Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (2011)

Heft: 124

Artikel: Literatur auf Porzellan

Autor: Wegner, Peter-Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-395210

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LITERATUR AUF PORZELLAN

von Peter-Christian Wegner

Becker: *Theseus*

Was der Begriff Abendland bezeichnet, ist auf der Grundlage des verchristlichten Römischen Reichs entstanden, und den Kern des abendländischen Erbes macht daher auch das Christentum aus, in das jedoch die Grundideen der Antike eingeschmolzen worden sind, so daß Antike und Christentum letztlich beide gleichermaßen als geistige Fundamente des Abendlandes zu gelten haben. Und beider Wirkungsmächtigkeit ist bis heute ungebrochen, wenn auch das Bewußtsein für die Ursprünge dieser Wirkung schwindet.

Abgesehen von jenem schon früh einsetzenden geistigen Verschmelzungsprozeß hat es in Mittelalter und Neuzeit dann wiederholt Phasen ganz besonderer Rückbesinnung auf die Antike gegeben, so in karolingischer und später in ottonischer Zeit, vor allem aber in der Renaissance, die eine völlig neue Rezeption der Antike begründet. Danach wird es gut dreihundert Jahre dauern, bis mit Winckelmanns Begeisterung, und zwar nun weniger für das römische als das griechische Altertum, erneut eine vergleichbare Wirkung von der Antike auf das europäische Geistesleben ausgeht.

Vielleicht hat Winckelmann keinen folgenschwereren Satz geschrieben als den, der schon in seinen 1755 erscheinenden *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* steht. Er lautet: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, (...) sonderlich der Griechen."[1] Dieser Satz, zusammen mit dem Schönheitskanon, wie er sich Winckelmann an der griechischen Kunst offenbart und den er in derselben Schrift auf die bekannte Formel „edle Einfalt, und eine stille Größe"[2] bringt, ist von nachhaltiger Wirkung gewesen und hat besonders der deutschen Klassik die Richtung gewiesen, denn für Winckelmann ist das Stilideal zugleich auch der Ausdruck eines idealen Menschenbildes.

Eins der bedeutendsten Zeugnisse für die Beeinflussung durch diese gewiß allzu harmonische Vorstellung von der griechischen Antike ist Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Und aus der Rückschau von reichlich zwei Jahrzehnten ist sich ihr Autor dessen auch durchaus bewußt. Denn als er Schiller am 19. Januar 1802 die Versfassung des Stücks zur Bearbeitung für die Erstaufführung zuschickt, schreibt er im Begleitbrief: „Hiebei kommt die Abschrift des gräzisierenden Schauspiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hie und da hineingesehen, es ist ganz verteufelt human."[3] Aber diese durch Winckelmann vermittelte ideale, wenn auch bei Goethe keineswegs ungefährdete, Humanität ist nun einmal ein Wesenszug der deutschen Klassik.

Daß in Epochen besonderer Berufung auf die Antike auch das Wissen darüber, wenigstens unter den Gebildeten, besonders ausgeprägt ist, versteht sich von selbst, zumal, wie das genauso auf das Christentum zutrifft, die Überlieferung und Aneignung der Antike ohnehin nie ganz abreißt. Das zeigt sich gerade auch am Theseus-Stoff, der bis ins 20. Jahrhundert an Anziehungskraft als Thema der bildenden Kunst, Musik und Literatur nichts einbüßen wird. Für eine Emporstilisierung in die Höhen idealer Menschlichkeit, wie Goethe sie in seiner Iphigenie vornimmt, gibt er allerdings entschieden weniger her. Und natürlich muß in dieser Zeit auch nicht jeder Künstler zwangsläufig den Winckelmannschen Auffassungen huldigen, wofür als gutes Beispiel Abildgaards Gemälde *Der verwundete Philoktet* gelten kann, das 1774/75 unter dem Einfluß Füsslis in Rom entsteht.

Wer sich im 18. Jahrhundert ohne große Umschweife über den Theseus-Stoff informieren will, der greift dann gerne zu Hygins *Fabulae*,[4] knappen Berichten von den Taten der griechischen Götter und Heroen; und wen es nach detaillierterer Kenntnis verlangt, der nimmt Plutarchs *Bíoi parálleloi*, seine *Parallelbiographien*, zur Hand, in denen immer ein griechischer und ein römischer Staatsmann oder Feldherr, ob nun aus Geschichte oder Sage, einander gegenübergestellt werden, in diesem Falle Theseus und Romulus. Hygin und Plutarch finden sich natürlich beide in Hederichs 1724 erstmals erscheinendes *Lexicon Mythologicum* eingearbeitet, ein für das 18. Jahrhundert maßgebliches mythologisches Kompendium, das

---

1 WINCKELMANN, S. 4.

2 Ebd., S. 20.

3 SCHILLER / GOETHE, Bd. 2, S. 387.

4 So schreibt Schiller am 28. August 1798 an Goethe: „Was Ihnen mit den griechischen Sprüchwörtern zu begegnen pflegt, dies Vergnügen verschafft mir jetzt die Fabelsammlung des Hyginus, den ich eben durchlese (...) Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin" (ebd., Bd. 2, S. 134f.). Hygins *Fabulae* haben in der deutschen Literatur, gerade auch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, erhebliche Spuren hinterlassen (vgl. BROCK).

stets einen ersten informativen Zugriff auf derartige Stoffe erlaubt. Für alle Nacherzählungen und Ausgestaltungen der Taten des Theseus dürften dies damals die wichtigsten Quellen gewesen sein.

Nach Herakles ist Theseus der berühmteste unter den griechischen Heroen. Auch er vollbringt zahlreiche Taten, die denen des Herakles nicht selten ähneln. Bevor er jedoch zu solchen Taten imstande ist, muß er dazu berechtigt und gerüstet sein. Und so steht ganz am Anfang des Theseus-Zyklus eine Episode, die auch im folgenden von Wichtigkeit sein wird. Die entsprechende Textstelle lautet bei Hygin:

„Poseidon und Aigeus, der Sohn des Pandion, schliefen in ein und derselben Nacht im Heiligtum der Athene mit Aithra, der Tochter des Pittheus. Poseidon überließ das Kind, das sie gebären würde, dem Aigeus.

Als dieser von Troizen nach Athen zurückkehrte, legte er sein Schwert unter einen Stein und befahl Aithra, sie solle seinen Sohn erst dann zu ihm schicken, wenn er den Stein in die Höhe heben und das Schwert des Vaters an sich nehmen könne. Daran werde er seinen Sohn erkennen.

Und so gebar Aithra später Theseus. Als er ins Mannesalter gekommen war, verriet ihm die Mutter die Anweisungen des Aigeus, zeigte ihm den Stein, damit er das Schwert an sich nehme und befahl ihm, sich auf den Weg nach Athen zu Aigeus zu machen.“ [5]

Nach anderer antiker Überlieferung, darunter auch der Plutarchs, hinterläßt Aigeus weitere Erkennungszeichen unter dem Stein, nämlich außer dem Schwert noch Sandalen,[6] aber nirgends werden außer dem Schwert auch noch weitere Waffen erwähnt.

Diese erste Episode des Theseus-Zyklus veranlaßt einen eher anspruchslosen Autor wie Meißner zur Abfassung zweier Dialoge unter dem Titel *Der Jüngling Theseus*. Sie finden sich in Meißners *Skizzen* abgedruckt, die von 1778 bis 1796 in insgesamt vierzehn Sammlungen in Leipzig erscheinen und damals so beliebt sind, daß sie bis ins frühe 19. Jahrhundert immer wieder aufgelegt werden. Für den *Jüngling Theseus* wird hier die Karlsruher Ausgabe der *Skizzen* herangezogen (1780-1798), in deren vierter Sammlung (1785) die Dialoge dort stehen (S. 1-22).

Es ist für diese Untersuchung nicht so wichtig, daß Meißners Theseus darauf brennt, es Herakles gleichzutun, oder daß er unter dem Felsen außer dem Schwert kein Paar, sondern lediglich einen einzigen Schuh entdeckt, weil sein Vater auch nur einen darunter verborgen hat.[7] Unbedingt festzuhalten ist jedoch, daß mit der Titelvignette der vierten Sammlung der *Skizzen* (Abb. 1)[8] eine

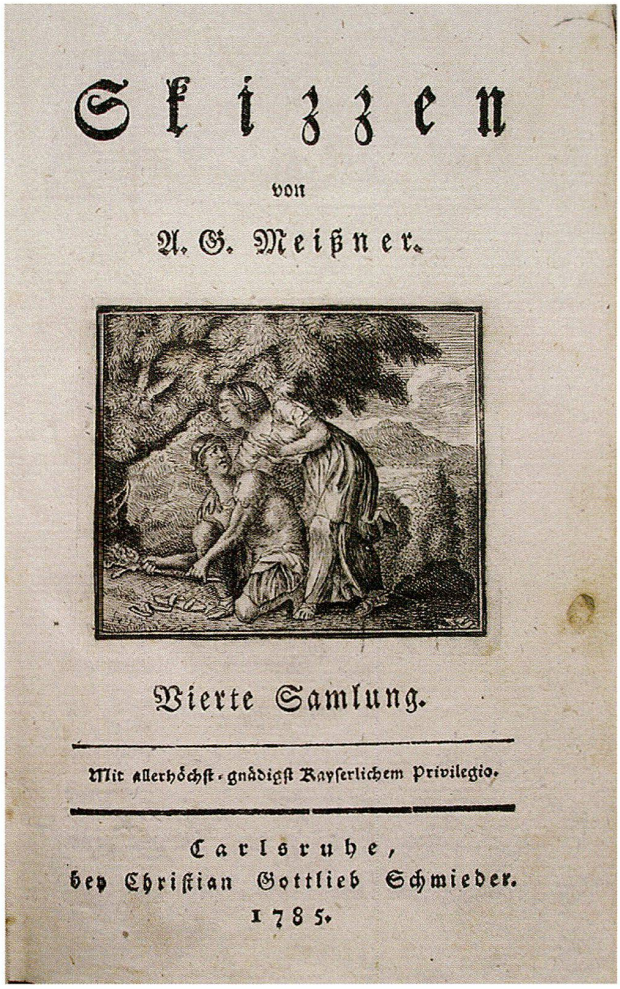
Skizzen
von
A. G. Meißner.
Vierte Samlung.
Mit Allerhöchst-gnädigst Kayserlichem Privilegio.
Carlsruhe,
bey Christian Gottlieb Schmieder.
1785.

