antwort zu erleichtern. Eins ist ganz offensichtlich: Diese emsige Sammlerin, vielleicht die best organisierte unserer philologischen Disziplinen, kann uns demonstrieren, daß es solcher Varianten dieser Märchenerzählung eine große Menge aus einem Gebiet gibt, das über die Welt reicht. Sie kann uns ferner wahrscheinlich machen, daß dies angebliche Märchen nach seiner Form und Gestalt jedenfalls kein Mustermärchen ist, sondern in die Gattung des Schwanks hinüberweist. Der Schwank kennt nämlich eher solche automatisch ablaufenden, mechanisch gestaffelten Handlungen mit einer überraschenden Schlußpointe, als das Märchen, dem eigentlich keine Moral zu unterschreiben ist. Sie zeigt ferner, wie an dies feste Skelett des Schwanks dennoch eine Fülle märchenhafter Motive angewachsen ist, wie durch Motivgemeinschaft die »Kettenfabel« vom Fischer und seiner Frau eingebettet ist in eine lange Reihe verwandter Motivgruppierungen. Drei große Fassungen heben sich ab:

1. die Tierfassung mit einem Fisch, der Wünsche gewährt, wie bei Runge und weitaus in der Mehrzahl der Fassungen, oder mit einem Vogel wie in Süddeutschland, etwa bei Bechstein nach dem Elsässischen der Brüder Stöber;
2. die Baumfassung, in der das Fischermilieu gegen das Milieu der Waldbewohner vertauscht ist, was begreiflicherweise besonders häufig in Rußland geschehen ist, und in der ein Baum sich vor der Axt dadurch zu schützen sucht, daß er Wünsche gewährt;
3. die Legendenfassung, in der ein Heiliger oder Gott selbst Fluch oder Segnen ausspricht, und zwar entweder auf Erden, wo der himmlische Gast wandernd unterwegs ist, oder im Himmel, in den der wunschgierige Mensch durch eine schnellwachsende Bohnenranke – so französisch und italienisch – oder sonstwie zauberhaft hinaufbefördert wird. Das alles wird vermischt und verquickt, richtig oder falsch kombiniert, verniedlicht oder vergrößert, auf den Mann oder die Frau konzentriert. Die Wünsche selbst sind sehr verschiedener Art, halten sich an greifbares Erdengut oder verlieren sich in der Sünde bloßer Undankbarkeit und Eigensucht. Immer haben sie aber eine Grenze, und dann endet alles, wie es angefangen hat.

Den Extrakt aus alledem hat gewissermaßen unser Dichter Karl Immermann gegeben. In einem Gedicht von 1835, »Auf dem Heimweg«, bedenkt er die *Zauberei der Liebe*, jene Zauberei, die stärker als Talismane und magische Geheimnisse Menschliches ins Überirdische zu entrücken vermag. In der Ernüchterung des Rückwegs nach den Freuden der Nacht erinnert er sich nun eines warnenden Beispiels allzu unersättlicher Gier nach dem Glück und klopft sich gewissermaßen selber ironisch auf die Schulter:

Recht so! ein Zaubermährchen
Mit bekannten Schlusse!
In seiner Hütte singet
Vergnügt der Arme.
Findet den Talisman: Kalifenpalast!
Rosengärten, Schwellende Polster;

³⁶⁴ LÜTHI, Volksmärchen, S. 37–61, 13–24.

Süße Musik,
 Und der Sultanin Kuß!
 Immer höher!
 »Möchte gern Gott seyn [...]
 «Sitzet wieder
 In seiner Hütte
 Und singt nicht mehr.

Freilich legt er hier, wie man sieht, orientalisches Kolorit auf, als wolle er dokumentieren, das für ein Durchschnittsgemüt auch in dem Jahr, in dem Andersens Märchen erschienen waren, Morgenland und Märchenzauber noch schlechthin identisch waren, aber er hatte auch ein gewisses Recht, so zu tun. Was hier an Menschheitserfahrungen Form gefunden hat, gründet begrifflicherweise tief. Daß der Krug so lange zu Wasser geht, bis er bricht, daß der allzu straff gespannte Bogen zerbricht, daß Hochmut vor dem Fall kommt, allzu viel ungesund ist, *qui trop embrasse mal étreint*, das haben die alten Inder schon in Fabeln gekleidet, hat das Mittelalter in Predigtextempeln auf lateinisch und altfranzösisch von Merlin Messot, auf spanisch vom Dechanten von Santiago, erzählt, den wiederum Chamissos »Vetter Anselmo« fortführt, und das erzählen die Indonesier, Koreaner und Puertoricaner von Menschen, Tieren oder Pflanzen.

Scheint die Überlieferung also nahezu über allen Raum erhaben, so ist sie es aber doch nicht über alle Zeit: Was man immer wieder vergißt, sich vor Augen zu halten, ist die Tatsache, daß keine der aufgezeichneten Varianten von Aarne und Thompson 555 vor 1812 notiert ist. Auf die ganze weltweite Überlieferung hat man erst zu achten begonnen, weil bzw. als Runges Text bereits seine Wirkung getan hatte. Alles, was man weiter erschlossen hat, ist Hypothese, wenn auch durch Methoden gewonnen, die bar aller Romantik sind, vielmehr eine hausbackene Frucht des Historismus. Was etwa als Resultat aus einer Heidelberger Dissertation von Margarete Rommel bei Friedrich Panzer über den *Fischer un syne Fru* aus dem Jahre 1935 (Karlsruhe) hervorgeht, das operiert etwa mit folgenden Kriterien:

1. Da sich viele Hunderte von Varianten der Geschichte über Europa hin finden, muß sie schon vor Runge gelebt haben, muß er sie also nur einem guten Erzähler abgelauscht haben. Runge wird so zur Runge-Variante.
2. Was in der Majorität der Varianten erhalten ist, muß das »Echte« sein, der alte »Sinn« ist also sozusagen durch Mehrheit festzustellen.
3. Was sich so als plausibler Sinn, als »richtig« herausstellt, muß auch alt sein. Das basiert auf Jacob Grimms Überlieferungs-Eschatologie und ist das Muster eines *circulus vitiosus*, wird aber offen ausgesprochen und als »hermeneutisch« sanktioniert.
4. Verse in sonstiger Prosa haben Anspruch darauf, als echte Form zu gelten. Wo sie äußerlich am besten intakt sind, etwa was Reim und Rhythmus betrifft, da werde die Urform auch geographisch anzusetzen sein. Andere rationale Kriterien, wie das der Namen, kommen hinzu: Wo die Etymologie der Namen den besten Sinn ergibt, Sinn nach Art der »redenden Namen«, da sollen wir dem Ursprung nahe sein.
5. Der weitere Wanderweg sei, sozusagen als Gang der Entartung, im Sinne abnehmender Genauigkeit nach zu konstruieren.

Das sind alles simple logische Schlüsse, und ich will nicht leugnen, daß ihr Resultat, auch bei Margarete Rommel, recht einleuchtend klingt. Es sind die berühmten Grundsätze der berühmten finnischen Schule, die noch im wesentlichen uneingeschränkt gelten. Demnach sei als Ausgangsort der Fischererzählung Flandern anzusehen, weil dort die Namen

am verständlichsten reden, die Verse am reichlichsten überliefert sind, und eine südwestflandrische Fassung das Ganze sogar in einen reinen Versdialog zwischen Fischer und Fisch verwandelt. Ausgangsform sei eine Schwanknovelle in gebundener Rede, eine kleine Vergeschichte im dreihebigen Rhythmus der Beschwörungsformel an den Butt, die bis in die heutigen Fassungen geblieben ist, wahrscheinlich Spielmannsgut. Als Ausgangszeit sei also der Übergang vom Vers mit freier, unregelmäßiger Senkungsfüllung zum höfischen alternierenden Vierheber zu vermuten, mithin etwa das Jahr 1300. Das alles hätte viele Parallelen, denn Prosafassungen von Liedern gibt es bis in unsere Zeit, und Flandern mit seinem typischen Humor eignet sich auch sonst gut als Hintergrund des Ganzen. In die genannte Zeit passe auch das Ritter-, Fürsten- und Königswesen des Hofstaates, den sich die Frau allmählich erwünscht. Durch die »Fläminger« sei diese Erzählung dann in das nordöstliche Kolonialdeutschland gebracht worden. Von diesem neuen Verbreitungszentrum aus habe sie sich vielleicht schon als Prosa mit bloßen Verseinlagen, nach Nordwestdeutschland, darunter Hamburg, verbreitet, wo die »Rungevariante« aufgezeichnet wurde, und dann habe sie, mit und ohne Hilfe der Grimmschen Sammlung, ihren weiteren Weg nach Osten und Süden zurückgelegt. Durch die Spanier sei sie nach Puertorico, durch die Holländer nach Java und zu den Malayen des Direktors Koldewey gekommen, durch die Russen nach Korea, zu den Čuvašen, Čeremissen und Ostjaken. Überall seien lokale Charakteristiken hinzugetreten, aber der Kern sei erkennbar geblieben, so daß von noch andern Ausprägungen des Wunsch- und Hybrismotivs abgesehen werden könne, weil man sonst ins Bodenlose komme.

Vielleicht stimmt das alles, es ist jedenfalls hübsch gedacht.

Mit einigem logischen Aufwand könnte man allerdings wohl auch ebenso gut oder schlecht beweisen, daß tatsächlich die ganze Welt von Runge gezehrt habe, ja, man könnte es bereits mit unseren zitierten romantischen Gewährsmännern belegen, daß die Kriterien nicht alle zu stimmen brauchen. Verse, und zwar Verse, die archaische Züge enthalten, wie sie in einigen der Varianten hoch bewertet werden, Verse hat auch Arnim aus Runges Prosa gemacht, ohne daß ihm dabei irgendeine dieser Varianten geholfen hätte. Er läßt auch den Fisch bereits golden sein, was M. Rommel für die »Urfassung« in Anspruch nimmt, er bringt das bei Runge fehlende Revancheversprechen des Fisches, usw. Er kennt in seiner ersten Prosaversion der Pöpstin Johanna auch den Vogel, der anderswo in der eigens kategorisierten »Vogelfassung« an Stelle des Fisches getreten ist. Und die Namen? Arnim benennt sogar den Fisch, das hat aber seinen Grund lediglich in seinem Roman, und man versteht es gar nicht, wenn man die Fürstin Reineria nicht als eine seiner Personen bereits kennt. Und Immermann wiederum zeigt, daß auch Diminution und Augmentation als bewußte Kunstmittel durchaus im Bereich des Möglichen liegen. Konstruktion also bleibt das alles, und Jacob Grimm wäre der erste, der es geleugnet hätte. So sagt er in der Vorrede zu Basiles »Pentamerone« von den Märchenstoffen 1846:

Man lasse fahren den wahn, sie seien an irgend einer begünstigten stelle aufgewachsen, und von da erst auf äusserlich nachweisbarem weg oder pfad in die ferne getragen worden. Das ist jetzt schon durch sorgfältige sammlungen, nicht nur in allen strichen Deutschlands, sondern auch des Nordens und Südens widerlegt und wird noch deutlicher ans licht treten, wenn in weiten slavischen, lithauischen und finnischen gegenden aufgezeichnet sein wird, was bei ihnen um so voller und fester geheftet haben muß, als es dort von dem aufwuchs gebildeter literatur und dichtung weniger beeinträchtigt wurde.

Aber damit hat er wohl auf die slavischen Märchen zu viel Erwartungen gesetzt. Auch von den Argumenten, die die slavische Überlieferung in den Rommelschen

Hypothesen beige-steuert hat, müssen wir eines als regelrechten Irrtum streichen, und das bringt uns zu Puschkin zurück, und damit zum Schluß.

Einer von M. Rommels Hauptzeugen ist ein russisches Märchen, das durch seine vielen Gemeinsamkeiten mit Runge auffällt und daher eine gute Zensur erhält. Der Gang der Handlung, die Wünsche, vor allem aber die Teilnahme der Natur am Zorn des Fisches in dreifacher Steigerung, die aktive Rolle der Frau und vieles andere entkräften für sie vor allem andern die Meinung, daß dies etwa nur Runge dichterisches Eigentum sei und kein Volksgut, und so wie die Rungevariante neben die andern, so tritt, ihrer Meinung nach, die Puschkinvariante neben dieses Märchen. Was sie aber nicht wußte ist, daß das Märchen nicht die Quelle für Puschkin, sondern umgekehrt Puschkin die Quelle des Märchens ist, Puschkin seinerseits aber auch hier von den Grimms und damit von Runge abhängt und seinerseits nur ein paar Striche hinzugezeichnet hat. Die »*Vieux contes*« bringen seine Vorlage als »*Le Pêcheur et sa femme*«. Den vollen Beweis geben die handschriftlichen Materialien, die die große Akademieausgabe in üppiger Vollständigkeit zugänglich macht. Hiermit ist nämlich die einzige Abweichung erklärt, die Puschkin und Runge unterscheidet: Der Wunsch der Frau, Papst zu werden. Puschkins endgültiger Text und das Märchen, zu dem er vulgarisiert worden ist, kennen ihn ebenso wenig, wie die protestantischen deutschen Versionen, etwa von K. Ph. Conz in Justinus Kerners »*Poetischem Almanach für 1812*«. Im Entwurf aber ist er vorhanden. Vielleicht sind es die Zensoren gewesen, die ihn veranlaßt haben, das Entworfenen zu streichen, eher jedenfalls *sie* als Rücksichten auf die Orthodoxie seines Publikums, das er ja auch sonst nicht geschont hat, aber vorgehabt hat er es, wie man nun sieht, alle Stufen der Wunschleiter bei Runge mit hinaufzusteigen. Im Konzept lautete das so:

Kehrt der Alte heim zu der Alten
Vor ihm steht ein Kloster, ein lateinisches,
Längs der Wände lateinische Mönche,
Und sie singen die lateinische Messe.
Vor ihm steht ein Turmbau von Babel,
Auf der Spitze, der allerhöchsten,
Da sitzt dem Alten seine Alte.
Eine sarazenische Kappe trägt die Alte,
Auf der Kappe die lateinische Krone.
Auf der Krone eine feine Spitze,
Auf der Spitze der Vogel Strophylus,
Und es neigt sich der Alte der Alten,
Schreit ihr zu mit lauter Stimme:
Sei gegrüßt, du Frau, du Alte,
Nun, ich meine, jetzt wärest du zufrieden,
Und die dumme Alte erwidert:
Ach was lügst du, und faselst Unfug,
Ganz und gar nicht bin ich zufrieden,
Ich will kein römischer Papst sein,
Ich will Meeresherrscherin werden,
Daß ich wohne auf dem Ozean-Meere
Und der goldene Fisch mir diene
Als ein Bote, sooft ich ihn sende.

Und weiter wieder nach Bodenstedt:

Kein Wort sprach diesmal der goldne Fisch,
 Mit dem Schwanze schlug er das Wasser leise,
 Und verschwand in die Tiefe des Meeres gleitend.
 Vergebens stand, lange auf Antwort harrend,
 Der Alte, dann kehrt er zur Alten heim ...
 Was sieht er! Vor ihm seine Erdhütte liegt,
 Auf der Schwelle sitzt seine alte Frau,
 Davor liegt der alte, zerschlagene Trog.

Das wäre sicherlich populär wirksam gewesen, zumindest hätte es dem Papst der Guckkastenbilder entsprochen, zu deren Repertoire er in Rußland wie bei uns gehörte, und die mit Versen erklärt waren, wie sie etwa 1707 bei Hunold-Menantes stehen:

Hier sitzt der Papst auf seinem Thron
 Geziert mit einer dreifachen Cron
 Du siehst dabey viel tausend Platen
 Die müssen die Reverenz abstatten.

Wir haben es Puschkin mit Hilfe der Lesarten erst wieder abjagen müssen, aber es sichert durch alle Versifikation hindurch auch hier Runge's Fassung als Quelle. Auch die neuesten russischen Varianten von AT 555, die letzters bei den Fischern am Kaspischen und am Eismeer aufgenommen worden sind, kommen über Puschkin von da her, und nur die Baumfassung scheint älterer und nichtliterarischer Abkunft. So kommt mir einiges an der postulierten flandrischen Urfassung verdächtig vor. Der Beweis scheint mir jedenfalls nicht sicher erbracht, daß nicht auch sie in Wahrheit von Runge abstammt. Daß moderne dichterische Werke und Stoffe in kurzer Zeit über die Welt und in die Folklore eingingen, ist ja oft genug belegt, mit Grimmschen Märchen so gut wie mit den Gedichten der Klassiker, mit Tolstoj so gut wie mit Puschkin. Die Schulmeinung, die Entfernung in Zeit umrechnet und aus weiter Verbreitung auf hohes Alter schließt, braucht hier also ebenso wenig zuzutreffen, wie in anderen Fällen dieser Art. Ich will nun aber nicht in das skeptische Extrem verfallen, damit uns der Begriff des Märchens selbst nicht gänzlich entgleitet, wie er es zu tun droht bei einer so vorsätzlichen Reduktion aller Folklore auf Literatur. Denn noch ordnet man allzu gern zeitlich hintereinander, was offenbar stets nebeneinander vorhanden und nur soziologisch oder einfach menschlich gestuft ist: Mündliches, ungeschriebenes Erzählen, das ein vorhandenes Inventar von Vortragsteilen nur jeweils kombiniert, aber in diesem engen Rahmen und für den beschränkten Wirkungskreis eines Augenblicks zu aktualisieren und zu akzentuieren weiß, und individuelle, gedanklich untergründete Erzähl*dichtung*, für die das vorhandene Material höchstens ein Anlaß ist. Auch was wir seit den Brüdern Grimm als Märchen kennen, ist eher ein *Zustand* als eine Gattung, nichts geschichtlich Festes, was als früher oder später zeitlich zu rangieren wäre, sondern eine Möglichkeit, die stets bereit liegt und die in immer neuen Konstellationen herbeigeführt wird. Am Ende macht sich der Übergang aus dem einen Aggregatzustand in den andern vielleicht wirklich nur noch in Qualitätsunterschieden bemerkbar, die sich die Romantik sicherlich nicht alle eingestanden hat. Aber auch das Ende des Volks, wie es Jacob und Wilhelm noch kannten, das Ende der Folklorezeit, das Hermann Grimm bereits deutlich kommen sah, und das heute nicht nur für Europa, sondern vor allem und

beschleunigt auch für die unglücklich-glücklichen »Entwicklungsländer« gekommen ist, kann diese Möglichkeit nicht gänzlich aufheben.

Puschkins Butt lebt, d. h. verbreitet und verändert sich, z. B. allein in den Übersetzungen. Besonders charakteristisch die serbokroatischen: Zmaj (1890) macht sozusagen eine echte *pesnja srbska* daraus, die Burgenländer Kroaten noch in diesem Jahrhundert eine moralisch-erbauliche Versgeschichte.

Den Gipfel seiner Popularität erreicht er wohl, wenn sogar Stalin höchstselbst ihn zitiert: »Was wäre, wenn wir uns den rechten Opportunisten aus der Bucharin-Gruppe gefügt hätten, [...] Wir hätten mit Sicherheit unsere Industrie niedergerissen, hätten die Sache eines sozialistischen Wiederaufbaus der Landwirtschaft verdorben, [...] Wir saßen vor dem zerschlagenen Trog (»*My sideli by u razbitoga korytac*«, Sočinenija. XII, Moskau 1953, S. 309, denn der für Rußland unverständliche *Piřpott* ist dort als *Trog* übernommen worden).

1957 erschien in der sovjetischen Zeitschrift »*Moskva*« eine parodistische Sammlung von Kritiken, wie sie geschrieben worden wären, wenn das Märchen vom goldnen Fisch eine aktuelle Neuerscheinung gewesen wäre. Da wird der optimistische Hundertzwanzigprozentige vorgeführt (*bodnjačok-lakirovščik*), der feststellt: Das Märchen endet warm und freudig, weil den Fischersleuten noch die Zukunft offen steht, dann kommt die emotionale Dame, die die Geschichte zwar erlebt, aber nicht einmal mehr alle Vokabeln Puschkins kennt, dann der parteibürokratische Pedant (*prorabotnik*), der das Märchen wegen der unfachmännisch entstellten Schilderung des Fischer- und Spinnerhandwerks als »beleidigenden Fehlschlag« klassifiziert, dann der humorlose Langweiler (*nudjaga*), und dann der kennerhafte Snob (*érudit*). Das ist stellenweise ganz komisch gemacht, aber es ist doch auch bezeichnend, daß dem Snob folgendes in den Mund gelegt wird:

Am nächsten steht das Märchen vom Fischer und dem Fischlein wohl der Erzählung Hemingways »Der alte Mann und das Meer«. Ich würde sogar sagen, das »Märchen vom Fischer und dem Fischlein« ist »Der alte Mann und das Meer« des vorigen Jahrhunderts, und »der alte Mann und das Meer« ist das »Märchen vom Fischer und dem Fischlein« unserer Zeit [...]

Auf die Gefahr hin, daß mich alle Russen auslachen: Fast würde ich es auch sagen. Ich meine, man irrt sich wirklich nicht, wenn man annimmt, es seien die selben Wellen und der selbe alte Fischer, die noch in unsern Tagen Gemüter bewegt haben, denen das Märchen längst eine bloße Kategorie der Literaturgeschichte geworden ist. Der Unterschied zwischen den beiden Geschichten ist, meiner Meinung nach, deswegen eingeebnet und wir gewinnen dem Märchen deswegen eine neue Seite ab, weil uns das Natürliche in unserer vielbemühten Industriegesellschaft ebenso märchenhaft zu werden beginnt wie das Übernatürliche es war. Das Meer, die Landschaft, der Wald, die alle Drehungen von Fortunas Rad überdauert haben, bis wir heute auch sie anzutasten beginnen, rühren uns heute anders als ehemals als etwas Verlorenes oder wenigstens Unvertrautes, nicht mehr als etwas Vertrautes. Dieser neue gemeinsame Reiz der Folklore und der Literatur ist allerdings ein bescheidener Entgelt für die Tatsache, daß »statt der lebendigen Natur, da Gott den Menschen schuf hinein«, uns nichts als Anorganisches zu umgeben beginnt.

Puschkin hatte Natur noch in handgreiflicher Fülle und vermochte sich, in Gegensatz zu seinem Romanhelden Evgenij Onegin, auch daran zu erfreuen – das war

aber nur ein bescheidener Entgelt für seine Verbannung aus der Hauptstadt. Was aber Maßlosigkeit und Maßhalten bedeuten, das wird uns das Fischermärchen in all seinen Erscheinungsformen wohl noch immer nahebringen können, und es wäre eigentlich wieder einmal ein Neudruck fällig, der zwar vermutlich mehr kosten würde als 3 gute Groschen, und der auch nicht mehr den Titel führen würde: »Bonapartes Biographie«, von dem wir aber froh sein wollen, wenn er nicht den Titel tragen muß: »Geschichte der Bundesrepublik Deutschland«.

Und selbst aus den verseuchten Gewässern von heute ist ja der Butt wieder aufgetaucht. Obwohl er dabei eine erhebliche literarische Pollution erlitten hat, obwohl er mit einem durcheinandergeratenen Danziger Heimatbuch nach dem »Es-muß-nicht-immer-Kaviar-sein«-Rezept zusammengemacht ist, obwohl eine Schulmeisterhand pünktlich nach den jeweiligen Deutsch- und Geschichtsstunden pedantisch und laut die Sauglocke läutet, damit dies Medley von der Mottlau ja recht gargantuanisch und pantagruelisch werde, obwohl es mir nicht unbedingt geschmackvoll erscheint, für den zum Prinzip hochgetrimmten Butt den Justizapparat des Eichmann-Prozesses zu mobilisieren, obwohl mir also dem Märchen vom Butt alles angetan scheint, was einem Märchen nicht angetan werden sollte – wie das auch alles sei, es ist der alte Butt; und dagegen, daß er nun gerade im pomoranischen Gebiet wieder auftaucht, und kašubisch redet, kann ein Slavist ja gewiß nichts haben. Wünschen wir ihm, mit Dank für das Vergnügen, das er schon vielen Generationen bereitet hat, durch alle Gewässer der künftigen Weltgeschichte, auch da, wo kein Graß wächst, allzeit glückliche Fahrt.

Es folgen, wie angekündigt, die beiden Versionen von Johann Gustav Büsching und Daniel Runge en regard.³⁶⁵

³⁶⁵ Die Parallelisierung der Texte beschränkt sich auf die von Sinnabschnitten ohne Berücksichtigung der ursprünglichen Zeilentrennung und Abschnittsgliederung.

Büsching

Von den Fischer un syne Fru.

Dar was mal eens een Fischer un syne Fru, de wahnnten tosahmen in'n P-pott, dicht an de See – un de Fischer ging alle Dage hen, un angelt. So ging, un gin he hen, lange Tyd. –

Dar sett he eens an'n See by de Angel un sach in dat blanke Water, un sach un sach jümmer an de Angel – dar ging de Angel to Grunde deep ünner un as he se heruttrekt, so haalt he eenen grooten Butt herut. – Dar sed de Butt to em:

»ik bid dy, dat du my lewen lest, ik bin keenen [259] rechten Butt, ik bin een verwünschter Prins, sett my wedder in dat Water, un laat my swemmen.«

»Nu – sed de Mann – du bruckst nich so veele Worde to maken, eenen Butt de spreken kann, häd ik do woll swemmen laten.« Dar sett he em wedder in dat Wader, un de Butt ging furt weg to Grunde un leet eenen langen Strichen Bloot hinner si. –

De Mann awerst ging to syne Fru in'n P-pott, un vortellt eer, dat he eenen Butt fangen häd, de häd to em seyde, he wer een verwünschter Prins, dar häd he em wedder swemmen laten.

