

Stephanie Hauschild

Wer kauft Liebesgötter?

Der Faltfächer als Souvenir im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main





Dr. Stephanie Hauschild

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Gießen, Freiburg und Edinburgh. 1998 Promotion über Elisabeth Vigée Le Brun in Freiburg. Volontariat an der Hamburger Kunsthalle, wissenschaftliche Mitarbeit am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, an der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt und an der Galerie der Schader-Stiftung in Darmstadt. Freie Mitarbeit für die Bildung und Vermittlung des hessischen Landesmuseum Darmstadt. Arbeitet als freie Kunsthistorikerin und Autorin in Darmstadt. Veröffentlichungen zur Kunst der Gegenwart, des Mittelalters und des 19. Jahrhunderts, zur Porträtmalerei und zur Kulturgeschichte des Gartens. Zuletzt: »Der Zauber von Klostergärten«, München 2014, »Gärten im Licht. Impressionisten und ihre Gärten«, Ostfildern 2013 und »Skriptorium. Die mittelalterliche Buchwerkstatt«, Mainz 2013.

Stephanie Hauschild

Wer kauft Liebesgötter?

Der Faltfächer als Souvenir
im Museum Angewandte Kunst
in Frankfurt am Main

Wer kauft Liebesgötter?

Von allen schönen Waaren,
Zum Markte hergefahren,
Wird keine mehr behagen
Als die wir euch getragen
Aus fremden Ländern bringen.
O höret was wir singen!
Und seht die schönen Vögel,
Sie stehen zum Verkauf.

Zuerst beseht den großen
Den lustigen, den losen!
Er hüpfet leicht und munter
Von Baum und Busch herunter;
Gleich ist er wieder droben.
Wir wollen ihn nicht loben.
O seht den muntern Vogel!
Er steht hier zum Verkauf.

Betrachtet nun den kleinen,
Er will bedächtig scheinen,
Und doch ist er der Lose,
So gut als wie der Große;
Er zeigt meist im Stillen
Den allerbesten Willen.
Der lose kleine Vogel,
Er steht hier zum Verkauf.

O seht das kleine Täubchen,
Das liebe Turtelweibchen!
Die Mädchen sind so zierlich,
Verständig und manierlich;
Sie mag sich gerne putzen
Und eure Liebe nutzen.
Der kleine zarte Vogel,
Er steht hier zum Verkauf.

Wir wollen sie nicht loben,
Sie stehn zu allen Proben.
Sie lieben sich das neue;
Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel;
Sie haben alle Flügel.
Wie artig sind die Vögel,
Wie reizend ist der Kauf!

Johann Wolfgang von Goethe

Nach der Ausgabe: Goethe's Werke.
Vollständige Ausgabe letzter Hand.
Erster Band. Stuttgart und Tübingen
1827, S. 43–44.

Vorwort

Sie halten ein Büchlein in der Hand, das im Titel die Frage stellt: »Wer kauft Liebesgötter?« Diese kuriose Frage wurde erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgeworfen. Doch kaum war sie in der Welt, wurde sie schon einem Bildmotiv aufgeprägt, einer reizvollen und rätselhaften Szene mit drei Frauen und geflügelten Liebesgöttern, die von renommierten Künstlern aufgegriffen und zunächst in der bildenden, dann in der angewandten Kunst weit verbreitet wurde.

Die vorliegende Untersuchung von Stephanie Hauschild verfolgt den kunsthistorischen Weg dieses ursprünglich antiken Bildmotivs. Ihr Ausgangspunkt ist ein Faltfächer, der sich im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main befindet. Er wurde Ende des 18. Jahrhunderts in Neapel angefertigt und 1921 von einem Frankfurter Kunsthändler dem Museum geschenkt. Der Fächer ist bemalt und zeigt als Hauptmotiv in der Mitte eine kniende Frau, die zwei anderen Frauen Amoretten, also geflügelte Liebesgötter, anbietet. Standen zunächst bei der Benennung dieses Bildmotivs der Verkauf als solcher oder die Verkäuferin im Vordergrund, drängte sich die Frage nach den Käufern solcher »Liebesgötter« als erstem Johann Wolfgang von Goethe auf.

Goethe, der während seiner Italienischen Reise (1786–1788) auch in und um Neapel gewilt hatte, publizierte im Jahr 1800 im siebten Band seiner »Neuen Schriften« (S. 29–31) ein Gedicht unter dem Titel »Wer kauft Liebesgötter!«, das vier Jahre zuvor erstmals im Voß'schen Musen-Almanach für das Jahr 1796 unter der Überschrift: »Die Liebesgötter auf dem Markte« erschienen war. Das von Goethe subtil gesetzte Ausrufungszeichen wurde in der Folgezeit in diversen Raubdrucken (z. B. Wien 1810, Köln 1814) durch ein Fragezeichen ersetzt. Und so übernahm Goethe es schließlich in seine »Ausgabe letzter Hand« unter dem Titel »Wer kauft Liebesgötter?«. Ausruf und Frage sind gleichermaßen berechtigt, denn die kleinen Liebesgötter mit ihren Flügeln sind flatterhaft, davon handelt Goethes in munterem Ton gehaltenes Gedicht.

Goethes Wirkmacht und die Anregung seiner Frage waren so groß, dass mit der Zeit einige der Bilder und auch Figuren unseres hier behan-

delten Bildmotivs mit dem Titel »Wer kauft Liebesgötter?« versehen worden sind. Das freut Goethe-Freunde und patriotische Frankfurter und erlaubt den Abdruck des Goethe-Gedichtes in dieser Broschüre.

Nun haftet diese Frage als Titel nicht nur einigen Adaptionen unseres Motives an, sondern auch anderen scherzhaften oder niedlichen Szenen mit Liebesgöttern. Deutlich weiter gehen die gleichnamigen Zeichnungen von Wilhelm Kaulbach und Bonaventura Genelli. Sie beantworten die Frage, wer Liebesgötter kaufe, im höchsten Maße erotisch und direkt: Sie interpretieren die Liebesgötter, die wir als putzige kleine Kinder mit Flügeln kennen, kurzerhand in gefiederte Phalli um. Harmloser sind die gleichnamigen Vertonungen von Franz Schubert und vielen anderen Komponisten, denn sie vertonen tatsächlich Goethes Text. Das passt umso schöner, als Goethe die Verse aus seinem Entwurf einer Fortsetzung der Oper »Die Zauberflöte« herausgelöst hatte. Sie entsprechen dort einem heiteren Duett von Papageno und Papagena.

Der Dank des Kunstgewerbevereins in Frankfurt am Main e. V. gilt dem Museum Angewandte Kunst in Frankfurt unter seinem Direktor Herrn Matthias Wagner K für die Zurverfügungstellung des Fächers, der Autorin Dr. Stephanie Hauschild für die freudvolle Zusammenarbeit und der Setzerin und Gestalterin Dr. Henriette Kramer für ihre Unterstützung.

Im Namen der Autorin Dr. Stephanie Hauschild sei außerdem für freundliche Hinweise und unkomplizierte Hilfestellung Dr. Jutta Dresch vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Dr. Petra Maisak und Frau Nina Sonntag vom Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift und Frau Regine Zeller vom Goethe-Museum Düsseldorf ganz herzlich gedankt.

Frankfurt am Main, im September 2015
Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl



Souvenirfächer

Neapel, Ende 18. Jahrhundert

Frankfurt am Main, Museum Angewandte Kunst (Inv.-Nr. 5510). Bild: Ute Kunze

Ein Fächer

Zu den besonders reizvollen Gegenständen in den Sammlungen des Museums Angewandte Kunst in Frankfurt am Main gehört ein wunderschön bemalter Fächer, der 1921 als Geschenk des Frankfurter Antiquitätengeschäfts Seligmann-Kopp ins Museum gelangt ist. Im geöffneten Zustand ist im mittleren Bildfeld des Fächers eine ebenso entzückende wie rätselhafte Szene dargestellt: Eine Frau zieht kleine Liebesgötter an den Flügeln aus einem Käfig und überreicht sie einer Dame und deren Begleiterin.

Doch worum geht es eigentlich auf dem Bild? Was hat die kleine Szene ausgerechnet auf einem Fächer zu suchen und warum kombinierte man das Liebesgötter-Motiv mit Bildern römischer Ruinen? Um diese Fragen soll es hier gehen. Der Text handelt von der Geschichte eines einst sehr beliebten Bildmotivs, spürt dem Ursprung der Darstellung in den Resten einer vom Vesuv verschütteten Villa am Golf von Neapel nach und verfolgt die vielen Wandlungen des Motivs in Malerei, Zeichnung, Poesie und angewandter Kunst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.

Wer den Fächer benutzte

Ebenso interessant und ganz eng mit den Fragen zum Bildmotiv verknüpft, ist die Frage, wer den Fächer in der Zeit zwischen seiner Herstellung irgendwann im 18. Jahrhundert bis zu seinem Umzug ins Museum benutzt hat und wo der Fächer einmal hergestellt wurde. Im Museum werden Fächer zwar meist als kostbare Schmuckstücke in edlen Vitrinen vorgestellt. Über ihr Aussehen im geschlossenen Zustand oder gar über den einstigen Gebrauch oder Nutzer erfahren wir aus derartigen Präsentationen nur wenig. Fächer waren aber über viele Jahrhunderte hinweg beliebte Gebrauchsgegenstände, die den verschiedensten Anlässen und Gelegenheiten als unverzichtbar galten.

Erste Hinweise auf Herstellung und Nutzung lassen sich finden, wenn man einmal darüber nachdenkt, aus welchen Materialien er eigentlich besteht: Größe, Farben, Form, Gestaltung, das Zusammenspiel der verwendeten Materialien, Spuren von Herstellern und Benutzern geben Hinweise auf Produktion und Gebrauch. Ähnlich einem Kriminalisten, der die Begleitumstände einer rätselhaften Tat erforscht, kann auch der Betrachter – oder die Betrachterin – entsprechende Anhaltspunkte finden. Der Frankfurter Fächer ist nicht besonders groß. Mit 27 cm Länge konnte man ihn bequem in der Hand halten, für den täglichen Gebrauch wäre er also im Prinzip gut geeignet gewesen. Hergestellt wurde der

Fächer auf jeden Fall für eine Frau. Im Unterschied zu den vorangegangenen Jahrhunderten waren Fächer im 18. Jahrhundert eine reine Frauensache, Männer benutzten sie in dieser Zeit nicht mehr. »Eine Dame ohne Fächer fühlt sich so ungemütlich wie ein Herr ohne Degen« hieß es damals. Fächer galten als ähnlich unverzichtbarer Teil der modischen Garderobe wie heute die Handtasche. Mit dem Fächer wurden Gesten unterstrichen, wurde geflirtet oder Missfallen bekundet. Fächer zeigten den sozialen Status an, es gab sie für die verschiedensten Gelegenheiten, etwa für Hoffeste, für den Kirchgang, die Hochzeit oder die Witwenschaft. Die dargestellten Motive entsprachen den damaligen weiblichen Lebenswelten. Häusliche Szenen, Bilder berühmter Meister und Liebeszenen sind häufig zu finden. So passen auch die kleinen Liebesgötter auf dem Mittelfeld des Frankfurter Fächers ganz hervorragend zu einem typisch weiblichen Accessoire des 18. Jahrhunderts.