Abb. 1. Illustration zu Meißners *Der Jüngling Theseus*. Radierung. Motivgröße einschließlich der Randstriche 5,35 x 6,3 cm. 1785

zeitgenössische Illustration der ersten Episode des Theseus-Zyklus auftaucht. Nicht daß damit auch schon die Vorlage ermittelt wäre, die der Porzellanmaler einer KPM-Tasse benutzt hat, deren Aussage es im folgenden zu verstehen gilt, wohl aber läßt sich vermuten, daß der Theseus-Stoff und seine Verbildlichung spätestens gegen 1800 auch in den Bereich des Populären, wenn nicht sogar Trivialen geraten und damit eine erhebliche zusätzliche Verbreitung erfahren dürften. Denn Meißner ist kein Einzelfall.

Im Jahrgang 1795 des von Becker herausgegebenen *Taschenbuchs und Almanachs zum geselligen Vergnügen* veröffentlicht dieser im Taschenbuchteil seinen *Theseus* (S. 3-67), eine längere Nacherzählung der Taten des griechischen Helden. Zur ersten dieser Taten, die Theseus dazu verhelfen soll, sich als Sohn des Aigeus auszuweisen und mit Herakles in Wettstreit zu treten, heißt es bei Becker an der entscheidenden Stelle:

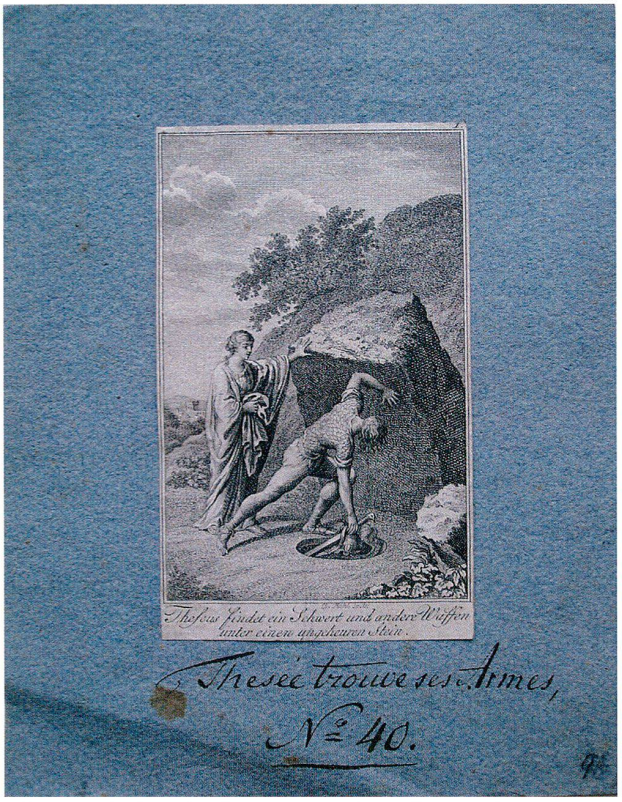

Abb. 2. Chodowiecki: Illustration zu Beckers *Theseus*. Radierung. Motivgröße einschließlich der Randstriche 9 x 5,8 cm. 1795

Abb. 3. Tasse mit Szene aus Beckers *Theseus* nach Chodowiecki. Höhe 6 cm. KPM 1797/1803

„und mit übernatürlicher Kraft ergriff er den Felsen, und hob ihn, bis er mit Hülfe des Schenkels und seiner Linken ihn aufrecht halten konnte, indeß die bängliche Mutter die Hand darnach ausstreckte, gleich als ob sie ihm die Last zu erleichtern vermöchte. So nimm diesen Helm und dieses Schwerdt, sprach sie. Plötzlich zog sie Theseus hervor" (S.10f.).

Hinsichtlich der Erkennungszeichen hält Becker sich hier also weder ausschließlich an Hygin noch gänzlich an Plutarch, was er in einer Fußnote folgendermaßen erklärt: „Nach dem Plutarch war es nur ein Schwerdt und ein Paar Schuhe; nach einer alten Gemme aber ein Helm statt der Schuhe" (S. 7), und an dieser Gemme orientiert Becker sich. Wie bei Meißners *Jüngling Theseus* bleibt es auch bei seinem *Theseus* nicht beim einmaligen Abdruck des Textes.[9]

In Beckers *Taschenbuch und Almanach zum geselligen Vergnügen* auf das Jahr 1795 gibt es im unpaginierten Almanachteil, der im wesentlichen bloß ein Kalendarium ist, nun sechs Illustrationen zum *Theseus*. Bilderfindung sowie Stich gehen dabei ursprünglich allein auf Chodowiecki zurück,[10] im *Almanach* trifft dies aber nur noch auf das dritte und vierte Motiv zu, während die übrigen von Kohl gestochen werden. Becker bemerkt dazu im *Taschenbuch*: „Die vortreflichen Kupfer von Herrn D. Chodowiecki, davon Herr Kohl in Wien, die zur Geschichte des Theseus gehörigen sechs, glücklich wiederholt hat, bedürfen keiner Erklärung."[11] Die Angabe stimmt also nicht ganz, denn Kohl sticht nur vier Motive, darunter auch das erste (Abb. 2),[12] wobei ihm die Originalzeichnung Chodowieckis vorgelegen haben muß, weil sein Stich sich zu dem Chodowieckis sonst seitenverkehrt verhalten würde.

Es bedarf nun keiner besonderen Erklärung dafür, daß es sich hier um eine weitere zeitgenössische Illustration der ersten Tat des noch jungen Theseus handelt und daß Chodowiecki diese Episode in enger Anlehnung an den

---

5 HYGINUS, S. 47 u. 49.

6 Vgl. BROMMER, S. 1 ganz allgemein sowie PLUTARCH, Teil 1, S. 8 im besonderen.

7 Vgl. S. 8, 12f., 15 u. 20.

8 Radierung. Motivgröße einschließlich der Randstriche 5,35 x 6,3 cm.

9 Vgl. W.[ilhelm] G.[ottlieb] Becker: Darstellungen. 3 Bändchen. Leipzig 1798f. 3. Bändchen, S. 1-80.

10 Vgl. BAUER, 1733-1738.

11 Vorderseite des unpaginierten Blattes zwischen S. XIV und S. 1.

12 Radierung. Motivgröße einschließlich der Randstriche 9 x 5,8 cm. „Cl. Kohl sc. V."

Abb. 4. Tasse. Höhe 6 cm. KPM 1797/1803

Abb. 5. Untertasse. Durchmesser 13 cm. KPM 1797/1803

bereits zitierten Wortlaut des Beckerschen Textes gestaltet hat. Diese Illustration ist auch das Vorbild für die Malerei auf einer KPM-Tasse gewesen (Abb. 3), und da sie sich bis heute unter den damals in der Manufaktur benutzten Vorlagen erhalten hat,[13] ist sie hier in der dort aufbewahrten Form wiedergegeben worden, beschnitten und auf einen dünnen blauen Karton montiert. Die Bildunterschrift auf dem Karton faßt die ausführlichere deutsche Erklärung des Stichs knapp auf französisch zusammen.

Die Tasse, auf der diese Abbildung in polychromer Malerei reproduziert wird, ist 6 cm hoch. Sie hat eine zylindrische, in den Standring übergehende Wandung und einen goldstaffierten vierkantigen, eckig gebrochenen Henkel, der unten in einer Art Konsole und oben in einer Rocaille ansetzt. Die Theseus-Szene befindet sich dem Henkel genau gegenüber in einer leicht hochrechteckigen Goldreserve, deren Ecken nach innen abgeschrägt und nach außen durch Dreiecke betont werden, in denen ein blauer Punkt sitzt. Die übrige Wandung der Tasse (Abb. 4) zeigt umlaufend einen Dekor in Gold: Abwechselnd an runden Scheiben oder Schleifenpaaren aufgehängte Festons werden dabei durch ihnen von unten entgegenkommendes, aus stilisiertem Blattwerk sich ausbreitendes Gezweig geschnitten. Den Rahmen zu dieser Bordüre geben Streifen in Gold - Blaßviolett - Gold ab.

