

## 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.<sup>224</sup> 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 Bildes<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup>

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

<sup>224</sup> 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.

<sup>225</sup> 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.

<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup> 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 Nachstiche<sup>228</sup> 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:<sup>229</sup>

<sup>227</sup> 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.

<sup>228</sup> 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.

<sup>229</sup> 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 Vanloo<sup>230</sup> 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.

---

<sup>230</sup> 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*).<sup>231</sup>

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,<sup>232</sup> 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 übertrugen das Bild zunächst in andere Genera und anderes Material etwa J. Beauvarlet (1779 als Gravüre),<sup>233</sup> Ch. G. Jüchzer (als Biskuit),<sup>234</sup> der erwähnte Claude Michel Clodion (1773) und François Joseph Bosio (1793) machten ein Bas-Relief daraus,<sup>235</sup> le conte de Parois (1787) einen Stich.<sup>236</sup>

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,<sup>237</sup> auch er mit der Verkäuferin auf der linken Seite (woran schwerlich seine Linkshändigkeit schuld gewesen sein dürfte,<sup>238</sup> 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

<sup>231</sup> Lettre, S. 16 (SEZNEC, Diderot 1, S. 209–211).

<sup>232</sup> 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).

<sup>233</sup> SEZNEC, Diderot 1, S. 166.

<sup>234</sup> ROSENBLUM, Transformations, S. 6f. Abb. 8.

<sup>235</sup> Ebd., S. 3 Anm. 1.

<sup>236</sup> Ebd., S. 3 Anm. 2.

<sup>237</sup> 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.

<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup> 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),<sup>240</sup> 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.<sup>241</sup> 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.<sup>242</sup> 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.<sup>243</sup> Auf jeden Fall aber dürfte es bewiesen sein: »*The dissimilities among Vien's, Jüchtzer's, Fuseli's and David's*

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

<sup>240</sup> FORSSMAN, *Goethezeit*, S. 138 ff.

<sup>241</sup> 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.

<sup>242</sup> 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.

<sup>243</sup> 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.*«<sup>244</sup>

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;<sup>245</sup> 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.<sup>246</sup>

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 Riepenhausen<sup>247</sup> 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.

<sup>244</sup> ROSENBLUM Transformations, S. 9f. Siehe Anhang III, Nr. 6.

<sup>245</sup> WILLE, Liebesgötter, S. 169f. Anm. 10.

<sup>246</sup> WILLE, Liebesgötter, S. 165 Abb. 9.

<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup>

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.<sup>249</sup> 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 eingeübt<sup>250</sup> und Dichterin genug, um hier mitzusprechen ohne mitzudeuten,<sup>251</sup> 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«<sup>252</sup> 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 liebetrunkenen 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

<sup>248</sup> 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.

<sup>249</sup> WILLE, Liebesgötter, S. 159 f.

<sup>250</sup> 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.

<sup>251</sup> 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.

<sup>252</sup> 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!<sup>253</sup> 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?<sup>254</sup>

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.<sup>255</sup> Da hat eine schöne Frau eine ganze Schaar bethörter Männergimpel in einen Käfig eingesperrt.<sup>256</sup>

<sup>253</sup> 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.

<sup>254</sup> 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.

<sup>255</sup> BECKER, Holzschnitte, Nr. 23 (vgl. S. 10).

<sup>256</sup> 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),<sup>257</sup> 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,<sup>258</sup> 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,<sup>259</sup> zu deren hier nicht erwähnten Gliedern noch manches bei Wille zu finden ist,<sup>260</sup> 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!

---

<sup>257</sup> 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*.

<sup>258</sup> 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.

<sup>259</sup> 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).

<sup>260</sup> Man konsultiere WILLE, *Liebesgötter*, Tabelle S. 185f.