Wie die Fächer gemacht wurden

Das Blatt des Frankfurter Fächers ist nur auf einer Seite bemalt und wurde auf ein Gestell aus zweiundzwanzig Stäben montiert, die von einem, mit einem farblosen Glasstein geschmückten Dorn zusammengehalten werden. Die Stäbe selbst sind mit einem komplizierten durchbrochenen Muster verziert. Lange Zeit wurden Fächerstäbe bevorzugt aus Elfenbein hergestellt. Doch ist zweifelhaft, ob es sich bei unserem Exemplar tatsächlich um diesen Naturstoff handelt. Die Stäbe wirken sehr glatt, ihnen fehlt die besondere Oberflächenbeschaffenheit von Elfenbein, auch wenn die Farbe ganz ähnlich ist. Der Vergleich mit einem Fächer aus dem Landesmuseum Karlsruhe, der noch die originalen Stäbe besitzt, zeigt die Unterschiede: So scheinen die Stäbe des Frankfurter Stücks aus einem leichteren und biegsameren Material zu bestehen, die Oberfläche der Stäbe wirkt glatter als bei dem Exemplar aus Karlsruhe. Zudem sind im Unterschied zum Karlsruher Fächer die Stäbe auch nicht mit Blattmetall verziert oder bemalt, wie es für Fächer in dieser Zeit üblich war. Die Stä-



Souvenirfächer

Neapel, Ende 18. Jahrhundert

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Bild: Thomas Goldschmidt

be des Frankfurter Fächers dürften aus Zelluloid hergestellt worden sein, aus einem Kunststoff, der 1869 in den USA erfunden wurde und der seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Elfenbeinersatz auch für Fächer zum Einsatz kam.

So wurde das Blatt des Frankfurter Fächers irgendwann auf ein neues Gestell montiert, vielleicht weil die ursprünglichen Stäbe durch den Gebrauch beschädigt waren. Die Stäbe des Karlsruher Fächers etwa weisen etliche Verwendungsspuren auf und wurden an einigen Stellen repariert. Die Montierung auf moderne Stäbe und der sehr gute Erhaltungszustand des Frankfurter Exemplars sprechen vielleicht aber auch dafür, dass er möglicherweise gar nicht benutzt wurde. Tatsächlich wurden besonders schöne Fächerblätter gelegentlich wie Bilder gerahmt und als Wandschmuck verwendet. Dass diese Verwendung bereits bei der Herstellung in Betracht gezogen wurde, darauf weist eventuell die nur einseitige Bemalung des Fächers – andere Exemplare der Sammlung des



Souvenirfächer

Neapel (?), um 1800

London, British Museum. Bild: © Trustees of the British Museum

Museums sind hingegen auf beiden Seiten bemalt. Ein Beispiel für ein Fächerblatt ohne Gestell bietet das Exemplar aus dem British Museum in London.

Die Herstellung von Fächern war im 18. Jahrhundert ein wichtiger Handwerkszweig. Im Reallexikon der Kunst lässt sich nachlesen, dass man allein in Frankreich in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts fünfzig Fächermanufakturen mit 2000 Arbeitern und 4000 Arbeiterinnen zählte. Die Rohmaterialien für die Fächerproduktion wie Holz, Elfenbein, Schildpatt und Perlmutter kamen aus der ganzen Welt. An der Herstellung beteiligt waren Drechsler, Polierer, Schnitzer, Ziselierer und Vergolder, die die Fächerstäbe aus Elfenbein bearbeiteten. Pergamenthersteller kümmerten sich um das Leder, mit dem die Stäbe des Frankfurter Fächers bespannt wurden. »Pergament« meint nämlich in diesem Fall nicht ein bestimmtes Papier – Fächer aus Papier gab es auch – sondern eine, in einem besonderen Verfahren präparierte Tierhaut. Das Pergament für

das Fächerblatt wurde gerne als »Schwanenhaut«, »Kapaunenhaut« oder »Kükenhaut« bezeichnet, vermutlich um Eleganz, Zartheit und Leichtigkeit von Objekt und Trägerin hervorzuheben. Tatsächlich wurden die Fächerblätter aber hauptsächlich aus der ganz profanen Haut von Lämmern oder Ziegen hergestellt. Gutes Pergament ist sehr dünn, durchscheinend und hat einen hellen, blassgelben Farbton. Als Unterlage für Malereien ist es hervorragend geeignet. So wurden im Mittelalter Bücher lange Zeit ausschließlich auf Pergament geschrieben und illustriert. Pergament ist robuster, stabiler und langlebiger als Papier. Für einen vielgebrauchten Gegenstand wie einen Fächer ist Pergament daher ein ideales Material, das sorglose oder grobe Handhabung wesentlich besser verträgt. Doch kennen wir auch Fächer aus besonders haltbar präpariertem Papier oder aus passend zur Garderobe eingefärbter Seide.

Bemalt wurden die Fächerblätter meist nicht von gelernten Malern, sondern von Dilettanten. Da Fächermalerei sehr häufig Frauenarbeit war, dürfte der Frankfurter Fächer sehr wahrscheinlich von einer Frau in Heimarbeit bemalt worden sein. Doch sind Signaturen oder gar Datierungen auf Fächern eher selten, so dass wir in diesem Punkt auf Vermutungen angewiesen sind.

Das Blatt des Frankfurter Fächers ist in zurückhaltenden Farben bemalt, der Entwurf wirkt klar und fast ein wenig streng. Dunkles Rot, Weiß und Schwarz rahmen die Bildfelder und zieren den Hintergrund, blasses Grün, Grau und Braun dominieren die beiden Architekturbilder. Kräftiges Rot, Blau und Gelb wurde nur ganz sparsam in den Ornamenten und im mittleren Bildfeld eingesetzt. Die Ränder des Fächers sind mit Goldtusche eingefasst. Die Technik mit deckenden wasserlöslichen Farben zu malen, bezeichnen Fachleute als »Gouache«, im Unterschied etwa zur Malerei mit wasserunlöslichen Ölfarben, wie sie für Tafelbilder verwendet wird.

Das fertig bemalte Fächerblatt schnitten Handwerker zurecht und falteten es ganz vorsichtig, um die Malerei nicht zu beschädigen. Dann spannte man es auf und verklebte es mit einem zweiten Blatt derart, dass die Stabenden zwischen den Blättern stecken. Zum Fächer gehörte in der Regel ein Kästchen, das die Händler meist mit lieferten. Der Behälter be-

stand meist aus Papp. Bei teureren Exemplaren war er innen mit Seide ausgeschlagen, auf dem Deckel war das Firmenzeichen eingepreßt. Für den Frankfurter Fächer und die Exemplare aus Karlsruhe und London hat sich jedoch kein derartiges Behältnis erhalten.

Römische Ruinen und ein Wandbild aus Stabiae

Die auf dem Frankfurter Fächer dargestellten Motive sind der Kunst der römischen Antike entlehnt, doch wurden sie in ganz unterschiedlichen Stilen und Farben gemalt: Die beiden in Braun-, Grau- und Grüntönen kolorierten Architekturveduten folgen Darstellungen von Ruinen, wie wir sie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von vielen Bildern und zahllosen gedruckten Ansichten her kennen. Abgebildet sind die Cestius-Pyramide und der Vesta-Tempel, zwei in der damaligen Zeit berühmte römische Sehenswürdigkeiten. Die vier trapezförmigen Felder mit weißem Grund zu Seiten der Architekturveduten unterscheiden sich von diesen beiden Bildern deutlich. Die darauf gemalten Kandelaberornamente und das Zierband mit kleinen Schwänen und Blüten auf dunklem Grund erinnern an antike Wandbilder aus Rom und die vom Vesuv verschütteten Städte Pompeji oder Herculaneum. Auch die Szene mit den Frauen und den Liebesgöttern im ovalen Bildfeld in der Fächermitte hat ein Vorbild in der antiken Wandmalerei.

Tatsächlich geht das mittlere Bild auf unserem Fächer auf ein Wandbild zurück, das einst eine römische Villa am Golf von Neapel verschönerte, die zwischen Neapel und Sorrent in der Nähe des Ortes Castellammare di Stabia ausgegraben wurde. Heute werden die öffentlich zugänglichen Ruinen nach einem dort befindlichen Wandbild als »Villa Arianna« bezeichnet. Das Stabiae der römischen Antike war ein kleiner, ländlich geprägter Ort in dessen Nähe reiche Römer luxuriöse Villen als Sommerfrische errichten ließen. Die Villa Arianna muss damals zu den größten und eindrucksvollsten Bauten in Stabiae gehört haben. Das Gebäude lag direkt am Hang und hatte einen spektakulären Ausblick auf



Verkauf der Liebesgötter

Wandbild aus der Villa Arianna in Stabia, 1. Jh. n. Chr.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Bild: Museo Archeologico Nazionale

das Meer. Wem die über 14.000 Quadratmeter fassende Anlage gehörte, ist nicht überliefert, doch muss der Besitzer sehr reich gewesen sein. Nicht zuletzt die prächtigen Wandmalereien weisen darauf hin, dass der Besitzer genügend Geld hatte, um sich eine ganz besondere Ausschmückung seiner Räume zu leisten. Sehr wahrscheinlich wurden die Bilder in der Villa Arianna nicht von lokalen Werkstätten in Herkulaneum und Pompeji gemalt, sondern von eigens zu diesem Zweck angeworbenen Künstlern aus Rom.

Stabiae mit seinen Villen wurde im Jahr 79 nach Chr. wie viele andere Orte von den Lavamassen des Vesuvs verschüttet. Erst im 18. Jahrhundert entdeckte man Reste der Villa Arianna zufällig wieder und legte den Gebäudekomplex Stück für Stück frei. Die damals ausgegrabenen Wandbilder werden heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel gehütet, darunter auch jene Wandmalerei, die dem Bild auf unserem Fächer sehr ähnlich sieht. Das kleine, in mehrere Teile zerbrochene Bild wurde 1759 gefunden. Ursprünglich bildete es das Zentrum einer Wanddekoration, die Archäologen dem sogenannten dritten Stil zuordnen. Es wurde ungefähr in der Zeit zwischen 30 v. Chr. und 50 n. Chr. in Freskotechnik in den feuchten Putz gemalt.

