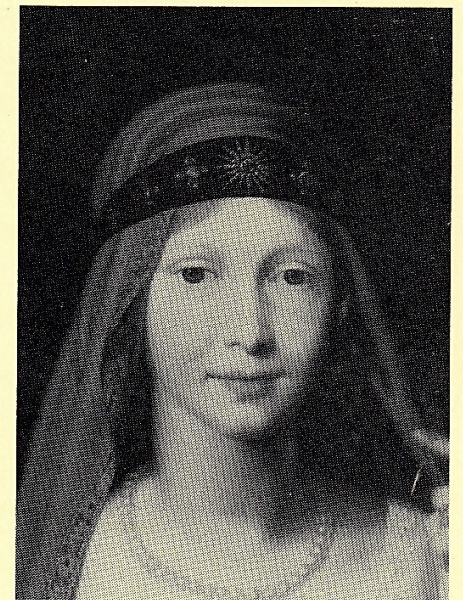




Erich Herzog

Spuren
Goethes
in Kassels
Galerien



Jahresgabe 1978
der Goethe-Gesellschaft Kassel

38 ZA 1881 [1978

Eigenhändiger Namenszug im Casseler Galeriebuch vom 31. Oktober 1783

1881
38 ZA ~~1702~~ [1978
Hess 1881 A 1841

GESAMTHÖCHSCHUL-BIBLIOTHEK KASSEL
— Landesbibliothek und Murhardsche
Bibliothek der Stadt Kassel —

Vortrag, den Herr Prof. Dr. Erich Herzog, Ltd. Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, zur Arbeitstagung von Ortsvorständen der internationalen Goethe-Gesellschaft Weimar am 1. Juni 1978 in Kassel-Wilhelmshöhe gehalten hat.

Kassel 1978 · Fotos: Margarete Büsing · Layout und Herstellung: Druckerei Neumeister, Kassel

Kassel zählt nicht zu den Goethestätten in des Wortes engerer Bedeutung. Wieviele Fäden aber doch den Dichter mit der damaligen Residenzstadt der Landgrafschaft Hessen-Kassel verbinden, hat eine Ausstellung im Hessischen Landesmuseum in Kassel zum 200. Geburtstag Goethes 1949 dargetan, die Hans Vogel veranstaltete und auf dessen Katalog verwiesen sei, wenn man ein umfassenderes Bild der Beziehungen Goethes zu Kurhessen sucht. Viermal weilte Goethe in der hessischen Residenzstadt: vom 14. bis 16. September 1779 auf dem Wege in die Schweiz mit dem jungen Herzog Karl August. Mit Fritz von Stein, dem Sohn Charlottens vom 30. 10. bis 5. 11. 1783 auf dem Heimweg von einer Harzreise. Auf der Rückreise von der „*Campagne in Frankreich*“ im Gefolge Herzog Karl Augusts kam Goethe am 13. 12. 1792 in Kassel an. Von einer Badekur in Bad Pyrmont aus traf sich Goethe am 15. 8. 1801 mit Christiane Vulpius, seinem Sohn August und dem „*Kunstprofessor*“ Heinrich Meyer in Kassel. Jedesmal wurde die Gemäldegalerie besichtigt, die sich damals im Landgrafenspalais an der Frankfurter Straße befand, an der Stelle der heutigen Gerichtsgebäude. Über seine Galeriebesuche äußerte sich Goethe – wenn überhaupt – nur summarisch: „*Wir gehen unter den Kasseler Herrlichkeiten umher und sehen eine Menge in uns hinein. Die Gemäldegalerie hat mich sehr gelabt*“, schreibt er 1779 an Frau von Stein.

Einzelne Werke werden nicht erwähnt. Erst Jahre hinterher, wenn ihm Reproduktionen von Kasseler Gemälden vor Augen kommen, gehen gelegentliche Bemerkungen in die Tag- und Jahreshefte oder in Besprechungen ein. Nur ganz wenige Werke der Barockgalerie lassen sich deshalb und mehr durch Zufall als Absicht unmittelbar mit Goethe verknüpfen.

Eines allerdings ist mit einer der wesentlichen Dichtungen Goethes verbunden und spielt darin keine ganz nebensächliche Rolle: Das Bild vom kranken Königssohn in „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. In der ersten fragmentarischen Fassung des Buches, „*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*“, zwischen 1777 – wenn nicht schon früher begonnen – und 1786 niedergeschrieben, ist der kranke Königssohn noch nicht enthalten. In den „*Lehrjahre*“, zwischen der Jahreswende 1793/94 und 1796 entstanden, – aus dem Theaterroman ist inzwischen ein Bildungsroman geworden – wird das Gemälde an drei entscheidenden Stellen erwähnt. Am Ende des ersten Buches im 17. Kapitel begegnet Wilhelm, bevor er die Untreue Marianens entdeckt, die ihn in die schwerste Lebenskrise wirft, einem Unbekannten. Dieser kannte die Kunstsammlung von Wilhelms Großvater, die nach dessen Tod verkauft wurde, als Wilhelm 10 Jahre alt war. Der Großvater war in Italien gewesen und hatte Kunstschätze mit nach Hause gebracht: Gemälde von den besten Meistern, Antiken, Bronzen, Münzen, geschnittene Steine. Der Unbekannte gibt zu erkennen, daß er den Verkauf vermittelt habe. Er erinnert sich auch, daß Wilhelm ein Lieblingsbild in der Sammlung gehabt habe. „*Es stellte die Geschichte vor, wie der kranke Königssohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt*“, sagt darauf Wilhelm. Hierauf erwidert der Unbekannte: „*Es war nicht eben das beste Gemälde, nicht gut zusammengesetzt, von keiner sonderlichen Farbe, und die Ausführung durchaus manieriert... auch hing dieses Bild in dem äußersten Vorsaale, zum Zeichen, daß es [der Großvater] wenig schätzte.*“ Wilhelm antwortete darauf: „*Das verstand ich nicht, und versteh' es noch nicht; der Gegenstand ist es, der mich an einem Gemälde reizt, nicht die Kunst.*“ Wilhelm gibt sich ganz seinem Gefühl für den Königssohn und seine Braut hin: „... Wie

jammert mich noch ein Jüngling, der die süßen Triebe, das schönste Erbeil, das uns die Natur gab, in sich verschließen, und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muß, so daß sein Innerstes unter ungeheuren Schmerzen verzehrt wird! Wie bedauere ich die Unglückliche, die sich einem anderen widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat!"