»Hest du dy den nix wünschst?« sed de Fru. »Nee – sed de Mann – wat schull ik my wünschen?«
»Ach – sed de Fru – dat is de ävel, jümmer in P-pott do wanen, dat is so stinkig un drackig hier. Ga du no hen, un wünsch ne lüttje Hütt.« –

Den Mann was det nich so recht, doch ging he hen na den See, un as he dar kam, dar was de See gans geel un grön, da ging he an det Water stan un sed:

»Mandje! Mandje! Timpe Thee!
Buttje! Buttje! in de See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so, as ik woll will.«

Dar kam de Butt answemmen un sed: »Na, wat will se denn?« – »Ach – sed de Mann – ik hev dy doch fungen hot; nu seyde myne Fru, ik [260] häd my doch wat wünschen sullt, se mag nich meer in P-pott wahnen, se wöll görn een Hütt hebben.« – »Ge man hen – seyde de Butt – se is all drin.« –

Dar ging de Mann hen, un syne Fru stund in eene Hütt in de Dör, un sed to em: »kum man hoin! sü, nu is dat doch veel beter.« Un dar was ne Stuve un Kamer un eene Köck drin, un der achter was een lütje Garn mit allerley Grönigkeeten in een hof,

Daniel Runge

Von dem Fischer un syner Fru.

Dar wöör maal eens een Fischer un syne Fru, de waanden tosamen in'n Pißputt, dicht an der See, un de Fischer güng' alle Dage hen un angeld' – un he angeld' un angeld'!

So seet he ook eens by de Angel, un seeg jümmer in dat blanke Water henin – un he seet, un seet! Do güng' de Angel to Grund', deep ünner, un as he se heruphaald', so haald' he eenen groten Butt herut – do säd' de Butt to em:

hör' maal, Fischer, ik bidd' dy, laat my lewen, ik bün keen rechten Butt, ik bün'n verwüschten Prins; wat helpt dy dat, dat du my doot maakst? ik würr' dy doch nich recht smecken, sett my wedder in dat Waater, un laat my swemmen. –

Nu, säd' de Mann, du bruckst nich so veel Wöörd' to maken, eenen Butt de spreken kann, hadd' ik doch wol swemmen laten. Mit des sett't he em wedder in dat blanke Water, do güng' de Butt to Grund', un leet enen langen Strypen Bloot achter sik.

Do stünn' de Fischer up, un güng' na syne Frau in'n Pißputt. Mann, säd' de Fru, hest du hüüt niks fungen? Ne, säd' de Mann, ik füng' enen Butt, de säd, he wöör een verwüschten Prins, do hebb ik em wedder swemmen laten. –

Hest du dy denn niks wünschd? säd' de Fru. Ne, säd' de Mann, wat schull ik my wünschen? – Ach! säd' de Fru, dat is doch äwel, hyr man jümmer in'n Pißputt to wanen, dat stinkt un is so eeklig, du haddst uns doch ene lüttje Hütt wünschen kunnt, ga noch hen un roop em, segg em, wy wählt 'ne lüttje Hütt hebben, he dait dat gewiß. Ach, säd' de Mann, wat schull ik door noch hengaan? – I, säd' de Fru, du haddst em doch fungen, un hest em wedder swemmen laten, he dait dat gewiß, ga glyk hen!

De Mann wull noch nich recht, wull awerst syn Fru ook nich to weddern syn, un güng' hen na der See. As he door köhm, wöör de See ganß gröön un geel, un goor nich meer so blank; so güng' he staan un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Tee!
Buttje! Buttje! in der See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Do köhm de Butt answemmen, un säd': Na, wat will se denn? – Ach, säd' de Mann, ik hebb dy doch fungen hatt, nu säd' myn Fru, ik hadd' my doch wat wünschen schullt – se mag nich meer in'n Pißputt wanen, se wull gern 'ne Hütt. – Ga man hen, säd' de Butt, se hett se all.

Do güng' de Mann hen, un syne Fru seet nich meer in'n Pißputt, dar stünn' awerst ene lüttje Hütt, un syne Fru seet vör de Döhr up ene Bänk, do nöhm syne Fru em by de Hand, un säd' to em: Kumm man herin, süh! nu is dat doch veel beter! – Do

da weeren honne un Eenden. »Ach, – seyde de Mann – nu will we vergnügt lewen.« »Ja – seyde de Fru – wie will et versöcken.«

So ging dat nu woll een acht edder vertein Doag, dar sed de Fru: – »Mann! de Hütt wart my to eng, de Hoff un Garn is to lütt, ik will in een groot steern Slott wahren. Ga hen tum Butt, he sull uns een Slott schaffen.« – »Ach Fru – sed de Mann – de Butt het uns erst de Hütt gewen, ik mag nu nich all wedder kam, den Butt mag et vordreten.« – »Ne watt – sed de Fru – de Butt kann dat recht good un deit dat gern, ge du man hen.« – Dar ging de Mann hen, un syn Hart was em so schwer.

As he averst by de See kam, was dat Water gans vigelet un grau un dunkelblau, doch was dat noch still, dar ging he stan un sed: [261]

»Mandje! Mandje! Timpe Thee!

Buttje, Buttje, in de See!

Myne Fru de Ilsebill,

Will nich so, as ik woll will.«

»Na! watt will se denn?« sed de Butt. »Ach – sed de Mann gans bedräft – myne Fru will in een sternen Slott wahren.« – »Ga man hen, se steit vor de Dör,« sed de Butt.

Dar ging de Mann hen un syne Fru stund vor eenen groten Pallas. »Sü Mann, – sed se – watt is dat nu schoin!«

Mit das gingen se tosamem hein; dar weeren so veel Bedenten, un de Wende weeren alle blank, un goldne Stöhl un Dischen weeren in de Stuve; un achter dat Slott was een Garn un Holt, woll eene halve Myl lang, dar in weeren Hirschen, Reh un Haasen, un op de Hoff Köhn [un] Perdeställ'. »Ach – seyde de Mann – willn wy ok in dat schöne Slott blywen un tofreden syn.« –

gün[431]gen se henin, un in de Hütt was een lüttjen Vörplatz, un ene lüttje herrliche Stuw' un Kamer, wo jem eer Bedd stünn', un Kääk un Spyskamer, allens up dat beste, mit Gerädschoppen, un up dat schönste upgefleyt, Tinntüüg un Mischen, wat sik darin höört – un achter was ook een lüttjen Hof mit Hönern un Aanten, un een lüttjen Goorn mit Grönigkeiten un Aaft. – Süh! säd' de Fru, is dat nich nett? Ja, säd' de Mann, so schall't blywen, nu wähl' wy recht vergnügt lewen! – Dat wähl' wy uns bedenken! säd' de Fru. Mit des eeten se wat, un gingen to Bedd.

So güng' dat wol 'n acht oder veertain Dag', do säd' de Fru: Hör' Mann, de Hütt is ook goor to eng, un de Hof un Goorn ist so kleen, de Butt hadd' uns ook wol een grötter Huus schenken kunnt, ik much woll in enem groten sternen Slott wanen; ga hen tom Butt, he schall uns een Slott schenken. – Ach Fru, säd' de Mann, de Hütt' is jo god' noog, wat wähl' wy in 'n Slott wanen! – I wat! säd' de Fru, ga du man hen, de Butt kann dat jümmer doon. – Ne Fru, säd' de Mann(,) de Butt hett uns eerst de Hütt gewen, ik mag nu nich all wedder kamen, den Butt muchd' et vördreten. Ga doch, säd' de Fru, he kann dat recht good, un dait dat gern, ga du man hen! – Dem Mann wöör syn Hart so swoor, un wull nich, he säd' by sik sülwen, dat is nich recht, he güng' awerst doch hen.

As he an de See köhm, wöör dat Water ganß vigelett un dunkelblau un grau un dick, un goor nich meer so gröön un geel, doch wöör't noch still, do güng' he staan un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Tee!

Buttje! Buttje, in der See!

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik wol will.

Na wat will se denn? säd' de Butt. – Ach, säd' de Mann half bedrööft, se will in 'n groot sternen Slott wanen. – Ga man hen, se stait vor de Döhr, säd' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un dachd' he wull na Huus gaan, as he awerst daar köhm, so stünn' door 'n groten sternen Pallast, un syn Fru stünn' ewen up de Trepp un wull henin gaan, do nöhm se em by de Hand un säd' Kumm man herin!

Mit des güng' he mit ehr henin, un in dem Slott wöör ene grote Dehl mit marmelsternen Asters, un dar wören so veel Bedeenters, de reten de groten Dören up, un de Wende wören all blank un mit schöne Tapeten, un in de Zimmers luter goll'ne Stöhl' un Dischen, un kristallen Kroonlüchters hängen an dem Bähn, un so wöör dat in all de Stuwen un Kamers, mit Footdecken, un dat Aeten un de allerbeste Wyn stünn' up den Dischen, as wenn se breken wullen, un achter dem Huse wöör ook 'n groten Hof mit Peer- und Kohstell', un

»Dat willn my uns bedenken – seyde de Fru – willent beslapen;« mit der gingen se to bed.

Den annern Morgens waakt de Fru up, dat was all Dag, da stöt se den Mann mit den Ellenbogen in de Syde, un sed: »Mann, – stah up, wy motten König waren äwer all dat Land.« – »Ach Fru – sed de Mann – wat wulln wy König waren, ik mag nich König syn.« – »Na, dann [262] will ik König syn – seyde de Frau – ge hen tun Butt, ik will König syn.« –

»Ach Fru – sed de Mann, – wo kannst du König syn, de Butt muht dat nich don.« – »Mann! – syde de Fru – ge straks hen, ik möt König syn.«

Dar ging de Mann hen, un was gans bedröft, dat syne Fru König waren wöllt.

Un as he an de See kem, was se all gans swartgrau, un dat Water geert so von unnen up, dar ging he stan un sed:

»Mandje! Mandje! Timpe Thee!

Buttje, Buttje in de See,

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so, as ik woll will.«

»Na! wat will se denn?« sed de Butt. – »Ach, – sed de Mann, – myne Fru will König waren.« – »Gah man hen, se is'd all;« – sed de Butt.

Dar ging de Mann hen, un as he na den Pallas kam, da weeren dar so vele Soldaten, un Pauken un Trumpeten, un syne Fru satt up eenen hogen Tron von Gold un Diamanten und had eene goldne Kron up; un up beeden syden by eer stunden ses Jungfruen, jümmer eene eenen Kops lüttjer as de annere. –

Kutschwagens up dat allerbeste, ook was door een groten herrlichen Goorn mit de schönsten Blumen un fyne Aaftbömer, un een Lustholt wol 'ne hal[432]we Myl lang, door wör Hirschen un Reh' un Hasen drin, un allens wat man sik jümmer wünschen mag. – Na, säd' de Fru, is dat nu nich schön? Ach ja, säd' de Mann, so schall't ook blywen, nu wähl' wy ook in dat schöne Slott wanen, un wähl'n tofreden syn. –

Dat wähl' wy uns bedenken, säd' de Fru, un wählent't beslapen. Mit des güngen se to Bedd.

Den annern Morgen waakt' de Fru to eerst up, dat was jüst Dag, un seeg uut jem ehr Bedd dat herrlich Land vör sik liggen – de Mann reckd' sik noch, do stödd' se em mit dem Ellbogen in de Syd' un säd': Mann, sta up, un kyk mal uut dem Fenster – süh'! kunnen wy nich König warden äwer all düt Land? Ga hen tom Butt, wy wählt König syn! – Ach Fru, säd' de Mann, wat wähl' wy König syn? ik mag nich König syn. Na, säd' de Fru, wult du nich König syn, so will ik König syn; ga hen tom Butt, ik will König syn. –

Ach Fru, säd' de Mann, wat wullst du König syn? dat mag ik em nich seggen. – Worüm nich? säd' de Fru, ga stracks hen, ik mutt König syn.

Do güng' de Mann hen, un wöör ganß bedröft, dat syne Fru König warden wull; dat is nich recht, un is nich recht, dachd' de Mann, he wull nich hen gaan, güng' awerst doch hen.

Un as he an de See köhm, do wöör de See ganß swartgrau un swart un dick, un dat Water geerd' so von unnen up, un stümk ook ganß fuul. Do güng' he staan un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!

Buttje! Buttje in der See!

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik wol will.

Na. wat will se denn? säd' de Butt. – Ach, säd' de Mann, se will König warden. – Ga man hen, se is't all, säd' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un as he na den Palast köhm, so wöör dat Slott veel grötter worren, mit enem groten Toorn un herrlyken Zyraat doran, un de Schildwacht stünn' vör de Döhr, un dar wören so väle Soldaten un Pauken un Trumpeten, un as he in dat Huus köhm, so wöör allens von purem Marmelsteen mit Gold, un sammtne Deken, un grote goll'ne Quasten; do güngen de Dören von dem Saal up, door de ganße Hofstaat wöör, un syne Fru seet up enem hogen Troon von Gold un Demant, un hadd' ene grote goll'ne Kroon up, un den Zepter in der Hand von purem Gold un Eddelsteen', un up beyden Syden by ehr stünnen sos Jumfern in ene Reeg, jümmer eene enen Kopps lüttjer as de annere. Do güng' he staan, un säd':

»Ach Fru – seyde de Mann – bist du ein König?« –
 »Ja – seyde de Fru – ik bin König.« Un as he eer da
 sone Wyl anseen häd, sed he: »Ach Fru, watt lett
 datt schoin, wenn du König best; nu wyll'n [263]
 wy ak nich meer wünschen.« – »Nee Mann – sed
 se – my durd dat all to lang, ik kann dat nich meer
 uthallen. König bin ik, nu mut ik ok Kayser
 waren.«

»Ach Fru – sed de Mann – watt wust du Kayser
 waren?« – »Mann – sed se – ga tum Butt, ik will
 Kayser syn.« –

»Ach Fru – sed de Mann – Kayser kann he nich
 maken, ik mak den Butt dat nich seggen.« – »Ik
 bin König – sed de Fru – un du syst ma min
 Mann, ga glik hin.«

Dar ging de Mann weg, un as he so ging, so dacht
 he, dat geit un geit nich goot, Kayser is to unver-
 schaamt, de Butt wart am Ende möde.

Mit des kam he an de See; dat Water was gans
 schwart un dik un dar ging so een Keekwind
 äwer hen, dat dat sik so kavwelt, dar hin [sic] he
 stan un sed:

»Mandje! Mandje! Timpe Thee!

Buttje, Buttje in de See,

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik woll will.«

»Na, watt will se denn?« sed de Butt. »Ach – sed
 de Mann – myne Frau will Kayser waren.« – »Ga
 man hen – sed de Butt – se is't all.

Dar ging de Mann hen, un as he dar kam so satt
 syne Fru up eenen sehr hogen Tron, de was von
 een stück Gold un hat eene grote Krone up, de
 [264] was woll twee Ellen hoch.

By eer up de syden, dar stunden de Trabanten,
 jümmer een lüttjer as de anner, von den allergröt-
 sten Riesen, bet to den lüttsten Dwark, de was
 man so lang, as myn lüttje finger. Vör een do
 stunden so veele Fürsten un Graven.

Ach Fru, büst du nu König? – Ja, säd' de Fru, nu
 bin ik König. Do stünn' he, un seeg se an, un as he
 se do een Flach so anseh'n hadd', säd' he: Ach Fru,
 wat lett dat schön, wenn du König büst! nu wähl'
 wy ok niks meer wünschen. – Ne Mann, säd' de
 Fru, un wöör ganß unruhig, my waart de Tyd un
 Wyl al lang, ik kann dat nich meer uthollen, ga hen
 tom Butt, [433] König bün ik, nu mutt ik ook Kai-
 ser warden! –

Ach, Frau säd' de Mann, wat wullst du Kaiser war-
 den? – Mann, säd' se, ga tom Butt, ik will Kaiser
 syn. –

Ach Fru, säd' de Mann Kaiser kann he nich maken,
 ik mag dem Butt dat nich seggen; Kaiser is man
 eenmaal im Reich, Kaiser kann de Butt jo nich ma-
 ken, dat kann un kann he nich. – Wat? säd' de Fru,
 ik bun König, un du büst man myn Mann, wullt du
 glyk hengaan? glyk ga hen, kann he König maken,
 kann he ook Kaiser maken, ik will un will Kaiser
 syn, glyk ga hen! – do mussd' he hengahn.

Do de Mann awer hengüng', wöör em ganß bang,
 un as he so güng', dachd' he by sik, dü't gait un gait
 nich good, Kaiser is to uutvörschaamt, de Butt wart
 am Ende möd'.

Mit des köhm he an de See, do wöör de See noch
 ganß swart un dick, un füng' al so von ünne up to
 geeren, dat et so Blasen smet, un et güng' so een
 Keekwind äwer hen, dat et sik so köhrd' – un den
 Mann wurr' gro'en, do güng' he staan un säd:

Manntje! Manntje! Timpe Te!

Buttje! Buttje in der See!

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik wol will.

Na wat will se denn? säd' de Butt. – Ach Butt, säd'
 he, myn Fru will Kaiser werden. – Ga man hen, säd'
 de Butt, se is't all.

Do güng' de Mann hen, un as he door köhm, so
 wöör dat ganße Sloß von poleertem Marmelsteen
 mit albasternen Figuren un goll'nen Zyraten, vör de
 Döhr marscheerden de Soldaten, un se blösen Trum-
 peten un slögen Pauken un Trummeln; awerst in
 dem Huse da güngen de Baronen un Grawen un
 Herzogen man so as Bedeenters herum, do maak-
 den se em de Dören up, de von luter Gold wören –
 un as he herinköhm, door seet syne Fru up enem
 Troon, de wöör von een' Stück Gold un wöör wol
 twe Myl' hoog, un hadd' ene grote goll'ne Kroon
 up, de wöör dre Elen hoog un mit Brilljanten un
 Karfunkelsteen besett't, in de ene Hand hadde se
 den Zepter, un in de annere Hand den Reichs-Appel,
 un up beyden Syden by eer door stünne de Tra-
 banten so in twe Regen, jümmer een lüttjer as de
 annere, von dem allergröttsten Rysen, de wöör twe
 Myl' hoog, bet to dem allerlüttjsten Dwaark, de
 wöör man so groot, as myn lüttje Finger, un vör
 ehr stünne so vele Fürsten un Herzogen etc. etc.,

Da ging de Mann ünner stan, de sed: – »Fru! syst du nu Kayser?« – »Ja – sed se – ik sy Kayser.« – »Ach – sed de Mann, un sach se so recht an – Fru, wat let dat schoin, wenn du Kayser syst.« – »Mann – sed se – wat steist du dar, ik bin nu Kayser, nu will ik äverst ock Pobst waren.«

»Ach – Fru« sed de Mann – »watt wist du Pobst waren; Pobst is man eenmal in de Kristenheet.« – »Mann – sed se – ik mutt hüt noch Pobst waren.« –

»Ne Fru – sed he – te Pobst kenn de Butt nich maken, dat geit nich goot.« – »Mann watt seek, kann de Butt Kayser maken, kann he ok Pobst maken; ge furt hen.«

Dar ging de Mann hen, un em was gans flau, de Knee un de Woden zudderten em, un buten ging de Wind, un dat Water was, as kookt, de Schepe schooten en de Noot, un dansten un sprungen up de Bülgén, doch was de Hemmel in de Midde noch so een bitten blu, äverst an de syden, dar toog dat so recht root op, as een schwer Gewitter. Dar ging he recht vörtogtsten un sed:

[265] »Mandje! Mandje! Timpe Thee!

Buttje, Buttje in de See.

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik woll will.«

»Na, watt will se dann« – sed de Butt. »Ach – sed de Mann – myne Fru will Pobst waren.« »Ga man hen – sed de Butt – se ist all.«

Dar ging he hen, un as he dar kam, satt syne Fru up eenen Tron, de was twee Myle hoch, un hod 3 grote Kronen up, un um eer was so veele geestliche Staat, un up de Syden bey eer standen twee Lichte, dat grötste so dick un groot os de allergrötste Torn, bet to dat lüttste Köckinglicht.

»Fru – sed de Mann, un sech se so recht an, – syst du nu Pobst?« – »Ja – sed se – ik sy Pobst.«

»Ach Fru – sed de Mann – wat let dat schoin, wenn du Pobst syst; Fru, nu was tofreden, nu du

door güng' de Mann tüschen staan, un säd': Fru! büst du nu Kaiser? Ja, säd' se, ik bün Kaiser. Do güng' he staan, un beseeg se sik so recht, un as he se so'n Flach anseh'n hadd', so säd' he: Ach Fru! wat lett dat schöön, wenn du Kaiser büst! – Mann, säd' se wat staist du door? ik bün nu Kaiser, nu will ik awerst ock Paabst warden, ga hen tom Butt. –

Ach Fru! säd' de Mann, wat wulst du man nich? Paabst kannst du nich warden, Paabst is man eenmal in der Kristenhait, dat kann he doch nich maken. – Mann, säd' se, ik will Paabst warden, ga glyk hen, ik mutt hüt noch Paabst war[434]den. –

Ne Fru, säd' de Mann, dat mag ik em nich seggen, dat gait nich good, dat is to groff, tom Paabst kann de Butt nich maken. – Mann, wat Snack! säd' de Fru, kann he Kaiser maken, kann he ook Paabst maken, ga foorts hen, ik bün Kaiser, un du büst man myn Mann, wult du wol hengaan?

Do wurr he bang' un güng' hen, em wöör awerst ganß flau, un zitterd' und beewd', un de Knee un de Waden slakkerden em, un dar streek so'n Wind äwer dat Land, un de Wolken flögen, as dat düster wurr gegen Awend, de Bläder waiden von den Bömern, un dat Water güng' un bruusd' as kaakd' dat, un platschd' an dat Aeever, un von feern seeg he de Schepen, de Schöten in der Noot, un danßden un sprüngen up den Bülgén; doch wöör de Himmel noch so'n bitten blau in de Midd', awerst an den Syden door toog dat so recht rood up, as een swohr Gewitter. Do güng' he recht vörzufft staan in de Angst un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!

Buttje! Buttje in der See!

Myne Fru de Ilsebill

Will nich so as ik wol will.

Na wat will se denn? säd' de Butt. Ach, säd' de Mann, se will – Paabst warden. – Ga man hen, se is't all, säd' de Butt.

Do güng' he hen, un as he door köhm, so wöör dar as een' grote Kirch' mit luter Pallastens ümgewen, door drängd' he sik dorch dat Volk, inwendig was awer allens mit dausend un dausend Lichtern erleuchtet, un syne Fru wöör in luter Gold gekledet, un seet noch up enem veel högeren Troon, un hadde dre grote goll'ne Kronen up, un üm ehr dar wöör so veel von – geistlykem Staat, un up beyden Syden by ehr door stünnen twe Regen Lichte, dat gröttste so dick un groot as de allergröttste Toorn, bet to dem allerkleensten Käkenlicht, un alle de Kaisers un de Königen de legen vör ehr up de Kne, un küßden ehr den Tüffel. –

Fru, säd' de Mann, un seeg se so recht an, büst du nu Paabst? – Ja, säd' se, ik bün Paabst. – Do güng' he staan un seeg se recht an, un dat wöör as wenn he in de helle Sunn' seeg; as he se do een Flach anseh'n hadd', so segt he:

Ach Fru! wat lett dat schöön, wenn du Paabst büst! – Se seet awerst ganß styf as een Boom, un

Pobst syst, kannst nix meer waren.« – »Dat will ik my bedenken;« sed de Fru. Dar gingen se beede to Bed, awerst se was nich tofreden, un de Girichheet leet eer nich slapen. Se docht jümmer, wat se noch woll waren will.

Mit des ging de Sünn up, su dacht se as se ut den Fenster so herup kamen sach, kunn ick nich ock de Sünn up gan laten? Dar wurd se so recht grimmig, un stod eeren Mann an: »Mann, ga hen tun Butt, ik will waren as de lewe Gott.« De [266] Mann was noch meist in Slap, averst he verschrack sy so, dat he ut dem Bedde feel.

»Ach Fru – sed he – sla en dy, un blive Pobst!«
»Nee – sed de Fru – ick sy nich tofreden un kann dat nich uthallen, wenn ik de Sünn un de Mohn upgehen se, un kann se nich (ok) upgehn laten, ik mut waren, as de lewe Gott.« –

»Ach Fru – sed de Mann – dat kann de Butt nich, Kaiser un Pobst kann he maken, awerst dat kann he nich.« »Mann – sed se – un sach so recht gresig ut, ik will waren as de lewe Gott, geh straks hen tum Butt.« Dar fur dat den Mann en de Gleeder, un he bevt vor Angst.