Die Untertasse (Abb. 5) mit konischer, in den Standring übergehender Fahne und flachem Spiegel hat einen Durchmesser von 13 cm und ist 2,8 cm hoch. Die Bordüre der Tasse wird hier auf der Fahne etwas kleiner wiederholt. Dasselbe gilt auch für die farbliche Rahmung der Bordüre, die am Rand der Fahne und bei der Einfassung des Spiegels aufgegriffen wird. In der Mitte des Spiegels befindet sich ein blaßrotes Queroval mit goldenen Randstrichen, das oben und unten außerdem noch mit goldenen Festons verziert ist. Im Oval steht in Braun „Thesée" zu lesen, wobei der Schriftenmaler die orthographische Ungenauigkeit der in der Manufaktur hinzugefügten französischen Bildunterschrift zur Vorlage getreulich übernimmt.

Für eine Datierung bietet die KPM-Tasse folgende Anhaltspunkte: Modell Antikglatt beziehungsweise SCHEFFLER 1 „Zylindrische Tasse"; als Manufakturmarke unterglasurblaues Szepter auf Tasse und Untertasse; als Malerzeichen unter dem Szepter auf der Tasse zwei kurze parallele Querstriche und auf der Untertasse ein Punkt, beides in Gold, sowie auf beiden Stücken ferner eine eisenrote „40." auf der Glasur. Als Ritzzeichen kommen für die Tasse noch eine „36", darunter „IIII" und für die Untertasse ebenfalls eine „36", darunter „II" hinzu.

Das spricht für die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts, spätestens, denn der blaue Querstrich über dem Szepter

taucht als Malereizeichen noch nicht auf, für die Zeit bis 1803.[14] Da die Stichvorlage für die Malerei auf der Tasse nicht vor 1795 erscheint, so käme als Entstehungsdatum für dieses Stück also 1795/1803 in Frage. Doch läßt sich dieser Zeitraum noch ein wenig eingrenzen. Tasse und Untertasse weisen in bescheidenem Maße Reliefvergoldung auf, und zwar Punkte auf der Goldreserve für die Malerei auf der Tasse sowie auf den runden Scheiben, an denen bei Tasse und Untertasse die Festons aufgehängt sind. Da, nach Wiener Vorbild, Ornamentik in Reliefvergoldung bei der KPM erst ab 1797 auftritt,[15] wären Tasse und Untertasse demnach zwischen 1797 und 1803 entstanden. Die Tasse läßt an Henkel und Mundrand Spuren einer Reparatur erkennen.

Es wäre denkbar, daß auch die anderen fünf Motive aus Chodowieckis Theseus-Serie bei der KPM um 1800 auf Porzellan geraten sind, womöglich sogar auf ein Dejeuner. Aber es spräche auch etwas dagegen. Denn das unübersichtliche Figurengewimmel auf kleinstem Raum, das, wie nur zu oft bei Chodowiecki, meist auch hier auf seinen Blättern herrscht, verlangt dem Auge, zumal bei weiterer Verkleinerung, zuviel ab. Außer dem ersten Blatt mit der Auffindung der Waffen seines Vaters durch den jungen Theseus würde sich deshalb eigentlich nur noch das vierte zur Kopie auf Porzellan besonders angeboten haben. Es zeigt die am Gestade von Naxos jammernd zurückbleibende Ariadne, während Theseus zu Schiff über das Meer entschwindet.[16]

Literatur

Bauer
Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki (Danzig 1726-1801 Berlin). Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Ein Bildband mit 2340 Abbildungen in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Wilhelm Engelmann. 2. Aufl. Hannover 1984.

Brock
Joseph Brock: Hygins Fabeln in der deutschen Literatur. Quellenstudien und Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur. München 1913.

Bromer
Frank Brommer: Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur. Darmstadt 1982.

Hyginus
Hyginus: Fabulae. Sagen der Antike. Ausgewählt und übersetzt von Franz Peter Waiblinger. München 2007 (dtv zweisprachig 9467).

Plutarch
Biographien des Plutarchs mit Anmerkungen. Von Gottlob Benedict von Schirach. 8 Teile. Berlin / Leipzig 1777-1780.

Scheffler
Wolfgang Scheffler: Berlin im Porzellanbild seiner Manufaktur. Berlin 1963 (Schriften zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte 4).

Schiller / Goethe
Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Im Auftrage der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur hrsg. von Siegfried Seidel. 3 Bde. Leipzig 1984.

Winckelmann
Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. Hrsg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969 (Universal-Bibliothek Nr. 8338/39).

Wittwer
Samuel Wittwer: Raffinesse & Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus der Twinight Collection New York. Hrsg. von Richard Baron Cohen und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Ausst.Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. München 2007.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3-5. Privatarchiv; die Tasse gehört zu einer Privatsammlung

Abb. 2. SPSG, KPM-Archiv (Land Berlin), Mappe 69, No. 96

[13] SPSG, KPM-Archiv (Land Berlin), Mappe 69 No 96.

[14] Vgl. SCHEFFLER, S. 54.

[15] Vgl. WITTWER, S. 76.

[16] Wenn man dieses Berliner Theseus-Porzellan mit einem anderen aus der Zeit vergleicht, wie es um 1795 in der Königlichen Porzellanmanufaktur von Neapel entsteht und auf dem, vom Chefmaler der Manufaktur, Giacomo Milani, ausgeführt, Theseus im Labyrinth von Kreta den Minotaurus tötet (vgl. Musée national de Céramique, Sèvres, Inv.-Nr. MNC. 25533), dann wird, zuungunsten der KPM, ein erheblicher Unterschied in Qualität und Großzügigkeit der Auffassung von Theseus-Episode und Dekor deutlich.

Chateaubriand: *Atala*

Während Bernardin de Saint-Pierre seinen Roman *Paul et Virginie* zunächst 1788 in der dritten Auflage seiner *Etudes de la Nature* publiziert und ihn erst ein Jahr später auch als Einzelausgabe veröffentlicht, verfährt Chateaubriand genau umgekehrt. Wie um die Reaktion des Publikums auf einen in Frankreich noch so gut wie unbekannten Autor zu erproben, läßt er seine *Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert* 1801 zunächst für sich erscheinen und fügt sie erst im darauffolgenden Jahr in den größeren Zusammenhang des *Génie du christianisme* ein. Das Resultat ist in beiden Fällen dasselbe: ein umgehender weltliterarischer Erfolg. Innerhalb eines einzigen Jahres erfährt *Atala* in Frankreich fünf Auflagen, und schon bis 1805 liegen Übersetzungen des Romans in neun Sprachen vor.[1] Malerei und Graphik, Musik, Theater, Mode und Kunsthandwerk, nicht zu vergessen die Verspottungen in Parodie und Karikatur,[2] profitieren von diesem Erfolg und tragen ihrerseits nicht unerheblich dazu bei, ihn noch zu steigern. Diese Wechselwirkung wird über ein halbes Jahrhundert anhalten.

Die durch einen *Prologue* und einen *Epilogue* gerahmte vierteilige eigentliche Geschichte des Romans, der in Nordamerika spielt, ist, kurz zusammengefaßt, diese: Nachdem sein Stamm von einem anderen besiegt worden ist, findet der Indianer Chactas Aufnahme bei dem Spanier Lopez, der ihn wie seinen eigenen Sohn behandelt. Aber schon bald verläßt Chactas seinen Wohltäter wieder, da es ihn in die Wildnis zurückzieht, wo er jedoch in die Gefangenschaft des mit dem seinen verfeindeten Stammes gerät. Die Tochter des Häuptlings, Atala, eine Christin, nimmt sich des Gefangenen heimlich an, und am Vorabend der über Chactas verhängten Todesmartern können beide fliehen. Obwohl Atala genauso für Chactas entflammt ist wie dieser für sie, weigert sie sich doch stets, ihm ganz anzugehören. Eine unsägliche Verzweiflung scheint sie zu erfüllen. Während eines Unwetters erfährt Chactas von ihr, daß in Wirklichkeit ihre Mutter wohl eine Indianerin, ihr Vater aber ein Spanier und niemand anders als der edle Lopez ist. Schon droht Atala ihrer Leidenschaft zu erliegen, als dank seines Hundes ein Missionar die beiden entdeckt und sie vor dem Unwetter zu seiner Behausung, einer Felsengrotte, bringt. Am nächsten Morgen führt Pater Aubry, wie der Missionar heißt, Chactas zu den von ihm bekehrten Eingeborenen und zeigt ihm sein Missionswerk. Bei der Rückkehr finden die beiden eine sterbende Atala vor. Aufgrund eines Gelübdes ihrer Mutter der Jungfrau Maria geweiht und folglich zur Keuschheit verpflichtet, hat Atala sich aus Angst, dieses Gebot zu übertreten, vergiftet. Eindringlich und barmherzig zugleich erklärt ihr Pater Aubry, daß für einen Christen der Selbstmord eine schwere Sünde sei und daß jeder Bischof sie von einem unbedacht gegebenen Versprechen auch wieder hätte entbinden können. Nach einem Todeskampf, in dem Pflicht und Neigung, Leidenschaft und Religion ihr immer wieder ergreifende Worte eingeben, stirbt Atala, von Pater Aubry mit allen Tröstungen der katholischen Kirche versehen. Er und Chactas halten die Nacht über am Leichnam Wache, und im Morgengrauen des nächsten Tages bestatten sie Atala. Chactas, der untröstlich ist, begibt sich zurück in die Wildnis.