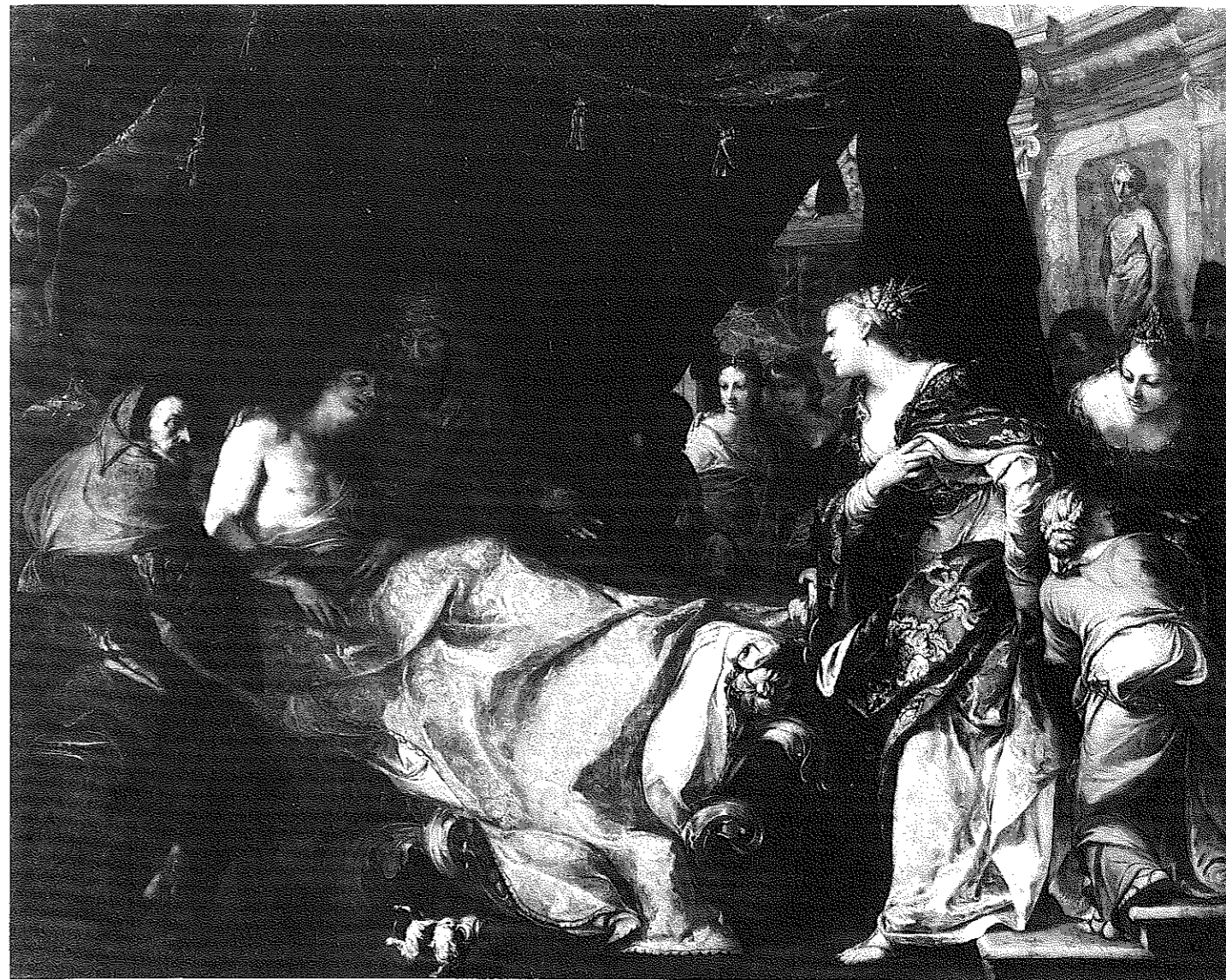
Wenige Seiten später liegt Wilhelm selbst auf dem Krankenbett. Die Liebesenttäuschung bringt ihn an den Rand des Grabes. Sein eignes Wort „*wie der kranke Königssohn sich . . . in Liebe verzehrt*“ wird an ihm bittere Wirklichkeit und Mariane ist nun die Unglückliche, die sich vermeintlich einem anderen als dem Geliebten – aus pekuniären Gründen – widmen muß.

In der Mitte des Romans, im 9. Kapitel des 4. Buches, liegt Wilhelm abermals auf dem Krankenlager und „*ihm fiel der kranke Königssohn wieder ein.*“ Aber nicht mehr das Verzehrende ungestillter Liebe sieht er nun in der Bildgeschichte sondern etwas Trostspendendes: die schöne teilnehmende Prinzessin tritt mit stiller Bescheidenheit an das Lager des Kranken. Wieder ist die Bildgeschichte auf das engste mit der Lebensrealität verknüpft. Wilhelm war im Walde verwundet worden bei einem Überfall von Räubern. Vorbeireisende Reisende, insbesondere eine vornehme junge Dame (Natalie) und ein Arzt, helfen dem Verwundeten. Er wird in das Pfarrhaus getragen. Hier ruft er sich die Begebenheit im Walde unaufhörlich ins Gedächtnis zurück und identifiziert sich mit der Bildgeschichte.

Gegen Ende des Romans taucht das Bild zum drittenmal auf. Wilhelm ist nun zur Turmgesellschaft gestoßen. In einer höchst feierlichen Szene, vor der Übergabe des Lehr-

briefes, tritt der Unbekannte des ersten Buches auf, der den Verkauf der großväterlichen Gemäldesammlung vermittelt hatte und erinnert ihn an den kranken Königssohn: „*Wo mag der kranke Königssohn wohl jetzo schmachten?*“ Wilhelm wird im letzten, dem 8. Buch, im 2. Kapitel eingeladen, Nataliens Haus zu besuchen. Hier findet er am Abend die Sammlung seines Großvaters wieder. Im Vorsaal erblickt er „*das wohlbekannte Bild vom kranken Königssohn an der Wand*“. Er hat aber kaum Zeit einen Blick darauf zu werfen, er steht vor Natalien. Am nächsten Morgen „*eilt er mit Verlangen dem Bilde vom kranken Königssohn entgegen und noch immer fand er es reizend und rührend.*“ Nataliens vor kurzem verstorbener Onkel hatte die Sammlung gekauft. Der Unbekannte entpuppt sich als der Abbé der Turmgesellschaft. „*So fand sich [Wilhelm] nun auch gleichsam in seinem Erbeil wieder.*“

Auf diese Weise wird die Rolle vorbereitet, die das Gemälde im Schlußkapitel des Romans spielen soll. Wieder, wie im vierten Buch, wird Wilhelm krank, jedenfalls vom Arzt krank erklärt, „*Wilhelm war durch die heftigsten Leidenschaften bewegt und zerrüttet.*“ Sein Verstand hatte Therese gewählt, um ihre Hand angehalten und ihre Zustimmung erlangt. Sein Herz aber gehörte Natalie. Friedrich, Nataliens Bruder, versucht unter Hinweis auf das Gemälde die Verwirrung zu lösen. „*Er riß die Türflügel auf, und wies nach dem großen Bilde im Vorsaal. Wie heißt der Ziegenbart mit der Krone dort, der sich am Fuße des Bettes um seinen kranken Sohn abhärmt? Wie heißt die Schöne, die hereintritt, und in ihren sittsamen Schelmenaugen Gift und Gegengift zugleich führt? Wie heißt der Pfuscher von Arzt, dem erst in diesem Augenblick ein Licht aufgeht, der das erstemal in seinem Leben Gelegenheit findet, ein vernünf-*



tiges Rezept zu verordnen, eine Arznei zu reichen, die aus dem Grunde kuriert und die ebenso wohlschmeckend als heilsam ist?" Friedrichs Offenbarung der heimlichen Liebe Wilhelms zu Natalien bricht nun den Bann. Durch Verzicht auf Therese, die Lotharios Frau wird, erhält er die Hand Nataliens. In die Lösung des Handlungsknoten greift das Gemälde ein, bereits im vierten Buch vorbereitet durch die Bildvision der Prinzessin, die an das Krankenlager tritt und die Worte Wilhelms: „Sollten nicht . . . uns in der Jugend wie im Schlafe, die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben, und unserem unbefangenen Auge ahnungsvoll sichtbar werden?" Am 28. Juni 1796 schreibt Schiller an Goethe: „Einen köstlichen Gebrauch haben Sie von des Großvaters Sammlung zu machen gewußt, sie ist ordentlich eine mitspielende Person und rückt selbst an das Lebendige". Die Feststellung Schillers darf mit vollem Recht auf das Bild vom kranken Königssohn bezogen werden, in dem sich die Sammlung des Großvaters ja verkörpert. Die Bildhandlung erscheint im Roman unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten: Als Darstellung verzehrender, unstillbarer Liebesleiden im ersten Buch, als tröstliche Vision und Verheißung im vierten, als glückliche Lösung der Herzensverwirrungen und Liebeserfüllung im achten. Auf das innigste mit der Handlung des Romans verquickt, geben die verschiedenen Aspekte des Gemäldes Gelegenheit, an der Entwicklung des Helden Anteil zu nehmen.