Buten averst ging de Storm, dat all Boime un Felsen umweigten, un de Himmel was gans swart un dat donnert un blitzt; dar sah man in de See so swarte hoge Wellen as Berge, un hödden baben all eene witte Kron von Schuum up. Da seed he:

»Mandje! Mandje! Timpe Thee!
Buttje, Buttje in de See.
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik woll will.«

»Na, wat will se denn?« sed de Butt. »Ach – sed de Mann – se will waren, as de lewe Gott.« – »Geh man hen, se sitt all wedder im P-pott.« Dar sitten se noch hüt up dissen Dag.

rüppeld' un röhrd' sik nich, do säd' he: Fru, nu sy tofreden, nu du Paabst büst, nu kannst du doch niks meer warden. – Dat will ik my bedenken, säd' de Fru, mit des gungen se beyde to Bedd, awerst se wöör nich tofreden, un de Girighait leet se nich slapen, se dachd' jümmer, wat se noch warden wull. De Mann sleep recht good un fast, he hadd' den Dag veel lopen, de Fru awerst kunn goor nich inslapen, un smheet sick von een' Syd' to der annern de ganße Nacht, un dachd' man jümmer, wat se noch wol warden kunn, un kunn sik doch up niks meer besinnen. – Mit des wull de Sünn' upgaan, un as se dat Morgenrood seeg, richt'd se sik äwer End' im Bedd', un seeg door henin, un as se uut dem Fenster de Sünn' so herupkamen seeg – ha! dachd' se, kunn ik [435] nich ook de Sünn' un de Maan upgaan laten? – Mann, säd' se, un stödd' em mit dem Ellbagen in de Ribben, waak up, ga hen tom Butt, ik will warden as de lewe Gott! – De Mann was noch meist in'n Slaap, awerst he vörschrock sik so, dat he uut dem Bedd' füll. – He meend, he hadd' sik vörhöörd, un reef sik de Ogen uut, un säd':

Ach Fru! wat säd'st du? – Mann, säd' se, wenn ik nich de Sünn' un de Maan kann upgaan laten, un mutt dat so anseh'n, dat de Sünn' un de Maan upgaan, ik kann dat nich uthollen, un hebb kene geruhige Stünd' meer, dat ik se nich sülwst kann upgaan laten – do seeg se em so recht gräsig an, dat em so'n Schudder äwerleep – glyk ga hen, ik will warden as de lewe Gott. –

Ach Fru! säd' de Mann un füll vör eer up de Knee, dat kann de Butt nich. Kaiser un Paabst kann he maken, ik bidd dy, sla in dy un blyf Paabst! Do köhm se in de Booshait, de Hoor' flogen ehr so wild üm den Kopp, do reet se sik dat Lyfken up, un geef em eens mit dem Foot un schree'd: ik holl dat nich uut, un holl dat nich länger uut, wult du hangaan? – Do slöppd' he sik de Büxen an un leep wech as unsinnig.

Buten awer güng' de Storm, un bruusde, dat he kuum up den Föten staan kunn, de Hüser un de Bömer waiden um, un de Baarge beewden, un de Felsenstücken rullden in de See, un de Himmel wöör ganß pickswart, un dat dunnerd' un blitzd', un de See güng' in so hoge swarte Bülgen als Kirchentöörn' un as Baarge, un de hadden bawen all' eene witte Kroon von Schuum up – do schre' he, un kunn syn egen Word nich hören:

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Na, wat will se denn? säd' de Butt. – Ach! säd' he – se will warden as de lewe Gott. – Ga man hen, se sitt all wedder in'n Pißpott. Door sitten se noch bet up hüüt un düss'en Dag

XII. Die Liebesgötter nach der Jahrtausendwende

»Das sagt man nicht«, und das hieß natürlich auch: »Das tut man nicht!« – wer von den heute Lebenden erinnert sich in unserem Land noch solcher Tabus,³⁶⁶ die seine Eltern und die heute so genannte Umwelt mühevoll, geduldig und nicht ohne Gewalt in ihn eingepflanzt haben, so daß er sie nie wieder ganz los geworden ist, sei es auch nur dadurch, daß er konsequent gegen sie handelt, und daß man diesen Vorgang Erziehung nannte? Wer kann sich noch der Zeiten erinnern, da man das »schreckliche Wort« Scheiße, besonders als »Dame« nicht »über die Lippen brachte?«³⁶⁷ Da ein pensionierter General, dem an der Hoftafel des ehemaligen Königs von Sachsen in Sibyllenort beim Anhören irgendwelcher antimonarchischer Schandtaten eines Kollegen der Ausruf entschlüpfte: »Das Arschloch!«, allen Ernstes vorhatte, sich daraufhin zu erschießen? Heute sind das doch unentbehrliche Bestandteile des alltäglichen Wortgebrauchs. Aber das waren ja auch die Zeiten, als sich noch niemand freiwillig »outete«, sondern das, womit er heute auftrumpfen würde, zu seiner vor fremden Blicken abgeschirmten Privatsphäre gehören ließ, und sei es auch nur, weil dergleichen damals noch bestraft wurde. Überhaupt wusste man damals sehr viel mehr als man sagte, besonders in allem, was Geschlecht und Fortpflanzung, die einschlägigen Organe und Vorgänge betraf, und überließ es den Kindern, sich allein irgendwie, meist untereinander, »aufzuklären«. Es gab Knaben- und Mädchenschulen, die jede eine Welt für sich bildeten, und dies getrennte Dasein setzte sich dann in den diversen Vereinen fort. Erst in der Tanzstunde wurden dann die Geschlechter unter den sorgsamem Blicken der Mütter vom »Drachenfels« zusammengeführt.

Das alles ist doch gar nicht so lang her, erreichbar noch durch ältere »Zeitzeugen«.

Aber das waren ja auch die Zeiten, in denen man mit Bestrafung zu rechnen hatte, wenn man als Radfahrer freihändig oder auf dem »Trottoir« oder gar links fuhr, in denen es noch kaum Autos gab und keine Einbahnstraßen, und in denen das Risiko eines »Strafmandats« tatsächlich noch mit jedem »Schutzmann« drohte, in denen man also am besten auch nicht auf den Rasen trat oder auf den überall vorhandenen Absperrzäunen zu balancieren wagte, denn diese Schutzleute konnten allerwegs auftauchen, und jeder kleine Beamte konnte einen unbestraft angrobsen, weil die Autorität eines Staates hinter ihm stand, der sich den Ruf erworben hatte, daß unter seiner Regie alle klapppte, besser als beim »Zivil«. In der Tat wurde die Post dreimal

³⁶⁶ Von PFISTER, Tabu, Sp. 632, so beschrieben: »[...] der Begriff des Krafterfüllten, der je nach dem Wesen und der Wirkung dieser Kraft bald als heilig und rein, bald als unheilig und Scheu einflößend, bald als ein Verbot aussprechend sich darstellt.«

³⁶⁷ Soeben stoße ich auf einen Zeitungsartikel, der mir gestattet, meine Reminiszenzen mit wenigstens einem Fall zu belegen. Im Hamburger Abendblatt liest man ein Interview von Melanie Wassink mit dem Hamburger Werbefachmann und Jury-Mitglied im Art Directors Club Fred Baader (1949), »Geschmack der Masse entscheidet«, in dem Folgendes gesagt wurde: »Ich erinnere mich, daß mir meine Eltern als Kind sogar verboten haben, mit einem Jungen zu spielen, der »Scheiße« gesagt hatte. Heute haben sich die Dinge geändert, und ich frage mich, ob ich anfangs, altmodisch zu werden.« Das tat er aber nur, als seine eigenen Kinder das »Laßt Euch nicht verarschen«-Lied sangen.

täglich ausgetragen, und man konnte sicher sein, daß ein Brief, den man in Hamburg in den blauen Kasten steckte, seinen Empfänger in München am nächsten Tag erreichte, von der Bahn und sonstigen »Diensten« zu schweigen. Hatte man zu jener Zeit nicht auch starke Hemmungen, seinen Nächsten zu berühren oder gar zu verprügeln? Man schlug sich lieber auf Duellen oder »Mensuren«. Man sagte »bitte« und »danke«, man war nicht unbescheiden, stahl nicht und ließ noch Schlimmeres bleiben aus keinem anderen Grunde, als weil man das eben alles »nicht tat«. Man fuhr auch nicht in der Ersten Klasse, wenn man kein entsprechendes Billet hatte, und es gab dieser Klassen ganze vier, usw. usw.

Ich bin 1911 geboren – übrigens im gleichen Jahr, als in New York Theodore Dreisers »Jennie Gerhardt« erschien, ein Roman, in dem man manchen Beleg zu dem finden kann, was hier von dieser Zeit behauptet wird – und ich will doch daraus gewiß nicht den beliebten Schluß ziehen, früher sei alles besser gewesen, die Sprache sowieso. Man sollte gerade die Sprache nicht immer nur eschatologisch betrachten.³⁶⁸ Sie ist auch Zustand, nicht nur Stadium. An Stelle des funktional Gewordenen tritt stets etwas Neues, bisher nicht Genutztes. Das eben pflegt man ja als »Leben« der Sprache zu bezeichnen, und darin sucht man das *tertium comparationis* mit anderen »Organismen« und ihrer »Struktur«. Aber sehen wir einmal näher hin, was dann etwa von den sprachlichen Veränderungen des abgelaufenen Jahrhunderts zum bleibenden Besitz unserer Sprache werden könnte.³⁶⁹ Ist es etwa die größere Uniformität der Einzelsprachen und das Absterben ihrer Mundarten? Das erfüllt doch von den beiden antagonistischen Kräften, die in der Sprache wirksam sind, *force unificatrice* und *esprit particulariste*, nur die eine auf Kosten der anderen und wird sogleich die Partikularisten auf den Plan rufen, die an das Artensterben in der Tier- und

³⁶⁸ Das hat z. B. Arthur Schopenhauer 1851 getan. Er sagt (in: HÜBSCHER, Schopenhauer, Band 6, Kap. 25, Über Sprache und Worte § 298a, S. 519f.): »Bekanntlich sind die Sprachen, namentlich in grammatischer Hinsicht, desto vollkommener, je älter sie sind, und werden stufenweise immer schlechter, – vom hohen Sanskrit an bis zum Englischen Jargon herab, diesem aus Lappen heterogener Stoffe zusammengeflickten Gedankenkleide. Diese allmähliche Degradation [...], ist [...] ein schwer zu lösendes Problem. Wir können doch nicht umhin, das erste aus dem Schooße der Natur irgendwie hervorgegangene Menschengeschlecht uns im Zustande gänzlicher und kindischer Unkunde, folglich roh und unbeholfen zu denken: wie soll nun ein solches Geschlecht diese höchst kunstvollen Sprachgebäude, diese komplizierten und mannigfaltigen grammatischen Formen erdacht haben? Selbst angenommen, daß der lexikalische Sprachschatz sich erst allmählig angesammelt habe. Dabei sehen wir andererseits überall die Nachkommen bei der Sprache ihrer Eltern bleiben und nur allmählig kleine Änderungen daran vornehmen. Die Erfahrung lehrt aber nicht, daß in Succession der Geschlechter die Sprachen sich vervollkommen, sondern, wie gesagt, gerade das Gegenteil: sie werden nämlich immer einfacher und schlechter«. Dies »Problem« löst er durch den Gedanken, »daß der Mensch die Sprache instinktiv erfunden hat«, und dieser »Instinkt sich nachher, wenn die Sprache einmal da ist und er nicht mehr zur Anwendung kommt, allmählig, im Laufe der Generationen, verliert«.

³⁶⁹ Manches davon hat SICK, Dativ bereits Revue passieren lassen. Aber all unsere Sprachkritik, von Schopenhauer an, leidet darunter, daß sie mit Argumenten nichts bewirkt hat und zum folgenlosen Unterhaltungsschrifttum geworden ist, wie allein die Titel zeigen: WUSTMANN'S Sprachdummheiten haben den Anfang gemacht, Beispiele aus späterer Zeit sind WOLF, Federkiel; JANCKE, Fußweg, und SANDERS, Sprachkritikasterien.

Pflanzenwelt erinnern und ihre Rechte preisgegeben sehen. Außerdem hat es politische, keine sprachlichen Ursachen.

Oder sind es die kürzeren Sätze, die an Stelle langer, oft schwer zu übersehender Perioden besonders des schriftlichen Sprachgebrauchs getreten sind? Das war doch schon immer eine stilistische, keine bloß linguistische Frage. Man wird hier eher eine Folge sinkender Gedächtniskraft und schlechter Gedankendisposition erkennen müssen, als einen Zuwachs an sprachlichen Mitteln.

Kann man die zunehmende Substantivierung und Abneigung gegen Verben auf die Habenseite schreiben? Sie sind doch das Merkmal jeder Wissenschaftssprache, etwa schon im Sanskrit, und werden besonders von den Juristen aller Zeiten und ihrem Bedürfnis nach zirkumskripten Tatbeständen verbreitet.

Sind es die Bildungen auf *-bar*, von denen *machbar* und *unverzichtbar* (das noch dazu regelwidrig gebildet ist) doch schon gängige Wörter geworden sind,³⁷⁰ zu schweigen von jenem *unkaputtbar*, mit dem sich die Werbesprache selbst parodiert?

Oder sind es die Abkürzungen und Stummelwörter, die im Namen der *USA* schon früh repräsentiert und in der *SU* mit ihrem *ZK*, der *Tscheka* und dem *Nar-komwneschnetorg* systematisch hochgelobt worden sind? Sie haben sich durch die vielen technischen und institutionellen Siglen der jüngsten Zeit karzinomatös vermehrt und sind zur bloßen Mode geworden, denn in den seltensten Fällen sind sie eine reale Zeitersparnis.³⁷¹

Und schließlich die hyperkorrekte Kennzeichnung des Femininums bei den *nomina agentis*, auch wenn sie *anceps* gebildet sind und gebraucht werden, wie *der* oder *die Beamte(te)* mit dem Ergebnis der *Beamtin* usw. Hier sind zudem die »Sachen« besonders deutlich vor den »Wörtern« im Wandel und haben diese erst nach sich gezogen: Erst der Wunsch, die Gleichberechtigung der Frauen nachzuholen, hat dazu geführt, auch ihre sprachliche Repräsentanz augenscheinlich zu machen, und weil dabei eine ganze Epoche der Weltgeschichte und mehrere Weltreligionen zu korrigieren sind, dürfte das keine leichte Sache sein, jedenfalls keine, die durch die Bürokratie zu lösen wäre.

Ob diese und ähnliche Novitäten zum bleibenden Bestand werden, muß sich also erst herausstellen.

Eine Quelle ständiger Bereicherung oder Störung – *tout dépend du point de vue* – könnte dabei auf einem Gebiet sprudeln, das inzwischen zu einem voll professionalisierten Gewerbe geworden ist, nämlich der erwähnten Werbung. Sie bietet ständig

³⁷⁰ Ich nenne dieses Suffix, weil es euphonisch zu den scheußlichsten Resultaten führt, z. B. in dem durch die Mathematiker geläufigen *vernachlässigbar*, doch könnte ich auch die Bildungen auf *-fähig* aufführen, die zeitlich etwas jünger scheinen, oder die auf *-gerecht*, über die bereits gearbeitet worden ist, und die auf *-mäßig*, die ihren Höhepunkt bereits überschritten haben dürften. Den *-bar*-Bildungen entsprachen früher verbale Fügungen wie *machbar = zu machen*, was die Berliner zu dem Kalauer veranlasste: »Nicht zu machen, schließt von selbst«.

³⁷¹ Man vergegenwärtige sich den Werdegang eines Durchschnittsstudenten von heute: Nachdem er durch die *Kita* gegangen ist und das *Abi* gemacht hat, steht er vor der Wahl, irgendwo ein *Azubi* zu werden, zieht mit Hilfe von *Bafög* die *Uni* vor, studiert *BWL*, besucht nun das *Audimax* (gelegentlich auch das *Cinemaxx*) fährt seinen *VW* und wirkt im *Asta* bis er schließlich eine *Ich-AG* gründet und u. U. mit *Ver.di* in Konflikt gerät.

eine Menge linguistischer Anregungen, die meist nur den Zweck haben, aufzufallen, aber doch eben dadurch einprägsam sind. Allerdings muß sich hier erst die Spreu vom Weizen trennen. Auch damit werden ja heute eigene Instanzen beschäftigt, die freilich oft seltsame Vorstellungen vom Weizen haben. Einstweilen können wir immer nur *ex eventu* wissen, wie die Entwicklung läuft, obwohl wir längst die technischen Mittel hätten, diese Frage *serius* zu beantworten; so z. B. die, ob die zunehmende Hybridität, die Unterwanderung auch unserer Sprache durch das Englische,³⁷² Bereicherung oder Zerstörung mit sich bringt, denn sie hängt von zu vielen extralinguistischen Faktoren ab, als daß sie heute und ein für allemal entschieden werden könnte. Vielleicht muß man der Pidginisierung dieses Jahrhunderts als Voraussetzung oder Folge der im Gang befindlichen großen Vereinheitlichungen mehr Beachtung schenken,³⁷³ denn mit dem Siegeszug des Englischen als Welt-Zweitsprache allein ist es nicht getan. Der ist wohl einstweilen nicht mehr aufzuhalten, nachdem das so lange geltende Französische auf der Strecke geblieben ist. Man hat so viel an neuen »Sachen« dazuzulernen, daß man im allgemeinen mit den Bezeichnungen möglichst wenig zusätzliche Arbeit haben möchte. Infolgedessen liegt das Interesse dieses technischen Jahrhunderts nicht mehr eigens auf sprachlicher Korrektheit, geschweige Schönheit oder auch nur Zweckmäßigkeit. Der Schub des Neuen ist so erheblich, daß er über die Beharrlichkeit obsiegt, den *status quo* möglichst lange zu bewahren, schon allein deswegen, weil es ja stets auch die Brücke zur Vergangenheit gefährdet, wenn an ihm gerüttelt wird, und hier krankt die *Brave New World* besonders augenscheinlich. Was wirklich als Bereicherung einer Einzelsprache gelten könne, ist schon deswegen schwer wahrzunehmen, weil jegliche Änderung des Systems zunächst nur als Fehler erscheint, der objektiv meist wenig Einfluß auf die Verständigung ausübt, subjektiv aber, wenn bemerkt, dann getadelt wird. Ich will mich da gar nicht ausnehmen, denn es scheint auch mir die Pflicht des Trägers einer Sprache mit fest gewordenem System und langer schriftlicher Überlieferung, gegen Regelwidrigkeiten, die aus purer Nachlässigkeit oder Unkenntnis stammen, zu protestieren. Auch ich zucke zusammen, wenn jemand sagt »meines Erachtens nach«, wenn er die albernen Scherzbildungen »in keinster Weise«, »nichtsdestotrotz« und »trotz und alledem« verwendet, oder wenn er im Ernst »den Toten gedenkt«. Vielleicht wird es im Duden von 3000 stehen: »Früher mit dem Genitiv gebraucht, jetzt meist Dativ«, aber z. Z. gilt unser Sprachgebrauch, und wenn man ihm überhaupt nomothetische Gesetze zubilligt, so muß man sie befolgen.

³⁷² Die Lehnübersetzungen wie *einmal mehr* (vgl. span. *una vez mas*) – *once more* oder *es macht Sinn* – *it makes sense* sind gewöhnlich schnell integriert, denn sie bereiten keine Verständigungsschwierigkeiten; die eigentlichen »Fremdwörter« bleiben meist auf spezielle Gruppen beschränkt, die halbadaptierten (*relaxen, händeln, downgeloadet* usw.) haben wohl die besten Aussichten auf weitere Verbreitung. Ein besonders offenes Einfallgebiet ist das Computerwesen, in dem Sätze wie der folgende nichts Auffälliges mehr haben: »Mit dem Add-In soll es möglich sein, den Mailordner von Microsoft Outlook noch vor dem Download von Junkmails zu befreien, so daß auch gefährliche Mails erst gar nicht auf den Privat PC gelangen.« Daß aber auch ein so kompakter Einfluß ebenso schnell durch einen anderen ersetzt werden kann, wenn sich die Konstellation ändert, gibt mit Recht Hans-Jürgen Schlamp zu bedenken: Brüsselisch für alle, in: *Der Spiegel* 2005/7, S. 133.

³⁷³ Über diese Fragen habe ich mir bereits Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Gedanken gemacht; vgl. GERHARDT, Problematik.

Doch kommen wir auf die schrecklichen Wörter zurück, die es heute nicht mehr sind, – die Wortzeichen jedenfalls; ob auch die bezeichneten Sachen, steht auf einem anderen Blatt. Der übliche Terminus für diese Spielart des Sinnwandels, nämlich »Melioration«, simplifiziert den Vorgang. Es spielen zu viele Gründe mit, als daß man darin nur die moralische »Verbesserung« sehen sollte. Wie viele Sprecher das Zeichen im alten Sinne verwenden und dadurch schließlich bewirken, daß dieser alte Sinn verblasst, die Art der Einbindung im sprachlichen System der Wortbildungselemente und seiner Chronologie, schließlich der Ersatz des negativ indizierten Zeichens durch ein nachgeschobenes anderes und dergleichen mehr zeigen, daß der Vorgang auf mehreren Ebenen vor sich gehen kann, und daß diese Form der Entwicklung nicht nur auf die einfache Formel zu bringen ist: »– → +«. Allerdings sind die Produkte der menschlichen Ausscheidung wohl seit je auch ästhetisch ausgegrenzt worden, und das Bedürfnis nach einem starken Universal-Negativum hat nicht umsonst immer seine Wörter gerade aus diesem Bereich gewählt. Daß es das getan hat und weiter tut, ist dabei noch nicht einmal so schlimm; unästhetisch ist es auf jeden Fall, doch stört etwas anderes: Die gedankenlose Verwendung und die Nuancenlosigkeit eines Zeichens statt vieler führt wahrlich zu einer »schrecklichen« Verarmung und Vergröberung auch im Denken und Empfinden. Früher wurde das wohl noch humoristisch aufgefasst. Man erinnert sich vielleicht der gerichtlichen Feststellung in einem angeblichen Beleidigungsprozeß in Bayern, die Redensart, die durch Götz von Berlichingen literarischen Nachruhm erworben hat, nämlich »Lemiam«, diene 1. dazu, ein Gespräch einzuleiten, 2. ein Gespräch abzuschließen, und 3. um dem Gespräch unvermutet eine andere Wendung zu geben.³⁷⁴ Jetzt kann man auf die Nachricht von einer Naturkatastrophe ebenso wie auf eine Trauerbotschaft damit reagieren, kann jemand mit der Aufforderung zur Vorsicht raten: »Mach keinen Scheiß«, kann die Tatsache, daß man Unrecht hat, mit dem Kommentar versehen, man habe »Scheiße gebaut«, kann, wenn man selbst etwas pexiert hat, z. B. als Polizist einen Unschuldigen erschießt, nach Zeitungsberichten nichts sagen als: »Ach du Scheiße«, kann von mißliebiger Kunst meinen, sie sei Scheiße, oder kann das Wetter, ja wenn man will das ganze Leben Scheiße finden, kurz das Wort ist als reflektorische Äußerung anzusehen, und zwar auch aus weiblichem Munde, denn das Privileg der Frauen, gewisse Teile der Männersprache *nicht* zu gebrauchen, ist inzwischen auch dahin.³⁷⁵ Man kann sogar seine Kinder entsprechend lehren (»Sag mal Scheiße, kriegst auch 'nen Lolli«). Das Schlimmste daran ist die phantasielose Verwendung als alles-oder-nichts-bedeutendes Negativum; es fehlt jede vermittelnde Glimpf-Form, wie das früher noch öfters wahrgenommenen »Scheibenhonig« oder »-kleister«, Redner gebrauchen es *ex cathedra*, Schriftsteller verwenden es im »Sonett«, und mündlich wird es allenfalls amerikanisiert als *Sbit*. Die sprachliche De-Eduktion, die diesen monotonen, aller Variabilität abholden *abusus* anzeigt, hat ihre Früchte getragen. Auf Meliorationen muß man zwar immer gefasst sein – Mist war auch nicht sehr viel besser, auch ihn konnte

³⁷⁴ Über den richtigen Kern dieser Feststellung vgl. ZINTL, *Influences*, und auch LACHNER, *Worte*, Kap. 15 »Nur vier Worte«, S. 140–151.

³⁷⁵ Im Gegenteil: Sie trumpfen sogar damit auf, wie die Pop-Sängerin Pyranja aus Rostock: »Ich will zeigen, daß auch Frauen dieses Macho-Vokabular gebrauchen können« (KOISCHWITZ, *Pop*, S. 176).

man »bauen«, auch *Schelm* war einmal ein »schreckliches« Wort,³⁷⁶ – aber was hier vor aller Augen und Ohren vor sich geht, ist ein Wandel im menschlichen Verhalten und keine bloße Sinn- oder Lautverschiebung. Wann und wo er eingetreten ist, läßt sich kaum durch »Erstbelege« datieren, denn *lingua non facit saltum*. Das Umfragewesen mit Hilfe entwickelter Technik müßte an solchen Fragen mehr interessiert sein, mehr Mittel müßten aufgewendet und an mehr Stellen Beobachtungsmöglichkeiten geschaffen werden. Außerdem ginge die Sache damit in die Hände der Soziologen. Die Duden-Redaktion und Erhebungen über das »Wort des Jahres« nützen da gar nichts.³⁷⁷ Zudem werden alle Früchte des Medienzeitalters zwar reichlicher als früher eingebracht, aber auch viel weniger sorgfältig aufbewahrt. Es bleibt also die Frage, was diese Welle hervorgerufen haben könnte, die übrigens nicht auf unser Land beschränkt, sondern anderswo genau so zu konstatieren ist.³⁷⁸ Mag sein, daß schon die vielen heimkehrenden Soldaten des letzten Krieges den groben Männerjargon mit zurückbrachten, an den sie sich im Leben beim »Barras« hatten gewöhnen müssen, und daß ihre Kinder ihn aufnahmen. Die Emanzipation der Frauen hat bewirkt, daß auch sie sich diese Ausdrucksweise angeeignet haben, was verständlich, aber bedauerlich ist, denn unserer Sprache hätte eine Sänftigung durch das weibliche Element (wie man es sich wenigstens bis dahin vorstellte) gewiß gut getan. In die Kreise der »Bildung« drang diese Analterminologie wohl erst in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts vor, wobei die verschiedenen »Bewegungen« sie jeweils für ihre Zwecke ausfuhren.³⁷⁹

³⁷⁶ Mit der ursprünglichen Bedeutung »Abdecker, Verbrecher«, wie aus dem Kompositum *Schelmstück* noch zu ahnen, aber in dem Adjektiv *schelmisch* bereits zu seiner heutigen Bedeutung verniedlicht ist.