Was das Thema des Romans angeht, die Liebe einer Christin und eines heidnischen Wilden, und was den damit verbundenen Konflikt zwischen den natürlichen Trieben und den Vorschriften der Religion betrifft, so ist beides für das Publikum von 1801 nichts Neues.[3] Auch die exotische Einkleidung ist es nicht, die ein gutes Jahrzehnt zuvor mit *Paul et Virginie* ja bereits einen weltliterarischen Erfolg gezeitigt hatte. Die Komposition des Romans jedoch und vor allem die morbide Sinnlichkeit einer den Leser verzaubernden Sprache, in der Chateaubriand das schmerzliche Ineinander von Einsamkeitsverlangen, Melancholie, Leidenschaft und Verzweiflung über ein dem menschlichen Glück feindliches Schicksal zum Ausdruck bringt, das ist 1801 durchaus neu und unerhört und markiert in Frankreich den Anbruch der romantischen Literatur.

Die als Wandbildschmuck schon bald so beliebten populärgraphischen Vierersuiten drängen das Romangeschehen im allgemeinen auf folgende Episoden zusammen: Atala befreit Chactas – Atala und Chactas überqueren einen Fluß – Pater Aubry entdeckt die Liebenden während eines Unwetters – Atalas Ende (beziehungsweise Empfang der Sterbesakramente, Totenwache oder Begräbnis). Das Interesse hat hier zunächst dem zweiten der vier Motive zu gelten, der Flucht über das Wasser. Das kommt im Roman an zwei Stellen vor und hört sich beim erstenmal wie folgt an: „Wenn wir", so berichtet Chactas aus der Rückschau, „an einen Fluß kamen, überquerten wir ihn auf einem Floß oder schwimmend. Atala legte

---

1 Vgl. CHATEAUBRIAND, S. XXIX.
2 Vgl. dazu u.a. PIESKE.
3 Vgl. CHATEAUBRIAND, S. XIIIf.
4 Übersetzung hier und im folgenden vom Verfasser. Vgl. für den französischen Text CHATEAUBRIAND, S. 79.
5 Radierung mit Punktiermanier. Motivgröße 32,5 x 40 cm. „Lordon del.t" und „J. P. Simon Sculp.t" Die Bildunterschrift zitiert aus dem Roman ebenfalls die bereits mitgeteilte Stelle.
6 Atala. Dramatisches Gedicht. Nach Chateaubriand's gleichnamiger Novelle von Franz Maria Freiherrn von Nell. In: Philomele 1 (1825), S. 83-204.

Abb. 6. Illustration zu Chateaubriands *Atala* nach Lordon. Radierung mit Punktiermanier. Motivgröße 32,5 x 40 cm. 1812

eine Hand auf meine Schulter, und wie zwei ziehende Schwäne fuhren wir über die einsamen Wellen."[4] Im Oktoberheft von 1810 lädt das *Journal général de la littérature de France* (auf S. 312) zur Subskription auf einen Stich mit dieser Szene ein, der, wie aus dem Aprilheft von 1812 (S. 123) hervorgeht, aber offenbar erst anderthalb Jahre später zur Auslieferung kommt (Abb. 6).[5] Das Blatt, für das die Bilderfindung auf Lordon zurückgeht, gehört als Nr. 3 sogar zu einer Sechsersuite und wird hier nicht ohne Grund herangezogen.

Nur ganz am Rande sei ein Kuriosum der Wirkungsgeschichte mitgeteilt, wie es sich für die Flucht der Liebenden über das Wasser in der deutschen Dramatisierung des französischen Romans durch Nell findet, die 1825 in der *Philomele* erscheint.[6] Während Chactas an Land nach etwas Eßbarem sucht, will Atala, um ihrer Leidenschaft für ihn nicht zu erliegen, sich gerade alleine vom Ufer abstoßen und sozusagen die Flucht auf der Flucht ergreifen, als Chactas darüber zukommt und das Vorhaben damit vereitelt (vgl. S. 166). Auch eine

Abb. 7. Illustration zu Chateaubriands Atala nach Kramer. Radierung. Motivgröße 11,3 x 7,6 cm. 1825

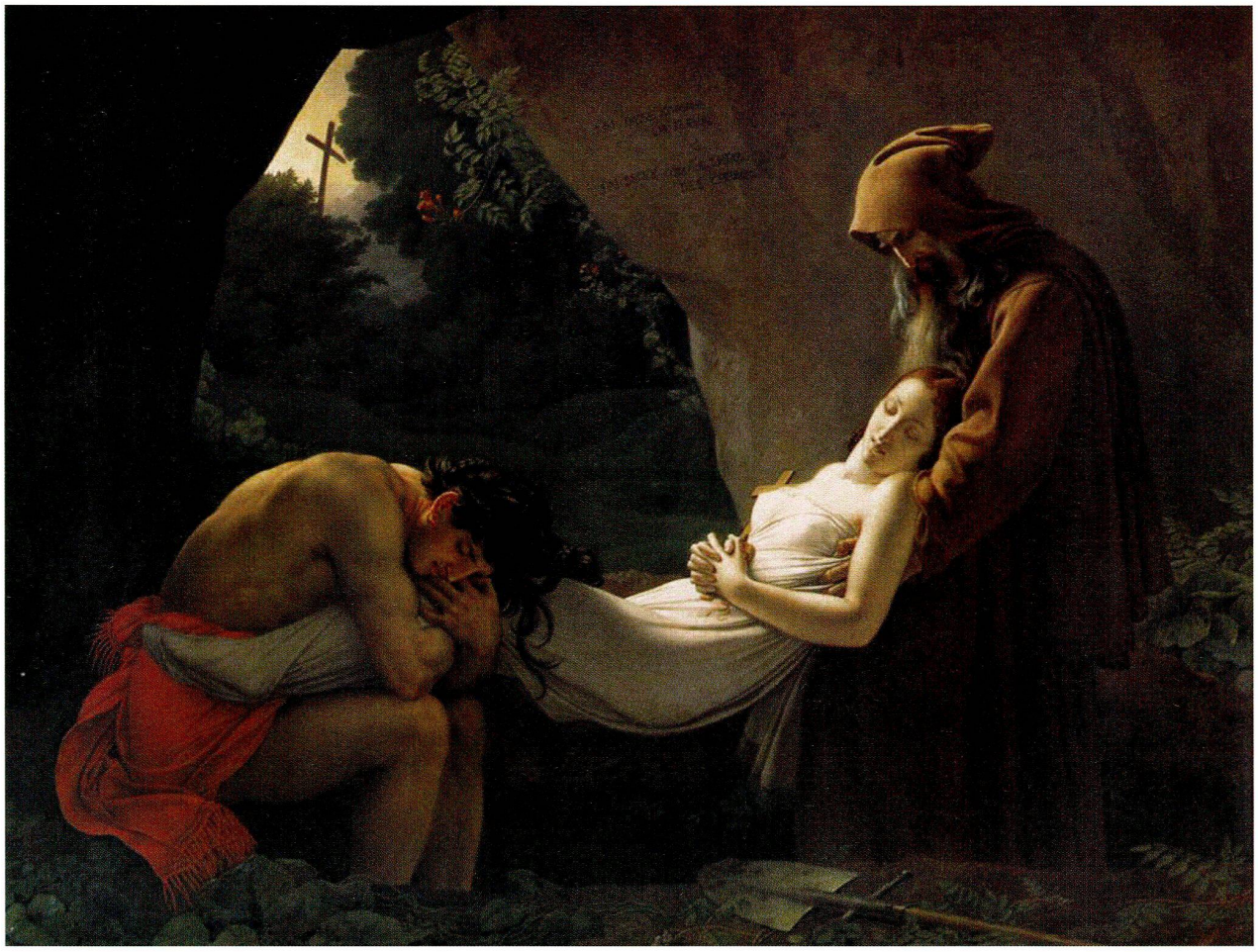

Abb. 8. Girodet-Trioson: *Atala au tombeau.* Öl auf Leinwand. Ohne Rahmung 207 x 267 cm. 1808

Verbildlichung der bei Chateaubriand nicht anzutreffenden Situation fehlt im Taschenbuch nicht (Abb. 7).[7]

Das zweite Motiv, auf das es im Hinblick auf ein Vasenpaar, von dem sogleich die Rede sein wird, hier ankommt, ist die Grablegung Atalas. Nachdem Chactas und Pater Aubry unter einem Felsengewölbe mühsam die Erde dafür ausgehoben haben, berichtet Chactas weiter: „Als unser Werk vollbracht war, senkten wir die Schönheit in ihr Bett aus Lehm. Ach, ich hatte gehofft, ihr eine andere Lagerstatt zu bereiten."[8] Diesen Augenblick hat Girodet-Trioson mit seinem erstmals im Pariser Salon von 1808 unter der Nr. 258 ausgestellten Gemälde *Atala au tombeau* (Abb. 8)[9] unsterblich gemacht. Das Bild ist damals, von wenigen kritischen Stimmen abgesehen, ein Publikumserfolg ohnegleichen gewesen.[10] Es ist unzählige Male nachgestochen worden,[11] hat für alle späteren

[7] Nach S. 166. Radierung. Motivgröße 11,3 x 7,6 cm. „F. Kramer inv." und „J. Hyrtl sculp."