Goethe sagt kein Wort darüber, wo er das Bild vom kranken Königssohn gesehen habe und ob er überhaupt an ein bestimmtes Kunstwerk dabei dachte. Die Bildgeschichte ist aus der antiken Literatur (Plutarch, Valerius Maximus u. a.) bekannt. Seleukos I. (312–280 v. Chr.), Gründer des Seleukidenreiches in der Nachfolge Alexanders des Großen, hatte

Stratonike in zweiter Ehe geheiratet. Sein Sohn aus erster Ehe, Antiochus, verzehrt sich in heimlicher Liebe zu seiner Stiefmutter. Der Arzt entdeckt aus dem beschleunigten Pulsschlag, als Stratonike das Krankenzimmer betrat, die Ursache der Krankheit: die Liebe zu seiner Stiefmutter. Der Arzt wagt nicht, dem König seine Entdeckung einzugestehen und greift zu einer List. Er fragt den Herrscher, was er an seiner Stelle tun solle. Antiochus liebe seine, des Arztes Frau. Seleukos sucht den Arzt zu überreden, seine Ehe dem Wohl des Reiches zu opfern. Erst jetzt gesteht der Arzt die volle Wahrheit: Antiochus liebe Stratonike und nur die Erfüllung dieser verzehrenden Liebessehnsucht könne den Sohn retten. Seleukos entsagt und gibt Stratonike seinem Sohne zur Frau.

Das Großmut-Thema wurde oft in der Barockmalerei dargestellt. Auch Winckelmann beschrieb in seinem „*Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*" von 1756 ein solches Bild des Lütticher Malers Gérard de Lairese und pries es in den höchsten Tönen. Lange hielt die Goetheforschung das Lairese-Bild in der Karlsruher Galerie für das Vorbild Goethes. Es stimmt aber nicht mit den Worten des Romans überein. Nicht die Entdeckung der Krankheitsursache durch den Arzt ist bei Lairese dargestellt, sondern die Übergabe Stratonikes an den Sohn, eine ganz andere Szene der Geschichte. Goethe hätte dem von Winckelmann so gepriesenen Gemälde auch sicherlich nicht so schlechte Zensuren erteilt: maniert, schlecht komponiert, koloristisch unbefriedigend und auch von keinem bedeutenden Meister, denn der Künstlernamen wird nie genannt. Für maniert galten zur Zeit das Klassizismus vor allem Kunstwerke des Spätbarock und des Rokoko. Das Bild muß große Abmessungen besessen haben und stammte höchstwahrscheinlich

aus Italien. Es wird im Schlußkapitel des Romans zweimal als „groß" bezeichnet, der Großvater hatte die Kunstschatze aus Italien mitgebracht. Auch diese beiden Umstände passen nicht zu dem Gemälde von Lairese, das von einem Niederländer stammt und nur einen Meter in der Breite mißt.

Im Jahre 1915 hat Georg Gronau, der höchst verdienstvolle damalige Direktor der Kasseler Galerie, in einem Aufsatz der Zeitschrift für bildende Kunst (NF 26, 1915, S. 157 ff.) den Nachweis erbracht, daß Goethe sein Vorbild in Kassel gesehen haben müsse: ein Werk, das damals Andrea Celesti gegeben wurde, also italienischen Ursprungs und großen Formates (2,46 x 3,03 m). Die Beschreibung Goethes paßt genau zu dem Bild – mit einem kleinen Unterschied: der König Seleukos steht nicht „am Fuße des Bettes" und er trägt auch keinen „Ziegenbart", wohl aber der Arzt. Des Königs Bart ist rundlich geschnitten, er steht am Kopfende des Bettes. Bei diesen kleinen Abweichungen handelt es sich wohl um Gedächtnisfehler. Alle übrigen Punkte stimmen aber so exakt mit dem Kasseler Gemälde überein, daß man Gronau zustimmen muß, wie dies auch die Goetheforschung seither tat, daß das Kasseler Bild die Anregung und das Vorbild für den kranken Königssohn in „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*" abgegeben habe.

Seit der italienischen Reise trug sich Goethe mit dem Gedanken, die „*theatralische Sendung*" umzuarbeiten, um die Jahreswende 1793/94 setzt die Niederschrift der „*Lehrjahre*" ein. Am 14. Dezember 1792 besuchte Goethe die Kasseler Galerie. Damals erregte das Gemälde wohl Goethes besondere Aufmerksamkeit. Goethe erfuhr wohl nicht, daß das Bild aus einer Mainzer, später Frankfurter Sammlung stammte. Es gehörte dem Mainzer Hofkammerrat Anton

Pfeiff, der als Resident des Mainzer Kurfürsten in Frankfurt lebte (um 1690–1748). Nach Kassel vermittelte das Gemälde um 1750 der Frankfurter Kunstsammler und Major Baron Heinrich Jakob von Häckel (1682–1760), dessen Goethe in „*Dichtung und Wahrheit*" gedenkt und aus dessen Sammlung der junge Goethe 1764 selbst manches ersteigerte.

Obleich das Gemälde bereits wenige Jahrzehnte nach seiner Entstehung in deutsche Sammlungen geriet, hatte es damals schon den Namen seines wahren Urhebers verloren. Der große Kenner der italienischen Renaissance- und Barockmalerei, Roberto Longhi, entdeckte bereits 1922 bei einer Reise durch die deutschen Galerien, daß es sich bei dem Kasseler Bild um ein Werk des Venezianers Antonio Bellucci (1654–1726) handeln müsse und nicht des Andrea Celesti. Longhis köstlicher Bericht, fingiert als Schreiben eines Kunstkenners des 18. Jahrhunderts, wurde aber erst 1950 veröffentlicht. Seither hat die Barockforschung der Neubestimmung Longhis beigepflichtet. Auch über den Kunstwert des Bildes sind die heutigen Ansichten sicher milder als die Goethes oder noch Gronaus. Belluccis Gemälde gehört zu jenen barocken Prunkbildern der venezianischen Malerei im 17. Jahrhundert von hohem dekorativem Reiz, die eine Wiederaufnahme der Kunst Veroneses voraussetzen. In seiner lauten hellen Farbigkeit weist es bereits auf das 18. Jahrhundert, auf die Zeit Tiepolos voraus.

Goethe hatte in jenen Jahren des Hochklassizismus keine Augen für den Spätbarock, als Kunstwerk interessierte ihn Belluccis Bild nicht, wie es Wilhelm deutlich im ersten Buch ausspricht: „*der Gegenstand ist es, der mich an einem Gemälde reizt, nicht die Kunst.*" Der Dichter erkannte in dem Bildgegenstand ein höchst fruchtbares Motiv für seinen Roman, eine Art Leitmotiv: Liebe und Entsagung, die Frau

zwischen zwei Männern und in der Umkehrung der Mann zwischen zwei Frauen, Entscheidung, Liebeserfüllung, Liebesverzicht. Goethe nannte solche Gegenstände in einem Brief vom 16. August 1797 an Schiller „symbolisch“.