Auf dem Wandbild sind – wie auf dem Fächer – drei Frauen abgebildet. Die eine sitzt auf einem niedrigen Schemel und zieht einen kleinen Liebesgott aus dem Käfig, den sie der ihr gegenüber sitzenden Dame im hellblauen Gewand anbietet. Der kleine Gott hat seine Arme in ihre Richtung ausgestreckt. Gemeinsam mit einer stehenden Freundin – dass sie eine Freundin ist, lässt sich zumindest an der vertraulich auf die Schulter der Sitzenden gelegten Hand ableiten – betrachtet die Dame das Wesen nachdenklich, während sich ein weiteres Kerlchen bereits zwischen ihre Knie gedrängt hat. Ein drittes Exemplar hockt mit gesenktem Kopf in seinem Käfig. Offenbar sichten die beiden Frauen das Angebot der Händlerin und sind im Begriff, sich für einen der kleinen Götter zu entscheiden, während die geflügelten Wesen es gar nicht erwarten können, zu ihrer neuen Herrin zu kommen. Im Unterschied zum Fächerbild ist auf dem Fresko der Ort des Geschehens detailliert ausgestaltet: Der gelbe Vorhang über der Händlerin, die angedeutete Architektur im Hintergrund und die Sitzgelegenheiten geben vermutlich einen Innenraum wieder, auch wenn einige Forscher annehmen, dass die Szene im Freien auf dem Markt spielt. Auf dem Fächer trägt die stehende Frau ein zweiteiliges grau-braunes Gewand, ihr Gegenstück auf dem Wandbild ist hingegen in einen langen grün-blauen Überwurf gekleidet. Die Händlerin auf dem Fächer hat sich einen Schal über ihren rechten Arm geworfen, ihr linker Arm ist unbedeckt. Auf der Wandmalerei ist der Händlerin ein Träger ihres Kleides über die linke Schulter gerutscht.

Darstellungen von sogenannten »Eroten«, also von Liebesgöttern in Gestalt kleiner Kinder, sind in der antiken Kunst recht häufig. In der griechischen Dichtung wird der Liebesgott Eros als eigenwilliges und unruhstiftendes Wesen beschrieben. In den Versen des Poeten Anakreon versteckt er sich in festlichen Rosenkränzen oder wird vom Dichter in den Wein geworfen. Eros wird auch als flüchtiger Sklave dargestellt, den Liebespaare vorsichtshalber einsperren, um weiteren Ärger zu vermeiden. In Käfigen und Kästen gefangene Liebesgötter finden sich gelegentlich auf griechischen und römischen Gemälden. Hans Wille hat in seinem grundlegenden Aufsatz über das Nachleben des Wandbildes aus Stabiae griechische Vasenbilder aufgelistet, ein römisches Mosaik, das heute in Baltimore aufbewahrt wird, und eine Wandmalerei aus Pompeji. In den Kreis dieser Bilder lässt sich unser Fresko einfügen. Experten gehen davon aus, dass das Wandbild aus der Villa Arianna wohl von einer damals sehr bekannten Theaterszene oder von einem Gedicht inspiriert wurde.

Auch wenn das Motiv der gefangenen Liebesgötter in der hellenistischen und in der römischen Kunst weit verbreitet war, mit dem Ende der Antike geriet es zunächst einmal in Vergessenheit. Erst nach den Entdeckungen in der Villa Arianna begann das Bild erneut die Fantasie der Menschen zu beflügeln. Zeitweilig war das Bild sogar so bekannt, dass man den ausgegrabenen Ruinenkomplex nach dem Bild als »Villa della Venditrice di Amori«, also als »Villa der Verkäuferin von Liebesgöttern« bezeichnete. Doch bis das Wandbild seinen bis heute gültigen Titel bekam und schließlich den Frankfurter Fächer schmückte, musste noch einiges geschehen.

Ein archäologisches Bilderbuch

Das Fresko wurde nach seiner Entdeckung aus der Wand geschnitten und somit aus seinem ursprünglichen Kontext entfernt. Wir wissen heute kaum etwas über den Raum, den es einst geschmückt hat und über die vollständige Wanddekoration, deren Mittelpunkt das Bild einmal war. Offenbar gehörte das Bildchen aber ursprünglich zu einer Gruppe von Wandverzierungen mit Motiven aus dem weiblichen Lebensumfeld. Daher können wir wohl davon ausgehen, dass sich einmal eine römische Dame an diesem Bild erfreut hat.

Nachdem man das Bild von der Wand entfernt hatte, brachte man es in die Residenz des Königs beider Sizilien in Portici bei Neapel. König Karl III. von Bourbon hatte dort 1758 in einem Flügel des Schlosses ein Museum für die in den Vesuvstädten gefundenen Gegenstände einrichten lassen. Dank der erfolgreichen Grabungen vergrößerte sich die Sammlung ständig. Gegen Ende des Jahrhunderts stieg sie zu einer der bedeutendsten Antikensammlungen Europas auf. Der König wachte sorgfältig über sein Monopol auf die Ausgrabungen und beanspruchte alle gefundenen Objekte für sich. Illegale Grabungen wurden schwer bestraft. Mit dieser konsequenten Haltung beugte er dem Antikendiebstahl und Ausverkauf der Schätze vor, wie man ihn etwa zur selben Zeit in Rom beobachten konnte. Im Museum von Portici waren die Werke zwar im Prinzip zugänglich, doch durfte längst nicht jeder die dort gehorteten Kostbarkeiten bewundern. Nur für ausgewählte Besucher ließ der König die Türen öffnen. Für die Besichtigung der Sammlung benötigte man einen Erlaubnisschein. Da die Gemälde in einem anderen Teil des Museums untergebracht waren als der Schmuck und die Gebrauchsgegenstände, mussten interessierte Besucher hierfür noch einen zusätzlichen Schein anfordern. Der berühmte Gelehrte Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) ärgerte sich über die restriktive Ausstellungspraxis. Vor allem beklagte Winckelmann aber, dass im Museum selbst keine Notizen gemacht oder Zeichnungen angefertigt werden durften. Die nicht immer gut informierten Sammlungsführer schleusten die Besucher zudem in großer Eile durch die Säle, so dass eine intensive Betrachtung der einzelnen Werke kaum möglich war. Nur mit Hilfe einer Sondergenehmigung war es Win-

ckelmann gelungen, mehr Zeit in den Sammlungen zu verbringen, um die Kunstwerke in Ruhe zu untersuchen. Seine Beobachtungen bündelte er in mehreren Schriften, die uns einen einzigartigen Einblick in die Zeit der frühen Ausgrabungen und in die Fundzusammenhänge in der Villa Arianna bieten. Für viele andere Forscher, Künstler oder auch nur interessierte Laien ohne Sondergenehmigungen standen die Originale wegen der strengen Bestimmungen für eine künstlerische oder wissenschaftliche Auseinandersetzung eigentlich nicht zur Verfügung. Entsprechend rar waren zunächst die Informationen über die aufregenden neuen Funde am Golf von Neapel.

Auch wenn der König den Zugang zu den Schätzen streng reglementierte, war er dennoch daran interessiert, die Funde wissenschaftlich zu erforschen und zu dokumentieren. Zu diesem Zweck beauftragte er eine aufwändige Dokumentation der Grabungen, die in insgesamt acht prächtig ausgestatteten Bänden publiziert wurde. Der erste Band von »Le Antichità di Ercolano eposte« erschien 1759, der letzte 1792. Darin wurden die Funde aus Stabiae, Herkulaneum und Pompeji detailliert beschrieben und mit Abbildungen illustriert. Die Darstellung des Wandbildes aus der Villa Arianna findet sich im dritten Band von 1762. Im Text wird das Bild als Götterszene gedeutet, einen Titel hatte es zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Die von Carlo Nolli gezeichnete und von Giovanni Elia Morghen gestochene Darstellung kommt der originalen Malerei sehr nahe. Einige Unterschiede lassen sich in der räumlichen Gestaltung, in den Größenverhältnissen und der Kleidung der Frauen feststellen. Der in der Malerei nicht so gut erhaltene Vorhang wurde ergänzt, insgesamt wirkt der Raum auf dem Stich etwas größer, die Umrisslinien wurden betont und natürlich fehlt die Farbe, was jedoch durch ausführliche Beschreibungen im Text ausgeglichen wurde.

Die Bände von »Le Antichità« wurden nur in einer sehr kleinen Auflage gedruckt. Nach ihrem Erscheinen waren sie zunächst fast genauso unzugänglich wie die originalen Kunstwerke selbst. Denn der neapolitanische Hof setzte die Bücher ganz bewusst zu Repräsentationszwecken ein. Die Bände waren zunächst ausschließlich als Geschenke für einen kleinen Abnehmerkreis an den europäischen Höfen bestimmt. Über den



Carlo Nolli, Verkauf der Liebesgötter

Kupferstich und Radierung nach dem Wandbild aus der Villa Arianna, 1762

Tafel VII im 3. Band von „Le Antichità di Ercolano eposte“, Neapel 1762.

Bild: Heidelberg, Universitätsbibliothek

Handel waren sie nicht zu beziehen. Der neapolitanische Gesandtschaftssekretär in Paris, Abbé Galiani berichtete, wie man ihn hofierte, nur um die Gnade, die Bücher zu jedem beliebigen Preis erwerben zu dürfen. Doch mit der Zeit verbreitete sich die Kenntnis von den antiken Funden auch unabhängig vom Besitz der königlichen Prachtbände. Kopien der Kupferstiche machten die Runde, manche Künstler durften vielleicht in den gehüteten Bänden blättern oder hatten sogar die Möglichkeit das Wandbild selbst in Portici zu betrachten. Und so erreichten erste Nachrichten von der geheimnisvollen Wandmalerei bald nach ihrer Entdeckung auch Künstler und Kunsthandwerker auf der anderen Seite der Alpen.