³⁷⁷ Schon 1803 kam der achtzehnjährige Schmeller zu der Einsicht: »Allein der Punkt der Sprache ist ein Punkt, über den nicht die Stimme, die That Einzelner; sondern nur der thätige dauernde Beifall von Tausenden festzusetzen vermag« (BARKEY, Schmeller, S. 34).

³⁷⁸ Wieder wüßte man gern, wann zuerst. Was Frankreich betrifft, so sagte mir Anfang der 50er Jahre der französische Lektor in Münster, der gedankenlose Gebrauch von *merde* usw. sei in seiner Sprachgemeinschaft schon längst selbstverständlich geworden. Vielleicht geht eine gewisse französische Priorität auch aus den Versen von ODEMAN, Blatt, S. 65 hervor:

Gib acht, daß die Geduld einmal
durch Überspannung dir nicht reiße,
es wirkt auf manchen sehr fatal,
sagst du im Zornesausbruch Sch ...
Steckt dir die Wut im Halse schon,
daß dich nicht halten mehr zehn Pferde,
das hilft denn auch, und sage: *merde!*

Amerika und England waren wohl noch eher mit dem Gebrauch der *Four-Letter-Words* vertraut: Mit den Russen ist die Situation insofern anders, als sie, wiewohl europäische Kulturnation, das orientalische Verfahren anwenden, die Vorfahren zu verunglimpfen, wenn sie fluchen, so im »Russischen Segen«, der bekannten Verwünschung: Sie läßt sich, was die Frequenz und Gedankenlosigkeit angeht, durchaus mit unseren Fäkalwörtern vergleichen. Die frühe Sovetideologie hat schon einmal den (offenbar vergeblichen) Versuch gemacht, ihre Leute zu sparsamerer Verwendung dieser Würze der Rede anzuhalten. Vgl. auch GERHARDT, Vol, hier: Exkurs über ein unschönes Thema, S. 40–42, sowie den von V. I. ŽEL'VIS herausgegebenen Sammelband *Zlaja* (der S. 572–640 auch eine Bibliographie von L. V. BESSMERTNYJ enthält).

³⁷⁹ Als besonders charakteristisch nenne ich den Versuch von FUCHS, Jahre, die gesamte

Eine besonders breite Schleuse wurde ihr aber von Amts wegen durch die sogenannte »sexuelle Revolution« geöffnet. Sie traf bei uns auf längst geöffnete Ohren der Volksaufklärer aller Fakultäten und besonders natürlich aller pädagogischen Einrichtungen. Sie sind stolz darauf, alle nur irgend sichtbaren Tabus in der Erziehung beseitigt zu haben und knapp dem Babyalter entwachsene Kinder durch Schulzwang mit den im wahrsten Sinne nackten Tatsachen des Sexuellen zu konfrontieren. Dies geschieht bekanntlich seit 1970 durch eine »Sexualkunde« ohne eigene Terminologie, ohne botanische, zoologische oder sonstige Umwege in der trockenen Redeweise der Medizin. Ob damit wirklich die Scheu vor diesem verminten Gelände vermindert wird, ist eine andere Frage, ebenso die, wie die gesamte Gesellschaft auf eine solche Rosskur reagiert. Denn Fragen wie die, welches die günstigste Zeit für die sogenannte »Aufklärung« sei, ob Mädchen oder Jungen verschieden behandelt werden müssten, welcher Einfluß dem sozialen Milieu einzuräumen sei usw., sind gestellt worden, seit den Menschen die Augen aufgetan wurden, aber die Antwort ist zumeist den Beteiligten überlassen geblieben. Selbst die Kirchen haben keine diktatorischen Fristen gesetzt, Jesus hat die Kinder nicht *deswegen* zu sich kommen lassen. Wie immer in solchen Fällen haben sich dann aber verschiedene Konventionen ausgebildet. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hat z. B., unabhängig von Freud und der Wiener Schule, auch die Frauenbewegung versucht, solche Fragen in ihr Programm aufzunehmen. In einer Verlagsnotiz der »Frauen-Rundschau« bei Schweizer & Co. in Berlin und Leipzig hieß es etwa über das »Verschleierungssystem und die Prostitution« von Frau S. de Beer im Jahre 1903 – zwei Jahre vor Freuds »Drei Abhandlungen« – dies System wolle »für die Kinder die geschlechtlichen Vorgänge durch alberne Lügen vom Storch usw.« verdecken, doch es wisse nicht, »was es damit für Unheil in den kindlichen Seelen anrichtet«, wenn man »die Kinder in Unwissenheit über die so wichtigen geschlechtlichen Fragen läßt. Sie nehmen so Schaden an Seele und Leib und sind dann geradezu darauf vorbereitet, allen Lastern anheimzufallen, da sie die Geheimniskrämerei auf Dinge kommen läßt, vor denen sie sonst bewahrt werden würden. [...] Daß es anders werde, ist der Wunsch vieler besonnener Frauen und Männer.« Ein Blick auf das Werk einer der Aktivistinnen dieser Bewegung, Grete Meisel-Hess (1871–1945), zeigt, daß sich der Radikalismus, wie er aus der 1909 erschienenen »Sexuellen Krise« spricht, sich nicht durch die beiden Weltkriege und *ihren* Radikalismus hat halten lassen. Erst in der Nachkriegszeit kam dann die Welle zurück und nicht nur bei den Frauen. Schließlich ist von Amerika aus der »Sexuelle Notstand« in unseren Tagen mit solcher Dringlichkeit und Lautstärke proklamiert worden, daß es gelang, die Politiker in Marsch zu setzen, die nun durch Gesetze das zu erzwingen hoffen, was Sache der Einsicht jedes Einzelnen ist. Jedenfalls aber ist durch das Sexuelle die Zone des Obscoenen erweitert und so in das Lexikon des heutigen Deutschen integriert worden.

Heranwachsenden, die bereits »alles« wissen und vieles ausprobiert haben, die gegen alle Stürme von »Frühlingserwachen«, gegen alles, was ihre Väter aus Schillers

deutsche Geschichte in dem verarmten – und natürlich reichlich mit den hier behandelten Obscoenitäten gespickten – Jargon zu travestieren, den die 68er als »Jugendsprache« ansahen, den die Medien ihnen als solche abnahmen und die nachfolgende Generation darin geradezu unterrichteten.

»Glocke« gelernt haben, gleichgültig geworden sind, *müssen* aber auch gegen die dafür vorgesehenen Wörter, ja gegen die ganze von ihnen gespeiste Stilschicht gleichgültig, träge und jeder feineren Differenzierung unfähig werden. Ihnen *müssen* so etwas wie die »schrecklichen« Wörter unserer Ahnen zu normalen Vokabeln werden, die jede Schockwirkung verloren haben, und das Mißfallen an ihnen *muß* ihnen doch einfach lächerlich vorkommen. Ihnen *muß* doch die Welt ärmer an Hochgefühlen erscheinen, außer allenfalls dem der Aggression und des Neids immer mehr von banalen Alltagsempfindungen geprägt werden.

Eines haben die klugen Pädagogen vor allem übersehen: Daß sie sprachlich noch in keiner Weise auf das vorbereitet waren, was sie taten, denn sie sind mit dem Zeichenvorrat und vor allem mit dem Zeichengebrauch auf halbem Wege stecken geblieben. Noch immer haben wir ja keine neutrale Ausdrucksweise zustande gebracht, die für diesen Themenkreis unauffällig bereit läge, noch immer herrscht hier eine Mehrsprachigkeit von Amtsdeutsch und Medizinerjargon einerseits und Vulgärsprache andererseits sowie allenfalls ein Glimpf-Verfahren wie schon zu Goethes Zeiten: »Mußt all die garst'gen Worte lindern, Aus Scheißkerl mach Schurk', aus Arsch mach Hintern«, so empfiehlt der ja schon einem Vorleser des »Götz von Berlichingen«,³⁸⁰ und so gliedert sich noch heute das gesamte Vokabular dieses Bereichs in entsprechende Spalten:

<i>Amtlich:</i> Kot,	<i>Amtlich:</i> Hinter(n)/teil, Gesäß
<i>Medizin:</i> Exkremente, Fäkalien	<i>Medizin:</i> Podex, Anus
<i>Vulgär:</i> Scheiß(e) masc. & fem.	<i>Vulgär:</i> Arsch(loch), ³⁸¹ Po(po) ³⁸²
<i>Amtlich:</i> Glied, Geschlecht(steil, Gemächte)	<i>Amtlich:</i> Scham, Scheide
<i>Medizin:</i> Penis, Phallus	<i>Medizin:</i> Vulva, Vagina
<i>Vulgär:</i> Schwanz ³⁸³ usw.	<i>Vulgär:</i> Fotze, ³⁸⁴ Möse

³⁸⁰ Hierbei ist die »merkwürdige Tatsache« augenfällig, daß Goethe sich »in mittleren und späten Mannesjahren« – vor allem also in seiner Sturm- und-Drang-Periode – »die schmutzigen Worte des Volkes für die Teile und Verrichtungen des Unterleibs häufig auf das Papier gebracht hat«, wie BODE, Weib, S. 325 feststellt. Obwohl dieser Hüter des Goethe-Bildes im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts alles tut, um den Intangiblen zu verstehen, kommt er doch nur zu dem Resultat: »Vielleicht hatte auch er zwei Seelen, von denen jeweilig die unedlere zur Herrschaft kam« (S. 257), aber Goethe hat schließlich nur dieselbe Vorliebe für den ungeschriebenen Teil des Wortschatzes gehabt, wie die deutschen Germanisten und Volkskundler, die auf der Suche nach dem »derb-Volkstümlichen« waren und jeden Fund dieser Art freudig begrüßten, während klassische Texte sie offenbar erst in zweiter Linie begeisterten. Vgl. bei BODE, Weib, Buch 4, S. 267 ff. »Das Unsittliche in Goethes Schriften«, besonders das Kapitel »Die anstößigen Stellen«, S. 296 ff.

³⁸¹ *Arsch(en)loch* ist heute zur wertfreien bloßen Anredeform eines Teiles der Jugend und ihrer »Sprache« geworden, s. FREIDANK, Kanakisch-Deutsch, passim. Die isländische Entsprechung *rass* scheint übrigens keine negative oder vulgäre Note zu haben.

³⁸² Seit dem 18. Jahrhundert belegt.

³⁸³ Das an Stelle des obscœn gewordenen *Zagel* trat, aber selbst diesem Schicksal nicht entging. Schon die älteste deutsche Rätselsammlung im Codex Weimar Q 565 aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts folio. 40^v setzt für *Zagel* ein glimpfliches »Nomen«; s. die Ausgabe dieser Handschrift KULLY, Codex, S. 131 Anm. zu 65, 4. JOHANNES BOLTE hat übrigens als Herausgeber von KÖHLER, Rätsel, diesen und die anderen »priapischen« Sprüche nicht abgedruckt!

³⁸⁴ Immerhin gibt es auch leise Zeichen einer Gegenbewegung, wenn z. B. von der Hamburger Hip-Hop-Gruppe »Fettes Brot« erklärt wird: »Wir benutzen das Wort Fotze nicht in unseren Texten, denn es ist einfach stillos« (KOISCHWITZ, Pop, S. 176).

Man kann auch die Terminologie der gleichgeschlechtlichen Veranlagung anschließen, die ebenso zwiespältig ist, denn hinter der *vox hybrida* »homosexuell«, die die weibliche und männliche Ausprägung abdeckt, stehen auch hier wieder nur Vulgärwörter, die jetzt erst angehoben werden: *Lesbe* (wie *Espe*), an deren Herkunft von der Insel der Sappho kaum jemand denkt, obwohl die Tourismusindustrie es in gewinnträchtige Erinnerung zu bringen sucht,³⁸⁵ und das zunächst »pejorierte« *schwul* müssen zu gerichtsfähigen Bezeichnungen der beiderseitigen Gegebenheiten »melioriert« werden.

Weitere Beispiele mag man sich durch Beobachtungen aus dem Bereich »unterhalb der Gürtellinie« – ein dem Sport entnommener, ziemlich kümmerlicher Glimpf-Begriff – selber suchen und auch der Verben nicht vergessen.³⁸⁶

Wenn man sich dann künftig nicht mehr schämt, so wird sich doch unsere Sprache weiter schämen: Noch nicht einmal für den Gesamtbegriff des Geschlechtlichen haben wir ihr ein »normales«, d. h. unauffälliges Wort abgewinnen können, das man in ungezwungener Umgangswiese, vielleicht sogar im höheren Tone, und ohne antike oder sonstige Paraphrasen hätte verwenden können, sondern nur das auf seinem Wege vom Lateinischen über das Französische und Englische immer kürzer und immer konkreter gewordene Kurzwort *Sex* (masc. & neutrum.) parat,³⁸⁷ von dem nun wieder Ableitungen wie das vermutlich scherzhaft gemeinte *sexeln* (nicht *sächseln*!) zu hören sind.

Mit solchem Handwerkszeug wollten nun die Bestallten *par ordre de moufti* Kinder in ihrem schönsten Alter dazu bringen, frei von Scheu mit den Wörtern und Dingen umzugehen, von denen die bisher nur ahnten, was sie sollten. Schlechter konnte eine »Revolution« nicht vorbereitet sein, deren Folgen für unsere geistige Zukunft wir zu ahnen beginnen. Was ist gegen diesen ungefragten Eingriff in die Intimsphäre der Bürger die vielbeschriebene, gleichfalls vorschnell von Amts wegen verschriebene Rechtschreibreform? Die Wirkungen auf die als »schöne« etikettierte Literatur sind bereits jetzt kaum abzusehen.

³⁸⁵ *Tribade*, das SANDERS, Fremdwörterbuch, Band 2, S. 570, noch verzeichnet, sagt heute wohl niemand mehr.

³⁸⁶ Auch die honesten Wörter sind häufig ihrer Bedeutung nach gestuft, haben gleiche Entwicklungsprozesse durchgemacht und treten in ähnlicher Weise zu Dubletten zusammen, wie die dishonesten, z. B. *schmeißen* (wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen« Psalm. 2, 9) / *werfen*; *kriegen* («die auf den Herrn harren, kriegen neue Kraft« Jesaja 40, 11) / *bekommen*, beide erst melioriert, dann pejoriert, *egal* (*vulgo* auch betont *égal*) / *gleich*; *kaputt* / *entzwei* usw. Besonders differenziert sind die Paare *Dame* / *Frau* / *Weib* und *Herr* / *Mann*, deren erste Glieder zahlreiche ständische Varianten zeigen, und die zweiten auch nicht auf die bloße Bezeichnung der Geschlechter festzulegen sind. Ein »Dienstmädchen« in meiner Verwandtschaft pflegte die gesellschaftlichen Vorzeichen gerade umgekehrt zu setzen und meldete einerseits: »Da is a Herr, der will die Kohlen bringen«, andererseits kündigte es eine der offiziellen Antrittsvisiten an: »Da is a Mann, der will zu Herrn Doktor«. Daß sich die Terminologie vergangener Zeiten und Rangordnungen nicht so schnell verdrängen läßt, sieht man, daß die *Damen und Herren* nicht nur in der Anrede noch immer vorherrschen, sondern auch im Sport und bei den Aborten.

³⁸⁷ Dabei galt es, wie ich von englischen Verwandten erfahren habe, zu ihren Lebzeiten noch als *Shocking*, von einer Person zu sagen, sie habe *Sex Appeal*, was heute doch zu deren normalem Signalement gehört.

Denn – es ist nicht leicht, sich ein Leben ohne Dichtung oder zumindest eine Dichtung, die man weder kennt noch schätzt, als Dauerzustand vorzustellen. Aber man muß sich angesichts der Entwicklung dieses Jahrhunderts wohl zumindest theoretisch darauf vorbereiten. Gewiß kann man einmal überlegen, ob der höhere Rang geistiger Arbeit gegenüber – nicht der körperlichen Leistung, die ja ihre Dignität behält und durchaus veredlungsfähig ist – sondern allem gegenüber, was mit Geld und Geschäft zu tun hat,³⁸⁸ nicht auch nur der Erfolg einer Lobby ist oder eine Verschwörung, wie mans wohl genannt hat; und das tut man heutzutage sehr gründlich. Da gewinnt auch der bloße korrekte Gebrauch der Muttersprache schließlich ein Sozialprestige, das man genießt oder voller Haß bekämpft. Paradox ist nur, daß die Privilegierten für die diversen Sprachrudimente, die statt dessen umgehen, wie die ominösen »Jugendsprachen«, noch dankbar erscheinen, und sich sogleich auch »Experten« finden, die dergleichen untersuchen. Solche Blüten des Geisteslebens brauchte man wohl nicht eigens zu sammeln, ohne daß gleich die »Kultur« zurückbliebe mitsamt ihren sämtlichen -kammern, -beauftragten, -tagungen und -preisen, doch bleibt es ein Übelstand, daß Gesetze der Ästhetik gegenstandslos geworden scheinen und Gesetze des Anstands (oder wie man sie nennen will) nicht mehr gelten.

Mußte man früher beispielsweise nach »unanständigen« Stellen in einem literarischen Text bei Bedarf mühsam suchen, so muß mans heute bald nach den dezenten.³⁸⁹ Wie diskret hat doch der sonst nicht gerade durch ein Übermaß an Zurückhaltung ausgezeichnete Goethe etwa die heikle Situation in den »Wahlverwandtschaften« dargestellt. Mit wie scheuem Finger hat ein so feinsinniger Dichter wie Friedrich Huch (1877–1913) noch am *Fin-de-siècle* auf solche Dinge gewiesen: In seinem Roman »Pitt und Fox« z. B. (1909) genügt ihm ein kurzer Satz, um das Nötige zu sagen und doch hat selbst er bei seiner Hamburger Dienstherrin, Sophie Laeisz, wegen der angeblichen Frivolität seines Erstlingsromans »Peter Michel« Anstoß erregt.³⁹⁰ Selbst die Trivilliteratur war im Vergleich zu heute in diesem Punkt geradezu keusch. Statt dessen beginnt ein moderner Roman, und sei es auch der eines Nobelpreisträgers sofort mit einer erotischen Szene ohne allen Reiz, die an dieser Stelle niemand interessiert, und die eher an ein medizinisches Protokoll erinnert, als an die Himmelsmacht des Eros, der überhaupt Hausverbot zu haben scheint, so als sei der Reiz der Literatur etwas Analoges zum Hustenreiz oder noch banaleren Drängen! Was soll man aus solcher Lektüre für eine andere Erfahrung gewinnen, als sie Alfred Kerr einmal ausgesprochen hat: »Das Ding, worum man raunt und schreit, ist von beschränkter Wichtigkeit«.³⁹¹ Was ergibt sich über den Wert solcher Werke für ein anderes Urteil, als im 1. Corinther 13, 1 gefällt ist?

In einer Situation, die sich so vielfach verändert hat, wie es die von heute (und vermutlich auch die von morgen) ist, über die Liebesgötter zu schreiben, erscheint

³⁸⁸ In der Aristokratie galt als nicht salonfähig »was hinter dem Ladentisch steht«: *Das* unterschied Ärzte von Apothekern, Schriftsteller von Buchhändlern usw.

³⁸⁹ Wie diese Frage noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit Vorsicht diskutiert wurde, selbst im leichten Genre, sieht man bei ECKSTEIN, *Nackte*, S. 97–106.

³⁹⁰ GERHARDT, *Laeisz*.

³⁹¹ »Theater, Theater« in der Fassung, die Kerr selbst auf eine alte Schellackplatte gesprochen hat.

obsolet. Angefangen hatte ich damit aber schon vor fünfundsiebzig Jahren, als die Lage noch nicht war, wie sie geworden ist. Damals konnte ich im Antiquariatshandel ein Heft mit »Schönen neuen Liedern« erwerben, unter denen sich das im zweiten Kapitel besprochene Messelied befand. Gleich als ich es gelesen hatte, fühlte ich mich an Goethes Gedicht und seinen Titel erinnert, den ich damals in der Unschuld verstand, ohne wie Genelli und Kaulbach zu reagieren. Ich bemerkte aber bald, daß es sich hier nicht nur um ein »normales« Thema der Goethe-Philologie handelte, sondern um ein Thema von spezifischem Belang, das ich mir denn auch immer wieder vornahm. Ich wollte aber beileibe nicht dem Zeitgeschmack entgegenen und nur aussprechen, was bisher unerörtert geblieben war, weil es in jener Zwischenzone lag, die man in der Regel nur im Schutzanzug der Wissenschaft und nicht länger als nötig betrat, d. h. man behandelte dergleichen lieber mit als ohne Fußnoten, deren apotropäischer Wirkung man sicher sein konnte.³⁹²

Nun ist, nach so langer Zeit, nichts Ganzes und nichts Halbes herausgekommen. Überdies drohte die Gefahr immer deutlicher, das zum Thema Gehörende mit allzu vielem auszustopfen, was mit ihm nur in losem Zusammenhang stand, was ich aber doch gern loswerden wollte. Ohne vielfältige Ermunterung und Hilfe wäre das Ganze sicherlich unterblieben. Doch nun ist es einmal so weit gekommen, und ich kann nur darum bitten, es mit Nachsicht aufzunehmen, und mich für alle Unterstützung bedanken. Besonders gilt das für das vorletzte Kapitel, das ich nur *ad usum proprium* entworfen hatte: *Druz' ja ugovorili* pflegte man in Rußland zu sagen: Die Freunde haben mich überredet, und so stehts nun hier.

Doch man muß wohl in der Tat konstatieren, daß inzwischen der Sinn für das gefährdet oder schon verloren gegangen ist, was seit der Antike den Reiz solcher Idyllendichtung ausgemacht hat. Aus den Eroten und ihrem Verkauf sind anatomische Gegebenheiten geworden, aus dem Bild in Stabiæ sind die Bilder von Genelli und Kaulbach hervorgegangen, und auch sie sind schon überholt, weil man jetzt wohl sofort auf keine andere Deutung der Liebesgötter kommen würde, als die sozusagen korpuskulare: Was bis dahin eine Möglichkeit war, ist zur banalen Gewissheit geworden. Wenn *penes* gemeint sind, so nennt man sie.³⁹³ Die Liebesgötter

³⁹² Vgl. GASDE, Noten.

³⁹³ Als Beispiel nenne ich das 1999 in New York herausgekommene »Book of the Penis« bemerkenswerter Weise von einer Verfasserin, Maggie Paley, das die Presse in Los Angeles als *Present für fun and interest* rühmt und für einen *Party-Spaß* durchaus als geeignet ansieht, aber doch auch »solide Wissensvermittlung« davon erwartet. Renate Weitbrecht hat uns eine deutsche Übersetzung nicht vorenthalten, aber einen Obertitel davorgesetzt: »Unter dem Feigenblatt«; Katrin Steigerwald hat ein entsprechendes, witzig montiertes Titelbild geliefert. Mit dieser sozusagen europäischen Einschränkung ist das Buch 2001 in Hamburg und Wien erschienen. Obwohl es, wieder der Presse nach, für beide Geschlechter gedacht sein soll, hat ein anderer Verleger in Wiesbaden 2004 unter ausdrücklicher Verweisung auf den männlichen Vorgänger, bei Francesco Valitutti und Diego Verdegiglio als Pendant dazu ein »Il Libro della Vagina« (Rom 2000) in Auftrag gegeben, das Christiane Winkler übersetzt (Hamburg 2002) und das Feigenblatt, diesmal als Untertitel, beibehalten hat. Die Reihenfolge beider Bücher ist insofern ein *Hysteron Proteron*, als der öffentliche Kult der Vagina mit dem feministischen Impuls einhergegangen ist: Es sei an Eve Enslers »Vagina Monologues« (New York 2001) erinnert, die schon 1996 von New York aus über die Bühnen der

sind dazu nicht mehr vonnöten, man will keinen kindlichen Anschein mit einer »erwachsenen« Bedeutung verbinden, die Kindlichkeit der Delizien und ihre miniaturnahe Gegenwelt langweilt den Leser von heute, wofern es den noch gibt. Die Liebesgötter, noch dazu die auf dem Markte, sind viel zu sehr rhetorische Figuren, Codewörter, deren Verwendung einen stärkeren Grad von geistiger Tätigkeit und die Kenntnis des »Schlüssels« voraussetzt, in diesem Falle die antike Mythologie. Das ist auch anders, als etwa beim Herzen, das als eigener Besitz eines jeden durch zahlreiche Redegewohnheiten stärker in die Sprech- und Singweise eingewoben ist und sich bis heute auch in Rock und Rap zu halten scheint.³⁹⁴ Die Liebesgötter sind schon als Darstellung ihrer selbst zu schwach umschrieben, und, als das, was sie in Gottes Namen, auch sonst noch sein mögen, zu kraftlos, so daß sie sich gegen diesen Konkurrenten nicht halten können. Sie strecken also einstweilen die Waffen.