„ . . . es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen.“

Christoph E. Schweitzer wies die hohe Bedeutung dieses Leitmotivs auch für „*Wilhelm Meisters Wanderjahre*“ nach (PMLA 72, 1957, S. 419 ff.) als „eine wichtige Verzahnung . . . , mit deren Hilfe Goethe den ersten Teil der „*Lehrjahre*“ mit dem zweiten, erst später verfaßten, zu verbinden suchte“. Hier steht mehr das Thema der Frau, die zwischen zwei Männern wählen muß, im Vordergrund. In der Novelle „*Die pilgernde Törlin*“ stellt sich wiederum das Problem von Belluccis Bild: Vater und Sohn lieben das gleiche Mädchen, das über beide triumphiert, ebenso in der Novelle „*Der Mann von Fünfzig Jahren*“. In den „*Wanderjahren*“ lernt Wilhelm zu entsagen. „*Die Entsagenden*“ ist ja der Untertitel des ganzen Werkes. Wilhelm wächst in die Rolle des Seleukos hinein in dem Verhältnis zu Hersilien, die auch Wilhelms Sohn Felix liebt. Im Schlußbild der Wanderjahre ist Felix der kranke Königssohn, Wilhelm der entsagende König und zugleich der heilende Arzt.

Noch eine Randbemerkung zu den „*Lehrjahren*“! Im zweiten Kapitel des 8. Buches schildert Natalie eine „*sonderbare Veränderung*“, die mit Mignon vorgegangen sei. Sie, die sich bisher stets mit Abscheu geweigert habe, Frauenkleider zu tragen, wolle nun ihr langes weißes Gewand nicht mehr ab-

legen – es sollte ihr Totenkleid werden. Bei ihren pädagogischen Bemühungen versuchte Natalie den ihr anvertrauten Kindern den Unterschied von Wahrheit und Irrtum, Vorurteil, Schein darzulegen. „*Schon seit einiger Zeit hatten meine Mädchen, aus dem Munde der Bauerkinder, gar manches von Engeln, vom Knechte Ruprecht, vom heiligen Christe vernommen, die zu gewissen Zeiten in Person erscheinen, gute Kinder beschenken und unartige bestrafen sollten. Sie hatten eine Vermutung, daß es verkleidete Personen sein müßten, worin ich sie denn auch bestärkte, und . . . mir vorkam, ihnen bei der ersten Gelegenheit ein solches Schauspiel zu geben.*“ Bei einer Geburtstagsfeier sollte Mignon, als Engel verkleidet, die kleinen Geschenke bringen: „ . . . sie ward . . . in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar großer, goldner Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten.“

Vor einigen Jahren erwarben die Staatlichen Kunstsammlungen eine der seltenen Weihnachtsdarstellungen des 18. Jahrhunderts aus der Frankfurter Gegend. Der Maler muß im engsten Umkreis von Johann Konrad Seekatz (1719–1768), einem der „*Goethemaler*“, gesucht werden, wenn es sich nicht um eine Kopie nach Seekatz selbst handelt. Das Bild wird um 1760/70 anzusetzen sein. Neben dem Knecht Ruprecht tritt eine Gestalt auf, deren Kleid haargenau mit dem von Goethe beschriebenen Engelsgewand Mignons übereinstimmt – bis auf die Flügel, die aber auch Natalie weglassen wollte. Im volkskundlichen Schrifttum fand sich der Hinweis, daß im Elsaß und in Baden die Weihnachtsbe-



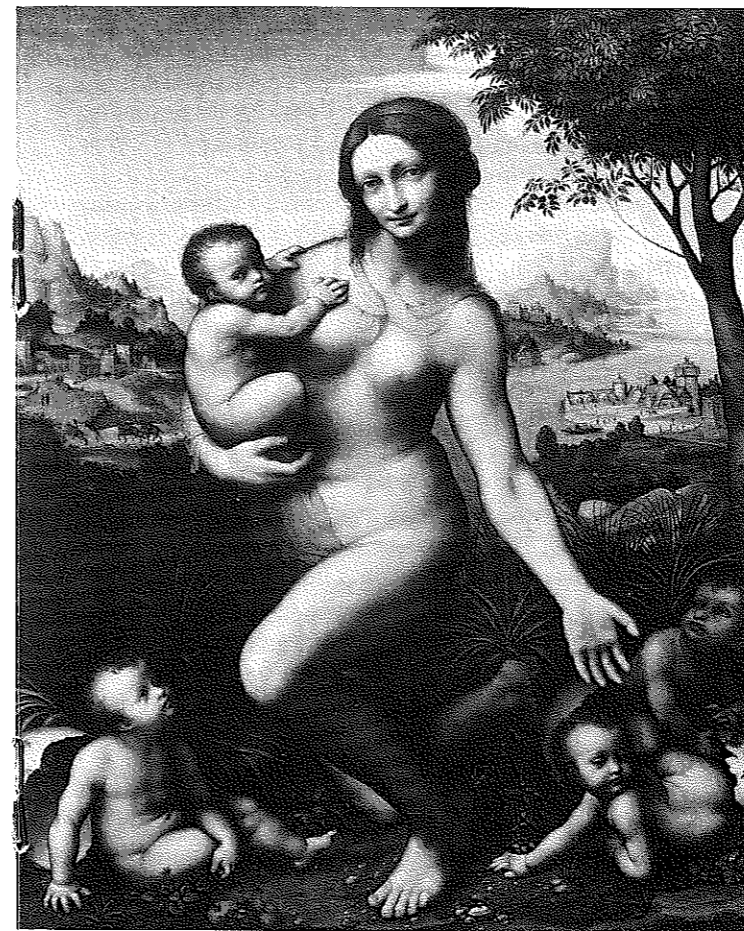
scherung von dem Christkind vorgenommen wurde und daß das lange weiße Gewand dazu verleitete, auch Mädchen als Christkind zu verkleiden (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. IX, Sp. 923). Es scheint dies ein regional beschränkter Brauch gewesen zu sein, der auch in der Frankfurter Gegend üblich war, wie das Bild belegt. Der Übergang vom „Christe“ zum Engel war fließend und schon zu Zeiten Goethes unterschied man nicht mehr exakt zwischen beiden. Mignons Totenkleid ist nicht freier dichterischer Phantasie entsprungen, der Augenmensch Goethe hielt sich genau an die Realität. Das Gewand des „Christe“ bei der Weihnachtsbescherung war das Vorbild, das auf Mignons Engelsverkleidung übertragen wurde.

An ein anderes, rätselvolles Bild der Kasseler Galerie wurde Goethe 1803 wieder erinnert, als der Göttinger Maler Riepenhausen die Aquarellkopie des Kopfes der „Caritas“, damals Leonardo da Vinci selbst zugeschrieben, zur Ausstellung in Weimar einsandte. In den Tag- und Jahresheften 1803 schreibt Goethe darüber: „Unter den Schätzen der Galerie zu Kassel verdient die Charitas, von Leonardo da Vinci, die Aufmerksamkeit der Künstler und Liebhaber im höchsten Grad . . . Die süße Traurigkeit des Mundes, das Schmachende der Augen, die sanfte, gleichsam bittende Neigung des Hauptes, selbst der gedämpfte Farbenton des Originalbildes waren durchaus rein und gut nachgeahmt.“ Goethe sah das Gemälde 1801 zum letztenmal, kurz darauf kam der bedeutende Kunstkritiker Karl Freiherr von Rumohr durch Kassel, er berichtet darüber in: Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C. F. v. Rumohr, Leipzig 1832, S. 70 ff.: „Unvergeßlich bleibt mir die Carità der alten Casseler Gallerie; jenes verschwundene, beynabe verschollene Bild des Lionardo da Vinci. Kürzlich war Göthe in

Cassel vorgesprochen, stundenlang, erzählte man, habe er vor dem Bilde gesessen, und fast war die Stelle noch warm, als ich dahin kam. Es hing in einem nicht hohen Nebenzimmer ziemlich niedrig und beynabe den Boden erreichend, daher sehr hell und etwas von oben her beleuchtet, was Alles die Auffassung des feinen Formenspieles, des rührenden Ausdruckes der Köpfe ungemein begünstigte . . . In den Zügen der Mutter, und von den drey Kindern, besonders des Kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht . . .“ Rumohr besuchte Kassel 1804 oder im Frühjahr 1805.