[8] Vgl. CHATEAUBRIAND, S. 147.

[9] Öl auf Leinwand. Ohne Rahmung 207 x 267 cm. Musée du Louvre, Paris (Inv.-Nr. 4958).

[10] Vgl. u.a. LANDON / SALON 1808, Bd. 2, S. 18f.

[11] Derartige Nachstiche sind gerade auch in den damals so beliebten Almanachen und Taschenbüchern anzutreffen. Einer der ersten von Girodet-Triosons Gemälde dürfte sich im *Almnach des dames* auf 1810 befinden (nach S. IX), in dem Victoire Babois auch ein Gedicht mit dem Titel *„Sur le tombeau d'Atala, de M. Girodet"* (S. 13f.) veröffentlicht, das mit den emphatischen, an den Maler gerichteten Versen schließt:

„Tu charmes tous les yeux, tous les cœurs sont d'accord,
Pour applaudir la main savante
Qui mit, avec amour, sur la toile éloquente,
La vertu, la beauté, la douleur et la mort." (S. 14)

(„Du bezauberst jedes Auge, alle Herzen sind sich einig
im Beifall für die kundige Hand;
sie brachte mit Liebe auf die beredte Leinwand
die Tugend, die Schönheit, den Schmerz und den Tod.")

Zwei vielleicht weniger bekannte Beispiele für die Reproduktion von Girodets Gemälde in Almanachen und Taschenbüchern finden sich im *Taschenbuch für Damen* auf das Jahr 1822 beziehungsweise in der *Cornelia* für 1843.

Abb. 9. Vase mit Szene aus Chateaubriands *Atala* nach Lordon. Höhe 39,2 cm. Wohl Paris um 1825

Abb. 10. Vase mit Szene aus Chateaubriands *Atala* nach Girodet-Trioson. Höhe 39,2 cm. Wohl Paris um 1825

Darstellungen dieser Situation das bestimmende Vorbild abgegeben und gilt als bedeutendstes Zeugnis der *Atala*-Ikonographie überhaupt.

Diese beiden Episoden, die Flucht der Liebenden über das Wasser und Atalas Grablegung, wie Lordon beziehungsweise Girodet-Trioson sie verbildlichen, erscheinen unter anderem auf den Schauseiten eines Vasenpaars (Abb. 9-12).[12] Vermutlich sind noch weitere *Atala*-Motive auf Vasen desselben Typs geraten, so daß der Käufer verschiedene Paare auswählen oder sich womöglich einen ganzen Satz von Vasen zu dem berühmten Roman zusammenstellen konnte. Die beiden hier gezeigten gehören zu einem im frühen 19. Jahrhundert häufig anzutreffenden Modell. Kennzeichnend für dieses Modell sind die quadratische Plinthe, der runde, in zwei Absätzen leicht ansteigende und sich dann zu einem Trichter verjüngende Fuß, der eiförmige Korpus und der trompetenförmige Mündungshals. Die Handhaben, mit denen dieses Modell versehen ist, können allerdings recht unterschiedlich ausfallen. Das Charakteristische an ihnen sind hier die schmetterlingsgeflügelten Mädchenbüsten, die sich in der marmornen Blässe des Biskuitporzellans ebenso zart wie vornehm von den sonst, mit wenigen Aussparungen, ganz vergoldeten Vasen abheben. Die Aussparungen betreffen weitere Partien der Handhaben sowie die am Fuß, Korpus und Mündungshals wiederholt umlaufenden weißen Bänder. Auch der Rand des innen ebenfalls noch schmal vergoldeten Mündungshalses gibt ein solches Band ab.

Auf den Rückseiten der Vasen befindet sich, mittig in den Goldfonds radiert, jeweils ein Stilleben. Beide Stilleben sind nicht völlig identisch. Sie lassen, mit einiger Mühe, unter anderem einen Helm, Riemen wie für ein Waffengehänge, ein Löwenfell, ein Lanzenpaar und Lorbeerzweige erkennen, die sämtlich etwas lieblos zusammengestellt und ausgeführt wirken und vor allem keinerlei symboli-

[12] Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell bei Fulda (Inv.-Nr. PE 137 a+b).

Abb. 11. Ausschnitt aus Abb. 9 mit Szene aus Chateaubriands *Atala* nach Lordon. Höhe 39,2 cm. Wohl Paris um 1825

Abb. 12. Ausschnitt aus Abb. 10 mit Szene aus Chateaubriands *Atala* nach Girodet-Trioson. Höhe 39,2 cm. Wohl Paris um 1825

schen Bezug zu den Darstellungen auf den Schauseiten der Vasen aufkommen lassen. Einen solchen Bezug ermöglichen schon eher die schmetterlingsgeflügelten Mädchenköpfe der Handhaben, sofern man sie mit Psyche identifizieren will, womit die Liebesgeschichte von Atala und Chactas andeutungsweise mit der von Amor und Psyche in Verbindung gebracht würde, die im Gegensatz zu der von Atala und Chactas allerdings glücklich endet.

Die Schauseiten der Vasen zeigen die beiden *Atala*-Episoden. Dabei wird die jeweilige Reserve für die polychrome Malerei durch einen in den Goldfonds radierten Rahmen noch besonders eingefaßt. Dessen Schmuckelemente sind ein Band von vermutlich Lorbeerblättern und -früchten sowie stilisierte Rosetten auf den als Quadrate besonders hervorgehobenen Ecken des Rahmens. Was das Motiv der Grablegung Atalas angeht, so dürfte dem Porzellanmaler Girodet-Triosons Gemälde nicht nur aus der Reproduktionsgraphik, sondern auch im Original bekannt gewesen sein, denn er hält sich ziemlich genau an die Farbgebung seines Vorbilds, außer daß Atalas dunkelblondes Haar und die davon stammende Locke in ihren Händen[13] bei ihm ebenso schwarz ausfallen wie die Haare von Chactas. Auch sonst bleibt er seinem Vorbild weitgehend treu und gibt sogar, obwohl nicht immer sehr leserlich, die Inschrift wieder, die sich bei Girodet-Trioson an der Felswand befindet: „J'AI PASSÉ COMME / LA FLEUR / J'AI SECHÉ COMME L'HERBE / DES CHAMPS" („Ich bin aufgegangen wie eine Blume und bin verdorrt wie das Gras auf den Feldern"). Es ist dies ein Zitat aus Chateaubriands Roman.[14]

Die Malerei auf den beiden Vasen kann nicht zur Spitzenqualität gezählt werden. Das liegt sowohl am Farbauftrag als auch an der vergröbernden und zugleich versüßlichenden Wiedergabe vor allem der Personen, deren Empire-Charakter, wie er sich auf den Vorlagen zeigt, hier schon fast ins Louis Philippe aufgeweicht wirkt. Und damit wäre bereits etwas zur Herkunft der 39,2 cm hohen Vasen gesagt, die allerdings keine Manufakturmarke aufweisen und überhaupt nur, als Preßzeichen unter Glasur im Fuß, vermutlich ein „Q" und möglicherweise eine „6" erkennen lassen (Vase mit dem Motiv der Flucht über das Wasser) beziehungsweise, ebenso unsicher gelesen, ein flüchtiges „O" mit zwei Auszackungen und eine „3" (Vase mit dem Motiv der Grablegung). Es liegt jedoch nahe, in den Vasen Pariser Porzellan[15] zu sehen. Denn aufgrund ihrer

[13] Für dieses Detail gibt Chateaubriands Text übrigens nichts her (vgl. CHATEAUBRIAND, S. 143).

[14] Vgl. ebd., S. 145.

[15] Zur Definition dessen, was hier darunter verstanden werden soll, vgl. PLINVAL DE GUILLEBON, S. 3

Form und ihrer Dekoration mit den in Paris erscheinenden *Atala*-Verbildlichungen wären sie für die Zeit vom Ausgang des Empire bis gegen 1830 dort gut denkbar. Sie gehören aber wohl eher ans Ende dieses Zeitraums, was weniger der Scherben nahelegt als vielmehr die in der Hausmalerei sich äußernde Auffassung der Vorlagen. Um 1825 könnte als Entstehungsdatum am ehesten in Frage kommen. Nach 1830 wäre zwar noch und nun erst recht der Stil der Bemalung des Porzellans vorstellbar, jedoch kaum mehr die Verwendung eines Vasentyps mit so erklärt klassizistischen Handhaben.

Literatur

Chateaubriand
[François-René de] Chateaubriand: Atala. René. Les aventures du dernier Abencérage. Hrsg. von Fernand Letessier. Paris 1976 (Classiques Garnier).

Landon/Salon
Charles Paul Landon: Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808-1835. 17 Bde. Paris.

Pieske
Christa Pieske: Der Reiz exotischer Landschaften. Gemälde und Graphiken der französischen Romantik. In: Kunst & Antiquitäten 1982, Heft 1, S. 67-73.

Plinval de Guillebon
Régine de Plinval de Guillebon: La porcelaine à Paris sous le Consulat et l'Empire. Fabrication, commerce, étude topographique des immeubles ayant abrité des manufactures de porcelaine. Genf / Paris 1985 (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 18).