Sicherlich wird auf all dieses ein Rückschlag kommen; wann und wie, das liegt in den Knien der Götter (die man vielleicht heute auch schon mit Hintersinn betrachtet). Man kann nur hoffen, daß diese Reaktion nicht allzu »reaktionär« ausfällt. Wie sollten es die Liebesgötter im übrigen besser haben als unsere Kinder? Und die werden künftighin keine große Rolle mehr spielen, obwohl es die Staatsmacht mit allen Mitteln versucht, sie in den Vordergrund zu boxen: »Stellt Kinder her, die Nacht gehört dem Staat« (Erich Kästner); denn wenn auch der Wunsch nach Soldatennachschub vielleicht geringer geworden ist, als in früheren martialischen Zeiten, wo bleibt denn aber die künftige Verbrauchermasse? Der vielbeschriebene Grund, daß Kinder als Störung empfunden werden, weil sie laut sind, ist wohl nur für Wohnblockbewohner und Schrebergartenbesitzer ein Alibi, außerdem ist es bereits eine Folge ausbleibender Erziehung, daß sie laut sind. Ich erinnere mich der schweigenden Kinderscharen, die sich am kroatischen Meeresstrand lebhaft aber ohne Geschrei mit sich selbst und der damals noch vorhandenen Natur beschäftigten, oder an die Mengen neugieriger Kinder, die in Pakistans Einöden plötzlich in Mengen aus dem Boden wuchsen, wenn ein Fremder auftauchte, und die niemand anzuhalten brauchte, zwecks »Selbstverwirklichung« in Unfug und Getobe zu verfallen, statt ihrer natürlichen, kindlichen Neugier nachzukommen, wobei dann im Hintergrund bereits der unausbleibliche Psychologe auf das Resultat gewartet hätte. Nein, Kinder sind Kinder und haben genug mit ihren Eigenheiten zu tun, als daß sie mit der Nase auf das »soziale Leben« gestoßen zu werden brauchten, ohne das vorschulische

Welt gelaufen sind. Das Vertrauen in den vorgegebenen Grad von Gründlichkeit und Desinteresse, den die genannten Schriften zur Schau tragen, ist schon deswegen nicht gerechtfertigt, weil sie in jenem lockeren, oft schnodderigen Ton gehalten sind, der erkennen läßt, daß sie vor allem mit dem stofflichen Reiz ihres Gegenstandes kalkulieren, kaum anders, als es jeder Produzent von Zoten tut. So glaubt man Ihnen die lautere Absicht, auch mit Anmerkungen, nicht ganz. Vor einem Buch, wie FRISCHAUER, Sittengeschichte, gesteht dies der Verlag (Th. Knaur) offen ein (»Über dieses Buch« S. 1): »In einer Zeit, in der Pornographie längst nicht mehr verstohlen unter dem Ladentisch gehandelt wird, in der man Lustgewinn um jeden Preis und auf allen Gebieten proklamiert, in der aber auch schon die lautstark proklamierte sexuelle Befreiung ihren revolutionären Impetus eingebüßt hat – in unseren Tagen also hat Sittengeschichte das Odium frivoler Pikanterie verloren.«

³⁹⁴ Vgl. das Kapitel »Von Herzen – über das Fortleben eines Symbols«, in: KRUSE, Herzen, S. 86 ff.

Getue mit allen seinen geschäftigen Erwachsenen auf ihren eigens geschaffenen »Arbeitsplätzen«. Wenn man keine Natur mehr hat, und sei es Wüste und Einöde, dann werden nicht nur die Erzieher un-natürlich, sondern auch die Kinder selbst. Die Eröten müssen schon allein zusehen, wie sie mit der neuen Welt zurechtkommen, auf daß es nicht *nur* der alleinseligmachende »Markt« sei, der das Interesse an ihnen wachhält und damit am *Kauf* der Liebesgötter. Die werden sich den Olymp schon zusammen mit Engeln, Putten und Amoretten in einem neuen Kinderkreuzzug zurückerobern. Das Internet haben sie jedenfalls bereits gewonnen: Als einer meiner Söhne mich von meinem allzu esoterischen Titel durch die Warnung abzubringen versuchte, daß der Durchschnittsleser unter »Liebesgötter« erotische Gebrauchsgegenstände à la Beate Uhse und unter »Metastasen« die Folgen eines Carcinoms vermuten würden, schlug ich ihm vor, doch die Probe aufs Exempel zu machen und sich durch »Google« im Internet tatsächliche Auskunft über die Liebesgötter zu holen; das Ergebnis war, daß in 1,2 Sekunden »ungefähr 749« Belege ausgeworfen wurden, das meiste Schrott oder Wiederholungen, aber auch eine Menge von Belegen, die ich noch nicht kannte und einen, den ich hätte kennen *müssen*. Dies Erlebnis hat mich aber auch endgültig davon überzeugt, daß mit dem neuen Jahrtausend eine »Wende« eingetreten ist, die alle Bereiche dessen verändert, was man bisher unter »wissenschaftlicher Arbeit« verstanden hat. Die Spannweite des Internets, die Jedem auf dieser Welt die Teilnahme ermöglicht, macht individuelle Leistungen entsprechend geringer – etwa auch bei Prüfungen – denn sie bringt im Nu Sammlungen zustande, die bisher einem Gelehrten als hohes Verdienst angerechnet wurden, und macht Konkordanzen und Goethe-Wörterbücher unnötig; außerdem stellt sie die Rechtsgrundlage geistigen Eigentums und seines Schutzes in Frage. Und doch: Denke ich an ein monumentales Werk wie die »Deutsche Sprachstatistik« von Helmut Meier (Hildesheim¹ 1964), die in einem entsagungsvollen Leben ohne jegliche Unterstützung am Schreibtisch eines schlichten deutschen »Volksschullehrers« zusammengebracht wurde, so glaube ich doch einen Vorteil der forschenden Person gegenüber der Suchmaschine zu sehen: Daß sie nämlich zwischen den immer vollkommeneren Mitteln und dem immer punktuellen Zweck zu unterscheiden weiß; denn Meier ist bei seiner Zählarbeit auf so viele anregende und nützliche Gedanken gekommen, wie es keine Maschine kann. So hat er durch sie den Hörtest angeregt, den heute jeder Schwerhörige durchlaufen muß (wofür ihm der Mediziner, der seine Unterlagen benutzt hat, ein Paar Lederhandschuhe geschenkt hat!), oder eine Schreibmaschinentastatur nach deutschen statistischen Gegebenheiten vorgeschlagen, für die man heute jungen Leuten, die sie, statt Fußball zu spielen, am Computer errechnet haben, den Preis für »Jugend forscht« verliehen hat, usw.

Nein, eine »Chancengleichheit« für alle bietet auch die Menge der Mittel nicht, die heute Jedem zur Verfügung steht. Man vergißt allzu leicht über dem Kalkulieren das Denken, über der Simulation die Wirklichkeit, über statistischen Tatbeständen, wie die Phänomene für eine Statistik reif geworden sind, über der Quantität die nicht wegzuleugnenden Qualitätsunterschiede. Aber den Ehrendoktor, den man Meier für sein Lebenswerk schließlich doch gegönnt hat, wird man schnell für weniger bedeutende Leistungen parat haben. Daß ich dennoch an dieser »Mauer« zwischen Einst und Jetzt als Ersten den Liebesgöttern begegnet bin, läßt mich hoffen, daß die Welt doch so geblieben ist, wie sie war und vermutlich auch sein wird.

Sie sind als Götter Kinder.
Man liebt sie drum nicht minder,
Selbst Zyniker und Spötter
Verehren diese Götter
Und selbst auf ihre Weise
die kalt gewordenen Greise.
O, seht die schönen Vögel,
Sie stehen zum Verkauf.

Sind Kinder, die die Frauen
Voll Heiterkeit beschauen,
Sind Götter, die auf Männer
Als ihre Opferlämmer
Mit Pfeil und Bogen zielen,
Auch wenn sie nichts als spielen?
Im Käfig sind die Vögel,
Sie alle stehen zum Kauf.

Befreit von jedem Irrsal
Und zwiegespaltnem Wirrsal
Der kämpfenden Geschlechter
Im Spiel und mit Gelächter
Sind eifrig sie zugange:
Hermaephrodit und Range.
O, seht die muntren Vögel,
Sie stehen zum Verkauf.

So lange Menschen leben,
Wirtd auch die Kinder geben,
Die kleine Dinge machen
Und über große lachen.
Man wird sie dulden müssen
Und doch am Ende küssen,
Die holden Götterkinder.
Sie stehen hier zum Verkauf.

Denn wie ihr Los auch fiele,
Die Liebe ist im Spiele,
Sonst wär auf diesem Sterne
Der Götter Segen ferne,
Doch Liebe hält die Zügel
Und *alle* haben Flügel!
Wie artig sind die Vögel!
Wie reizend ist der Kauf!

Anhang I – Texte

1. Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803)*

Die Liebesgötter (Nach Zappi)

Hundert kleine Liebesgötter
Spielten einst im Rosenthal;
Einer aber fragte: »Brüder,
Fliegen wir denn nicht einmahl?«
Augenblicks sah man ihn fliegen,
Wie ein Vogel flog er auf,
Flog nach Chloens Augenbraunen,
Setzte sich zurecht darauf;
Sahe sich in ihren Augen
Heller als in einem Bach;
Alle seine Brüder flogen
Wie ein Bienenschwarm ihm nach!
Auf der Stirn und auf den Lippen,
In den Augen, auf dem Haar,
Auf der kleinsten Stelle saßen
Liebesgötter, Paar bei Paar!
»Seht doch«, rief ich zu den Freunden,
»Meine liebe Chloe, seht,
Ihr Gesicht ein Thron der Götter!« –
Einer aber kam zu spät;
Suchte flatternd eine Stelle,
Fiel, als er sich Mühe gab,
Einzudringen, auf den Busen
Ueber Hals und Kopf hinab;
Raffte sich zusammen, suchte
Sich zurechte, kehrte sich
Zu den Brüdern, fragte: »Brüder,
Welcher sitzt so gut, als ich?«

(Versuch zu scherzhafften Liedern 1744–58)

* Zitiert nach: http://gutenberg.spiegel.de/gleim/gedichte/Druckversion_liebesgt.htm [14.4. 2007]. – J. W. L. Gleim's sämtliche Werke. 1. Originalausgabe aus des Dichters Handschriften durch Wilhelm Körte, Bd. 2, Halberstadt 1811, S. 366ff.

2. Johann Peter Uz (1720–1796)*

Die Liebesgötter

Cypris, meiner Phyllis gleich,
 Saß von Grazien umgeben,
 Denn ich sah ihr frohes Reich;
 Mich berauschten Cypers Reben.
 Ein geweihter Myrtenwald,
 Den geheime Schatten schwärzten,
 War der Göttin Aufenthalt,
 Wo die Liebesgötter scherzten.

Viele gingen, Paar bei Paar:
 Andre sangen, die ich kannte,
 Deren Auge schalkhaft war,
 Und voll schlauer Wollust brannte.
 Viele flogen rüstig aus,
 Mit dem Bogen in der Rechten.
 Viele waren nicht zu Haus,
 Weil sie bei Lyäen zechten.

Unter grüner Büsche Nacht,
 Unter abgelegnen Sträuchen,
 Wo so manche Nymphe lacht,
 Sah ich sie am liebsten schleichen.
 Viele flohn mit leichtem Fuß
 Allen Zwang betränter Ketten,
 Flatterten von Kuß zu Kuß
 Und von Blonden zu Brünnetten.

Lyrische Gedichte 1755

Cypris, meiner Phyllis gleich,
 Saß von Grazien umgeben.
 Denn ich sah ihr fröhlich Reich,
 Und um sie den Zephyr schweben.
 Ein geweihter Myrtenwald,
 Welchen hohe Schatten schwärzten,
 War der Göttin Aufenthalt,
 Wo die Liebesgötter scherzten.

Viele giengen Paar bey Paar:
 Andre sungen, die ich kannte,
 Deren Auge schalkhaft war,
 Und voll schlauer Wollust brannte.
 Viele flogen rüstig aus,
 Mit dem Bogen in der Rechten.
 Viele waren nicht zu Haus:
 Weil sie bei Lyäen zechten.

Der voll blöder Unschuld schien,
 Herrschet auf den Schäferauen.
 Feuerreich, verschwiegen, kühn
 Sah der Liebling junger Frauen.
 Doch ermüdet hingekrümmt,
 Schlieft der Liebesgott der Ehen;
 Und Cythere, sehr ergrimmt,
 Hieß ihn auch zu Bacchus gehen.

Wo der Busch am dicksten ist,
 Sah ich sie am liebsten schleichen;
 Und sie lockten oft mit List
 Junge Nymphen zu den Sträuchen.
 Viele, deren leichten Fuß
 Venus nicht gefesselt hätte;
 Flatterten von Kuß zu Kuß,
 Von der Blonden zur Brunette.

Kleine Götter, voller List,
 Deren Pfeil kein Herz verfehlet,
 Und vom Nektar trunken ist,
 Ob er gleich die Thoren quälet:
 Bleibt, ach! bleibt noch lange Zeit,
 Meine Jugend froh zu machen.
 Ehe Schnee mein Haupt bestreut,
 Wünsch ich unter euch zu lachen.

* Zitiert nach: http://recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=16136 [24.1.2006]. – A. SAUER (Hg.), Sämtliche poetische Werke von J. P. Utz, Stuttgart 1890, Nr. 25, S. 64f. (fünfstrophige Fassung).

3. Unbekannter Autor

Trüb war mein Herz den ganzen Tag
Nun wird es trüb und trüber
Trompeten und Geigen und Paukenschlag
Und Du hüpfest mir lächelnd vorüber.

Es ist so gesellig und tanzt sich so nett,*
Du lächelst so selig, Du Süße,
Da springt mein Herz auf das blanke Parkett
Und rollt Dir vor die Füße.

Es springt wie ein roter Kinderball,
Es läuft und will nicht ruhen,
es folgt im Saale allüberall
Den kleinen, tanzenden Schuhen.

Die Damen und Herren, sie lachen wie toll,
Wie klingt ihr Lachen so herzlich,
Ich neige mich tief und kummervoll
Und lächele selber schmerzlich.

Da sah ich Dich plötzlich vor mir stehn
Du hast so rührend gebeten:
»Verzeihung, es ist nicht mit Absicht geschehn,
Ich habe Ihr Herz zertreten.«**

* Oder ähnlich

** S. Anm. 73

Anhang II – Melodien

Wer kauft Liebesgötter?

Gedicht von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 118.

FRANZ SCHUBERT.

Mässig, lieblich.

21. August 1815.

Pianoforte.

Von al - len schö - nen Waa - ren, zum Mark - te - her - ge - fah - ren, wird kei - ne mehr be -
Zu - erst be - sieht den gro - ssen, den lu - sti - gen, den lo - sen! Er hü - p - fet leicht und
ha - gen als die wir euch ge - tra - gen aus fer - nen Län - dern brin - gen. O hü - ret was wir
mun - ter von Baum und Busch her - un - ter; gleich ist er wie - der dro - ben. Wir wol - len ihn nicht
sin - gen! und seht die schö - nen Vö - gel, sie ste - hen zum Ver - kauf.
lo - ben. O seht den mun - tern Vo - gel! Er steht hier zum Ver - kauf.

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 putzen
Und eure Liebe nutzen.
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!

383 A

F. S. 431.

Ausgegeben 1895.

Schuberts Lied (Deutsch, Schubert, S. 165 Nr. 261) ist datiert mit dem 21. VIII. 1815 und stand im zweiten Liederheft für Goethe, das er zusammengestellt hatte, aber nicht abschickte, weil jegliches Echo auf das Erste ausgeblieben war, vgl. Deutsch, Liederhefte, S. 35. Es ist hier gleichfalls wiedergegeben (nach der ersten kritischen durchgesehenen Ausgabe, Schubert, Werke, S. 43 Nr. 118). Übrigens glaube ich, daß Dietrich Fischer-Dieskau sich von seiner Sangeskunst dazu hat verleiten lassen, das Lied, das er doch selber als Wechselgesang von Papageno und Papagena darstellt, durch seine Interpretation komplizierter zu machen, als es ist, als ob es sich nur um eine Übung in *skorogovorka* handele, denn er spricht von »Schnellzüngigkeit« und von einem »orientalischem Redefluß«, die es stimmlich zu bewältigen gälte, doch dazu scheint mir sowohl der Text wie die Melodie zu schlicht; vgl. Fischer-Dieskau, Spuren, S. 61.

Trotz der Mißachtung durch Goethe scheint Schubert an dem Stichwort »Liebesgötter« Gefallen gefunden zu haben, denn schon 1816 komponierte er ein zweites Lied mit dem Titel »Die Liebesgötter« auf einen Text von Johann Peter Uz (1720–1796) und ging damit hinter Goethes Lied zurück [s. Anhang II, Nr. 2 sowie Anhang I, Nr. 2].

Denn nicht nur Uz war »arkadisch«: Der Reigenführer der deutschen Anacreontik und ihrer Dichterbünde war Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), dessen Gedicht »Die Liebesgötter« hier folgen soll [s. Anhang I, Nr. 1], weil es seine Herkunft selbst preisgibt, denn es trägt den Vermerk »Nach Zappi«. Giovan Battista Felice Zappi (1667–1719) aber war Mitbegründer der Dichterkademie *Arcadia*, und seine Anacreontik lag mehrere Generationen vor der deutschen. Es ist ein Gedicht dieser Art und dieser Zeit, das Achim von Arnim seinen Zeitgenossen in den »Majoratsherren« von 1820 vorführen will: Die schöne vermeintliche Jüdin Esther liest da auf einer ihrer abendlichen halluzinatorischen Seancen »ein italienisches Gedicht mit vielem Ausdruck, in welchem der Dienst der Liebesgötter bei einem Putztische beschrieben wurde, und gleich sah er unzählige dieser zartbeflügelten Gestalten das Zimmer beleben; sah, wie sie ihr Kamm und Bänder reichten, und ein zierliches Trinkgefäß, wie sie die abgeworfenen Kleider ordneten, alles nach dem Winken ihrer Hände; dann aber, als sie sich in ihr Bett gestreckt, wie ein gaukelnder Kreis, um ihr Haupt schwebten, bis sie immer blässer und blässer sich im Dampfe der erlöschenden Nachtlampe verloren, in welchem ihm dagegen die Gestalt seiner Mutter erschien, die von der Stirn des Mädchens eine kleine beflügelte Lichtgestalt aufhob, und in ihre Arme nahm, – wie das Bild der Nacht, die das Kindlein Schlaf in ihrem Gewande trägt« (Migge, Arnim 3, S. 42f.). Man sieht: Etwas Thorvaldsen ist in dieser Vision schon dabei.

Die Liebesgötter.

Gedicht von J. P. Uz.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Serie 20. N^o 231.

FRANZ SCHUBERT.

Juni 1816.

Zart.

Singstimme.

Cy - pris, mei - ner Phyl - lis gleich,
Vie - le gin - gen Paar bei Paar:

Pianoforte.

sass von Gra - zi - en um - ge - ben; denn ich sah ihr fro - hes Reich;
an - dre san - gen, die ich - kann - te, de - ren Au - ge schalkhaft war,

mich be - rausch - ten - Cy - perns Re - ben. Ein ge - weih - ter
und voll schlau - er - Wol - lust brann - te. Vie - le flo - gen

F. S. 564.

Myr - thenwald, den ge - hei - me Schat - ten schwärzten, war der Göt - tin Auf - ent - halt,
 rü - stig aus, mit dem Bo - gen in - der Rech - ten. Vie - le wa - ren nicht zu Haus,

wo die Lie - bes - göt - ter - scherz - ten, wo die Lie - bes - göt - ter - scherz - ten.
 weil sie bei Ly - ä - en - zech - ten, weil sie bei Ly - ä - en - zech - ten.

Der voll blüder Unschuld schien,
 Herrscht auf stillen Schäferauen.
 Feuerreich, verschwiegen, kühn
 Sah der Lieblich junger Frauen.
 Doch ermüdet hingekrümmt,
 Schlieft der Liebesgott der Ehen:
 Und Cythere, sehr ergrimmt,
 Hiess ihn auch zum Bacchus gehen.

Unter grüner Büsche Nacht,
 Unter abgelegnen Sträuchen,
 Wo so manche Nymphe lacht,
 Sah ich sie am liebsten schleichen.
 Viele flohn mit leichtem Fuss
 Allen Zwang bethrünter Ketten,
 Flatterten von Kuss zu Kuss
 Und von Blondnen zu Brünnetten.

Kleine Götter voller List,
 Deren Pfeil kein Herz verfehlet,
 Und vom Nektar trunken ist,
 Ob er gleich die Thoren quälet:
 Bleibt, ach! bleibt noch lange Zeit,
 Meine Jugend froh zu machen!
 Wann ihr einst entwichen seid,
 Will ich bei Lyäen lachen.

F. S. 564.

Amor auf der Messe (Böhme 423)

6 Nicht zu langsam

Musical score for 'Amor auf der Messe (Böhme 423)'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is the vocal line, the second is the piano accompaniment, and the third is the bass line. The music is in a simple, homophonic style.

3.1 Messelied Nr. 6

8 1909

Musical score for 'Amor auf der Messe (Böhme 423)' with lyrics. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is the vocal line with lyrics, the second is the piano accompaniment, and the third is the bass line. The lyrics are: "Als im jüngst ver-floß-nen Jahr zu Leip zig O-ster-mes-se war, hat-te auf des Mark-tes Mit-te A-mor ei-ne Krä-mer-hüt-te und bot freund-lich je-der-mann Her-zen zu ver-kau-fen an, und bot an." The first ending bracket is over the final measure of the third staff.

3.2 Messelied Nr. 8

9 (Anf. 19. Jh., Original G-Dur)

20 Allegretto (1912)

21 (1930)

The image displays a musical score for three different versions of a piece, numbered 9, 20, and 21. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first three staves show the beginning of each version. The first version (9) is the original from the 19th century. The second version (20) is an Allegretto from 1912. The third version (21) is from 1930. The score continues for 12 staves, showing the progression of the piece. The 1930 version (21) features more complex rhythmic patterns and dynamics compared to the earlier versions.

16 (1840)



Als im jüngst ver - floß - nen Jahr Leipz' - ger O - ster - mes - se war,
 hat - te auf des Mark - tes Mit - te A - mor ei - ne Krä - mer - hüt - te
 und bot freund - lich je - der - mann Her - zen zu ver - kau - fen an.

3.4 Messelied Nr. 16

17 Allo (1840-42, A Vojtišek)



Als im jüngst ver-floß - nen Jahr Leipz' - ger O - ster - mes - se
 war, hat - te auf des Mark - tes Mit - te A - mor ei - ne Krä - mer -
 hüt - te und bot freund - lich je - der - mann Her - zen zu ver - kau - fen an.

3.5 Messelied Nr. 17

19 Erzählend

The image shows a piano accompaniment for a piece titled '19 Erzählend'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system has six measures, and the second system has six measures. The music is primarily composed of chords and simple melodic lines.

3.6 Messelied Nr. 19

31,32 (+/- 1800 Oder 1790er Jahre, +/-1815)

The image shows a vocal melody for two stanzas of a song. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are in German and describe the Easter story. The first line of the first stanza is 'Als im jüngst ver - floß-nen Jahr Leipz'-ger O - ster - mes - se war,'. The second line is 'hat - te auf des Mark - tes Mit - te A - mor ei - ne Krä - mer - hüt - te'. The first line of the second stanza is 'und bot freund - lich je - der - mann Her - zen zu ver - kau - fen an.'.

Als im jüngst ver - floß-nen Jahr Leipz'-ger O - ster - mes - se war,
 hat - te auf des Mark - tes Mit - te A - mor ei - ne Krä - mer - hüt - te
 und bot freund - lich je - der - mann Her - zen zu ver - kau - fen an.

3.7 Messelied Nr. 31,32

Anhang III – Abbildungen



1. Bild von Stabia

Fünf sehr schöne.
Neue Lieder.



Das Erste.

Amor als Herzenverkäufer.
Als in dem verfloß'nen Jahr.

Das Zweite.

Antwort des Malers an den Bauer.
Mein Herr Bauer großen Dank, sagt er

Das Dritte.

O ihr edle Katerhanen.

Das Vierte.