1806 ging das Bild Kassel verloren, nach langer Wanderschaft von über 150 Jahren kehrte es wieder dorthin zurück. Es war 1806 beim Einfall der Franzosen unter Napoleon von dem General Lagrange beschlagnahmt worden, 1821 wurde es durch den Kunsthändler Artaria aus Pariser Privatbesitz wieder – aber vergebens – in Kassel angeboten. Vom Kunsthändler Nieuwenhuys erwarb es 1835 der spätere König Wilhelm II. von Holland, mit dessen Sammlung kam es 1850 zur Auktion. Durch Erbschaft gelangte das Gemälde an den Fürsten von Wied in Neuwied. Um 1930 an den Berliner Kunsthandel verkauft, schenkte es 1938 die deutsche Industrie Hermann Göring, dessen Nachlaß an den Freistaat Bayern fiel. Von ihm erwarben es 1962 die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel zurück.

Wir wissen heute, daß das Gemälde keinesfalls ein Original von Leonardos eigener Hand ist. Man schreibt es seinem Mailänder Schüler Giampietrino seit 1904 mit gewissem Recht zu, von anderer und zwar niederländischer Hand stammt die Hintergrundslandschaft. Niederländer waren in Mailand und Genua im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts keine Seltenheit. Einer von ihnen, Bernaz-



zano – nur sein italienischer Name ist bekannt – arbeitete mit einem anderen Leonardo-Schüler, Cesare da Sesto, zusammen und führte den Landschaftsgrund von dessen Altar mit der Taufe Christi aus. Die Übereinstimmung mit diesem Werk ist so groß, daß man auch den Hintergrund des Kasseler Bildes Bernazzano geben darf. Die Zusammenarbeit zweier Maler an ein- und demselben Gemälde ist für das 16. Jahrhundert nichts Außergewöhnliches. Die mittelalterliche Werkstatt-Tradition beherrschte noch weithin die Praxis. Kein anderes Bild Giampietrinos weist eine nur entfernt vergleichbare Landschaft auf.

Im 18. Jahrhundert waren auf dem Bild nur drei Kinder zu sehen, das vierte, an der rechten Bildkante unter dem Baum, war übermalt. Man glaubte deshalb in dem Gemälde eine Darstellung der Caritas zu erkennen, eine Allegorie der christlichen Liebe. Bei einer Restaurierung – vermutlich in Paris vor 1835 – kam das verdeckte Kind wieder zum Vorschein. Eine Mutter mit zwei Zwillingspaaren, die aus Eierschalen kriechen: es konnte nur Leda, die Mutter von Kastor und Pollux, Helena und Klytemnästra gemeint sein. Der Vater Jupiter, der Leda in Gestalt eines Schwans nahte, ist auf dem Bilde nicht dargestellt. Bereits der Antike war das weibliche Zwillingspaar, das Gegenstück zu den Dioskuren, geläufig.

Wenn auch kein Original von Leonardo selbst, so hält das Gemälde doch als einziges einen Bildgedanken da Vincis fest, der ihn über Jahre beschäftigte: Die kniende Leda. Dem Schüler waren die Zeichnungen des Meisters zugänglich. Um 1505 schuf Leonardo eine stehende Leda, die den Schwan liebte – sie ist nur in Kopien erhalten. Bis zur Jahrhundertwende zurück reichen Skizzen zu einer knienden Leda in den wissenschaftlichen Manuskripten des Meisters.

Sorgfältig ausgeführte Zeichnungen zu einer knienden Leda besitzen heute noch die Sammlungen in Chatsworth und Rotterdam, die sicher nach der stehenden Leda anzusetzen sind. Das Kasseler Bild ist wohl erst im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden.

Was Goethe an diesem Werk so fesselte, daß er stundenlang davor sitzen blieb, wissen wir nicht. Waren es Gedanken an die Gestaltwandlungen der Natur, der Menschengenurt aus Vogeleiern? Beschäftigte Goethe doch gerade in den Jahren der Jahrhundertwende die Metamorphose der Pflanzen und der Tiere, die Idee der Urpflanze und des Urtiers. War es die Klassik der Hochrenaissance, die sich ihm seit seinem Aufenthalt in Rom als Höhepunkt der neueren Kunstentwicklung offenbarte? In der Tat war die Leda neben Andrea del Sartos „*Heiliger Familie*“ (heute in Leningrad) das bedeutendste Werk der Hochrenaissance in der Kasseler Galerie.

Das konstruktive Dreieck vom Kopf der Leda zu den beiden Kindern in den unteren Bildecken ist das klassische Kompositionsschema der Hochrenaissance, z. B. vieler Madonnenbilder Raffaels. Oder war es der geheimnisumwobene, vieldeutige Ausdruck der Leda, der die gottbedingte Fruchtbarkeit mehr Last und Rätsel bedeutet als Mutterfreude? Goethe spricht von der „*süßen Traurigkeit des Mundes*“, Rumohr von dem „*tiefen Gram, der unbeherrschten Sehnsucht*“. Galt Goethes Interesse der eigentümlichen Verschmelzung von Antikem und Christlichem, die das Bild durchzieht? Die kniende Frauengestalt mit dem Kind auf dem Arm könnte – bekleidet – ebensogut eine Madonna vorstellen. Die Nacktheit wiederum weist den Inhalt als antik aus. Aber Leda als Mutter aufgefaßt, ist der Antike völlig fremd.

Vielleicht weist die frühere Bestimmung als „*Caritas*“ den richtigen Weg. Goethe lernte ja das Bild unter diesem Namen kennen, der vermeintlich den Bildinhalt im christlichen und allgemein menschlichen Bereich ansiedelte. Nackt und bloß, der „*dira necessitas*“ ausgesetzt, wäre dann die Leda-Caritas Sinnbild der naturbedingten Sorge für die Kinder, eine Allegorie tätiger Nächstenliebe auf der untersten Stufe der Natur, unter dem Gesetz der Härte und Entbehrung – ein Gedanke, der Goethe nach der italienischen Reise, den Dichter von „*Wilhelm Meisters Lehrjahren*“, des zweiten Teils des Faust und „*Wilhelm Meisters Wanderjahren*“ mit ihren vielfältigen Ausformungen des Motivs der tätigen Nächstenliebe, wohl fesseln konnte. Die kunsthistorisch falsche Deutung des Bildgegenstandes als Caritas führte so über die platte Allegorie hinaus und erhebt ihn nahezu ins Symbolische, dessen tiefe Bedeutung für die Gegenstände der Kunst Goethe in dem erwähnten Brief an Schiller vom 16. 8. 1797 dargelegt hatte.