Abbildungsnachweise

Abb. 6-7	Privatarchiv
Abb. 8	Wikimedia Commons
Abb. 9-12	Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell bei Fulda (Inv.-Nr. PE 137 a+b), zu deren Beständen die Vasen gehören.

Goethe: *Faust*

Als 1808 endlich der erste Teil des *Faust* erscheint, und zwar als achter Band der von Cotta verlegten dreizehnbändigen ersten Gesamtausgabe der Werke Goethes, ist das Echo enorm. Der *Faust* steht sofort im Mittelpunkt einer in leidenschaftlichem Für und Wider sich äußernden Kritik. Das ebnet ihm aber nicht unbedingt sogleich auch schon den Weg zu einem breiteren Publikum. Dazu trägt, wie sich zeigen wird, erst die bildende Kunst wesentlich bei.

Als Cotta im Verlauf der Vorüberlegungen zur Gesamtausgabe in Erwägung zieht, dem *Faust* Illustrationen beizugeben, reagiert Goethe eher ablehnend. In einem Brief an Cotta vom 25. November 1805 schreibt er: „Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk. Es ist so schwer, daß etwas geleistet werde, was dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt. Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselsweise. Ich denke der Hexenmeister soll sich allein durchhelfen."[1] Und gute zwei Jahre später, als der *Faust* dann erscheinen soll, ist es Goethe durchaus wichtig, Cotta noch einmal daran zu erinnern, jetzt nicht unter Hinweis auf das seiner Meinung nach unvermeidliche Mißverhältnis von Text und Bild, sondern wegen der für ihn damit verbundenen Bevormundung der Phantasie des Lesers. In einem Brief an Cotta vom 31. März 1808 heißt es nun: „Den Faust, wenn Sie ihn auch einzeln drucken, möchte ich nicht mit Kupfern begleitet sehen, wenn sie auch noch so gut wären. Sie beschränken die Einbildungskraft des Lesers, die ich ganz frey halten möchte."[2] Die bildenden Künstler haben sich nun aber von Anfang an nicht davon abhalten lassen, den *Faust* in ihr Medium zu übertragen. Zwei von ihnen spielen dabei im Hinblick auf das hier zur Sprache kommende Beispiel für literarisches Porzellan eine besondere Rolle. Es sind dies Retzsch und Cornelius.

Erste Entwürfe Retzschs zum *Faust* sieht Goethe im September 1810 in dessen Atelier in Dresden, und einige Federzeichnungen, die Cornelius zu dem Werk angefertigt hat, legt Sulpiz Boisserée ihm im Mai 1811 in Weimar vor. Beide Illustrationsfolgen erscheinen 1816 im Druck. Die von Retzsch umfaßt 26 Blatt, die von Cornelius zunächst nur acht, zu denen bis 1826 noch vier hinzukommen.[3] Auch Retzsch wird seinen Zyklus später erweitern.

---

[1] GOETHE / COTTA, Bd. 1, S. 133.
[2] Ebd., S. 173. Das scheint allerdings schon im Hinblick auf 1808 nicht mehr Goethes letztes Wort gewesen zu sein (vgl. HENNING, S. IIf.).
[3] Vgl. SEELIGER.

Der Unterschied in der Behandlung des Stoffes durch Retzsch und Cornelius ist beträchtlich. Eine Gegenüberstellung ihrer Wiedergabe des Anfangs der ersten der beiden mit *Straße* bezeichneten Szenen, die mit den bekannten Versen

„Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?“ [4]

beginnt, mag dies beispielhaft veranschaulichen (Abb. 13 u. 14).[5] Retzsch, der sich dabei an Flaxman und Carstens orientiert, gibt diese erste Begegnung von Faust und Margarete in einem strengen und überaus sparsamen Umriß wieder, bei dem es auf Licht und Schatten oder differenzierende Binnenzeichnung nicht ankommt, sondern die Linie alles leisten muß. Ganz anders als in dieser sozusagen bereinigenden und reduzierenden Manier verfährt Cornelius. Die bei Retzsch klar gefaßte Leere füllt er bis in den letzten Winkel des Blattes plastisch aus.

Cornelius fühlt sich Dürer verpflichtet, und seine *Faust*-Zeichnungen stehen ganz für das Verlangen nach Erneuerung aus dem Geist der Vergangenheit. Es ist die Sehnsucht nach dem Mittelalter als nationalem und religiösem Hort, die aus Cornelius' Blättern spricht, und mit ihr ein neuer Kunstgeschmack, der in Weimar jedoch auf Widerspruch stößt, obwohl Goethe ein Vierteljahrhundert zuvor selber einem ähnlichen Impuls gefolgt war und mit der Veröffentlichung des ersten Teils des *Faust* nun daran anzuknüpfen scheint. Aber er hatte sich längst in eine andere Richtung entwickelt. Und so kann es, trotz Cornelius' beeindruckender Einfühlung in die mittelalterliche Welt des *Faust*, kaum verwundern, daß Goethe dessen altdeutsche Art eher als künstlerischen Rückschritt empfindet und sie lediglich mit höflichem und sehr verhaltenem Beifall bedenkt.[6]

Ganz anders reagiert er auf Retzsch. Zwar steht er Flaxman, dem Retzsch mit seinen Umrissen besonders nacheifert, durchaus zwiespältig gegenüber,[7] aber Retzschs Entwürfe haben es ihm in ihrer Klarheit und ihrer das Wesentliche meist knapp und treffend pointierenden Art, die seinem von der Antike bestimmten Schönheitsideal auch eher entgegengekommen sein dürfte, von vornherein angetan. Er, der 1805 und 1808 Cotta noch eingeschärft hatte, den *Faust* auf keinen Fall zu bebildern, teilt ihm unter dem 16. November 1810 nun mit: „Recht interessante und geistreiche Umrisse zu Faust von Retsch habe ich in Dresden gesehen. Wenn er sie eben so auf die Platten bringt, so wird es ein gar erfreuliches Heft geben.“[8] Aber da ist Cotta in diesem Sinne bereits tätig geworden. Denn schon am 10. Oktober 1810 hat er mit Retzsch einen entsprechenden Vertrag abgeschlossen,[9] und in einem Brief vom 17. Dezember desselben Jahres an Goethe freut es Cotta, daß auch dieser mit Retzschs Umrissen so zufrieden ist.[10]

1834 retuschiert und um drei Blätter vermehrt und 1836 um elf Blätter zum zweiten Teil des *Faust* ergänzt, sind Retzschs Umrisse in Deutschland, Frankreich und vor allem in England ein Riesenerfolg und tragen mit ihren zahlreichen Neuauflagen sowie Nach- und verändernden Raubdrucken wesentlich zur Wirkung von Goethes *Faust* bei.[11] Retzsch bedeutet einen Markstein in der *Faust*-

Abb. 13. Peter Cornelius: Illustration zu *Faust / Straße* (1). Federzeichnung. 37,6 x 38,8 cm. 1811

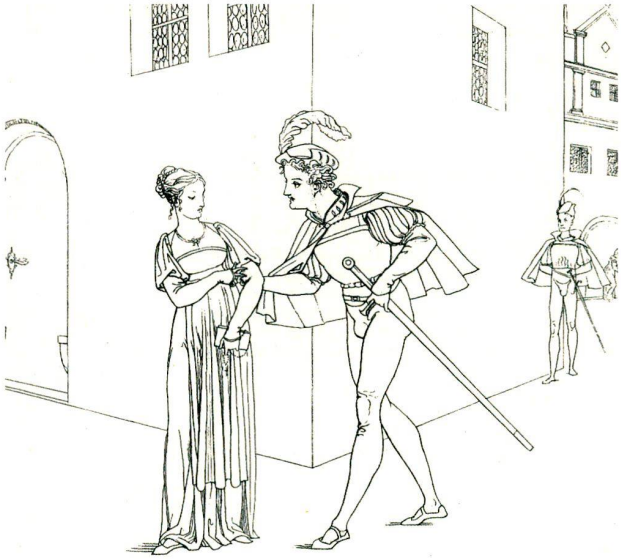

Abb. 14. Moritz Retzsch: Illustration zu *Faust / Straße* (1). Umrißradierung. Motivgröße 13,9 x 18,4 cm. 1816

Ikonographie, und immer wieder, von Nisle bis Stassen, werden die *Faust*-Illustratoren in den Sog seiner Bilderfindungen geraten. Ob der später so viel berühmtere und folgenreichere Cornelius, wenn 1811 Goethes Urteil über ihn vorteilhafter ausgefallen wäre, mit seinen *Faust*-Zeichnungen denselben oder einen ähnlichen Erfolg wie Retzsch gehabt hätte, muß dahingestellt bleiben. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß Ruscheweyh und Thaeter, als sie Cornelius' Zeichnungen für die Publikation von 1816 stechen, sich dabei ebenfalls erheblich dem beliebten und zur Mode gewordenen Umriß annähern, der Goethe für Retzsch so eingenommen hat.

Unter den *Faust*-Episoden, die Retzsch gestaltet, ist auch der Anfang der Szene *Ein Gartenhäuschen* (Abb. 15).[12] Die Textstelle, an die er sich dabei hält, lautet:

„M a r g a r e t e springt herein, steckt sich hinter die Tür, hält die Fingerspitze an die Lippen, und guckt durch die Ritze.