Das Schäfermädchen und der Kukul.
Ein Schäfermädchen weidete, zwei er

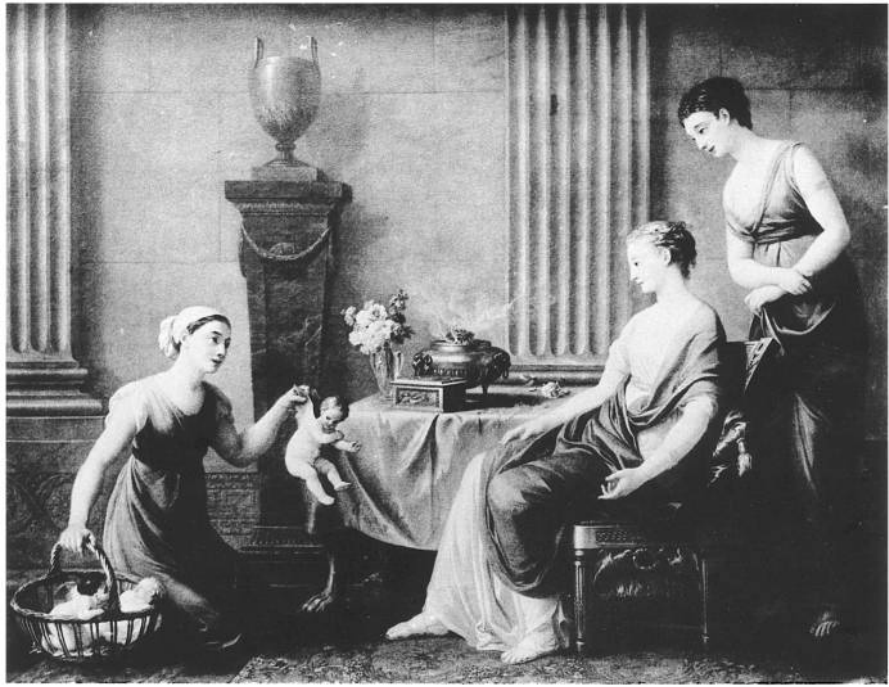
Das Fünfte.

Es marschirten drei Regimenter.

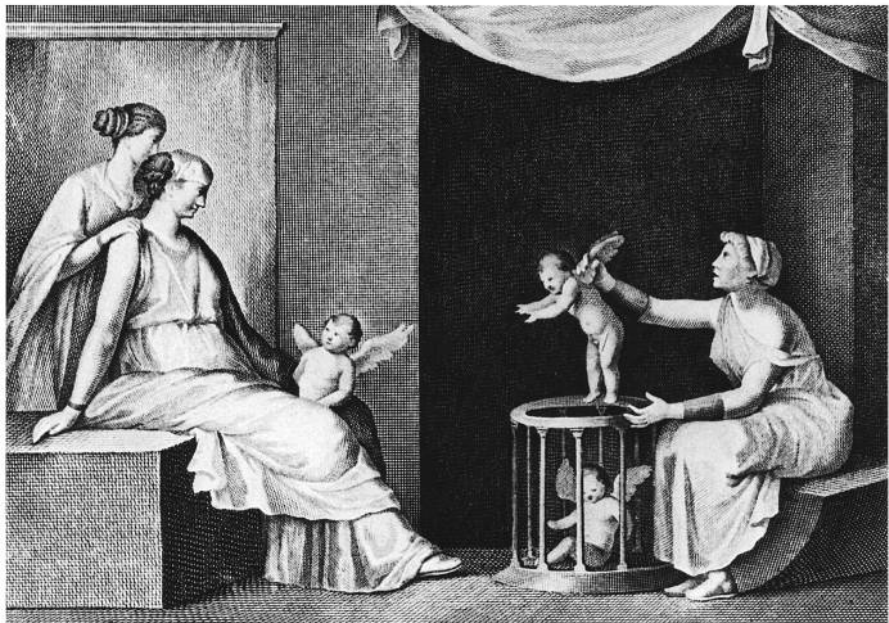
Berlin, in der Hengstblischen Buchdruckerei. (101)



3. *Tizian*



Joseph-Marie Vien, *Selling of Cupids*, Salon of 1763.
Fontainebleau, Château



Selling of Cupids, engraving by C. Nolli, 1762



Christian Gottfried Jüchtzer,
Who'll Buy Cupids? 1785



Henry Fuseli, *Selling of Cupids*, ca. 1775.
New York, Coll. Robert Halsband



Jacques-Louis David, *Drawing after
Selling of Cupids*, ca. 1776

No. I.

L i f t e
d e r
T o r e v t i c a - W a a r e
z u W e i m a r.

Taf. I.

No.		Rheinl. Maas.	
1	Ganymed. Antik.	4 Fuß, 3 Zoll.	10.
2	Mediceische Venus. Antik.	5 Fs.	25.
3	Harpocrates. Neu von Klauer.	4 Fs. 9 —	25.
4	Merkur. Neu von Klauer.	4 Fs. 9 —	25.
5	Flora. Neu von Klauer.	5 Fs.	32.
6	Genius des Todes. Neu von Klauer.	4 Fs. 8 —	32.

Taf. II.

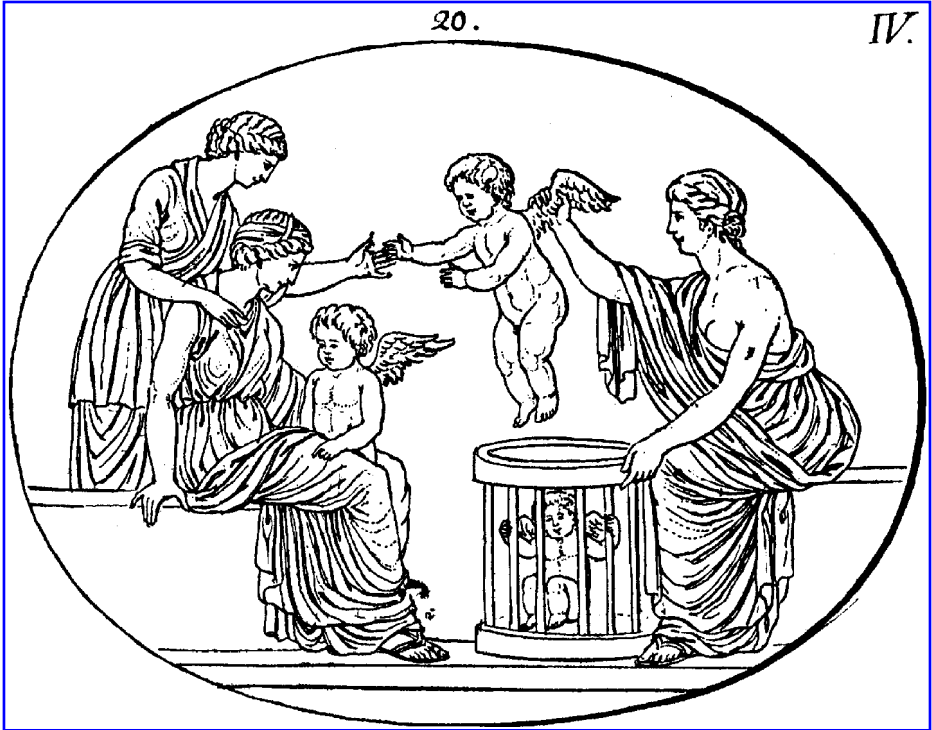
7	Der Ziegenträger-Faun. Antik.	4 Fs. 5 —	28.
8	Faun mit den Cymbeln. Antik.	4 Fs. 5 —	28.
9	Apollino. Antik.	4 Fs. 6 —	25.
10	Higyea. Neu von Klauer.	5 Fs. 5 —	38.
11	Die große Vestalin. Antik.	6 Fs. 3 —	64.
12	Die kleine Vestalin. Antik.	5 Fs. 5 —	28.

Taf. III.

13	Die Najaden, von Klauer, eine Gruppe für Brunnen.	5 Fs. 2 —	50.
14	Caenus & Biblis. Antik.	4 Fs. 4 —	50.
15	Castor und Pollux. Antik.	5 Fs.	64.
16	Uhrgehäuf mit Kindern, von Klauer.	2 Fs. 10 —	20.
17	Amor der eine Nachtigall füttert. von Klauer.	2 Fs. 3 —	10.
18	Uhrgehäuf mit Kindern, von Klauer.	2 Fs. 10 —	20.

Taf. IV.

19	Tritonen und Nymphen, Basrelief nach <i>Salvator Rosa</i> , von Klauer. 3 Fuß 1 Zoll breit, 2 Fuß hoch.		10
20	Die Amorphändlerin, nach einen antiken Gemähde. 3 Fuß 3 Zoll breit. 2 Fuß 5 Zoll hoch.		10
21	Kinder-Bachanal, von Klauer. 2 Fuß 8 Zoll breit, 1 Fuß 6 Zoll hoch.		7.
22	Hochzeit der Psyche. Antik. 2 Fuß 8 Zoll breit, 1 Fuß 6 Zoll hoch.		7.



8. Die Amorbändlerin



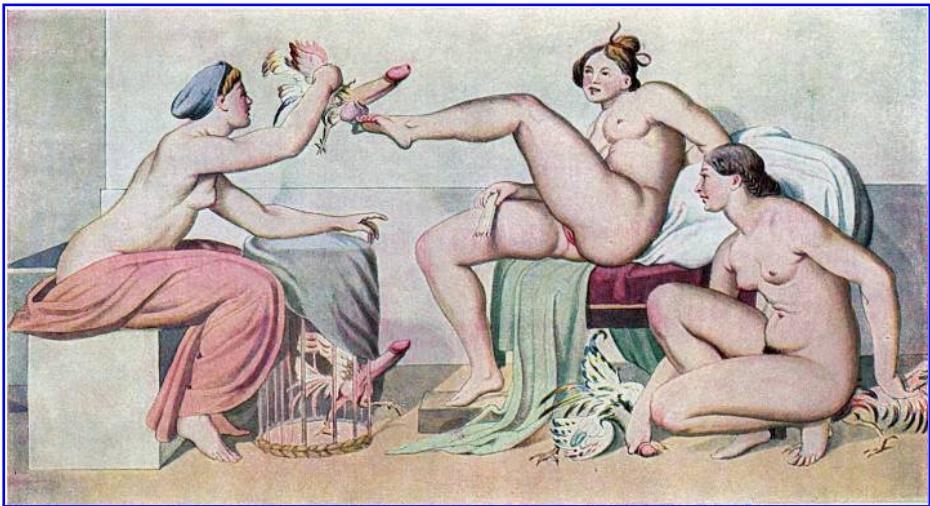
9a. Riepenhausen



9b. Riepenhausen



10. Thorvaldsen



11. Genelli



12. Kaulbach



Abbildungsverzeichnis

1. Stabiaë »Wer kauft Liebesgötter« – Nach: Pompeji, Leben, S. 217; siehe S. 48.
2. Messelied – Berlin, Zürngibl 101; siehe Anm. 92, 113.
3. Tizian, Spiele der Liebesgötter – Nach: Jaffé, David (Hg.): Titian, London 2003, S. 111; siehe Anm. 222.
4. Joseph-Marie Vien »La Marchande d'Amours« und 5. Cesare Nolli »La Venditrice di Amori« – Nach: Rosenblum, Transformations; siehe Anm. 225.
6. Christian Gottfried Jüchtzer, Heinrich Füssli und Jacques-Louis David – ebd.; siehe Anm. 237, 244.
7. Verzeichnis der Torevtica-Waare – Nach: Verzeichnis der Torevtica-Waare; siehe Anm. 241.
8. »Die Amorhändlerin« – ebd.; siehe Anm. 241.
- 9^a. Riepenhausen »Amorverkäuferin« – Nach: Wille, Liebesgötter, S. 172f.; siehe Anm. 247.
- 9^b. Riepenhausen »Amorverkäuferin« – Nach: Wille, Liebesgötter, S. 172f.; siehe Anm. 247.
10. Bertel Thorvaldsen – Photographie Ludwig Gerhardt; siehe Anm. 262, 274.
11. Buonaventura Genelli – Nach: Fuchs, Geschichte 1, S. 127; siehe Anm. 321.
12. Wilhelm von Kaulbach »Wer kauft Liebesgötter« – Nach: Wille, Liebesgötter, S. 176; siehe Anm. 322.
13. »Liebesbaum« – Postkarte: Editions Photographiques Michel Hervé; siehe Anm. 327.
14. »Zar Nikita« – Nina Ivanovna Ljubovina, Zar Nikita; siehe Anm. 332.

Zitierte Literatur

Nicht nur bei den Ausgaben von Goethe, sondern auch bei anderen Autoren und Sammlungen wird auf diese unter den Namen der jeweiligen Herausgeber bzw. Bearbeiter Bezug genommen. Diese werden einheitlich als Herausgeber bezeichnet.

In den Anmerkungen aufgeführte vollständige bibliographische Angaben konnten in den einschlägigen [elektronischen] Katalogen nicht nachgewiesen werden.

Unter »Anm.-Nr.« wird auf die jeweiligen Anmerkungen verwiesen, in denen das entsprechende Werk zitiert ist. Ein Namenregister soll auf diese Weise ersetzt werden.

Nur im Text zitierte Autoren werden mit ungefährender Stellenangabe (»vor Anm. ...«) nachgewiesen.

	Anm.-Nr.
A	
AARNE, ANTTI / THOMPSON, STYTH: The types of the folktale: the classification and bibliography, Helsinki ² 1961 <i>Academy s. The Royal Academy of Arts</i>	361
ALBRECHT, MICHAEL VON: Goethe und das Volkslied, Darmstadt 1972 Allgemeine deutsche Biographie, 56 Bände, Leipzig 1875–1912	83
ALHOY, MAURICE: Physiologie du voyageur, Paris 1841	315
ALTWEGG, WILHELM (Hg.): Johann Peter Hebel: Rheinischer Hausfreund 1813, in: Gesammelte Werke, Band 2, Frauenfeld 1942 <i>Anakreon s. Campbell</i>	105
D'ANCORA, GAETANO: Die Ruinen von Herkulanum und Pompeji, nebst dem ehemaligen und gegenwärtigen Zustande des Vesuvs von Cajetan d'Ancora. Aus dem Italienischen übersetzt von Christian August Behr, Gera, Leipzig [1806] [italienisch: Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e di Pompei: e degli'antico e presente stato del Vesuvio; per guida del Forestieri, Napoli 1803]	183
ANTAL, FREDERICK: Hogarth and his place in european art, London 1962 [deutsch: Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Aus dem Englischen übersetzt von Fritz Gay, Dresden 1962]	228
ARNDT, WALTER W. (Übers.): Pushkin: Czar Nikita, in: Playboy 12, 12 (1965), S. 220–221	336
ARNDT, WALTER W. (Übers.): Pushkin Threefold: narrative, lyric, polemic, and ribald verse, New York; London 1972	336
<i>Arnim s. Dobmke, Migge</i>	
ASCIONE, GINA C.: Wer kauft Liebesgötter? La fortuna in Europa di un tema stabiano tra rococò e neoclassicismo, in: Ascione, Gina Carla (Hg.), In Sta- biano, cultura e archeologia da Stabiae: la città e il territorio tra l'età arcaica e l'età romana. Catalogo della Mostra, Castellammare di Stabia, Palazzetto del mare, 4 novembre 2000 – 31 gennaio 2001, Castellammare di Stabia, 2001, S. 41–47	286
ASSMANN, JAN: Die Zauberflöte, Oper und Mysterium, München 2005 <i>Athenæus s. Gulick</i>	7
B	
BARCILON, JACQUES: Use of the fairy tale in the 18 th century, in: Studies on Voltaire and the 18 th century 24 (1963), S. 111–138	302

- BARKEY, HERMANN (Hg.): Johann Andreas Schmeller: Über Schrift und Schriftunterricht: ein ABC-Büchlein in die Hände Lehrender, München 1965 377
- BARTH, SUSANNE: Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert: ikonographische Darstellungen, Diss. phil. München, Bamberg 1971 266
- BARTHEL, G. EMIL (Hg.): Nicolaus Lenau's sämtliche Werke, Leipzig 1903 121
- BASSI, ELENA (Hg.): La Gipsoteca di Possano: sculture e dipinti di Antonio Canova [Cataloghi di raccolte d'arte 3], Venedig 1957 264
- BAUSINGER, HERMANN: Volkskultur in der technischen Welt, Stuttgart 1961 100
- BECHER, JUTTA: Experiencer constructions in Wolof, in: Hamburger afrikanistische Arbeitspapiere 2 (2003), S. 1–89 120
- BECKBY, HERMANN (Hg.): Anthologia Graeca: griechisch-deutsch, 4 Bände, München 1957–1958 59, 69, 72, 118, 134, 138, 139
- BECKER, RUDOLF Z. (Hg.): Holzschnitte alter deutscher Meister: in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrecht Freiherr von Derschau. Als ein Beytrag zur Kunstgeschichte hg. und mit einer Abhandlung über die Holzschneidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolf Zacharias Becker, Theil 2, Gotha 1810 255
- BELL, CLAIR H. (Hg.): Georg Hager: A Meistersinger of Nürnberg 1552–1634, 4 Bände, Berkeley, Calif. 1947 351
- BERKEMER GEORG / RAPPE, GUIDO (Hg.): Das Herz im Kulturvergleich, Berlin 1996 120
- BEYER, ANDREAS / RADECKE, GABRIELE (Hg.): August von Goethe, Auf einer Reise nach Süden: Tagebuch 1830, Erstdruck nach den Handschriften, München 1999 177
- BIEDERMANN, FLODOARD VON (Hg.): Goethes Gespräche, Teil 2: Vom Erfurter Kongress bis zum letzten böhmischen Aufenthalt: 1808–1823, Leipzig ²1909 vor Anm. 18; 21
- BIEDERMANN, WOLDEMAR VON: Goethe-Forschungen, Frankfurt/M. 1879 20
- BIEGEL, GERD: Geschichte des Alters in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, Braunschweig 1993 265
- BILDERBOGEN: Deutsche Populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1973 [Ausstellungskatalog] 327
- BILLY, ANDRÉ: Diderot: Œuvres, texte établi et annoté, Paris 1951 294, 296
- BIRT, THEODOR: Wer kauft Liebesgötter? in: Deutsche Rundschau, hg. von Julius Rodenberg 74 (1893), S. 370–391 [deutsche Fassung des lateinischen Aufsatzes De amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis commentariolus Catullianus alter, Marpurgi 1892] 126, 127, 210, 258
- BIRT, THEODOR: Woher stammen die Amoretten? in: Aus dem Leben der Antike, Leipzig 1918, S. 134–164 210
- BODE, WILHELM: Weib und Sittlichkeit in Goethes Leben und Denken, Berlin ²1926 [1916] 380
- BODENSTEDT, FRIEDRICH: Russische Dichter: Alexander Puschkkin, 2 Bände, Berlin 1866 362
- BÖHME, FRANZ M.: Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1895 88, 105
- BÖHME, FRANZ M.: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel: Volksüberlieferungen aus allen Landen deutscher Zunge; gesammelt und mit Angabe der Quellen, erläuternden Anmerkungen und den dazugehörigen Melodien, Band 2, Leipzig 1897 47
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit, in: Schulze (Hg.), Goethe, S. 269–277 213
- BOETTE, WERNER: Scham, Schamgefühl, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 7, Sp. 998–1000 314
- BOETTICHER, WOLFGANG / FINK, GOTTFRIED WILHELM: in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 4, Sp. 223–227. 110

- BÖTTIGER, KARL W. (Hg.): Carl August Böttiger. Literarische Zustände und Zeitgenossen, in: Schilderungen aus Karl Aug. Böttiger's handschriftlichem Nachlasse, Bändchen 2, Leipzig 1838 20
- BOGATYREV, PETR: Grigor'evič Chudožestvennyje sredstva v jumorističeskom jarmaročnom fol'klóre, VI. Meždunarodnyj s'ezd, Praga 1968, Doklady sovet-skoj delegacii 5, S. 244–336. 341
- BOHNENENGEL, JULIA: Dialektik der Affekte: Ludwig Uhland's »Castellan von Couci« im kulturgeschichtlichen Kontext der europäischen Herzmaere-Tradition, in: Zeitschrift für Germanistik. N. F. 15–2 (2005), S. 296–310 309
- BOHNENKAMP, ANNE (Hg.): »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«: Die Paralipomena zu Goethes »Faust«, Frankfurt/M. 1994 Motto Kap. VIII
- BOLL, FRANZ: Die Lebensalter. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen mit einem Anhang über die Schrift von der Siebenzahl, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur 31 (1913), S. 88–146 [auch in: Stegemann, Viktor (Hg.), Franz Boll: Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums, Leipzig 1950, S. 156–224] 265
- BOLLE, CARL / POLLE, FRIEDRICH (Hg.): Friedrich Drosihn, Deutsche Kinderreime und Verwandtes: aus dem Munde des Volkes vornehmlich in Pommern gesammelt, Leipzig 1897 47
- BOLTE, JOHANNES / POLÍVKA, GEORG: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Band 1, Leipzig 1913 363
- Bonaventura s. Steinert*
- BORCHMEYER, DIETER: Goethe, Mozart und die Zauberflöte, Göttingen 1994 7
- BORCHMEYER, DIETER: Mozart oder Die Entdeckung der Liebe, Frankfurt/M. 2005 7
- BRANSCOMBE, PETER: Die Zauberflöte. A lofty sequel and some lowly parodies, in: Publications of the English Goethe-Society. Papers read before the society, New Series 48, 1977–78, S. 1–21 14
- BRÜCKNER, WOLFGANG: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland: Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, München 1975 327
- BRÜCKNER, WOLFGANG: »Was ist der Ruhm der TIMES gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens?«: Die Bilderbogen-Sammlung Dietrich Hecht, Berlin 1995 327
- BRUN geb. MÜNTER, FRIEDERIKE: Neue Gedichte, Darmstadt 1812 248, 250
- BRUNNER, HORST / WACHINGER, BURGHART (Hg.): Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12–18. Jahrhunderts, 15 Bände, Tübingen 1986–2002 351
- BURROW, JOHN A.: The ages of man: a study in medieval writings and thought, Oxford 1986 265
- BURKHART, DAGMAR: An early fairy tale in verse of Aleksandr S. Puškin: The structure of the erotic riddle, in: Russian Literature 24 (1988), S. 289ff. 328

C

- CAMPBELL, DAVID A. (Hg.): Greek Lyric with an English translation 2: Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman. Cambridge, Mass; London 1988 58
- CAROLL, LEWIS: Alice's adventures in Wonderland, London 1907 [pocket edition] 171
- CHRISTOFFEL, ULRICH (Hg.): Buonaventura Genelli. Aus dem Leben eines Künstlers. Berlin 1922 321
- Chamisso s. Sydow*

- COCHIN-BELLICARD, CHARLES N.: Observations sur les peintures d'Herculanum – Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum, avec quelques réflexions sur la peinture & la sculpture des anciens, et une courte description des plusieurs antiquités des environs de Naples, Paris 1754 165
- CORTI, EGON C.: Untergang und Auferstehung von Pompeji und Herculanum, München ²1940 209
- CRASS, HANNS M.: Bonaventura Genelli als Illustrator, Bonn 1981 321
- CROSS, A.: Pushkin's bawdy: Or notes from the literary underground, in: Russian Literature Triquarterly 19 (1974), S. 203–236 343, 356, 359
- CSAMPAI, ATTILA / HOLLAND, DIETMAR (Hg.): Die Zaubrerflöte. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek 1982 7
- CURTIUS, LUDWIG: Die Wandmalerei Pompejis: eine Einführung in ihr Verständnis, Leipzig 1929 143, 150, 208
- D**
- DAVID, FRANÇOIS-ANNE: Antiquités d'Herculanum ou les plus belles peintures antiques et les marbres, bronzes, meubles etc. trouvés dans les excavations d'Herculaneum, Stabia et Pompeji gravées par François-Anne David. Avec leur explication par Pierre Sylvain Maréchal, 8 Teile, Paris 1780–1789 168
- DEHIO, GUSTAV: Alt-Italienische Gemälde als Quelle zum Faust, in: Goethe-Jahrbuch 7 (1886), S. 251–262 149
- DEUTSCH, OTTO E.: Schuberts zwei Liederhefte für Goethe, in: Die Musik 21/1 (1928–29), S. 31–37 Anhang II
- DEUTSCH, OTTO E. (Hg.): Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 8, 4: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge, Kassel 1978 Anhang II
- DILTHEY, CARL: Epigrammata graecorum pompeis repertorum trias in tabula lithographa expressa et Caroli Diltheyi commentariolo inlustrata. Universitas litterarum Turicensis 1876 [Exemplar Stadtbibliothek Lübeck, Signatur: Antiq. 4°, 8633] 69
- DOHMKE, J. (Hg.): Arnims Werke, Leipzig; Wien o. J. 287
- DÜNTZER, HEINRICH: Goethes lyrische Gedichte, Leipzig ²1876 2, 50, 129
- DUERR, PETER: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, 5 Bände, Frankfurt/M. 1988–2002 314
- E**
- EBERT, HANS: Bonaventura Genelli: Leben und Werk, Weimar 1971 321
- Echo der Zeitung, in: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/09), Sp. 1295–1300 10
- ECKSTEIN, ERNST: Über das Nackte in der Poesie, in: Eckstein, Ernst, Leichte Waare, Leipzig 1874 389
- EIBL, KARL (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe Gedichte 1756–1799 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 1, 1), Frankfurt/M. 1987 6
- EINEM, HERBERT VON / POHRT, RUDOLF (Hg.): Carl Ludwig Fernow, Römische Briefe an Johann Pohrt 1793–1798, Berlin 1944 248
- ELIA, OLGA: Pitture di Stabia, Napoli 1957 151
- EMMER, JOHANNES: Illustrierte Kunstgeschichte, Berlin o. J. [1901] 322
- EULING, KARL: Das Priamel bis Hans Rosenplüt, Breslau 1905, Nachdruck Hildesheim; New York 1977 111