Noch zwei weitere Werke der Kasseler Galerie erwähnt Goethe nachträglich aus der Erinnerung. Sie wurden 1806 von den Franzosen beschlagnahmt und gelangten über die Gemäldesammlung der Kaiserin Josephine in die Eremitage nach Leningrad. Sie sollen daher an dieser Stelle auch nicht eingehend behandelt werden. 1817 spricht Goethe von dem guten Humor und der heiteren, leidenschaftslosen Ironie bei Paulus Potter „*in dem berühmten weiland Kasseler Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und bestrafen*“ (Kunst und Altertum I, S. 78). Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts hatte Goethe ja schon seit dem ersten Besuch der Dresdener Galerie im Frühling 1768 Zugang gefunden. Die Kasseler Niederländer ergänzten und vertieften sicher nur die Dresdener Eindrücke, hier betrat der Dichter kein Neuland mehr.

Im Jahre 1820 erhielt Goethe graphische Reproduktionen der vier Tageszeiten von Claude Lorrain, einem Hauptwerk der alten Kasseler Galerie vor den Napoleonischen Verlusten. „*Auch kamen mir gute Abdriicke zu von Haldenwangs Aquatinta nach sorgfältigen Nahlischen Zeichnungen der vier Kasseler Claude Lorrains. Diese setzen immerfort in Erstaunen und erhalten um so größeren Wert, als die Originale, aus unserer Nachbarschaft entrückt, in dem hohen Norden nur wenigen zugänglich bleiben*“. (Tag- und Jahreshefte 1820). Seit seiner Jugend gehörte Goethe zu den Bewunderern des Lothringers. Bereits 1772 besprach er zwei englische Reproduktionsstiche nach Claude (Englisch Kupferstiche, Frankfurter Gelehrte Anzeigen, Nr. 80 vom 6. Oktober 1772). Wie hoch Goethe den Landschaftsmalerschätzte, geht aus den Fragmenten zu einem Aufsatz über „*künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände*“ hervor: „*In Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig*“. „*Von Claude . . . ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt. Jedermann kennt [ihn], jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß*“. („*Landschaftliche Malerei*“, Handschrift aus dem Nachlaß, vermutlich aus den letzten Lebensjahren des Dichters). Die Kasseler vier Tageszeiten Claude Lorrains dürfen – neben den Dresdener und den römischen Bildern des Meisters – zu den entscheidenden Begegnungen Goethes mit der Kunst des Lothringers gerechnet werden, in der Goethe den Gipfelpunkt der Landschaftsmalerei erblickte.

Soweit das Verhältnis Goethes zur alten Kasseler Galerie, der Sammlung des Landgrafen Wilhelms VIII., die seit 1974 in Schloß Wilhelmshöhe untergebracht ist. Aber auch die Neue Galerie in Kassel, seit 1976 eröffnet in dem Galerie-

gebäude an der Schönen Aussicht, bietet eine Reihe von Werken dem Besucher dar, die mit Goethe in Verbindung stehen. Es finden sich Bilder jener „*Goethemaler*“, die im Vaterhause des Dichters für den Königsleutnant Graf Thoranc arbeiteten und deren Goethe in „*Dichtung und Wahrheit*“ gedenkt: Justus Juncker, Christian Georg Schütz d. Ä., Johann Georg Trautmann. Ein „*Veswvausbrauch*“ von 1774, gemalt von Philipp Hackert, erinnert uns an Goethes Begegnungen mit dem Landschaftsmaler in Italien. Mit Heinrich Meyer redigierte der Dichter Hackerts Aufzeichnungen und gab sie 1811 als Biographie heraus. Schließlich fehlen bei den Kasseler Malern des 19. Jahrhunderts nicht Themen aus Goethes Werken, die für die Rezeption Goethes von Interesse sind: der Osterspaziergang aus dem Faust von Carl Gottlieb Merkel, das Gebet Gretchens im Dom, Gretchen und Marthe Schwertlein an der Haustür, beide von August von der Embde, zwei Bilder nach „*Hermann und Dorothea*“ von Carl Gottlieb Merkel und Carl Rohde. Aus dieser Fülle seien nur drei Werke herausgegriffen, die selbst oder deren Gegenstand Spuren im Werk des Dichters hinterließen.

Während seiner Karlsbader Kur traf Goethe 1808 mit dem Maler Friedrich Bury (1763–1823) zusammen, den Goethe von Italien her kannte und der den Dichter im Jahre 1800 porträtiert hatte. In den „*Tag- und Jahreshäften*“ schreibt Goethe darüber: „*Sodann hatte ich die angenehme Überraschung von einem vieljährigen Freunde und Angeeigneten, nach altem Herkommen, mich leidenschaftlich angegangen zu sehen. Es war der gute talentvolle Bury, der, im Gefolg der Frau Erbprinzeß von Hessen-Kassel, in und um Dresden, zu Kunst- und Naturgenuß, sich eine Zeitlang aufgehalten hatte und nun, beurlaubt, auf einige Tage hierher kam. Ich schrieb ein Gedicht zu Ehren und Freuden dieser würdigen, auch mir gewogenen Dame, welches, in der Mitte*



eines großen Blattes kalligraphiert, mit dem bilderreichsten Rahmen eingefasst werden sollte, die Gegenden darstellend, durch welche sie gereist, die Gegenstände denen sie die meiste Aufmerksamkeit zugewendet, die ihr den meisten Genuß gewährt hatten. Eine ausführliche Skizze ward erfunden und gezeichnet und alles dergestalt mit Eifer vorbereitet, daß an glücklicher Ausführung nicht zu zweifeln war."

Das Gedicht trägt die Überschrift „*Einer hohen Reisenden*“. Die Kurprinzessin Auguste von Hessen (1780–1841), eine Tochter König Friedrich Wilhelms II. von Preußen, Gattin des Kurprinzen und späteren Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen-Kassel, war damals eine Vertriebene. Ihre Schwiegereltern, Kurfürst Wilhelm I. und seine Gattin lebten in Böhmen auf einem großen Schloßgut, das nach der Besetzung von Hessen-Kassel durch die Franzosen erworben wurde, sie selbst mit dem Kurprinzen in Dresden und Berlin, wenn sie nicht auf Reisen im Ausland war. Das Wort „*Reisende*“ im Titel trifft vordergründig wohl zu, es ist aber zugleich eine verharmlosende Verhüllung für „*Vertriebene*“.

Das Gedicht ist ganz symmetrisch aufgebaut: zwei Strophen schildern die Prinzessin selbst, zwei die Landschaften, die sie durchreiste. In der ersten Strophe schreitet uns, stilisiert im Sinne des Hochklassizismus, die Prinzessin entgegen:

*„Wohin du trittst, wird uns verklärte Stunde,
Dir leuchtet Klarheit frisch vom Angesicht,
Vom Auge Gutheit, Lieblichkeit vom Munde,
Aus Wolken dringt ein reines Himmelslicht.
Der Ungeheuer Schwarm im Hintergrunde,
Er drängt, er droht, jedoch er schreckt dich nicht,
Wie du mit Freiheit unbefangen schreitest,
Das Herz erhebst und jeden Geist erweiterst.“*

Klarheit des Gesichts, Gutheit des Auges, Lieblichkeit des Mundes, Freiheit des Schreitens werden genannt. Die Gestalt verklärt ein „*reines Himmelslicht*“ fast wie eine Heilige. Das Individuelle ist zugunsten des Allgemeinen, Typischen, Feierlichen, Großartigen zurückgedrängt. Die zweite Strophe hebt die Prinzessin noch höher empor. Sie tritt vor die Sixtinische Madonna Raffaels, dem „*Urbild aller Mütter, der Königin der Frauen*“, um ihr die Hand als eine ihresgleichen zu reichen:

*„So wandelst du, dein Ebenbild zu schauen,
Das majestätisch uns von oben blickt,
Der Mütter Urbild, Königin der Frauen,
Ein Wunderpinsel hat sie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie, in Demut still entzückt;
Du aber kommst, ihr deine Hand zu reichen,
Als wärest du zu Haus bei deinesgleichen.“*

Eine schwer deutbare Zeile in der ersten Strophe läßt aufhorchen: „*Der Ungeheuer Schwarm im Hintergrund*“. Wer sind diese Ungeheuer? Das Wort Hintergrund bezieht sich passender auf ein Bild als auf eine schreitende Person. Wurde Goethe von einem Werk der bildenden Kunst, einem Bildnis Burys, angeregt? Aus dem gleichen Jahre 1808 stammt ein signiertes Bildnis der Prinzessin von Friedrich Bury in der Neuen Galerie. Hier ist nun der „*Ungeheuer Schwarm im Hintergrund*“ zu sehen: aus Flammen brechen insektenartige, tierköpfige Larven hervor, braun in braun gemalt. Sie verkörpern wohl die Ideen der französischen Revolution, die zur Vertreibung der Prinzessin führten. Bury liebte solche allegorisierenden Bildnisse. Das Porträt selbst ist ebenfalls hochstilisiert zu einer nahezu engelhaften Idealerscheinung.



Auch für die zweite Strophe gibt es ein Bildnis von Bury, das als Anregung dienen konnte: ein Bildnis der Prinzessin als Malerin, mit Palette, Pinsel und Malstock. Sie sitzt vor der Staffelei und arbeitet an einer Kopie der Sixtinischen Madonna. Ihr Kopf verdeckt das Antlitz der Gottesmutter. Die Prinzessin wird also mit der Madonna gleichgesetzt. Das Gemälde befindet sich in Schloß Fasanerie bei Fulda, das noch heute dem Hause Hessen gehört. Beide Bury-Porträts wurden übrigens von der Prinzessin Auguste selbst kopiert. Sie war eine Schülerin Burys. Die Kopien befinden sich ebenfalls im Schloß Fasanerie.

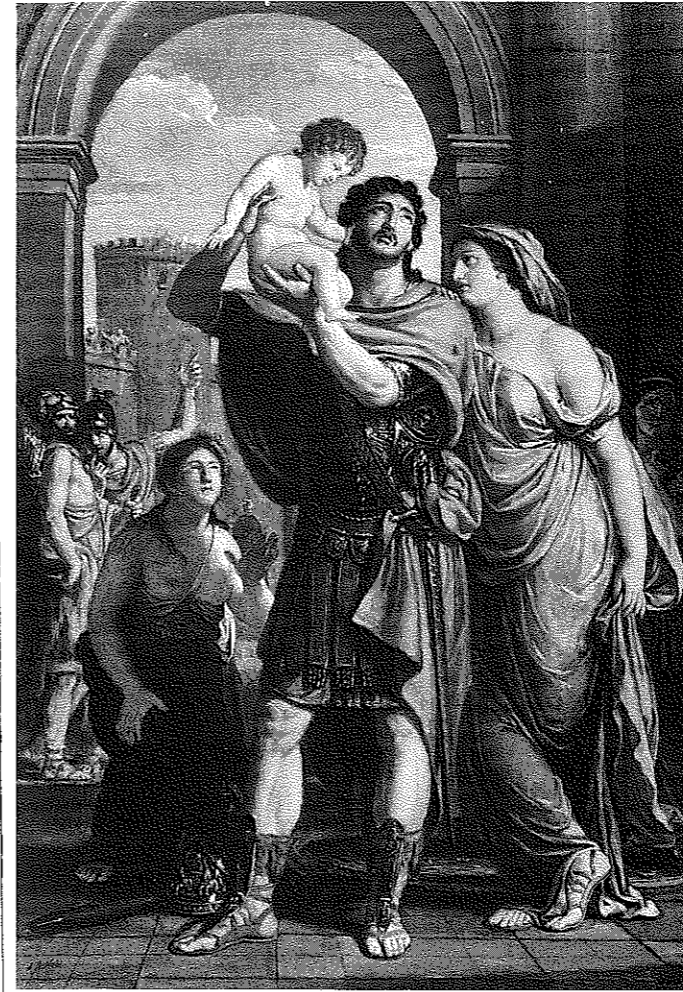
Man darf annehmen, daß Goethe die beiden Bildnisse in Karlsbad sehen konnte, oder daß ihm Bury wenigstens die Entwurfszeichnungen zugänglich machte. Das Verhältnis ist sicher nicht umgekehrt zu denken, Goethes Gedicht erst habe die beiden Darstellungen angeregt. Man müßte sonst erwarten, daß der „Ungeheuer Schwarm“ doch klarer bestimmt worden wäre. Die etwas spitzfindigen, gezwungenen Allegorien der beiden Bilder lagen Goethe fern. Er suchte das Symbolische auch in der bildenden Kunst. Eine Übertragung der zweiten Strophe Goethes in ein Gemälde ergäbe ein Gegenüber von Prinzessin und Sixtinischer Madonna und nicht die gesuchte, fast das Komische streifende Überlagerung von Madonnenbild und Porträt. Bewundernswürdig, was unter Goethes Händen aus diesen Anregungen wurde! Er verband zunächst beide Ideen durch das Motiv des Schreitens: Aus der starren Ruhe der Porträts wurde eine sich steigernde Handlung bis zur Begrüßung der Madonna, sich fortsetzend in der Italienreise der dritten und vierten Strophe. Die gesuchte Überlagerung von Bildnis und Sixtinischer Madonna wird zu einer großartig freien Begegnung von Individuum und Urbild, Burys mühsam ausgeklügelte Allegorien unendlich überhöhend. Für die dritte und vierte Strophe bil-

deten wohl Landschaftszeichnungen oder -Aquarelle den Ausgangspunkt; Landschaftsgemälde kennen wir von Bury nicht.

Wiederum ließ sich nachweisen, daß ganz konkrete Werke der bildenden Kunst den Anstoß gaben, der Dichter diese Anregungen aber in sein Medium umschmolz und ins Große steigerte.

Daß die Weimarer Preisaufgaben Spuren in der Neuen Galerie hinterlassen würden, ist bei der reichen Beteiligung Kasseler Künstler an dem Weimarer Unternehmen zu erwarten. Zum Jahre 1800 war der Abschied Hektors als Thema gestellt worden. Johann August Nahl d. J., der Sohn des Rokoko-Bildhauers und Dekorationskünstlers (1752–1825), gewann den 1. Preis, der mit 20 Dukaten dotiert war. Die Städtischen Kunstsammlungen Kassels besitzen eine leicht veränderte Wiederholung der nach Weimar gesandten Sepiazeichnung. Sie zeigt nur im architektonischen Hintergrund leichte Abweichungen. Doch nicht ihr, sondern einem Gemälde gleichen Themas des Kasseler Akademieprofessors und -Direktors soll hier unsere Aufmerksamkeit gelten. Es ist das fein durchgeführte Modell zu einem großformatigen Bild im Besitz der Stadt Kassel, das leider wegen großer Erhaltungsschäden und ungenügender Restaurierung noch längere Zeit nicht ausgestellt werden kann.