Vien und die Folgen

Ein Jahr nach Erscheinen des dritten Bandes von »Le Antichità« präsentierte der französische Maler Joseph-Marie Vien (1716–1809) in Paris auf der als »Salon« bekannten Kunstausstellung ein aufsehenerregendes Bild, das er nach dem Vorbild aus der Villa Arianna gestaltet hatte. Vien hatte sich einige Zeit in Italien aufgehalten, doch ist nicht sicher, ob er das Wandbild tatsächlich gesehen hat. Vielleicht konnte er den Kupferstich in der vatikanischen Bibliothek einsehen. Sehr wahrscheinlich orientierte er sich jedoch an einem spiegelbildlichen Reproduktionsstich, von denen damals viele unter Künstlern und Sammlern zirkulierten. In Paris wurde Viens Bild als Wiedererweckung der klassischen griechischen Malerei gefeiert. Heutigen Betrachtern dürften die drei Damen und das dargestellte Zimmer hingegen wenig antik oder gar griechisch vorkommen. Die zarten Pastellfarben, Teppich, Möbel, Tischdecke und Blumenstrauß verweisen vielmehr auf die Mode des ausgehenden Rokoko. Anstelle des neutralen Verkaufsraums aus dem Wandbild tritt das private Zimmer einer Dame. Blumen und Räuchergefäß deuten eine entspannte und intime Atmosphäre an. Im Unterschied zum antiken Vorbild transportiert Viens Händlerin die Götter in einem offenen Korb. Die Kleinen sind wesentlich jünger als ihre Vorbilder auf dem Wandbild. Sie scheinen kaum dem Babyalter entwachsen zu sein und wirken niedlicher und harmloser als auf dem Original. Die Händlerin bietet der Kundin im blauen Kleid ein Exemplar mit dazu passenden blauen Flügeln an. Offenbar hat die junge Frau aber mit dem Exemplar kein Glück. Der kleine Gott wendet sich von ihr ab und unterstreicht sein Missfallen durch eine überaus rüde Geste, die bereits im Pariser Salon Aufsehen erregte. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu allen anderen bekannten Umsetzungen des Motivs und zum Fresko: Nur auf Viens Bild wählen die Eroten ihre Käuferinnen selbst aus. So wendet sich das Kerlchen mit den orangefarbenen Flügeln interessiert der stehenden Dienerin im gleichfarbigen Gewand zu, während sein gelbgeflügelter Kollege selig schläft. Für ihn gibt es in dieser Geschichte offenbar kein passendes Pendant. Für Vien war das antike Vorbild gewiss eine wichtige Inspiration, sein Bild ist aber keine echte Kopie. Er verlegte den Ort der Handlung in das private Reich



Joseph Marie Vien, La Marchande d'Amours

Öl auf Leinwand, 1763

Fontainebleau, Musée National du Chateau. Bild: © Bridgeman Images

einer Dame, macht aus der Freundin eine Dienerin (im Unterschied zur stehenden auf dem Wandbild trägt sie schlichere Kleidung und berührt die Sitzende nicht) und erzählt die Geschichte nach seinen Vorstellungen neu.

Viens Bild wurde während der Ausstellung im Salon als »La marchande à la toilette« betitelt, meint also eine Verkäuferin von Accessoires. Die heute wesentlich häufiger verwendete Bezeichnung »La marchande



Jacques Gamelin, Vendor of Love

Öl auf Leinwand

Clermont Ferrand, Musée Bargoin. Bild: © Bridgeman Images

d'amours«, also »Die Händlerin von Liebesgöttern« setzte sich erst später durch. Der Titel oder Varianten davon wie »venditrice degli amorini«, »der Verkauf der Liebesgötter«, »die Amorinen-Verkäuferin«, »wer kauft Liebesgötter?«, »Sale of Cupids«, »Selling of Cupids«, »Merchant of Cupids«, »Vendor of Love« etc... wurden schließlich allgemein gebräuchlich, um neben Viens Meisterwerk auch alle anderen Darstellungen die-

ses Typs zu bezeichnen und damit auch das antike Fresko und das kleine Bild auf dem Frankfurter Fächer.

Vien verkaufte sein Bild an den Duc de Brissac, der es seiner Geliebten Madame Du Barry schenkte. Heute wird es im Schlossmuseum von Fontainebleau aufbewahrt. Seine Darstellung gehört zu den frühesten und anspruchsvollsten Interpretationen des Wandbildes. In der Tafelmalerie fand die antike Vorlage nach Vien nur noch vereinzelt Nachahmer. Der südfranzösische Maler Jacques Gamelin (1738–1803) hat dem Thema eine interessante Variante hinzugefügt. In der Literatur wird das Bild aus Clermont Ferrand gelegentlich Angelika Kauffmann zugeschrieben, was aber nicht sehr wahrscheinlich ist. Doch verkehrten Gamelin und Kauffmann in Rom im selben Freundeskreis, er kannte daher gewiss die Bilder der Künstlerin. Vielleicht hatte Gamelin sich als Schüler von Vien für das berühmte Bild seines Lehrers begeistert, immerhin erscheinen Details der Wanddekoration mit den kannelierten Pilastern auf beiden Bildern recht ähnlich. Der Maler sperrte die nun wieder etwas älteren Liebesgötter zurück in den Käfig und drapierte einen Vorhang über der Händlerin. In diesen Punkten folgt Gamelin der antiken Vorlage genauer als sein Lehrer. Doch hat Gamelin auch die Zahl der anwesenden Personen erhöht. Neben der Käuferin, der Händlerin und der Dienerin befinden sich noch zwei weitere Frauen im Raum. Außerdem wird der Handel selbst gezeigt. Die weiß gekleidete Dame gibt der Händlerin einige Münzen in die Hand. Im Gegenzug wartet der kleine Eros mit ausgestreckten Händen darauf, endlich in die Arme seiner neuen Besitzerin zu kommen, wird aber von der Händlerin an den Flügeln noch zurückgehalten. In diesem Punkt ist Gamelins Version des Motivs wirklich einzigartig. Keine andere Interpretation der antiken Vorlage legt den Schwerpunkt derart auf den Akt des Verkaufens selbst. Obwohl der Bildtitel stets darauf anspielt, wird weder auf der antiken Vorlage noch auf den anderen neuzeitlichen Umsetzungen die finanzielle Transaktion gezeigt.

David, Füssli, Tischbein und ...

Noch ein anderer von Viens Schülern war von dem antiken Wandbild fasziniert. Jacques Louis David (1748–1825) zeichnete um 1776 während eines Romaufenthaltes eine eigene Version des Motivs. Seine Zeichnung diente 1782 als Vorlage für einen Kupferstich im zweiten Band der »Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile« des Abbé Saint Non. Die von C. Le Mire gestochene Darstellung wird im Buch als »La Marchande d'Amours d'Herculanum« bezeichnet. Der Autor bezog den populären Titel von Viens Bild auf die antike Vorlage und ordnete das Bild aus Stabiae den Funden der benachbarten Ausgrabungsstätte Herkulaneum zu. Dies lässt darauf schließen, dass die



N. Le Mire, La marchande d'amours d'Herculanum

Kupferstich nach dem Wandbild aus der Villa Arianna, 1782

Tafel 30 im 2. Band von: Jean Claude Richard de Saint-Non, „Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile“, Paris 1782.

Bild: Heidelberg, Universitätsbibliothek

ursprünglichen Fundzusammenhänge zunehmend in Vergessenheit gerieten. Tatsächlich wurde zum Zeitpunkt der Publikation der »Voyage pittoresque« in Stabiae nicht mehr gegraben, das Interesse von Forschern und Touristen hatte sich inzwischen auf die benachbarten Orte Herkulanum und Pompeji verlagert.

Der Stich in der »Voyage pittoresque« verhält sich seitenverkehrt zum Original. Die Figuren erscheinen im Raum näher zusammengedrängt als auf der Vorlage, Umriss und Schatten verleihen dem Blatt Räumlichkeit. Die Sitzmöbel erscheinen als schlichte Blöcke, Händlerin und Kundin sind beinahe gleich groß – Nolli hatte hingegen die Größenunterschiede der antiken Vorlage berücksichtigt. Der Träger des Gewandes der Händlerin ist bis auf die Mitte des Arms heruntergerutscht und gibt den Blick frei auf Hals, Schulter und Brust. David und Le Mire haben das Bild dem herrschenden französischen Zeitgeschmack mit deutlich sichtbaren Konturlinien und Schlagschatten angepasst und betonen in ihrer Umsetzung die erotischen Attraktionen des Bildes.

Zur gleichen Zeit wie David hielt sich der Schweizer Maler Johann Heinrich Füssli (1741–1825) in Rom auf und beschäftigte sich ebenfalls eingehend mit den antiken Überresten. Im Unterschied zu David strebte Füssli keine wie auch immer geartete Nachahmung der antiken Bildwerke an, sondern entwickelte aus den vorgefundenen Formen eine sehr persönliche Bildsprache. Seine überlängten Figuren mit den übersteigerten Bewegungen drücken psychische Extremsituationen aus. Merkmale, die auch seine Version vom Verkauf der Liebesgötter kennzeichnen, die wohl die ungewöhnlichste Interpretation der antiken Vorlage darstellt. Füssli legte auf seiner Zeichnung die im Original durchaus vorhandenen unheimlichen Aspekte der Bildgeschichte frei. So stecken ja bereits auf dem Wandbild die beiden Frauen ihre Köpfe konspirativ zusammen. Der intensive Blick der Händlerin, der grobe Umgang mit den geflügelten Wesen und die zielgerichtete Hinwendung der beiden befreiten Eröten in Richtung der Kundin deuten auf dem Fresko die heftigen Emotionen von Händlerin und Käuferin an. Füssli hat auf seiner Zeichnung das Bildpersonal auf Händlerin, Kundin und einen einzigen Liebesgott reduziert. Seine Händlerin ist eine hässliche Alte. Zitternde Schlagschatten und ein



Johann Heinrich Füssli, Erotenverkäuferin

Kreide auf Papier, 1775-6

New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund. Bild: © Bridgeman Images

über das Gesicht gezogenes Gewand lassen sie wie eine Hexe wirken. Das Wesen, das sie an den Flügeln aus dem verschlossenen Korb gezogen hat, erscheint ebenfalls nicht besonders liebenswert. Mit Viens niedlichen Kerlchen hat dieses Exemplar nichts gemeinsam. Die langen Glieder angewinkelt, den Kopf zur Seite gedreht, wirkt die Kreatur aus dem Korb wie ein Dämon. Entsprechend abgestoßen, aber auch fasziniert ist die Käuferin von seinem Anblick. Im Unterschied zu den bisher betrachteten, passiv dasitzenden Frauen, denen eine Begleitung zur Seite steht, entscheidet Füsslis Kundin selbstständig. Ihr Oberkörper ist zwar abgewendet, den Eros hat sie aber fest im Blick. Mit der linken Hand weist sie auf die freie Fläche neben sich. Das durchsichtige, tief ausgeschnittene Kleid und die weit geöffneten Knie verraten ihre Erregung. Was sie mit der Kreatur vorhat, möchte man eigentlich gar nicht so genau wissen. Die heiteren, erotisch-spielerischen Aspekte der antiken Vorlage und der neuzeitlichen Interpretationen hat Füssli auf diesem Blatt konsequent getilgt. Für die Wiedergabe auf einem Fächer wäre sein Ent-

wurf wohl kaum geeignet gewesen. Stattdessen bringt seine Zeichnung deutlicher als alle anderen bisher betrachteten Umsetzungen die verborgenen sexuellen Wünsche der Käuferin zum Vorschein und zeigt weibliches Begehren als gefährlichen und bedrohlichen Trieb.