F

- FECHNER, JÖRG U. (Hg.): Johann Christoph Friedrich Haug, Zweihundert Hyperbelen auf Herrn Wahl's ungeheure Nase, Nachdruck der Ausgabe St. Gallen, 1841, Heidelberg 1991 [¹1804] 308
- FEMMEL, GERHARD / MICHEL, CHRISTOPH (Hg.): Die Erotica und Priapea aus den Kunstsammlungen J. W. Goethes, Frankfurt/M. 1992 52, 70, 157
- FIEDLER, EDUARD (Hg.): Volksreime und Volkslieder in Anhalt-Dessau, Dessau 1847 93
- FISCHER, HANS: Bernhard Anselm Weber, Diss. phil. (masch.) Berlin 1923 19
- FISCHER, HERMANN: Waiblinger, Wilhelm Friedrich, in: Allgemeine deutsche Biographie 40 (1896), S. 597–599 273
- FISCHER, L. H. (Hg.): Johann Leonhard Frisch: Schulspiel von der Unsauberkeit der falschen Dicht- und Reim-Kunst [1700], Berlin 1890 105
- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH: Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden, Wesen, Wirkung, München ¹1985 Anhang II
- FORSSEMAN, ERIK: Goethezeit: über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, München; Berlin 1999 213, 237, 240, 243, 261
- FRAENGER, WILHELM: Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für historische Volkskunde 2 (1926), S. 126–173 332
- FREIDANK, MICHAEL: Kanakisch-Deutsch, Frankfurt/M. 2001 381
- FREUDENTHAL, HERBERT: Der Ausruf in Hamburg: 36 farbige Blätter nach Kupfern von Christoffer Suhr, Leipzig 1938 104
- FRIEDLÄNDER, MAX: Goethe und die Musik, in: Jahrbuchbuch der Goethe-Gesellschaft 3 (1916), S. 275–340 74
- FRISCHAUER, PAUL: Knaurs Sittengeschichte der Welt, Band 1: Vom Paradies bis Pompeji, München; Zürich ²1975 [¹1968] 393
- FRÖMMELE, O.: Kinder-Reime, Lieder und Spiele, Heft 2, Berlin 1900 47
- FUCHS, EDUARD (Hg.): Aus dem Klassenkampf: soziale Gedichte, München 1894 318
- FUCHS, EDUARD: Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit, 2 Bände, München 1901–1903 318
- FUCHS, EDUARD: Geschichte der erotischen Kunst, 3 Bände, München [1912–1926] 317, 318, 319, 320
- FUCHS, PETER: Tausend Jahre pickelhart: Deutsche Geschichte total ausgerastet, Frankfurt/M. 1988 379

G

- GADAMER, HANS-GEORG: Die Bildung des Menschen. Der Zauberflöte anderer Teil [1949], in: ders., Kleine Schriften, Band 2: Interpretationen, Tübingen 1967, S. 118–135 24, 44
- GAETHGENS, THOMAS W. / LUGAND, JACQUES: Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809), Paris 1988 226
- GALLOVÁ, LALA (Übers.): Pushkin, Aleksandr S.: Car Nikita, pohádka, Prag 1928 334
- GASDE, CHRISTA: Noten über Noten. Zur Stilistik der Anmerkungen, in: Engel-Braunschmidt, Annelore / Schmücker, Alois (Hg.), Korrespondenzen: Festschrift für Dietrich Gerhardt aus Anlaß des 65. Geburtstages, Gießen 1977, S. 187–205 392
- GEERLINGS, WILHELM / MÜGGE, ANDREAS (HG.): Das Herz: Organ und Metapher, München 2005 120
- GEESE, WALTER: Gottlieb Martin Klauer, der Bildhauer Goethes, Leipzig 1935 8, 242

- GELL, W. WILLIAM: Pompeiana: The topography, edifices and ornaments of Pompeii: The results of excavations since 1819, 2 Bände, London 1835 vor Anm. 194
- GELL, W. WILLIAM / GANDY, JOHN P.: Pompeiana: The topography, edifices and ornaments of Pompei, London 1817–1819 vor Anm. 217
- Genelli s. Christoffel*
- GERHARD, EDUARD: Antike Bildwerke, zum ersten Male bekannt gemacht, Centurie 1, Stuttgart, Tübingen 1827 175
- GERHARD, EDUARD: Prodromus archäologischer Kunsterklärung, Theil 1, München 1828 175
- GERHARD, EDUARD: Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften, 2 Bände, Berlin 1866–68 69
- GERHARDT, CHRISTOPH / REINHARDT, HARTMUT: Madonnas Erdenblick. Goethe, Tizian, eine Gürtelgeschichte und eine Fernwirkung, in: Röllwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röll zum 65. Geburtstag, hg. v. Jürgen Jaehrling u. a., Tübingen 2002, S. 251–276 149
- GERHARDT, DIETRICH: Zur Problematik der künstlichen Weltsprachen, in: Studium Generale 4 (1951), S. 192–203 373
- GERHARDT, DIETRICH: Renate [von Theodor Storm, 1887] und Olesja [von Alexandr Ivanovic Kuprin, 1897], in: Die Welt der Slaven 23 (1978), S. 1–22 259
- GERHARDT, DIETRICH: Die Zeit und das Wertproblem. Dargestellt an den Übersetzungen V. A. Žukovskjs, Opladen 1989 252, 259
- GERHARDT, DIETRICH: Turgenevs Puppenmärchen. Über die Mehrdeutigkeit der Zweideutigkeit, Welt der Slaven 35 (1990), S. 1–15 66
- GERHARDT, DIETRICH: Le vol d'un perroquet: Gresset in Russland, in: König, Bernhard / Lietz, Jutta (Hg.), Gestaltung – Umgestaltung, Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen. Festschrift für Margot Kruse, Tübingen 1990, S. 25–48 378
- GERHARDT, JOHANNES: Sophie Christine und Carl Heinrich Laeisz. Eine biographische Annäherung an die Zeiten und Themen ihres Lebens, Hamburg [erscheint 2007 in den Schriften der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung] 390
- GIER, ALBERT (Hg.): Fabliaux: Französische Schwank Erzählungen des Hochmittelalters. Altfranzösisch / Deutsch, ausgewählt, übersetzt und kommentiert, Stuttgart 1985 296
- GILMAN, MARGARET: Baudelaire and Thomas Hood, in: The Romanic Review 26 (1935), S. 240–244 300
- GLARBO, HENRY: Martens og Thorvaldsen, in: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1944 282
- GOEDEKE, KARL: Einleitung, in: ders. (Hg.), Goethes Sämtliche Werke, Band 7, Stuttgart o. J. 28
- GOEDEKE, KARL: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, Band 8, 1. Abteilung: vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830, Dresden ²1905 253
- GOEDEKE, KARL: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, Band 4, 3. Abteilung: Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege, Dresden ³1912 2, 4, 27
- Goethe, A. s. Beyer*
- Goethe, J. W. s. Biedermann, Düntzer, Eibl, Goedeke, Grumach, Hahn, Hecker, Herrmann, Loeper, WA*
- GÖTZE, ALFRED: Goethe und das Volkslied, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik, 83

- Abteilung 1: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und deutsche Literatur (31) 1913, S. 284–302
- GOLDSCHMIDT-JENTNER, RUDOLF K.: Biedermeier, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, November 1937, S. 241–244 105
- GORELOV, ALEKSANDR A.: Kem byl avtor sbornika »Drevnie rossijskie stichovorenija«, in: Russkij fol'klor 7 (1962), S. 293–312 352
- GORO VON AGYAGFALVA, LUDWIG: Wanderungen durch Pompeji, Wien 1825 153, 192
- GOW, A. S. F. (Hg.): Theokritos with a tradition and commentary, Cambridge²1952 342
- Gräfin Hahn-Hahn, Ida, Jenseits der Berge, 2 Theile, Leipzig 1840 181, 182
- GREIFENHAGEN, ADOLF: Griechische Eroten, Berlin 1957 135, 141
- GRIMM, JACOB: Über den Liebesgott, Akademierede 1851, in: ders., Kleinere Schriften, Band 2, Berlin 1865, S. 314–332 124
- GRIMM, REINHOLD J.: Die Weimarer Preisaufgaben für bildende Künstler im europäischen Kontext, in: Burdorf, Dieter/Schweickard, Wolfgang (Hg.), Die schöne Verwirrung der Phantasie: antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800, Tübingen, Basel 1998, S. 207–88 213
- GRUBER, GERNOT (Hg.): Wolfgang A. Mozart, Die Zauberflöte, KV 620, Kassel 1990 33
- GRUMACH, ERNST (Hg.): Goethe und die Antike, 2 Bände, Berlin 1949 142, 144
- GRUMACH, ERNST (Hg.): Werke Goethes. Dramen und dramatische Szenen vor der Jahrhundertwende 1788–1799, Band 1, 2, Berlin 1958 2, 40
- GULICK, CHARLES B. (Hg.): Athenaeus, The Deipnosophists, in seven volumes, London; Cambridge, Mass. 1937–41, Nachdruck ebd. 1959 119

H

Hager s. Bell

- HAHN, KARL-HEINZ (Hg.): Briefe an Goethe: Gesamtausgabe in Regestform, Band 3: 1799–1801, Weimar 1983 5, 21
- HAHN, KARL-HEINZ (Hg.): Briefe an Goethe: Gesamtausgabe in Regestform, Band 4: 1802–1804, Weimar 1988 27
- Hahn-Hahn s. Gräfin Hahn Hahn*
- Hamburger Kunsthalle (Hg.): Philipp Otto Runge: Zeichnungen und Scherenschnitte: Gedächtnis-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle aus Anlass der 150. Wiederkehr seines Todestages Hamburg 1960 63
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli / Eduard Hoffmann-Krayer, 10 Bände, Berlin; Leipzig 1927–1942, Nachdruck Berlin; New York 1987
- HANSMANN, LISELOTTE / KRISSE-RETTEBECK, LENZ: Amulett und Talisman: Erscheinungsform und Geschichte, München 1966, Nachdruck München 1977 84
- HANSMANN, WILFRIED: Putten, Worms 2000 62
- HARNACK, OTTO: Zur Nachgeschichte der italienischen Reise: Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–1790, Weimar 1890 147
- HARTMANN, JØRGEN B.: Thorvaldsen a Roma. Documenti inediti, Rom 1959 272
- HARTMANN, JØRGEN B.: Appunti su alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen, in: Arte neoclassica, Atti del convegno 12–14 Ottobre 1957, Venedig / Rom [1964], S. 145–170 224, 262, 286
- HARTMANN, JØRGEN B.: Antike Motive bei Thorvaldsen: Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus bearbeitet und hg. von Klaus Parlasca, Tübingen 1979, 247, 262, 264, 269, 274, 276, 278

- HARTMANN, LUDWIG: Die Zauberflöte, in: Neues Dresdner Tageblatt Nr. 269, 276 (27.IX.1889, 4.X.1889) 12
- HASSE, ERNST: Geschichte der Leipziger Messen: gekrönte Preisschrift, Leipzig 1885, Unveränderter Nachdruck Leipzig 1963 84
- HAUG[-HOPHTHALMOS], JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH: Allegorie, in: Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1810, Tübingen, S. 192 212
- HAUG-HOPHTHALMOS, JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH: Verkauf der Liebesgötter, in: Morgenblätter 7 (4.II.1813), Nr. 30, S. 117 211
- Haug s. Fechner*
- Hebel s. Altwegg*
- HECKER, MAX (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Band 1: 1799–1818, Leipzig 1913 21
- Heine s. Windfuhr*
- HELBIG, WOLFGANG: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868 196
- HELBIG, WOLFGANG: Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei, Leipzig 1873 202, 206
- HENKEL, ARTHUR: Goethes Fortsetzung der »Zauberflöte«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 71 (1951/52), S. 64–69 20
- HENKEL, ARTHUR: »Hommage à Mozart«. Überlegungen zu »Der Zauberflöte zweiter Theil«, in: ders., Goethe-Erfahrungen, Studien und Vorträge, Stuttgart 1982, S. 147–161 21
- Herder s. Heyne*
- HERKING, MARIE-L.: Charles-Victor de Bonstetten 1745–1832: sa vie, ses œuvres, Lausanne 1921 251
- HERRMANN, MAX: Jahrmarktsfest von Plundersweilern, Entstehungs- und Bühnengeschichte; nebst einer kritischen Ausgabe des Spiels und ungedruckten Werken Goethes sowie Bildern und Notenbeilagen, Berlin 1900 81, 82, 102, 106
- HEYNE, CHRISTIAN GOTTLÖB (Hg.): Johann Gottfried v. Herder: Sämtliche Werke [2]: Zur schönen Litteratur, Theil 7: Johann Gottfried von Herder's Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen: 1769, Wäldchen 2–3 [Gleichzeitig: Theil 14 der Abteilung Zur schönen Literatur und Kunst], Stuttgart; Tübingen 1829 313
- Hexenhammer s. Schmidt*
- HILDEBRANDT, KURT: »Der Gelehrte«, in: Jahrbuch der Charakterologie 1 (1924), S. 153–185 158
- HINRICHS, FRITZ: Maximenformen bei Vauvenargues und La Rochefoucauld: ein Vergleich, Diss. phil. Hamburg 1964 333
- HIRTE, WERNER (Hg.): Die Schwiegermutter und das Krokodil: 111 bunte Bilderbogen für alle Land- und Stadtbewohner soweit der Himmel blau ist, Berlin 1978 327
- HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, AUGUST HEINRICH (Hg.): Unsere volkstümlichen Lieder, hg. und neu bearbeitet von Karl-Hermann Prah, Leipzig ⁴1900 88
- HOFMILLER, JOSEF: Über den Umgang mit Büchern, München [1927] Motto Kap. IV
- HOLMA, KLAUS: David, son évolution et son style, Paris 1940 228, 239
- HONOLKA, KURT: Papageno: Emanuel Schikaneder; der große Theatermann der Mozart-Zeit, Salzburg, Wien 1984 32
- HOOD, THOMAS: Whims and oddities in prose and verse: with forty original designs, a new edition London 1869 [¹1826] 300
- HÜBSCHER, ARTHUR / FRAUENSTÄDT, JULIUS (Hg.): Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke, Band 5 & 6: Parerga und Paralipomena 1 & 2, Leipzig 1938, 1939 20, 264, 368

HUGUES, PIÈRE FRANÇOIS, CALLED D'HANCARVILLE: Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton, 2 vols., Neapel 1766–67 155

I

ISTEL, EDGAR: Die Freimaurerei in Mozarts »Zauberflöte«, Berlin 1928 36

J

JACOBSEN, ERIC: Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees »Trutznachtigall«, Kopenhagen 1954 84

JAECKLE, ERWIN: Goethes »Zauberflöten«-Fragment, in: ders., Die Elfenbeinspur: 3 Essays, Zürich 1958 17, 22

JAHN, OTTO: Archäologische Beiträge, Berlin 1847 28, 130, 199, 218, 254, 258

JANCKE, OSKAR: Der widerrufliche Fußweg: Glossen zur deutschen Sprache, Bad Wörishofen 1948 369

JANDA, ELSEBETH / HÖTSOLDT, FRITZ: Die Moritat von Bänkelsang oder das Lied von der Straße: wieder ans Licht geholt, München 1959 100

JONES, MALCOLM: The secular badges, in: Van Beuningen, Hendrik J. E. / Koldewey, Adrianus M. (Hg.), Heilig en Profaan: 1000 laatmiddeleeuwse insignes uit de collectie H. J. E. Van Beuningen, Cothen 1993, S. 99–109, Abb. S. 254–264 325

JONES, MALCOLM: Sex and sexuality in late medieval and early modern art, in: Erlach, Daniela u. a. (Hg.) Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frankfurt 1994, S. 187–304 325

JONES, MALCOLM: The secret middle ages: discovering the real medieval world, Stroud 2002 325

DE JONGH, EDDY: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende eeuws genre voorstellingen, in: Simiolus 3 (1968/69), S. 22–74 52, 347

DE JONGH, EDDY: Mirror of everyday life in genreprints in the Netherlands 1550–1700, Amsterdam 1981 [Ausstellungskatalog Rijksmuseum] 344

JUNK, VICTOR: Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte, Berlin 1899, Nachdruck Hildesheim 1976 vor Anm. 24; 5, 8, 18, 22, 29, 32, 45, 53

JUNK, VICTOR: Zweiter Teil »Faust« und zweite »Zauberflöte«, in: Neues Mozart-Jahrbuch 2 (1942), S. 59–77 22, 45

K

KALBECK, MAX: Aus Goethes Theaterarchiv, in: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Abend-Ausgabe Nr. 436 (27.VIII.1901) vor Anm. 18

KERN, G. J.: Blechen, Karl, in: Thieme / Becker 4, S. 107–109 257

KERNER, JUSTINUS: Die Reiseschatten, Weimar 1918 [Erstausgabe 1818] 77

KEUDELL, ELISE VON (Hg.): Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek: ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke, Weimar 1931 215

KIENER, HANS: Kaulbach, Wilhelm, in: Thieme / Becker 20, S. 23–27 318

KIEPE, EVA / KIEPE, HANSJÜRGEN (Hg.): Gedichte 1300–1500, Epochen der deutschen Lyrik, Band 2, München 1972 116

KILIAN, EUGEN (Hg.): Samuel F. Sauter: ausgewählte Gedichte, Heidelberg 1902 105, 228

KLESSMANN, ECKART: Das schlimme Wort, in: Frankfurter Anthologie der FAZ vom 20. X. 1996, Nr. 250 323

- KOCH, HANS-ALBRECHT: Das Textbuch der »Zauberflöte«. Zu Entstehung, Form und Inhalt der Dichtung Emanuel Schikaneders, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, S. 76–120 2, 7, 8, 21, 32, 35, 42
- KOCH, HANS-ALBRECHT: Goethes Fortsetzung der Schikanederschen »Zauberflöte«. Ein Beitrag zur Deutung des Fragments und zur Rekonstruktion des Schlusses, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1969, S. 121–163 2, 3, 7, 12, 17, 21, 32, 34, 42, 218
- KOCH, HANS-ALBRECHT (Hg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte: KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen, Stuttgart 1991 25
- KÖHLER, REINHOLD: Ne frapper qu'un seul Coup, in: Bolte, Johannes (Hg.), Reinhold Köhler. Kleinere Schriften 1: Kleinere Schriften zur Märchenforschung, Weimar 1898, S. 469–472, Nr. 31 340
- KÖHLER, REINHOLD: Zwei und vierzig alte Rätsel und Fragen, in: Bolte, Johannes (Hg.), Reinhold Köhler. Kleinere Schriften 3: Kleinere Schriften zur Litteraturgeschichte, Volkskunde und Wortforschung, Weimar 1900, S. 499–538, Nr. 51 383
- KÖNIGER, HANS (Hg.): Wilhelm Waiblinger, Werke und Briefe, 5 Bde., 1980–1982 274
- KOISCHWITZ, CHRISTINE: Pop: hier reimt die Unterschicht, in: Der Spiegel 2005/14, S. 175–176 375, 384
- KOMORZYNSKI, EGON VON: Die Zauberflöte, Entstehung und Bedeutung des Kunstwerks, in: Neues Mozart Jahrbuch 1 (1941), S. 147–174 27, 32, 34, 35, 37, 38
- KOPP, ARTHUR: Hans Sachsens Ehrensprüchlein, in: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 9 (1895), S. 600–607 90, 102
- KOTZEBUE, AUGUST VON: Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel, Berlin 1805 187
- KRANZ, GIBERT: Das Bildgedicht: Band 1, Theorie, Lexikon; Band 2, Bibliographie, Band 3: Nachträge, Köln 1981, 1981, 1987 132, 248, 274, 275, 276, 281
- KRÖLL, CHRISTINA: Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter, Düsseldorf 1973 [Ausstellungskatalog] 8, 9
- KRUSE, CORNELIA / PLESSEN, MARIE-LOUISE VON: Von ganzem Herzen: Diesseits und jenseits eines Symbols, Berlin 2004 [Ausstellungskatalog Neuhardenberg] 85, 120, 345, 394
- KÜNZER, UTE: Medizinisches im Briefwechsel von Caroline von Humboldt und Friederike Brun, Düsseldorf 1976 248
- KULLY, ELISABETH (Hg.): Codex Weimar Q 565, Bern; München 1982 383
- KUNZE, MAX (Hg.): Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen, Mainz 2001 247

L

- LACHNER, JOHANN: 999 Worte Bayrisch: eine kleine Sprachlehre für Zugereiste, Fremde, Ausländer und Eingeborene, München 1964 374
- LANCRET, NICOLAS: Der Guckkastenmann, Berlin; Potsdam 2003 102
- LANDAU, DAVID / PARSHALL, PETER: The renaissance print 1470–1550, New Haven; London 1994 325
- LANGE, VICTOR (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Band 6, München 1956 2
- LEGMAN, GERSHON: Der unständige Witz: Theorie und Praxis [Rationale of the Dirty Joke, deutsch von Paul Baudisch], Hamburg 1970 306, 310
- LEMAÎTRE, HENRI (Hg.): Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres œuvres critiques, Paris 1962 298
- Lenau s. Barthel*
- LENZ, CHRISTIAN: Goethe und die Nazarener, in: Gallwitz, Klaus (Hg.), Die Nazarener: Städel. Städtische Gallerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 28. April bis 28. August 1977, Frankfurt/M. 1977, S. 295–319 213

- Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, 4 Bände Neapel 1757–65 vor Anm. 150, 158, 162, 165, 167, 172, 180, 183, 190, 193, 216, 217, 226, 228, 229, 233, 239, 252, 253
- LEPPMANN, WOLFGANG: Goethe und die pompejanische Tradition (1964), in: ders., In Zwei Welten zu Hause: aus der Lebensarbeit eines amerikanischen Germanisten, München und Wien 1989, S. 17–29 214
- LEVIN, ISIDOR: Märchen in Russland, in: Röth, Diether / Kahn, Walter (Hg.), Märchen und Märchenforschung in Europa: Ein Handbuch, Frankfurt/M. 1993, S. 203–228 337
- LEWALTER, JOHANN: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel: in Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt. Abhandlung und Anmerkungen von Georg Schläger, Kassel 1911 47
- LICHT, HANS: Sittengeschichte Griechenlands, 3. Auflage der Neu-Bearbeitung, Stuttgart 1962 137
- LICHTENBERG, GEORG C.: Fragmente von Schwänzen, in: Georg Christoph Lichtenberg, Gesammelte Werke 2, Frankfurt/M. 1949, S. 109–117 [ursprünglich in: Baldingers Neuem Magazin für Ärzte 5 (1777)] 307
- LION, JUSTUS C. (Hg.): Johann Christoph Friedrich GutsMuths, Spiele zur Übung und Erholung des Körpers und Geistes: gesammelt und bearbeitet für die Jugend, ihre Erzieher und alle Freunde unschuldiger Jugendfreuden. Mit den Erweiterungen der früheren Auflagen, Hof ⁸1893 47
- LIXFELD, HANNSJOST: Anthropophyteia, in: Enzyklopädie des Märchens, Band 1, Berlin u. a. 1977, Nachdruck 1999, Sp. 596–601 314
- LOCQUIN, JEAN: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Thèse Paris 1913, Nachdruck 1978 227, 230
- LOEPER, GUSTAV VON (Hg.): Sprüche in Prosa (Goethe's Werke: nach den vorzüglichsten Quellen revidirte Ausgabe, Band 19), Berlin 1870 Motto Kap. IV
- LOEPER, GUSTAV VON (Hg.): Goethe's Gedichte (Goethes Werke, Band 1,1) Berlin ²1882 2, 46
- LUDWIG I., KÖNIG VON BAYERN: Gedichte, 2 Bände, München 1829 178
- LÜTHI, MAX: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen, Tübingen ⁸1985 364
- M**
- MAISAK, PETRA: Natur – Gefühl – Genie, in: Schulze, Goethe, S. 260–267 237
- MANN, THOMAS: Gesammelte Werke in 12+1 Bänden, Berlin 1960 312
- MARTIN, ERNST: Die Carmina Burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 20 (1876), S. 46–69 75
- MARTINI, GEORG H.: Das gleichsam auflebende Pompeji oder Versuch einer Geschichte dieser Stadt: worinnen ihr Ursprung, ihre Begebenheiten, ihr ungewöhnlicher Untergang, die wiederholten Nachsuchungen und die wirklich da ausgegrabenen Kunstwerke und Denkmäler beschrieben werden, Leipzig 1779 167
- MAU, AUGUST: Pompeji in Leben und Kunst, Leipzig 1900 207
- MAUTHNER, FRITZ: Tote Symbole, Kiel; Leipzig 1892 65, 279
- MEHLHASE, PAUL: Ein neuer Lesebuchklassiker, Eilenburg 1913 280