MARGARETE. *Er kommt!*
FAUST kommt. *Ach Schelm, so neckst du mich!*
Treff' ich dich! Er küßt sie.
MARGARETE ihn fassend und den Kuß zurückgebend.
Bester Mann! von Herzen lieb' ich dich!

M e p h i s t o p h e l e s klopft an.

FAUST stampfend. *Wer da?*
MEPHISTOPHELES. *Gut Freund!*
FAUST. *Ein Tier!*
MEPHISTOPHELES. *Es ist wohl Zeit zu scheiden.*
MARTHE kommt. *Ja, es ist spät, mein Herr.*"[13]

Die Verlockung ist groß, in Retzschs Visualisierung dieser Szene das Vorbild für die Malerei auf einem KPM-Pfeifenkopf (Abb. 16) zu sehen. Der Porzellanmaler hätte sein Vorbild in der Vertikalen dann jedoch erheblich beschnitten und wäre auch in der Horizontalen vereinfachend verfahren. Denn von der Lehne des Stuhls und dem Fenster mit dem Ausblick in die Bäume gibt er nichts wieder. Und wo Retzsch ganz links ein Stück einer weiteren Zimmerwand andeutet und so die Illusion des Einblicks in einen geschlossenen Raum noch verstärkt, begnügt sich der Porzellanmaler mit der Andeutung eines für ein Gartenhäuschen nicht sonderlich passenden Rundbogens. Und rechts wird bei ihm aus der Tür bloß eine Fensterklappe, durch die nur noch Mephisto sieht, aber nicht mehr Marthe, und die Feder, die bei Retzsch von Mephistos Kappe in den Türspalt züngelt, muß sich bei dem Porzellanmaler in den Ausschnitt fügen, den die Klappe freigibt. Auch sonst ist eine Reihe kleinerer Abweichungen festzustellen, ohne daß Retzschs Blatt als Vorlage für die Porzellanmalerei deshalb schon grundsätzlich in Zweifel gezogen werden könnte.

Abb. 15. Moritz Retzsch: Illustration zu *Faust / Ein Gartenhäuschen*. Umrißradierung. Motivgröße 13,7 x 15,7 cm. 1816

Und dennoch will diese Annahme nicht recht befriedigen. Zu eigenmächtig wäre der Porzellanmaler mit seiner Vorlage umgegangen, wo er doch aller Erfahrung nach stets der viel getreuere Kopist bleibt. Und in der Tat hat er sich hier auch ganz wesentlich an einem anderen Vorbild orientiert (Abb. 17),[14] das allerdings weitgehend als Retzsch-Plagiat gelten muß und an Binnenzeichnung dabei nachholt, was Retzsch bewußt wegläßt. Auch wird das Liebespaar nun sehr viel vornehmer ausstaffiert als auf

---

4 GOETHES WERKE, Bd. 3, S. 84, V. 2605f.

5 Abb. 9 erfolgt nach KUHN, nach S. 101. Die Maße des Originals werden dort mit 37,6 x 38,8 cm angegeben (vgl. ebd., S. VI). Abb. 10 erfolgt nach LEMMER (unpaginiert). In einer Originalausgabe, *Umrisse zu Goethe's Faust, gezeichnet von Retzsch*, Stuttgart / Tübingen 1820, Blatt 8 beträgt die Motivgröße bei dieser Umrißradierung 13,9 x 18,4 cm.

6 Vgl. KUHN, S. XIf. Nicht viel anders hatte Goethe wenige Monate zuvor schon auf Pforrs ganz ähnliche Zeichnungen zum *Götz* reagiert (vgl. BENZ, S. 26ff.).

7 Vgl. SCHUSTER.

8 GOETHE / COTTA, Bd. 1, S. 216.

9 Vgl. ebd., Bd. 3/1, S. 294.

10 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 220.

11 Zur Wirkung Retzschs vgl. vor allem STEAD. Diese Wirkung betrifft auch die Bühne, insbesondere die ersten Aufführungen von *Faust*-Szenen in Berlin 1819/20 (vgl. u. a. RUSSO, S. 12ff., NIESSEN, S. 76 u. HARTEN, S. 350 u. 356ff.)

12 Die Abbildung erfolgt wieder nach LEMMER. In der unter Anm. 5 angeführten Originalausgabe, Blatt 15 beträgt die Motivgröße bei dieser Umrißradierung 13,7 x 15,7 cm.

13 GOETHES WERKE, Bd. 3, S. 120f., V. 3205ff.

14 Stahlstich. Motivgröße einschließlich der Randstriche 11,6 x 14,25 cm. „E. Schuler sc." Der Verleger ist „C. Dittmarsch in Stuttgart."

Abb. 16. Pfeifenkopf mit Szene aus *Faust / Ein Gartenhäuschen* nach einem Retzsch-Plagiat. Höhe 12,3 cm. KPM 1830/35. Bemalung bald nach 1843

dem Umriß. Natürlich hat der Porzellanmaler auch Retzsch selber vor Augen gehabt, was sich allein schon daran zeigt, daß die Begegnung der Liebenden bei ihm ebenfalls in einem andeutungsweise geschlossenen Raum stattfindet, während die Retzsch plagiierende Variante das Paar eher in einem dürftigen Hof oder einer Seitengasse zeigt, wo Mephisto es aus einem der angrenzenden Schuppen beobachtet.

Die Malerei auf dem Pfeifenkopf, deren Goldrahmen unten und seitlich recht breit, oben hingegen deutlich schmaler verläuft, ist von außerordentlicher Qualität, und vor allem die zarte und träumerische Versunkenheit der Liebenden ineinander sowie Mephistos bei diesem Anblick neidisch zerquälte Miene steigern Retzschs gekonnten Umriß hier noch zu einem ganz neuen Ausdruck.

Der Pfeifenkopf in der typischen Berliner Form, auf dessen Schaftknopf als Pressnummer eine "8." sitzt, mißt in der Höhe 12,3 cm. Vorne im Kessel befindet sich unter Glasur die blaue Szeptermarke der KPM (KÖLLMANN / JARCHOW 19), und an der Unterseite des Schaftendes, einander auf dessen Öffnungsrand gegenüberliegend, ist jeweils ein unterglasurblauer Strich angebracht. Ein Male-

Abb. 17. Illustration zu *Faust / Ein Gartenhäuschen.* Stahlstich. Motivgröße einschließlich der Randstriche 11,6 x 14,25 cm. Bald nach 1843

rei- oder ein Malerzeichen gibt es nicht, weil dergleichen für KPM-Pfeifenköpfe offenbar unüblich war. Aber selbst wenn es deshalb möglich sein sollte, daß der Pfeifenkopf nicht in der Manufaktur bemalt worden ist, so hätte es auch dort nicht besser gemacht werden können. Aufgrund der Ausführung der Szeptermarke würde der Scherben eine Datierung auf etwa 1830/35 erlauben, die Bemalung hingegen ist deutlich später erfolgt.[15] Denn "C.[arl] Dittmarsch in Stuttgart", wie die Verlegerangabe auf der Vorlage für die Malerei lautet, gründet sein dortiges Unternehmen 1843,[16] und frühestens mit diesem Jahr kann auch die Vorlage erst zur Verfügung gestanden haben. Als Entstehungszeit für die Bemalung wäre demnach vielleicht um 1845 anzunehmen.

Es bliebe noch anzumerken, daß Retzschs Bilderfindungen zum *Faust* in der Berliner KPM zweimal in polychromer Malerei auf je 24 Teller umgesetzt worden sind, von denen die erste Serie im März 1821 und die zweite im Januar 1822 fertig wird.[17] Auch der Anfang der Szene *Ein Gartenhäuschen* ist darunter (Abb. 18).[18] Retzschs *Faust*-Motive haben sich bis heute in der Vorlagensammlung der KPM erhalten[19] und sind in der Manufaktur nicht nur zur Bemalung jener Teller herangezogen worden, sondern haben in mindestens einem Fall auch zur Ausprägung einer Lithophanie Anlaß gegeben.[20] Die Vorlage für die Malerei auf dem Pfeifenkopf hingegen ist heute nicht mehr in der Vorlagensammlung der KPM nachweisbar. Sie muß damals dort aber ebenfalls vorhan-

[15] Für ein quasi identisches, allerdings ungemarktes Stück vgl. AUKT.KAT. METZ 2010, S. 62 Nr. 136. Vgl. auch AUKT.KAT. METZ 2000, S. 52f., Nr. 31, wobei dieser KPM-Pfeifenkopf farblich und auch sonst von dem hier vorgestellten geringfügig abweicht.

[16] Vgl. KOSCHER, S. 162

[17] Vgl. SPSG, KPM-Archiv (Land Berlin), Pretiosa 2, Blatt 34r bzw. 40r.

[18] SPSG, Keramische Sammlung, Inv.-Nr. GK XII 10077. Durchmesser: 24,5 cm, Höhe 3,1 cm. Unterglasurblaue Szeptermarke (KÖLLMANN/ JARCHOW 17), darunter als Malereizeichen ein aufglasurroter Querstrich. Ob der schwarze Kringel rechts vom Szepter als Malerzeichen zu gelten hat, bleibe dahingestellt.