Kleid und Frisur der Käuferin auf der Zeichnung spielen auf die römische Vorlage an, doch für den direkten Bezug zur Antike interessiert Füssli sich nicht. Tatsächlich lässt sich bei allen bisher betrachteten Bildern fragen, inwieweit die Künstler überhaupt an den Eigenheiten der Vorlage interessiert waren. Selbst auf dem Stich für die »Voyage pittoresque« lassen sich ja viele Abweichungen vom Original feststellen. Untersucht man diesen Punkt genauer, so wird deutlich, dass sich wohl nur ganz wenige Künstler des 18. Jahrhunderts für die Besonderheiten der wiederentdeckten antiken Malerei selbst begeistern konnten. Und das, obwohl man jahrhundertlang über die griechische Malerei nur von wenigen erhaltenen römischen Resten und aus den Berichten der antiken Schriftsteller wusste, die von großartigen Meisterwerken schwärmten. Doch als die uralten Wandbilder ans Licht kamen, waren viele Kenner enttäuscht von der vermeintlich schwachen Qualität der Werke, in denen man nur einen entfernten Abglanz der verlorenen griechischen Meisterwerke sah.

Zu den wenigen Künstlern, die sich ernsthaft mit der Malerei der Vesuvstädte auseinandersetzten, gehörte Goethes Freund und Begleiter in Italien, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1832). Von ihm stammt eine Kopie nach dem Wandbild aus Stabiae, die heute in Oldenburg aufbewahrt wird. Die aquarellierte Federzeichnung entstand vermutlich in der Zeit, als Tischbein Direktor der Kunstakademie in Neapel war. Sie ähnelt Nollis Stich, mit dem Tischbein mit Sicherheit ebenso vertraut war wie mit dem Original in Portici. Auf jeden Fall können wir davon ausgehen, dass Tischbein das antike Vorbild sehr schätzte, das legt jedenfalls die sorgfältige Ausgestaltung der Zeichnung nahe und der prächtige Rahmen, den Tischbein an Stelle der originalen schmalen weißen Leiste setzte. Er wählte ein aufwändiges perspektivisches Mäanderband, wie man es auf antiken Mosaikfußböden findet oder auf griechischen Vasenbildern. Damit wertete der Künstler die Zeichnung und das



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Verkauf der Liebesgötter

Aquarell und Feder auf Papier

Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Bild: S. Adelaide

zugrundeliegende Motiv optisch auf und hob es in den Rang eines kostbaren Gemäldes.

Tischbein war aber nicht nur Zeichner und der Maler des berühmten Goethe-Porträts »Goethe in der Campagna« im Frankfurter Städel. Er war auch Kunstkenner, Archäologe und Kunstlehrer. So zeichnete er archäologische Funde nach und legte die Blätter seinen Schülern als Anschauungsmaterial vor. In diesem Zusammenhang dürfte er auch das Blatt mit den Liebesgöttern verwendet haben. Tischbein bewunderte die Ausdruckstärke und meisterhafte Zeichnung der griechischen Vasen und römischen Fresken und empfahl sie seinen Schülern zur Nachahmung.

Die prächtigen Farben der Wandmalereien interessierten ihn hingegen nicht. Viele Betrachter der damaligen Zeit empfanden die leuchtenden Farben der Bilder aus den Vesuvstädten als »falsch« und »fehlerhaft«. Tatsächlich hatte man sich die griechische Malerei gemäß der überlieferten Schriften eher als einfarbig oder monochrom vorgestellt, so wie man es auch von den griechischen Vasen her kannte. Die farbenfrohen römischen Gemälde wirkten hingegen irritierend auf die an klassischen Texten geschulten Betrachter. So variiert auch Tischbeins Zeichnung das antike Vorbild in entscheidenden Details. Die Figurengruppen sind näher zueinander gerückt, die Beziehungen der dargestellten Personen werden über die Blicke intensiviert. Der Händlerin gab Tischbein die Züge der viel bewunderten Emma Hart, die er auf vielen Bildern und Zeichnungen dargestellt hat. Emma Hart war eine berühmte Schönheit und die Geliebte des englischen Gesandten Lord William Hamilton in Neapel, für den Tischbein Zeichnungen von dessen umfangreicher Vasensammlung anfertigte. Bei Tischbein sitzt die Händlerin auf einem Block. Ihre linke Schulter ist entblößt, das Kleid unter der Achsel tief ausgeschnitten. Sie verführt die Käuferin ebenso mit ihren Reizen wie die Händlerin auf dem Stich aus der »Voyage pittoresque«. Vervollständigt hat Tischbein die Zeichnung in zarten Farben: Blasses Gelb, Blau und Grün sind zu erkennen, Farben die auf dem Fresko verwendet wurden, die er auf der Zeichnung aber zugunsten der deutlich sichtbaren Umrisslinien und des Hell-Dunkels korrigierte. Tischbein arbeitete wie David oder Füssli die grafischen Qualitäten des Wandbildes und der Stichvorlage heraus und ließ dahinter die Farben des Originals zurücktreten; vielleicht, weil er die Farben des Freskos als zu grell empfand. Der Mäanderrahmen lässt darüber hinaus vermuten, dass er die Vorlage in die Form der von ihm besonders geschätzten griechischen Vasenbilder übertragen wollte. Es sieht fast so aus, als versuche er auf dem Aquarell die »griechischen« Elemente der römischen Vorlage herauszuarbeiten, so wie Winckelmann versuchte, von den römischen Statuen auf die griechischen Vorbilder zu schließen.

... und Goethe?

Tischbein und Johann Wolfgang von Goethe reisten gemeinsam nach Pompeji und besichtigten das Museum in Portici. Einige Forscher nehmen an, dass der Dichter sich von seinem Besuch in den Ausgrabungsstätten und im Museum zu dem 1795 veröffentlichten Gedicht »Liebesgötter auf dem Marke« inspirieren ließ, das später in »Wer kauft Liebesgötter?« umbenannt wurde. Goethe arbeitete damals an einer Fortsetzung der »Zauberflöte«, die aber unvollendet blieb. Der Titel und einige Zeilen des Wechselgesangs zwischen Papageno und Papagena mögen tatsächlich auf die antike Vorlage deuten. Doch ob tatsächlich die Erinnerung an das Bild aus Portici in den Text mit einfluss oder vielleicht Viens damals sehr bekannte Version ausschlaggebend war, kann nur vermutet werden. Auf jeden Fall sind die Beziehungen zwischen Bild und Gedicht eher lose, zumal das Fresko und die allermeisten neuzeitlichen Versionen Innenräume schildern und nicht etwa einen Markt. In seinen Reiseerinnerungen beschreibt Goethe die Ausgrabungen und die in Portici und Pompeji betrachteten Bilder zudem mit wenig Begeisterung. Das Bild aus Stabiae erwähnt er gar nicht. Dennoch ist eine Verbindung mit dem antiken Vorbild nicht auszuschließen, denn gegen Ende des 18. Jahrhunderts konnte Goethe dem »Verkauf der Liebesgötter« eigentlich kaum noch entgehen. So sehr war das Motiv inzwischen in die Alltagskultur eingesickert, wie wir im Folgenden noch sehen werden.

Für die Goethe-Museen war die Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen dem antiken Bild und dem Schaffen des Dichters und der Freundschaft mit Tischbein jedenfalls verlockend. So werden im Goethe-Museum Düsseldorf und im Goethe-Haus des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main zwei Darstellungen mit dem Verkauf der Liebesgötter aufbewahrt, deren alte Zuschreibungen an Tischbein eine Verbindung zwischen Dichter, Maler und dem antiken Wandgemälde herstellen sollen. In beiden Fällen wird heute jedoch weder die Zuweisung an Tischbein noch der mögliche Bezug zum Gedicht weiter verfolgt. Das mit »Liebesgötter auf dem Marke« betitelte Aquarell aus Frankfurt folgt weitgehend Nollis Vorlage und orientiert sich an der antiken Farbgebung. Auffallend sind die starken Schlagschatten und der zierliche, mit



Liebesgötter auf dem Markte

Aquarell auf Papier

Frankfurt am Main, Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift.

Bild: © Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum

Blattornament verzierte Rahmen. In diesem Fall wurde offenbar die Kopie eines unbekanntes Malers nach Nollis Vorlage nachträglich mit Goethes Gedicht betitelt, ohne zu bemerken, dass die Szene sich gar nicht auf einem Markt abspielt.

Eine ungewöhnliche Interpretation des Motivs ist hingegen die nicht datierte »Amourettenverkäuferin« aus Düsseldorf. Das Bild ist als »Grisaille« gestaltet, also als eine Malerei in Grautönen. Die Händlerin mit freiem Oberkörper und drapiertem Schal ähnelt dem Kupferstich von 1782. Doch der befreite Eros steht nicht zwischen den Knien der Kundin, sondern seitlich davon. Die sinnliche Komponente wurde für diese Szene entschärft, was nicht zuletzt auch den fehlenden bunten Farben geschul-



Amourettenverkäuferin

Deckfarben auf Papier, um 1800, Düsseldorf, Goethe-Museum. Bild: privat

det ist. Stattdessen hat der unbekannte Maler die antike Malerei in die augentäuschende Darstellung eines Reliefs auf kühl blauem Grund umgewandelt. Für wen und zu welchem Zweck die Deckfarbenmalerei auf Papier einmal gedacht war, ist nicht mehr bekannt.

Solche Trompe l'oeils – Augentäuschungen – waren um 1800 sehr begehrt. Der belgische Maler Piat Joseph Sauvage (1744–1818) hatte sich auf diese Kunst spezialisiert. Er schuf mehrere Arbeiten mit dem Verkauf der Liebesgötter, die verschiedenste Materialien nachahmen. Das Stück aus dem Londoner Victoria & Albert Museum von 1799 ist in dunklen Farben auf ein Stück weißen, geäderten Marmor gemalt. Die Figuren wirken beinahe wie ein Scherenschnitt. Das Bild imitiert eine Kamee, also ein Schmuckstück, das erhaben aus einem mehrfarbigen



Piat Joseph Sauvage, La Marchande D'Amours

Öl auf Marmor, 1799, London, Victoria and Albert Museum.