- MEIER, JOHN: Kunstlieder im Volksmunde: Materialien und Untersuchungen, Halle / S. 1906, Nachdruck Hildesheim; New York 1976 94
- MEINHOLD, GÜNTER: Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption: Studien zu Manuel Schikaneders Libretto »Die Zauberflöte« und seiner literarischen Rezeption, Frankfurt/M. 2001 7, 8, 9, 10, 21, 27, 30, 34, 35, 36
- MERKEL, GARLIEB H. (Hg.): Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur, Band 4, Berlin 1802 23, 39
- MERTNER, EDGAR / MAINUSCH, HERBERT: Pornotopia, Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft, Frankfurt/M. 1970 79, 303, 304, 305
- MESCHKE, WALTRAUD: Gedichte Goethes veranschaulicht nach Form- und Strukturwandel, Berlin 1957 6
- MEYER, ALFRED G.: Wilhelm Johann Karl Zahn, in: Allgemeine deutsche Biographie 44 (1898), S. 668–670 173
- MEYER, HANS G.: Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten, Berlin ⁷1911 47
- MEYER, RICHARD M.: Die Formen des Refrains, in: Euphorion 5 (1898), S. 1–24 75
- MEYER, RICHARD M.: Künstliche Sprachen, in: Indogermanische Forschungen 12 (1901), S. 33–92 75
- DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART: allgemeine Enzyropaedie der Musik, hg. von Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel 1951–1986
- MICKIEWICZ, ADAM: Dzieła 14, Listy 1, Warszawa [1955] 51
- MIGGE, WALTHER (Hg.): Achim von Arnim: Sämtliche Romane und Erzählungen. Aufgrund der Erstdrucke, 3 Bände, München 1962–1965 [Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 2002; die Orthographie ist modernisiert] 285, Anh. II
- MILDENBERGER, HERMANN (Hg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes Maler und Freund, Neumünster 1986 242
- MILDENBERGER, HERMANN: Die neue Energie unter David, in: Schulze (Hg.), Goethe, S. 280–307 213
- MILLER NORBERT: Der Dichter ein Landschaftsmaler, in: Schulze (Hg.), Goethe, S. 379–407 133
- MILLIN, AUBIN L.: Galerie mythologique. Recueil des monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens, Paris 1811 189, 190, 191, 193, 194
- MILLIN, AUBIN L.: Mythologische Gallerie: eine Sammlung von mehr als 750 antiken Denkmälern, Statuen, geschnittenen Steinen, Münzen und Gemälden, zur Erläuterung der Mythologie, der Symbolik und Kunstgeschichte der Alten; sorgfältig übersetzt und mit den 190 Original-Kupferblättern der französischen Ausgabe begleitet, 2 Bände, Berlin 1820 163, 189
- MIX, YORK-GOTTHART: Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts, München 1987 1
- MORENZ, SIEGFRIED: Die Zauberflöte: eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten – Antike – Abendland, Köln 1952 35, 37
- MORITZ, KARL P.: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Berlin 1793 169
- MORITZ, KARL P.: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, 1791 – zitiert nach: <http://buecherquelle.com/moritz/goetterl/go12.htm> 60
- MORRIS, MAX: Frau von Stein und die Königin der Nacht, in: ders., Goethe-Studien, Band 1, Berlin ²1902, S. 310–317 16, 20
- MOSER, HANS J.: Goethe und die Musik, Leipzig 1949 27
- MOSER, DIETZ-RÜDIGER: Ein Babylon der verkehrten Welt. Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche, in: Lind, Horst (Hg.), Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur, Konstanz 1984, S. 9–57 346, 348

Mozart s. Gruber, Koch

- MÜLLER-BLATTAU, JOSEPH: Der Zauberflöte Zweiter Teil. Ein Beitrag zum Thema Goethe und Mozart, in: Goethe (Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft) 18 (1956), S. 158–179 32, 48

N

- NETTL, PAUL: Goethe und Mozart: eine Betrachtung, Esslingen 1949 8, 17, 21, 35
- NEUTSCH, BERNHARD: Antike Erlebnisse Goethes in Italien und ihre Nachwirkungen, in: Heidelberger Jahrbücher 7 (1963), S. 82–110 142
- NEUTSCH, BERNHARD: Pompeiana in Weimar, in: Andreae, Bernard / Kyrieleis, Helmut (Hg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuv-ausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten, Recklinghausen 1975, S. 317–330 8
- NICOLINI, FAUSTO (Hg.): Bernardo Tanucci, Lettere a Ferdinando Galiani, con introduzione e note, 2 Bände, Bari 1914 232
- NOACK, FRIEDRICH: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bände, Stuttgart 1927 248
- NOOMEN, WILLEM / VAN DEN BOOGARD, NICO (Hg.): Jean Bodel: Sohait des vez, in: Nouveau recueil de complet des fabliaux, 10 Bände, Assen 1983–1998 350

O

- ODEMAN, ROBERT T.: »Kein Blatt vor'm Mund«: Verse eines dreisten Zeitgenossen, Berlin ³1959 378
- OEHLENSCHLÄGER, ADAM G.: Digterværker 5: Nye Digte, Kopenhagen 1836 277
- OEHLENSCHLÄGER, ADAM G.: Et Basrelief af Thorvaldsen, in: Gæa, æsthetisk, Aarbog 1846 278
- OETTINGEN, WOLFGANG VON: Goethe und Tischbein, Weimar 1910 242
- OGAREV, NIKOLAJ PLATONOVIC: Predislovie k sbornike Russ. potaennaja literatura, London 1861 354
- OLBRICH, ROSA: Die deutsch-dänische Dichterin Friederike Brun: ein Beitrag zur empfindsamen klassizistischen Stilepoche, Diss. phil. Breslau 1932 248
- OSTERKAMP, ERNST: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler, in: Schulze (Hg.), Goethe, S. 310–324 213
- Ottův Slovník Naučný 26, Praha 1912 109
- OVERBECK, JOHANNES: Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken, im Vereine mit August Mau durchgearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig ⁴1884 198

P

- PAPE, WALTER: Vierordt, Heinrich, in: Killy, Walter (Hg.), Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Band 12, Gütersloh; München 1992, S. 25 281
- PAUL, JEAN: Werke, Band 55–58: Levana oder die Erziehlehre, Berlin 1814 125
- PAUMGARTNER, BERNHARD: Von Mozarts »Zauberflöte« zu Goethes »Faust II« (1963), in: ders., Vorträge und Essays, Kassel 1972 11
- PELC, JANUSZ (Hg.): Jan Kochanowski, Fraszki, Wrocław 1957 56
- PERL, HELMUT: Der Fall »Zauberflöte«: Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte, Darmstadt 2000 26
- PFISTER, FRIEDRICH: Tabu, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 8, Sp. 629–635 366

- Pittura s. Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*
 PLON, EUGÈNE: Thorvaldsen, sein Leben und seine Werke, aus dem Französi- 282
 schen nach der zweiten Auflage übersetzt von Max Münster, Wien 1875
- POLITZER, HEINZ: Alt-Wiener Theaterlieder, in: ders., Das Schweigen der Si- 38, 55
 renen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur, Stuttgart 1968,
 S. 160–184
- Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten: Ausstellung vom 19. April bis 224
 15. Juli 1973, verlängert bis 19. August 1973 in Villa Hügel, Essen, Reckling-
 hausen 41973
- POŠTOLKA, MILAN: Wranitzky, Paul, in: Die Musik in Geschichte und Gegen- 14
 wart 14, Sp. 881–893
- POWELL, NICOLAS: The drawings of Henry Fuseli, London 1951 238
- PRAZ, MARIO: Herculaneum and the European taste, in: The Magazin of Arts 227
 (1939), S. 684–93
- PRESSLY, NANCY L.: The Fuseli circle in Rome: Early romantic art of the 1770s, 237
 New Haven, Conn. 1979
- PUŠKIN, ALEKSANDR S. U.A.: Sobranie stichotvorenij Puškina, Ryleeva, Lermon- 329
 tova i drugih luščich avtorov, Leipzig 1858
- PUŠKIN, ALEKSANDR S.: Stichtvorenija: A. S. Puškina, ne vošedšja v poslednee 329
 sobrijanie ego sočiney, Berlin 1861
- PUŠKIN, ALEKSANDR S.: Puškin bez cenzury, London 1972 329
- Puškin s. Bodenstedt, Gallová*

R

- RAVE, PAUL O.: Thorvaldsen, Berlin 1947 270
- REUTER, FRITZ: En paa Blomen ut Annemariék Schulten ehren Goren von 105
 A[lwine] W[utenow], Greifswald 1858
- Rezension des Musen-Almanachs, in: Neue Bibliothek der schönen Wissen- 3
 schaften und der freyen Künste 58/2 (1796), S. 259–263
- RICCI, ANGELO M.: L'Anacreonte di Thorvaldsen, in XXIV Bassorilievi de- 272
 scritti da Angelo Maria Ricci, Rieti 1828
- RICE, JAMES L.: A Russian bawdy song of the 18th century, in: Slavic and East 352
 European Journal 290 (1976), S. 501–504
- ROHDE, GERHARD: Kopfgeburten, durch den Gehirnwolf gedreht, in: FAZ 10
 9.IX.2003, Nr. 209
- ROSENBERG, ALFONS: Die Zauberflöte: Geschichte und Deutung von Mozarts 8, 13, 22, 35,
 Oper, München 1964 37, 54, 55
- ROSENBLUM, ROBERT: Transformations in late eighteenth century art, Princeton, 130, 225, 234,
 New Jersey 1967 235, 236, 237,
 239, 244, 299
- ROSENKRANZ, KARL: Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853 304
- ROSTEUTSCHER, JOACHIM: Mythos und Ethos in Goethes Entwurf der Zauberflöte 22
 zweiter Teil, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 67 (1963), S. 91–100
- ROTHE, EDITH: Die Leipziger Messe, Leipzig 1957 77

S

- SALOMO, ERNST VON: Fragebogen, Hamburg 1931 vor Anm. 313
- SAMUEL, RICHARD: Goethe and die Zauberflöte, in: German Life & Letters 10 8, 15
 (1956/57), S. 31–37
- SANDERS, DANIEL: Fremdwörterbuchs, 2 Bände, Leipzig 21891 385

- SANDERS, WILLY: Sprachkritikastereien und was der »Fachler« dazu sagt, Darmstadt 1992 369
- SANDVOSS, FRANZ [XANTHIPPIUS]: Besprechung: M. Morris, Goethe-Studien, in: Preußische Jahrbücher 95 (1899), S. 347–353 16
- SATORI-NEUMANN, BRUNO T.: Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798), Berlin 1922 8, 13, 14
- SCH[ASLER], MAX: Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart, 32 Wilhelm Zahn, in: Die Dioskuren 8 (1863), S. 209ff., Nr. 28–35 173
- SCHIFF, GERD: Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit, Diss. phil. Köln 1962 237
- SCHIFF, GERD: Johann Heinrich Füssli 1741 – 1825, Band 1: Text und Œuvre-katalog, Band 2, Abbildungen, Zürich, München 1973 237
- SCHIKANEDER, EMANUEL: Vorrede zu »Der Spiegel von Arkadien«: eine große herorisch-komische Oper in zwey Aufzügen, in: Maske und Kothurn 1 (1955), S. 359–360 9, 26
- SCHLAFFER, HEINZ: Musa iocosa: Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland, Stuttgart 1971 52
- SCHLAGER, GEORG: Nachlese zu den Sammlungen deutscher Kinderlieder, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 17 (1907), S. 264–298 47
- SCHLOSSER, JULIUS VON: Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol, Wien 1916 326
- SCHMIDT, BERNHARD: Der böse Blick und ähnlicher Zauber im neugriechischen Volksglauben, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik, Abteilung 1: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und deutsche Literatur (31) 1913, S. 574–613 56
- SCHMIDT, J. W. R. (Übers.), JAKOB SPRENGER / HEINRICH INSTITORIS: Der Hexenhammer. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von J. W. R. Schmidt, Reprint der 4. Auflage der Original-Ausgabe, Leipzig; Holzminden 1937/1938, Rheda-Wiedenbrück; Gütersloh 2002 349
- SCHMIDT, PAUL F.: Riepenhausen, Ernst Ludwig, in: Thieme / Becker 28, S. 337 247
- SCHMIDT, PAUL F.: Riepenhausen, Franz, in: Thieme / Becker 28, S. 337–338 247
- SCHRÖDER, EDWARD: Der Leipziger Aesop, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 1933, S. 181–192 338
- Schopenhauer s. Hübscher*
- SCHUBERT, FRANZ: Werke: kritisch durchgesehene Gesamtausgabe Serie 20 (Lieder und Gesänge), Band 3, Leipzig 1895 Anhang II
- SCHULTE-SASSE, JOCHEN: Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung: Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs, München 1971 284, 304
- SCHULZE, SABINE (Hg.): Goethe und die Kunst, Ostfildern 1994 [Katalog zur Ausstellung »Kunstsammlungen in Weimar« in der Frankfurter Schirn Kunsthalle]
- SEARS, ELIZABETH: The ages of man: medieval interpretations of the life cycle, Princeton, New Jersey 1986 264
- SEIDEL, KLAUS JÜRGEN: Der C[odex] g[ermanicus] m[onacensis] 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das »Augsburger Liederbuch« von 1454, Diss. phil. München, Augsburg 1972 116
- SEIDLIN, OSKAR: Ist das »Vorspiel auf dem Theater« ein Vorspiel zum »Faust«? [1952], in: ders., Von Goethe zu Thomas Mann: zwölf Versuche, Göttingen 1963, S. 56–64 22
- SEIGNEUX DE CORREYON, GABRIEL: Lettres sur la découverte de l'ancienne ville d'Herculane, et de ses principales antiquités, 2 Bände, Yverdon 1770 162, 163, 164, 165, 166

- SELIGMANN, SIEGFRIED: Der Böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker, Band 2, Berlin 1910, Nachdruck Hildesheim u. a. 1985 316
- SEZNEC, JEAN: Herculeum and Pompeii in French literature of the eighteenth century, in: *Archaeology* 2 (1949), S. 150–158 225, 227
- SEZNEC, JEAN / ADHÉMAR JEAN (Hg.): Diderot, Salons, 4 Bände, Oxford 1957–1967 225, 229, 230, 231, 233, 239
- SICK, BASTIAN: Der Dativ ist dem Genetiv sein Tod, Köln; Hamburg ¹²2005 369
- SIMANOWSKI, ROBERTO: Die Verwaltung des Abenteuers: Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius, Göttingen 1998 10
- SONNEK, ANKE: Emanuel Schikaneder: Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber, Kassel 1999 9, 11, 26, vor Anm. 18
- SPAETHLING, ROBERT: Forms of the Magic Flute: Mozart's opera and Goethe's sequel, in: ders., *Music and Mozart in the life of Goethe*, Columbia SC 1987, S. 123–146 [»Bibliography« S. 232–248] 7, 9, 33, vor Anm. 18
- Spielkarten-Almanache: 1805–1811, Die Cotta'schen, Bielefeld 1968 [Ausstellungskatalog] 118
- SPYCHER, PETER C.: N. V. Gogol's »The Nose«: A satirical comic fantasy. Born of an impotence complex, in: *The Slavic and East European Journal* 7 (1963) S. 361–374 308
- STAIGER, EMIL: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller, Zürich; Leipzig 1939 295
- STEINERT, RAIMUND (Hg.): *Nachtwachen von Bonaventura*. Nach Rahel Varnhagens Exemplar und mit einem Nachwort, Weimar 1915 123
- STENDER-PETERSEN, A. I.: Problematika sbornika Kirši Danilova. Neskol'ko soobraženij, in: *Scando-Slavica* 4 (1958), S. 70–93 352
- STOCKINGER, LUDWIG: »Herz« in Sprache und Literatur der Goethezeit: Goethe – Novalis – Hauff, in: Berkemer Georg / Rappe, Guido (Hg.), *Das Herz im Kulturvergleich*, Berlin 1996, S. 173–209, 120
- STOLBERG-STOLBERG, FRIEDRICH LEOPOLD GRAF ZU: *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, 4 Bände, Königsberg; Leipzig 1794 170
- SUMBERG, SAMUEL LESLIE: *The Nuremberg Schembart carnival*, Diss. phil. Columbia University, New York 1941 348
- SUMMERS, MONTAGUE (Hg.): *The works of Aphra Behn*, Vol. 3: *The town-fop or Sir Timothy Tawdrey; The false count or A new way to play an old game; The lucky chance or An alderman's bargain; The forc'd marriage or The jealous bridegroom; The emperor of the moon*. London; Stratford o. A. 1915 64
- SYDOW, MAX (Hg.): *Chamisso's Werke: in fünf Teilen, Teil 2: Gedichte*, Berlin u. a. [1907] 289, 324

T

Tanucci s. Nicolini

- TARAKANOV, NIKOLAI GRIGOR'EVič / ČERNJAK IAKOV ZACHAROVič (Hg.): *Nikolaj Platonovič Ogarev, Izbrannye social'no-političeskie i filosofskie proizvedenija*, Band 2, Moskau 1952 355
- TARASEVŠKYJ, PAVLO / HNATJUK, VOLODYMYR: *Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolkes*, Band 1, Leipzig 1909 308
- TEUBER, BERNHARD: *Vom mittelalterlichen Lachen zum neuzeitlichen Landen? Das Fabliau des französischen Mittelalters und Rabelais' komischer Roman*, in: Röcke, Werner / Neumann, Helga (Hg.), *Komische Gegenwelten. Lachen*

- und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn; München 1999, S. 237–249
- THALMAYR, FRANZ: Goethe und das classische Alterthum: die Einwirkung der Antike auf Goethes Dichtungen im Zusammenhange mit dem Lebensgange des Dichters, Leipzig 1897 131
- THE ROYAL ACADEMY OF ARTS [LONDON] (Hg.): The age of neo-classicism: the 14th exhibition of the council of Europe [...], London 1972 227
- Theokrit s. Gow*
- THIEME, ULRICH/BECKER, FELIX (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907ff., Nachdruck München 1996ff.
- THIMME, ADOLF (Hg.): Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten, Nachdruck Leipzig 1936 100
- THORVALDSEN, BERTEL: Skulpturen, Modelle, Bozetti, Handzeichnungen: Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen, Köln 1977 [Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museums] 267, 271
- TOMAŠEWSKIJ, B.: Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii. »Priboj«, Leningrad 1928 [Der Schriftsteller und das Buch. Abriß der Textkritik], in: Slavische Rundschau 1 (1929), S. 63 335
- TOMORY, PETER: Heinrich Füssli: Leben und Werke, Berlin 1974 [englisch: The life and art of Henry Fuseli, London 1972] 237
- TRENDELENBURG, A.: Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei, in: Archäologische Zeitung 34 (1876), S. 1–8, 79–93 200
- U**
- UNSELD, SIEGFRIED: »Das Tagebuch« Goethes und Rilkes »Sieben Gedichte«, Frankfurt/M. 1978 323
- V**
- VASMER, MAX: Russisches etymologisches Wörterbuch, Band 2: L – Suda, Heidelberg 1955 337
- VEENKER, WOLFGANG: Von Herzen, in: Röhrborn, Klaus/Veenker, Wolfgang (Hg.), Memoriae munusculum: Gedenkband für Annemarie von Gabain, Wiesbaden 1994 120
- Verzeichnis der Torevtica-Waare der Klauerschen Kunst-Fabrik zu Weimar, Nr. 1, Weimar 1792 241
- VEHOF, HEINRICH: Goethes Gedichte erläutert und auf ihre Veranlassungen, Quellen und Vorbilder zurückgeführt nebst Variantensammlung und Nachlese, Stuttgart 31876 2, 128
- VIERORDT, HEINRICH: Neue Balladen, Heidelberg 1884 283
- VINOGRADOV, VIKTOR V.: Èvoljucija russkogo naturalizma: Gogol' i Dostoevskij, Leningrad 1929 308
- Volkslieder und andere Reime: vom Verfasser des Krämermichels [Samuel Friedrich Sauter], Heidelberg 1811, Nachdruck hg. v. Gerhard Wilhelm Steinbach, Zaisenhausen 1994 105
- VOLLMER, H.: Genelli, Bonaventura, in: Thieme / Becker 13, S. 381–383 318
- VONNESSEN, FRANZ: Das Herz in der Naturphilosophie, in: Das Herz, Band 3: Das Herz im Umkreis des Denkens, Biberach an der Riss 1969, S. 9–52 120
- VOSS, JOHANN H. (Hg.): Musen-Almanach fürs Jahr 1796, Neustrelitz 1796 1

W

- WACKERNAGEL, WILHELM: Die Lebensalter: ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte, Basel 1862 265
- WAIBLINGER, WILHELM: Taschenbuch aus Italien und Griechenland. Band 3: Neapel und Rom: auf das Jahr 1830, Berlin 1829 274
- Waiblinger s. Königer*
- WARD-PERKINS, JOHN-B.: Pompeii A.D. 79, Bristol 1976 [Ausstellungskatalog London] 70
- WEGENER, PHILIPP (Hg.): Volksthümliche Lieder aus Norddeutschland: besonders aus dem Magdeburger Land und Holstein, nach eigenen Sammlungen und nach Beiträgen von Carstens und Pröhle, Band 2: Räthsel, Abzählereime, Volksreime, Leipzig 1879 111
- WA = Goethe, Johann Wolfgang von, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887–1919 [I = Werke; IV = Briefe] vor Anm. 18; 1–3, 5, 14, 21, 29, 61, 144, 145, 147, 148, 156, 173, 219, 222, 259
- WEINGLASS, D. H.: »The Elysium of Fancy«: aspects of Henry Fuseli's erotic art, in: Wagner, Peter (Hg.), *Erotica an the enlightenment*, Frankfurt / M., S. 249–353 237
- WERNER, PETER: Pompeii und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970 146, 150, 172, 173, 227
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ULRICH VON: Der Glaube der Hellenen, 2 Bände, Darmstadt ²1955 124, 136, 140
- WILLE, HANS: Wer kauft Liebesgötter? in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 11 (1972), S. 157–190 8, 76, 118, 122, 123, 130, 133, 152, 224, 228, 243, 245, 246, 247, 249, 257, 258, 260, 262, 263, 298, 322
- WINCKELMANN, JOHANN J.: Johann Winckelmanns Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl, Dresden 1762 70, 157, 160
- WINCKELMANN, JOHANN J.: Geschichte der Kunst des Alterthums, Theil 1, Dresden 1764 154, 157, 161
- WINCKELMANN, JOHANN J.: Johann Winckelmanns Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen an Hn. Heinrich Fueßli aus Zuerich, Dresden 1764 159
- WINDFUHR, MANFRED (Hg.): Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 3,1 und 3,2 (Romanzero. Gedichte, 1853 und 1854. Text und Apparat), kommentiert von Frauke Bartels und Albert Destro, Hamburg 1992 288, 312
- WOLF, GERHARD: Phallus am Grillspieß und Vulva auf Stelzen: Überlegungen zur kommunikativen Funktion erotischer und obszöner Tragezeichen aus den Niederlanden, in: Winkelman, Johan H. / Wolf, Gerhard (Hg.), *Erotik, aus dem Dreck gezogen*, New York / Amsterdam 2004 [zugleich: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 59 (2004)], S. 285–312 325, 350
- WOLF, HEINRICH: Federkiel gibt Fersengeld: heitere Verteidigung der deutschen Sprache gegen das böse Binnenwelsch, Wien; Leipzig 1939 369

- WOLFF, HELLMUTH C.: Die Leipziger Messe als Singspiel, in: Schulz, Helmut (Hg.), Beiträge zur Verkehrswissenschaft: Festschrift für Hellmuth Wolff zum 65. Geburtstag [...], Halle / S. 1941 80
- WOLFF, W.: Wer kauft Liebesgötter? in: Zeitler, Julius (Hg.), Goethe-Handbuch, Band 3, Stuttgart 1918, S. 541 49
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK, HARALD: Zahm und wild. Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloß Moos in Eppan, in: Lutz, Conrad / Thali, Johanna / Wetzel, René (Hg.), Literatur und Wandmalerei. Band 2: Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001 305
- WUSTMANN, RUDOLF: Der Weimarer Zauberflötext, in: Die Propyläen. Beilage zur Münchner Zeitung Nr. 34 (1909) 10
- WUSTMANN, RUDOLF: Allerlei Sprachdummheiten, in der zehnten Auflage vollständig erneuert v. Werner Schulze, Berlin; Leipzig 1935 369
- Z**
- ZAHN, WILHELM J. K.: Neuentdeckte Wandgemälde in Pompeji: in 40 Steinabdrücken nach Zeichnungen, München, Stuttgart, Tübingen 1828–1830 176
- ZAHN, WILHELM J. K.: Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä nebst einigen Grundrissen und Ansichten, nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen, 3 Bände, Berlin 1828–1859 [jeweils in mehreren Heften] 180
- »Zar Nikita und seine 40 Töchter«: ein Gedicht des 23-jährigen Alexander Puschkin aus dem Jahre 1822, Bammental / Heidelberg 1998 [Ausstellung in der Kunsthalle Berlin, vorliegende Illustrationen des Gedichts im Stil des »Lubok« wurden von Nina Ivanovna Ljubavina geschaffen, russischer Nebentext] 331
- ZEITLER, JULIUS (Hg.): Goethe-Handbuch, Band 1, Stuttgart 1916 142
- ZEITLER, RUDOLF: Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch, Stockholm 1954 228
- ZELTER, CARL F.: Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Piano-Forte, Heft 1, Nr. 4, Berlin 1810 27
- ŽEL'VIS, VLADIMIR I. (Hg.): »Zlaja laja maternaja ... «: Sbornik statej, Moskau 2005 378
- ZINTL, JOSEF: Prosodic influences on the meaning of *Leck mich am Arsch* in Bavarian, in: Maledicta 4 (1980), S. 92–95 374