Das Breitformat der Zeichnung ist dem Hochformat gewichen. Die Hauptgruppen (Hektor, Astyanax und Andromache) wurde im großen getreu, aber seitenverkehrt, in das Gemälde übernommen. Die pathetische Klagegebärde der Amme ist zurückgenommen zu einem beobachtenden Erwarten des Unheils, als Geste reduziert auf die erhobene Hand und den aufwärtsgerichteten Blick. Der Torbogen öffnete sich in der Zeichnung auf der rechten Seite neben



der Amme, er rahmt jetzt sehr glücklich den Helden, der seinen Sohn zu den Göttern emporhebt. Das Hochformat bewirkt eine Verdichtung und Straffung der Komposition, die Seitenvertauschung läßt Hektor größer und mächtiger erscheinen. Die Amme tritt mehr zurück, ist der Hauptgruppe untergeordnet. Das Bild beginnt jetzt auf der linken Seite mit hartem, aber wuchtigen Rhythmus. Das großformatige Gemälde ist wohl um 1810 anzusetzen. Das Modell wird kurz davor entstanden sein. Nahls Sepiazeichnung wurde ausführlich in den Propyläen von Heinrich Meyer besprochen, außerdem von Friedrich Schiller in seinem Aufsatz „An den Herausgeber der Propyläen“. Dessen großartige Würdigung läßt sich mit wenigen Auslassungen auch auf das Kasseler Bild beziehen: „Hektor hebt den Astyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache, eine schöne Gestalt im Geist der Antiken gezeichnet, lehnt sich an die rechte Seite des Helden, auf ihm als ihrem Gotte scheint sie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzens stellt ihre reinen Züge. Zur Linken Hektors, in weiterem Abstand von ihm und durch den Helm, der auf dem Boden liegt, von ihm geschieden, kniet die Wärterin, das heitere Gebet des Helden mit einem schmerzvollen Flehen aus tiefer geängsteter Brust begleitend. Auf sie als die niedrigere Natur hat der weise Künstler die ganze Schale der Leidenschaft ausgegossen, die er für diese Szene bereithielt; aber in ihrem Affekt ist nichts Unwürdiges, es ist nur das Heftige der Inbrunst, was ihn bezeichnet. Die Handlung geschieht unter dem Tor, dessen edle Architektur würdig zum Ganzen stimmt. Hinter der Amme öffnet sich dasselbe in einem schönen freien Bogen; man sieht den Wagen Hektors, der Führer hält die Pferde an, ein Krieger ist nähergetreten und setzt die Hauptszene mit der Handlung des Hintergrundes in Verbindung.“

Dies ist der poetische Gedanke des Bildes; aber der edle Stil, die Einheit, die leichte Hand, die Reinlichkeit und Anmut in der Behandlung kann nur empfunden, nicht durch Worte ausgedrückt werden. Man fühlt sich tätig, klar und entschieden; die schönste Wirkung, die die plastische Kunst bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantasie belebt, der Geist aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verstand beschäftigt und befriedigt."

Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel verwahrt noch weitere Blätter, die mit den Weimarer Preisaufgaben in Verbindung stehen. Sie wären einer eigenen Betrachtung wert, liegen aber außerhalb des Themas dieser Abhandlung. Die 1798 und 1800 eingesandten Lösungen zu den Preisaufgaben gaben das Material ab zu einem Aufsatz Goethes in den Propyläen: „*Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland*“. Kassel schneidet darin nicht schlecht ab: „*In Stuttgart und Kassel zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Künste getan. Hier findet man das Studium nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben.*“ Im Falle Kassels sind die Fürsten, auf die Goethe anspielt, Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, der Gründer der Gemäldegalerie, und Landgraf Friedrich II., der Antiken-Sammler, Stifter der Kunstakademie (1777) und des Museum Fridericianum (1779). Als Goethe seine „*Flüchtige Übersicht*“ niederschrieb, lebte der Kasseler Kunstbetrieb in der Tat von den Nachwirkungen dieses kunstsinnigen Fürsten. Der regierende Landgraf Wilhelm IX. als Kurfürst Wilhelm I., und seine Nachfolger im 19. Jahrhundert bis 1866 hin setzten die Förderung dieser Kunstinstitutionen nicht mehr fort.



Der Anlauf zu einem Kunstzentrum, der in Kassel im 18. Jahrhundert unternommen worden war, versickerte noch zu Lebzeiten Goethes. (Walter Scheidig „*Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler*“ 1799–1805, Weimar 1958, S. 65 ff., S. 108 ff., S. 123 ff.).

Schließlich sei noch ein Gemälde erwähnt, das ein Thema behandelt, das auch Goethe anregte: „*Der Verkauf der Liebesgötter ist im Wortsinne ein Thema der Goethezeit*“ (Hans Wille, Wer kauft Liebesgötter, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11, 1972, S. 157 ff.). 1759 wurde in Stabiae ein römisches Fresko entdeckt, das eine Marktfrau zeigt, die Eroten in einem Käfig wie Hühner hält und sie einer vornehmen Dame zum Kauf anbietet. Es kam in das Museum in Neapel. In Begleitung Heinrich Wilhelm Tischbeins besuchte Goethe in den Monaten Februar und März 1787 Neapel und Pompeji. Damals sahen beide vermutlich das antike Fresko. Tischbein hielt das Thema in einer aquarellierten Zeichnung fest, Goethe schrieb 1795 das Gedicht „*Wer kauft Liebesgötter?*“ nieder. Es war als Duett für Papageno und Papagena gedacht für den zweiten Teil der Zauberflöte, den Goethe als Fortsetzung der Mozart-Oper plante, der aber unvollendet blieb. Seit Goethes und Tischbeins Besuch in Neapel drang das Thema in die deutsche Kunst ein, eine der typischen Antiken-Rezeptionen in der Nachfolge der pompejanischen Grabungen.

Das Kasseler Bild der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen gehört zu den interessantesten Lösungen dieses Themas. Die Marktfrau-Verkäuferin des antiken Fresko wurde zur Göttin Venus, Gott Amor stützt sich auf ihr Knie. Venus hält an den Flügeln einen Eros hoch. Weitere Erosen sitzen in einem rosenumkränzten Käfig am rechten Bild-

rand mit der Aufschrift: *chi compra* (= wer kauft uns?). Die beiden Schwäne im Hintergrund, Schmuck und Schmuckkasten in der linken unteren Bildecke kennzeichnen die Liebesgöttin. Diese blickt den Beschauer an und fordert ihn auf zu kaufen. Wir selbst sind also in die Handlung mit einbezogen. Venus preist uns – wie Papageno und Papagena bei Goethe – ihre Ware an.

Oberkörper, Kopf und Armhaltung der Venus lehnen sich an jene Leda des Leonardo-Kreises in der Kasseler Galerie an, die Goethe bewundert hatte. Wir wissen bereits, daß eine Aquarellkopie des Kopfes dieser Leda von Riepenhausen zur Weimarer Kunstausstellung 1803 eingesandt wurde. In jenen Jahren wird auch das Kasseler Gemälde der Brüder Riepenhausen entstanden sein. Sie signierten es gemeinsam auf dem Brustband: Franz und Johannes, ähnlich wie Raffael oder Michelangelo bei der Pietà von St. Peter auf Gewandsäume und Brustbänder ihre Signaturen setzten.

„*Der Verkauf der Liebesgötter ist im Wortsinne ein Thema der Goethezeit. Viele Künstler, die sich des Stoffes annahmen, standen Goethe nahe. Aber auch zeitlich fällt die Verbreitung des Bildes mit Goethes Erdentagen zusammen. Als das Fresko in Stabiae gefunden wurde, 1759, war Goethe zehn Jahre alt. Acht Jahre vor seinem Tode, 1824, schuf Thorvaldsen sein Relief. Es ist nicht nur das letzte Werk unserer Gruppe von überragendem Rang, es ist auch das letzte, in dem wir den Atem der Goethezeit spüren*“ (Hans Wille a. a. O. S. 186).

GH-UMB
Kassel