Bild: Victoria and Albert Museum

Stein geschnitten wurde. Sauvages Arbeit ähnelt in einigen Details der Grisaille aus Düsseldorf und dem Stich von 1782. Er variierte jedoch die Form der Sitzgelegenheiten von Händlerin und Kundin und hat die Begleiterin weggelassen. Neu hinzugekommen ist dafür ein vierter Liebesgott, der hinter dem Rücken der Händlerin das Geschehen beobachtet.

Clodion und Thorvaldsen

Umsetzungen des antiken Freskos als Relief oder als malerische Imitation eines Reliefs waren in der Kunst um 1800 erstaunlich beliebt. Nachdem man jahrhundertlang Überlegungen angestellt hatte, wie die antike Malerei ausgesehen haben könnte, hatte sich die Konfrontation mit den Originalen für die Künstler als ein ästhetisches Problem herausgestellt. Während man die erhaltenen Bilder aus Rom und den Vesuvstädten als



Claude Michel, genannt Clodion, La marchande d'amours
Marmor, 1773, Nancy Musée des Beaux Arts. Bild: C. Philippot

allerhöchstens mittelmäßig einstuft, meinte man hingegen in der Skulptur die tatsächliche künstlerische Größe der Antike zu erkennen. Was lag also näher als ein beliebtes und anerkanntermaßen antikes Bild über den Umweg der Skulptur zu nobilitieren und damit auch in einen Wettstreit mit den antiken Vorbildern zu treten? Doch mag auch ein Missverständnis dazu beigetragen haben, dass man die antike Vorlage zum »Verkauf der Liebesgötter« in einigen Fällen gar nicht mehr in einem Gemälde sondern in einem Relief vermutete.

1773 präsentierte nämlich der Bildhauer Claude Michel, genannt Clodion (1738–1814) im Pariser Salon eine weitere Version vom Verkauf der Liebesgötter. Ebenso wie Vien hatte er eine Zeit in Rom verbracht und die italienischen Kunstschatze studiert. Dort hatte er das alte Wand-

bild in irgendeiner Form kennen gelernt und in weißem Marmor nachgestaltet. Der Bildhauer konzentrierte sich ganz auf die Figurengruppe. Es gibt keinen Hinweis auf den Ort des Geschehens. Die handelnden Personen sind dicht aneinander gerückt, Händlerin und Kundin sind ungefähr gleich groß. Clodions Relief rief in der Kunstwelt offenbar einiges Interesse hervor. Im Unterschied zu den Malern, die mit dem Problem der angemessenen farbigen Gestaltung des antiken Vorbildes kämpfen mussten, hatte Clodions Umsetzung den Vorteil, dass Marmor den damaligen gängigen Vorstellungen von einer weißen Antike näher kam, als die prächtigen bunten Wandmalereien. So wurde Clodions Arbeit zu einem weiteren beliebten Vorbild für den »Verkauf der Liebesgötter«. Sein Relief kursierte in verschiedenen Ausführungen in Marmor, in Terrakotta und vermutlich auch als Gipsabguss und stand auf diese Weise ebenso wie die Stichvorlagen interessierten Künstlern und Handwerkern für eigene Interpretationen zur Verfügung. Über diesen Umweg gelangte das Motiv zurück in die Malerei, wo es die Maler vom Problem der farbigen Ausgestaltung des Motivs entband. Die Düsseldorfer Grisaille scheint eine regelrechte Kopie von Clodions Relief zu sein. Sauvage übernahm ebenfalls viele Details. Auch Davids Stichvorlage orientiert sich nicht allein an Nollis Vorbild oder am antiken Original und sogar auf den Karlsruher und Frankfurter Fächern lassen sich bei den Sitzblöcken, dem tief ausgeschnittenen Gewand und dem Schal der Händlerin und dem zweiteiligen Kleid der Freundin, Anklänge an Clodion finden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf schließlich Bertel Thorvaldsen (1770–1844) ein berühmtes Relief, das die erotisch aufgeladene Geschichte von der Händlerin, die Liebesgötter an bedürftige Damen verkauft, in eine Allegorie der Liebesalter umwandelt. Thorvaldsen stattete die geschäftstüchtige Händlerin mit Schmetterlingsflügeln aus und ließ sie ihre Gaben an die verschiedenen Lebensalter verteilen. Thorvaldsens Entwurf war sehr beliebt, erfuhr verschiedene Umsetzungen und wurde auch von anderen Künstlern aufgegriffen. Der Bildhauer Friedrich Distelbarth etwa übernahm 1831 Thorvaldsens Komposition für eine große Ziervase vor dem Kammertheaterflügel der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart.



Bertel Thorvaldsen, Allegorie der Liebesalter

Bleistift auf Papier

Kopenhagen, Thorvaldsens Museum. Bild: Helle Nanny Brendstrup/Thorvaldsens Museum

Doch wirklich Karriere machen die verkauften Liebesgötter trotz der aufgeführten Beispiele nicht in den klassischen Bildkünsten Bildhauerei und Malerei, sondern im Bereich der angewandten Kunst. Erst durch den Medienwechsel ins Kunsthandwerk fand das antike Motiv Eingang in viele Bereiche des täglichen Lebens in ganz Europa. Aus der Begeisterung für die Kunstwerke und Alltagsgegenstände, die in den Vesuvstädten ans Licht gekommen waren, entwickelte sich eine Mode, die alle Bereiche der Inneneinrichtung erfasste: »Es gibt keine Bronzen, Schnitzereien und Malereien ohne Kopien aus Ercolano mehr. Das Bild einer Frau, die Amoretten als Hühner verkauft, sah ich in mehr als zehn Kopien«, hieß es schon 1767 in einem Brief an den bereits erwähnten Abbé Galiani. Schmuckstücke, Wandbespannungen, Kleinskulpturen aus Bronze oder Porzellan, Behältnisse, Wandverzierungen und sogar Musikinstrumente wurden mit dem Bild aus Stabiae geschmückt. Während der

Recherchen zu diesem Text sind zahlreiche, bisher kaum beachtete Objekte ans Licht gekommen, die das Motiv aufgreifen. Die hier aufgelisteten Beispiele sind keineswegs vollständig. Sie belegen aber, wie beliebt dieses Motiv bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gewesen ist. Einige besonders typische Objekte seien hier stellvertretend für viele andere kurz vorgestellt.

Die Liebesgötter im Alltag

Christian Gottlieb Jüchzer (1752–1812) entwarf 1785 für die Porzellanmanufaktur Meissen eine rein weiße vollplastische Version der Szene, die lange Zeit in Gebrauch war. Im 19. Jahrhundert wurden Ausführungen



Christian Gottlieb Jüchzer (Entwurf), Wer kauft Liebesgötter?

Porzellan, Meissen, Zweite Hälfte 19. Jahrhundert

Kunsthandel. Bild: Sabatier, Verden

nach seinem Modell auch farbig gefasst. Eine farbig gezeichnete Porzellanversion aus dem Kunsthandel, die in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört, trägt den auf Goethe anspielenden Titel »Wer kauft Liebesgötter?«. Jüchzers Modell und die danach geschaffenen Ausführungen folgen Nollis Grafik recht genau: Die Kleidung der Händlerin, die Sitzgelegenheiten, die Positionierung des Liebesgottes zwischen den Knien der Dame wurden vermutlich von Nollis Stich übernommen. Bei der Farbauswahl für die Gestaltung der Porzellanfigur orientierte sich der Künstler – oder die Künstlerin – jedoch nicht an den Farben des Originals, sondern an der typischen Meissener Palette. Nur bei der Färbung der Gewänder wurde auf aktuelle archäologische Erkenntnisse zurückgegriffen. Die kleinteiligen Muster auf den Kleidern der Frauen ähneln den Gewändern auf griechischen Vasen und den farbigen Resten auf römischen und griechischen Statuen, die damals intensiv diskutiert wurden.

In der englischen Keramikproduktion waren die Liebesgötter ebenfalls beliebt. Josiah Wedgwood (1730–1795) hatte Mitte des 18. Jahrhunderts ein überaus erfolgreiches Verfahren zur Herstellung eines zweifarbigen Steinzeuges entwickelt, das er »Jasperware« nannte und das an den im antikisierenden Stil gestalteten weißen Figuren auf meist blauem Grund leicht erkennbar ist. Der Verkauf der Liebesgötter nach Wedgwood findet sich etwa auf kleinen rechteckigen Medaillons, die man wie im Brooklyn-Museum in New York zu sehen, in speziellen Kästen sammelte, aber auch separat gerahmt an die Wand hängen konnte.

Um 1800 geschaffen wurde eine goldgerahmte Plakette aus Bergkristall im British Museum in London. Die antike Szene ist als Intaglio vertieft in den Stein geschnitten. Die Szene auf dem Bergkristall folgt weitgehend Nollis Stich und zeigt im Unterschied zu den anderen betrachteten Reliefs sogar Details der Hintergrundarchitektur. Verändert wurde vor allem die stehende Begleiterin: ihr Gewand ist zweiteilig, die Rückenkontur wurde der Krümmung des Rahmens angepasst, der linke Arm ist in Richtung des Erotens ausgestreckt. In kostbare Steine geschnittene Gemmen mit antiken oder antikisierenden Motiven waren im 18. und 19. Jahrhundert besonders bei Italienreisenden sehr beliebt. Als echte antike Objekte für die Käufer zu teuer wurden, verlegten sich fin-



Verkauf der Liebesgötter

Wedgwood, Kamee aus Jasperware, Ende 18. Jahrhundert
Manchester, Manchester Art Gallery. Bild: © Bridgeman Images



Sale of Cupids

Plakette aus Bergkristall und Email, Wien um 1800
London, The British Museum. Bild: © Trustees of the British Museum

dige Kunsthandwerker darauf, solche Stücke nachzuarbeiten. In diesen Zusammenhang dürfte dieses Bergkristallmedaillon gehören, auch wenn es sehr wahrscheinlich nicht in Italien sondern in Wien entstanden ist. Das kostbare durchscheinende Material, der an Renaissancevorbilder erinnernde Rahmen und die Kette legen eine freie Aufhängung des Objekts, vielleicht vor einem Fenster, nahe.



