

## 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.<sup>172</sup>

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.<sup>173</sup> 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.<sup>174</sup> Durch Eduard Gerhard<sup>175</sup> ließ sich Cotta dafür gewinnen, 1828 das erste Tafelwerk Zahns zu verlegen.<sup>176</sup> 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

---

<sup>172</sup> WERNER, Pompeji, S. 28 ff.

<sup>173</sup> 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.

<sup>174</sup> 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.«

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

<sup>176</sup> ZAHN, Wandgemälde.

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

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*.<sup>178</sup>

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«.<sup>179</sup> 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.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> BEYER, August von Goethe, S. 162 ff.

<sup>178</sup> 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«).

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> 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 abstecken. 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 –.<sup>181</sup>

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.

<sup>181</sup> 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.<sup>182</sup>

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«<sup>183</sup> für die »Ephemeriden der italiänischen Literatur«<sup>184</sup> und den »Freymüthigen«<sup>185</sup> übersetzt, und später erschien auch eine Buchausgabe.<sup>186</sup> 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«,<sup>187</sup> von der gleichfalls bereits im »Freymüthigen« Fragmente erschienen waren, sind die Pompejanischen Gemäldefunde beschrieben,<sup>188</sup> 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 Millin<sup>189</sup> 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 Text<sup>190</sup> 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

<sup>182</sup> Ebd., S. 284 f.

<sup>183</sup> d'Ancora, Ruinen.

<sup>184</sup> 1803 Heft 3, Salzburg 1804.

<sup>185</sup> 1803 Nr. 167–168.

<sup>186</sup> Gera, Leipzig [1806].

<sup>187</sup> Berlin 1805, S. 8.

<sup>188</sup> Cap. II § 6, S. 75–84.

<sup>189</sup> 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.

<sup>190</sup> 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.<sup>191</sup>

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.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup> Schon W. William Gell hat es in seinen »Pompeiana« ausführlich besprochen<sup>194</sup> 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*

<sup>191</sup> MILLIN, Galerie 1, 3.

<sup>192</sup> GORO, Wanderungen, S. 66 ff.

<sup>193</sup> MILLIN, Galerie 1, 3, S. 66 ff.

<sup>194</sup> 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.*<sup>195</sup>

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,<sup>196</sup> 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,<sup>197</sup> 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 Gegenfigur<sup>198</sup>), 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,<sup>199</sup> um vielfach in der gleichfalls wesentlich dekorativen Pendant-Technik<sup>200</sup> 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

<sup>195</sup> Vgl. über dieses Werk S. IX f.

<sup>196</sup> Leipzig 1868.

<sup>197</sup> S. 163 f.

<sup>198</sup> OVERBECK, Pompeji, S. 288 und 293.

<sup>199</sup> Vgl. JAHNS Widmung an P. W. Fachhammer S. VI f.

<sup>200</sup> 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.<sup>201</sup> Auch in einem späteren Werk Helbigs wird so geurteilt, in einem Abschnitt, den ich mit seinen Anmerkungen wiederhole:<sup>202</sup>

Zwei Wandgemälde schildern, wie Liebesgötter, die in einem Vogelbauer eingeschlossen sind, zum Verkauf ausgetrieben 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 ausgetrieben werden, so findet sich der Vergleich des losen geflügelten Knaben mit einem Vogel häufig bei den Bukolikern.<sup>203</sup> Ein Dichter der Anacreonten<sup>204</sup> redet geradezu von einem in seinem Herzen befindlichen Erosneste und ein Epigramm des Meleagros<sup>205</sup> verurtheilt den Knaben zum Verkauf.<sup>206</sup>

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

<sup>201</sup> HELBIG, Wandgemälde, S. 212 Anm. 6.

<sup>202</sup> HELBIG, Untersuchungen, S. 237f.

<sup>203</sup> »Bion, XII (II). Moschos II 16. Theokrit XV 121.«

<sup>204</sup> »25 (32) Bergk.«

<sup>205</sup> »Anthologia, el. V 178.«

<sup>206</sup> 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.<sup>207</sup>

Und so scheint es bis zu Ludwig Curtius<sup>208</sup> oder Egon Caesar Corti<sup>209</sup> im wesentlichen zu bleiben.

Ich meine, daß man trotz aller methodischen Einsicht und trotz aller unleugbaren Zusammenhänge der Überlieferung die literarisch-sachliche Seite dieser Erotendidyle 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:<sup>210</sup> 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*.«<sup>211</sup>

<sup>207</sup> MAU, Pompeji, S. 460–465 (Kap. LV. Die Bilder).

<sup>208</sup> CURTIUS, Wandmalerei, S. 42 (Erotennest), 395 ff.

<sup>209</sup> CORTI, Untergang.

<sup>210</sup> BIRT, Amoretten, S. 137 ff. Weiter: BIRT, Liebesgötter.

<sup>211</sup> 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«,<sup>212</sup> 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.<sup>213</sup> 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.«<sup>214</sup>

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 müßte.

<sup>212</sup> S. 192.

<sup>213</sup> 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.

<sup>214</sup> Sämtliche einschlägigen Stellen bespricht LEPPMANN, Goethe, S. 17–29.

So wagt Düntzer ja auch nur zu vermuten, Goethe habe das Bild aus Stabiaë 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 Titelliste<sup>215</sup> 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)

---

<sup>215</sup> KEUDELL, Goethe.

## 1825–26

- Ludwig Goro von Agyagfalva, 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);<sup>216</sup> 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

<sup>216</sup> 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,<sup>217</sup> 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,<sup>218</sup> 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.<sup>219</sup> Da sehen wir etwa<sup>220</sup> 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«,<sup>221</sup> 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.<sup>222</sup>

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

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

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

<sup>220</sup> In Goethes Liste dieser Bilder Gruppe I 7, Philostrat II 30.

<sup>221</sup> Goethe II 18a, Philostrat I 6.

<sup>222</sup> 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.<sup>223</sup>

---

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.

<sup>223</sup> 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.