Jean-Francois Morand, Schnupftabakdose
Malerei auf Elfenbein unter Glas, Paris, 1789
London, Victoria and Albert Museum.
Bild: Victoria and Albert Museum

Ein antikes Schmuckstück imitiert auch der Deckel einer kleinen französischen Schnupftabakdose. Das Motiv erscheint auf dem Deckel als hellfarbiges Relief vor dunklem, weiß geädertem Marmor. 1789 hatte Jean-François Morand das Gefäß in Deckfarben auf Elfenbein gemalt. Der Künstler orientierte sich an Clodions Relief. Der Baumstumpf hinter dem Rücken der Händlerin verlegt das Geschehen jedoch ins Freie.

Ebenfalls aus Frankreich stammt eine bedruckte Wandbespannung aus Baumwolle, die um 1817 nach einem Entwurf von Louis-Hippolyte Lebas (1782–1867) in der Baumwollfabrik im französischen Jouy hergestellt wurde. Unsere Szene wird in den achteckigen Feldern mehrfach als Relief wiederholt und von Tauben, Schwänen, sich küssenden Erosen und



Louis-Hippolyte Lebas, Verkauf der Liebesgötter

Baumwollgewebe, frühes 19. Jahrhundert

The Art Institute of Chicago. Bild: Art Institute of Chicago

anderen zum Thema passenden Motiven begleitet. Zur Wandbespannung, von der sich Exemplare in verschiedenen Museen erhalten haben, existiert auch noch eine großformatige Entwurfszeichnung des Künstlers, die im Smithsonian Cooper-Hewitt National Design Museum in New York aufbewahrt wird. Sie verdeutlicht, wie viele Details Lebas in seinen Entwurf einarbeitete und dass er für seine Interpretation offenbar auf ein an Clodion angelehntes Vorbild zurück gegriffen hat. Die Sitzblöcke, die Kleidung und Frisur der Händlerin erscheinen in diesem Punkt sehr ähnlich. Neu hinzugekommen ist der ausgestreckte Arm der stehenden Begleiterin, dem wir bereits auf dem Bergkristallmedaillon begegnet sind. Die als Grisaille auf gemustertem Grund gestaltete Wandbespannung ist ein typisches Beispiel für den neoklassizistischen Stil, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts europaweit durchsetzte.



Amorettenhändlerin

Wandmalerei im Schlafzimmer der Fürstin im Wörlitzer Schloss
Wörlitz, Kulturstiftung DessauWörlitz, Bildarchiv. Bild: Heinz Frähdorf

Zurück an die Wand

So eroberte das Fresko aus der Villa Arianna gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Tafelbild und Wandbespannung allmählich seinen ursprünglichen Platz an der Wand zurück. Dies konnte nicht zuletzt auch deswegen geschehen, weil die Begeisterung für die Funde am Golf von Neapel die Mode förderte, Zimmer im »pompejanischen Stil« einzurichten. In den frühen Ausgrabungen waren die schönsten Wandbilder noch aus ihrem ursprünglichen Kontext als Teil einer größeren Dekoration isoliert worden. Sie wurden aus der Wand gebrochen, mit Holzrahmen versehen und in Portici wie neuzeitliche Bilder in einer Gemäldegalerie gezeigt. Auch das Fresko aus Stabiae präsentierte man auf diese Weise dem Museumspublikum. Die Abbildung in »Le Antichità« zeigt ebenfalls ein isoliertes Gemälde ohne die Einbindung in die Wanddekoration. Hingegen wurden im vierten Band der Reihe erstmals auch ganze Wände mit ihrem architektonischen und figürlichen Schmuck abgebildet. Sie weckten den



Amorettenhändlerin

Gipsrelief im Kaminzimmer der Villa Hamilton

Wörlitz, Kulturstiftung DessauWörlitz, Bildarchiv. Bild: Heinz Fräßdorf

Wunsch der Betrachter, derartiges auch in den eigenen Wohnungen nachzuempfinden.

Zunächst vor allem in England beliebt, flutete die Modewelle der pompejanischen Zimmer bald nach Deutschland. Zu den frühesten Beispielen hier gehört die Innenausstattung von Schloss Wörlitz mit seinen Anlagen, gebaut nach den Plänen von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1738–1800). Die Wand- und Deckendekorationen im Inneren des Schlosses und der begleitenden Bauten wurden zu einem großen Teil nach den Stichen aus den Bänden von »Le Antichità« gestaltet. Der »Verkauf der Liebesgötter« erscheint gleich zweimal. Eine Version des Bildes aus Stabiae schmückt das Schlafzimmer der Fürstin Luise im Wörlitzer Schloss. Es handelt sich im Wesentlichen um eine etwas in die Länge gezogene Wiedergabe von Nollis Stich. Die Farben wurden jedoch neu interpretiert. Die Figurengruppe leuchtet hell vor dem dunklen einfarbigen Hintergrund, der keinerlei Hinweise auf den Ort der Handlung gibt. Für das Kaminzimmer der Villa Hamilton im Wörlitzer Schlosspark gestaltete Erdmannsdorf die Vorlage ein zweites Mal als weißes Stuck-



Ansicht des Kaminzimmers in der Villa Hamilton

Wörlitz, Kulturstiftung DessauWörlitz, Bildarchiv. Bild: Heinz Fräßdorf

relief. Es ist im Unterschied zur Malerei im fürstlichen Schlafzimmer keine genaue Umsetzung der Stichvorlage, auch wenn die Szene ebenso wie im Schloss in einen längsrechteckigen Rahmen eingepasst ist. Doch sitzt auf diesem Relief allein die Kundin auf einem zierlichen Stuhl, die Händlerin muss stehen. Im Unterschied zu allen anderen Darstellungen klettert auf diesem Bild das gefangene Götterkind aus seinem Käfig heraus, während die Händlerin bemüht ist, ein fliegendes Exemplar an Flügel und Beinchen festzuhalten, und das dritte Wesen mit so großer Energie auf seine zukünftige Herrin zustürzt, dass die Käuferin beinahe umgeworfen wird.

Der Name der Villa Hamilton im Wörlitzer Schlosspark erinnert an die Begegnung von Fürst Franz von Anhalt-Dessau und Lord William Hamilton, den bereits erwähnten Arbeitgeber von Tischbein und britischen Gesandten in Neapel. Hamilton konnte neben Malern und Dichtern auch den internationalen Adel zu seinen Freunden und Bewunderern zählen, war er doch für seine Gastfreundschaft ebenso bekannt wie für seine schöne Ehefrau und seine außergewöhnliche Antikensammlung. So ist die Villa Hamilton ein Freundschaftsmonument des Fürsten für den Diplomaten und dessen vielbewunderten Kunstgeschmack und Lebensstil. Unser Relief schmückt das Kaminzimmer des Gebäudes. Es ist Teil der überaus reichen dreigliedrigen Wanddekoration, die im weitesten Sinne Vorbildern aus den Vesuvstädten nachempfunden wurde. Das Relief vermittelt zwischen den hellen Stuckreliefs auf dunkelrotem Grund in der obersten Wandzone und dem mittleren Teil, der mit gerahmten Stichen nach antiken Wandgemälden und Ansichten römischer Ruinen geschmückt ist.

Souvenirfächer

In der Villa Hamilton hat der »Verkauf der Liebesgötter« seine ursprüngliche Funktion als dekoratives Element einer antiken Wandgliederung zurück erhalten. Das Bild verweist wie die übrige Raumausstattung und die gesamte Villa auf das Interesse der Erbauer am klassischen Altertum. Es erzählt von den unternommenen Reisen nach Rom und Neapel und sollte die Erinnerung an das schöne Leben in Italien für die Gegenwart bewahren. Archäologische Genauigkeit war hingegen nicht das Ziel des Architekten. Erdmannsdorf mischte in der Ausstattung Motive von Bauten aus verschiedenen Ausgrabungen und kombinierte sie mit römischen Darstellungen. Die Einrichtung der Villa aus modernen und antiken Versatzstücken zum Thema Italien, Rom und Vesuv lässt dennoch viel von der Antikenbegeisterung und Italiensehnsucht des Fürsten erkennen und steht damit stellvertretend für das Fernweh vieler Menschen dieser Zeit.

Was Erdmannsdorf im Großen im Kaminzimmer der Villa Hamilton geschaffen hat, versuchte die unbekannte Malerin des Frankfurter Fächers auf kleinster Fläche darzustellen: Auch der Fächer greift Elemente der antiken Wanddekoration auf, um verschiedenartige Bilder der römischen Antike in einem einheitlichen Rahmen zu präsentieren. So ist das Bild aus Stabiae auch auf dem Fächer dunkel (pompejanisch) rot umrahmt und mit Schmuckbändern und Zierfeldern umgeben, die ihre Vorbilder in den Wanddekorationen der Vesuvstädte und den Dekorationen der Domus Aurea in Rom haben. Der Fächer greift typische Farben und Formen der antiken Wandgestaltung auf und nutzt sie als Einfassung für zusätzliche Bilder. Deren Motive waren aber offenbar austauschbar, wie die sehr ähnlichen Darstellungen des Karlsruher Fächers belegen. Dort sind anstelle der römischen Ruinen in den seitlichen Feldern, Tänzerinnen aus der Villa des Cicero in Pompeji eingefügt. Bilder, die damals ebenso bekannt und beliebt waren wie das Fresko aus Stabiae und deren Kopien ebenfalls die Wände des Kaminzimmers der Villa Hamilton schmücken.

Der Frankfurter Fächer präsentiert Bilder berühmter Sehenswürdigkeiten aus Rom und dem Golf von Neapel und ordnet sie in einen für Käufer und Betrachter vertrauten und modischen Rahmen. Vergleichbar den Bildern in der Villa Hamilton bilden seine Darstellungen ausgewählte Kunst- und Architekturschätze Italiens ab und weisen auf eine einst unternommene Reise hin. Tatsächlich vereint der Fächer Bilder von zwei bedeutenden Zielen der »Grand Tour«, der klassischen Italienreise des 18. und 19. Jahrhunderts.

Fächer mit Darstellungen von berühmten Sehenswürdigkeiten werden als »Souvenirfächer« bezeichnet. Im 18. und 19. Jahrhundert waren sie so beliebt, dass sich viele Exemplare bis heute erhalten haben. Die Fächer aus Frankfurt, Karlsruhe und London stehen daher nur stellvertretend für zahlreiche weitere Stücke, die ebenfalls mit dem Fresko aus Stabiae geschmückt sind. Sie alle wurden speziell für Italienreisende angefertigt. Der zunehmende Tourismus führte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien zur Entwicklung einer Fächerproduktion, die ganz auf die Wünsche der Touristen abgestimmt war. Fächer wurden mit

Motiven nach Drucken berühmter Sehenswürdigkeiten und Ansichten bemalt, die Touristen auf ihrer Reise besonders häufig besuchten. So gibt es Souvenirfächer mit Darstellungen des ausbrechenden Vesuvs, mit Stadtansichten, mit Wiedergaben von antiken und jüngeren Sehenswürdigkeiten und mit Kopien berühmter Gemälde. Mit Bekanntwerden der Ausgrabungen um Neapel wurden die Wandmalereien bald ebenfalls begehrte Motive.

Die Einbindung des Bildes auf dem Fächer in einen, den antiken Wanddekorationen entlehnten Rahmen, ist jedoch ein neuer Ansatz für Darstellungen vom »Verkauf der Liebesgötter«: Bei allen bisher betrachteten Beispielen wurde das Fresko stets getreu der Stich- und sonstigen Vorlagen als selbstständiges Bild wiedergegeben. So spricht die Rückführung des Motivs in den ursprünglichen Kontext der Wandmalerei dafür, dass der Frankfurter Fächer (und damit wohl auch das Exemplar aus Karlsruhe) angefertigt wurde, als die Mode der pompejanischen Zimmer bereits eingesetzt hatte. Der Frankfurter Fächer dürfte sehr wahrscheinlich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts hergestellt worden sein.

Mit dem Wissen um Herstellung, Verwendung und Herleitung der Bildmotive im Hintergrund, lassen sich einige Vermutungen über die Lebensgeschichte des Frankfurter Fächers anstellen: Der Fächer ist wohl mit einiger Sicherheit in Neapel entstanden, wo man sich in der Fächerproduktion auf besonders beliebte Motive nach Malereien aus den Vesuvstädten spezialisiert hatte. Eine Fächermalerin wird das Blatt nach Stich- und sonstigen Vorlagen in Heimarbeit bemalt haben. Vielleicht hatte sie nur eine schwarz-weiße Vorlage, die sie nach persönlichen Vorstellungen farbig gestaltete. Die Nähe zu den Farben des Originals lässt jedoch vermuten, dass sie eine kolorierte Vorlage kopierte, auf dem, in der Art des Aquarells aus dem Frankfurter Goethe-Haus, die leuchtenden Farben des Originals dem Zeitgeschmack angepasst worden waren. Doch zirkulierten vermutlich viele verschiedene Vorlagen unter den Kunsthandwerkern. So zeigt der formal sehr ähnliche Karlsruher Fächer eine Version vom »Verkauf der Liebesgötter«, die näher an Clodions Relief angelehnt ist und dazu noch in wesentlich kräftigeren Farben gemalt wurde als der Frankfurter Fächer.

Die Malerin des Frankfurter Fächers hat das fertiggestellte Blatt möglicherweise selbst zurecht geschnitten, gefaltet und auf ein Gestell montiert, vielleicht hat sie das Stück auch beim Werkstattleiter abgegeben, der es weiter verarbeitete. Ein Händler brachte den Fächer schließlich auf den Markt und bot das Stück den Touristen zum Kauf an. Dort wurde er sehr wahrscheinlich von einem Reisenden gekauft, der Rom bereits hinter sich gelassen und wohl auch bereits die Ausgrabungsstätten und das Museum in Portici besichtigt hatte. Denn ähnlich wie mit einer Postkarte, konnten Reisende mit dem Souvenirfächer anzeigen, welche Orte sie besucht und was sie besonders interessant gefunden hatten. Unser Tourist kaufte den Frankfurter Fächer entweder mit – heute verlorenen – Elfenbeinstäben oder ohne Gestell. Ohne Stäbe wurden Fächerblätter gewöhnlich in Mappen transportiert. Vielleicht wurde der Fächer am Bestimmungsort auf ein Gestell montiert. Der Karlsruher Fächer wurde wohl mit den Stäben verkauft und reiste in einem dazu gehörigen Kästchen nach Deutschland.

Der Frankfurter Fächer wäre das ideale Geschenk eines Italienreisenden an eine Daheimgebliebene gewesen. Legen die Liebesgötter doch das Geschenk eines Herren an seine Angebetete nahe, aber vielleicht hat eine reisende Dame sich den Fächer auch selbst gekauft. Tatsächlich kamen der Karlsruher und der Londoner Fächer nach einer längeren Zeit in Privatbesitz mit unbestimmter Funktion als Geschenke von Frauen in die Museen. Hinter Glas gut geschützt und schön beleuchtet erzählen sie dem modernen Publikum immer noch aktuelle Geschichten von der Sehnsucht nach Italien, von der Begeisterung für die antiken Meisterwerke, dem zeitlosen Wunsch, die Eindrücke der Reise festzuhalten und von dem Bedürfnis, anderen Menschen von den wunderbaren, dort gesehenen Dingen zu berichten.

Literatur

Über den Fächer Inv.-Nr. 5510 im Museum Angewandte Kunst

Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins und des Kunstgewerbe-Museums. Zugleich Bericht über Tätigkeit und Neuerwerbungen in den Jahren 1921–1927. Frankfurt am Main o.J., S. 65f., Abb. 36 (Text: Robert Schmidt)

Über das Bildmotiv „Verkauf der Liebesgötter“

Thorsten Fitzon, Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870, Berlin – New York 2004.

Dietrich Gerhardt, Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs, Berlin – New York 2008.

Robert Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967.

Heinrich Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, Berlin 1956 (zuerst 1861).

Hans Wille, Wer kauft Liebesgötter, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2, 1972, S. 157–190.

Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1762.

ders., Sendschreiben von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1764.

ders., Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764.

Ausstellungskataloge

Wilhelm Tischbein – Gedächtnis-Ausstellung, Katalog zur Ausstellung 27. Juli – 21. September 1930 im Oldenburger Landesmuseum, o. O. 1930.

The Age of Neo-Classicism, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy und dem Victoria & Albert Museum 9. September – 19. November 1972, London 1972.

Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Katalog zur Ausstellung in Essen 1973, Recklinghausen 1973.

Pompeji wiederentdeckt, Katalog zur Ausstellung in New York, Houston, Malmö, London, Amsterdam, Stuttgart und Hamburg 1990–1993, Rom 1993.

Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“, Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Oldenburg 25. September – 27. November 1994, Oldenburg 1994.

Ian Jenkins – Kim Sloan, Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, Katalog zur Ausstellung im British Museum, London 1996.

Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, Katalog zur Ausstellung in London 1996–1997, London 1996.

Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Katalog zur Ausstellung in Wörlitz und Stendal 1998, Mainz 1998.

Bilder aus Pompeji. Bilder aus zweiter Hand, Katalog zur Ausstellung in Stuttgart 1998–1999, Stuttgart 1998.

In Stabiano. Exploring the ancient Seaside Villas of the Roman Elite. Katalog zur Ausstellung in Washington 2004, o. O. 2004.

Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv, Katalog zur Ausstellung in Halle 2011–2012, München 2011.

The last Days of Pompeii: Decadence, Apocalypse, Resurrection, Katalog zur Ausstellung in Malibu, Cleveland und Québec, 2012–2013, Los Angeles 2012.

Der Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main e. V. Ein Tochterinstitut der Polytechnischen Gesellschaft

Toleranz, Vernunft und Gemeinwohl: Die Polytechnische Gesellschaft lebt für die Werte der Aufklärung. Sie setzt sich für Kultur, Wissenschaft, Soziales und eine lebendige Stadtgesellschaft ein. In diesem Sinne hat die Polytechnische Gesellschaft in ihrer 200-jährigen Geschichte immer wieder Vereine, Institutionen, Schulen etc. in Frankfurt gegründet, so zum Beispiel die Frankfurter Sparkasse von 1822 oder die Stiftung Polytechnische Gesellschaft (2005). Der 1877 von Frankfurter Bürgern gegründete »Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein« wurde 1878 als selbständiges Institut in den Kreis der Polytechnischen Gesellschaft e.V. aufgenommen und erschuf bald darauf das Kunstgewerbemuseum. Das heutige »Museum Angewandte Kunst« ist seit 1920 eine Einrichtung der Stadt Frankfurt am Main. Der »Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main e. V.« versteht sich als Freund und Förderer des Museums. Er veranstaltet ein Kulturprogramm in dem Themen der Angewandten Kunst oder der Museums-sammlungen im Fokus stehen und unterstützt das Museum bei Anschaffungen.

Der Kunstgewerbeverein dankt der Polytechnischen Gesellschaft für ihre großzügige Unterstützung.

Zur Polytechnischen Gesellschaft gehören heute sieben Tochterinstitute:

- Frankfurter Stiftung für Blinde und Sehbehinderte
- Wöhler-Stiftung
- Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main e. V.
- Institut für Bienenkunde
- Kuratorium Kulturelles Frankfurt e.V.
- Verein zur Pflege der Kammermusik und zur Förderung junger Musiker e. V.
- Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main

Impressum

© 2015 Kunstgewerbeverein
in Frankfurt am Main e.V.
– Polytechnische Gesellschaft –
© Text: 2015 Dr. Stephanie Hauschild

Herausgeber

Kunstgewerbeverein
in Frankfurt am Main e.V.
– Polytechnische Gesellschaft –
c/o Museum Angewandte Kunst
Schaumainkai 17
60594 Frankfurt am Main

Telefon +49 (0) 69/560 465 58
Telefax +49 (0) 69/848 449 21
info@kgv-frankfurt.de
www.kgv-frankfurt.de

Redaktion

Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl

Design-Entwurf

Büro Schramm für Gestaltung GmbH,
Offenbach

Layout

Dr. Henriette Kramer e.K., Oberursel

Druck

Henrich Druck + Medien GmbH, Frankfurt

Dank

Der Kunstgewerbeverein dankt der
arago GmbH, Frankfurt am Main für
eine Spende, die die Produktion
dieser Broschüre ermöglicht hat.

Vermietung Gesellschaftsräume Historische Villa Metzler

Historische Villa Metzler gGmbH
Tochter des Kunstgewerbevereins
in Frankfurt am Main e. V.
Schaumainkai 17
60594 Frankfurt am Main

Telefon + 49 (0) 69 / 848 449 19
Telefax + 49 (0) 69 / 848 449 21
vermietung@gghv.de
www.historischevillametzler.de/



**HISTORISCHE
VILLA METZLER**



Kunstgewerbeverein
in Frankfurt am Main e.V.



Kunstgewerbeverein
in Frankfurt am Main e. V.
Tochterinstitut der Polytechnischen Gesellschaft
Schaumainkai 17
60594 Frankfurt am Main

Telefon +49 (0) 69/560 465 58
Telefax +49 (0) 69/848 449 21
info@kgv-frankfurt.de
www.kgv-frankfurt.de

Freunde und Förderer des Museums Angewandte Kunst