[19] SPSG, KPM-Archiv (Land Berlin), Mappe 81 No 1-26.

[20] Vgl. RATHER, S. 50.

Abb. 18. Teller mit Szene aus *Faust / Ein Gartenhäuschen*. Durchmesser 24,5 cm, Höhe 3,1 cm. KPM 1821/22

den gewesen sein, zumal auch sie in der Manufaktur zur Ausformung einer Lithophanie geführt hat (Abb. 19).[21] Dass die Preisliste in der diese Lithophanie erstmals angeboten wird,[22] schon "um 1838"[23] erschienen sein soll, ist allerdings kaum möglich, da die Vorlage für die Lithophanie frühestens 1843 herauskommt.

[21] Die Lithophanie mißt 15,3 x 17,5 cm, wobei die sie einrahmende farbige Bleiverglasung noch einige Millimeter der Platte, die also hinzuzurechnen wären, abdeckt. Sie weist auf der Rückseite in der rechten unteren Ecke als Preßmarke bzw. -zeichen, sämtlich gestempelt, ein Szepter über „K.P.M." und darunter die Plattennummer „151" über „St." auf. Es kommt also für diese Lithophanie nicht die von Rather herangezogene Retzsch-Vorlage (vgl. RATHER, S. 43) in Frage.

[22] Vgl. RATHER, S. 201, Nr. 151 der Liste.

[23] RATHER, S. 198.

Abb. 19. Lithophanie mit Szene aus *Faust / Ein Gartenhäuschen*. Ca. 15,3 x 17,5 cm. KPM bald nach 1838

Literatur

Aukt.Kat. Metz 2000
Rund um den Tabak. Sammlung Haegeli, Schweiz, 1898-1998. Bearbeitet von Walter Morgenroth. Antiquitäten Metz GmbH Kunstauktionen, Heidelberg. Auktion 21. Oktober 2000. Karlsruhe 2000.

Aukt.Kat. Metz 2010
Herrn Biedermeiers Rauchvergnügen. Gesteck-Pfeifen und Porzellan-Pfeifenköpfe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sammlung Prof. Dr. Hartmut Berg. Bearbeitet von Hartmut Berg mit Unterstützung von Walter Morgenroth. Antiquitäten Metz GmbH, Kunstauktionen, Heidelberg. Auktion 23. Oktober 2010. Heidelberg 2010.

Goethe / Cotta
Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797-1832. Hrsg. von Dorothea Kuhn. 3 Bde. Stuttgart 1979-1983 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 31-33).

Goethes Werke
Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 10. Aufl. München 1981.

Harten
Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk. Begr. von Paul Ortwin Rave. Bd. 1ff. Berlin (u. a.) 1939ff. Bd. 17: Ulrike Harten: Die Bühnenentwürfe. Überarb. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. München / Berlin 2000 (Denkmäler deutscher Kunst).

Henning
Kupfer-Sammlung zu Goethes Werken 1827-1834. Mit einer Nachbemerkung von Hans Henning. Weimar 1982.

Hofmann
Werner Hofmann (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie. Ausst.Kat. British Council und Hamburger Kunsthalle. München 1979.

Kaenel / Reichardt
Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert. (...) Hrsg. von Philippe Kaenel und Rolf Reichhardt. Hildesheim / Zürich / New York 2007

Köllmann / Jarchow
Erich Köllmann und Margarete Jarchow: Berliner Porzellan. 2 Bde. 2. Aufl. München 1987.

Koscher
Michael Koscher: *[...] noch hübscher ausgestattet wie der vorige.* Über Kalender und Kalenderverlage im Wien des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Universität 2008.

Kuhn
Alfred Kuhn: Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius. Berlin 1920.

Lemmer
Moritz Retzsch. Illustrationen zu Goethes Faust neu herausgegeben und eingeleitet von Klaus J. Lemmer. Berlin 1980.
Niessen
Carl Niessen (Bearb.): Katalog der Ausstellungen Faust auf der Bühne. Faust in der bildenden Kunst. Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig veranstaltet von der Landeshauptstadt Braunschweig und der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. vom Rate der Stadt. Braunschweig 1929.
Rather
Kirsten Dorothée Rather: Die Lithophanien der KPM Berlin (1828-1865). Ein Beitrag zur Porzellangeschichte des 19. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1993.
Russo
Wilhelm Russo: Goethes Faust auf den Berliner Bühnen. Berlin 1924 (Germanische Studien, Heft 32).
Schuster
Peter-Klaus Schuster: "Flaxman der Abgott aller Dilettanten". Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen. In: HOFMANN, S. 32-35.
Seeliger
Stephan Seeliger: Zur Editionsgeschichte der Faust-Bilder von Peter Cornelius. In: Aus dem Antiquariat 1988, Heft 7, S. A 277 – A 283.
Stead
Evanghélica Stead: Les tribulations d'une série gravée d'après le Faust I de Goethe: le cas de Moritz Retzsch entre l'Allemagne, l'Angleterre et la France. In: KAENEL / REICHARDT, S. 689-716.

Abbildungsnachweise

Abb. 13-17 Privatarchiv
Abb. 16 Der Pfeifenkopf ist in privater Sammlung
Abb. 18 SPSG. Keramische Sammlung (Inv.-Nr. GK XII 10077)
Abb. 19 Die Lübecker Museen / St. Annen-Museum (Inv.-Nr. 1981 A287). Foto: Peter-Christian Wegner

Heine: *"Ich weiß nicht, was soll es bedeuten"*

"Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Mährchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldnem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan." [1]

Die Sage vom Loreleyfelsen hat vor der Romantik keine dichterische Behandlung erfahren. Bis dahin existiert sie lediglich als Lokalüberlieferung, für deren Fortbestand die Rheinschiffer sorgen, die sie dem Vorüberfahrenden vor Ort erzählen und dabei das Echo hervorrufen, das im Volksmund als Stimme eines Berggeistes, eines in den Tiefen des Felsens wohnenden Zwergs galt. Von einer Frau und ihrer Stimme oder gar von einer verführerisch schönen Frau, die, von der Höhe des Felsens herab, mit ihrem Gesang die Schiffer dermaßen betört, daß sie die Gefahren von Wasser und Klippen sträflich mißachten, kann bis zur Romantik keine Rede sein. Brentano ist der erste, der in einer zwischen 1799 und 1801 entstandenen Ballade einem zauberischen, erotisch gefährlichen, aber auch selber schmerzlich getroffenen und schuldbewußten weiblichen Wesen den Namen „Lore Lay" gibt.[2] Die mündliche Tradition der Sage erfährt damit eine grundlegende Veränderung, denn für alle, die sich nach Brentano des Stoffes annehmen werden, bleibt der Rheinfelsen nun mit dem Element des Weiblichen verbunden.

Abb. 20. Begas: *Die Lureley-Sage*. Öl auf Leinwand. Ohne Rahmung 124 x 135 cm. 1836

Damit hat die Loreley ihren Platz aber noch nicht auf dem Felsen gefunden, denn Brentanos Geschöpf stürzt sich zum Schluß, nachdem es mit den Rittern den Berg erklommen hat, von dort wieder hinab und erleidet den Tod. Erst seit Loebens Loreley-Gedicht von 1818 sitzt die schöne Zauberin auch dauerhaft im Mondschein hoch über dem Rhein, und erst jetzt wird ihr einschmeichelnder Gesang den Schiffern auch zum Verhängnis. Zur Kenntnis einer breiteren Öffentlichkeit gelangt diese bis heute gängige Version der Sage aber wohl eher durch Schreibers *Handbuch für Reisende* in der Auflage von 1818, wo sie in diesem Sinne wiedergegeben wird,[3] denn Loebens zur selben Zeit abgefaßtes Gedicht erscheint erst drei Jahre später in der *Urania* auf 1821 (S. 322f.).

Dieser Überlieferung folgt auch Heine in seinem 1823 entstandenen Loreley-Gedicht und setzt darin dennoch einen anderen Akzent. Zwar ist seine Loreley ebenfalls wunderschön und kostbar geschmückt, aber sie ist nicht unbedingt ein erotisch gefährliches und erst recht kein tückisches Geschöpf. Es ist bei Heine letztlich die abgründige Macht der Musik, die den Vorüberfahrenden unrettbar in ihren Bann schlägt und in die Tiefe zieht.[4] Von allen Gestaltungen der Loreley-Sage ist diejenige Heines, zumal in der Verbindung mit Silchers 1837/38 erfolgter Vertonung, am wirkungsmächtigsten gewesen und bis heute weltweit geblieben.[5]

---

1 HEINE, Bd. 1/1, S. 207 u. 209.
2 Vgl. BRENTANO, Bd. 1, S. 37ff.
3 Vgl. KOLBE, S. 54f. sowie KRAMP, S. 62.
4 Vgl. HEINE, Bd. 1/2, S. 886.
5 Zur Stoff- und Wirkungsgeschichte der Loreley-Sage vgl. u. a. FRENZEL, S. 543ff., KOLBE, S. 29ff. sowie die entsprechenden Beiträge in KRAMP / SCHMANDT, S. 54ff.

Abb. 21. Stahlstich nach Begas' *Lureley-Sage*. Motivgröße einschließlich des abgesetzten Randstrichs 9,5 x 10,1 cm. 1846

Eine der frühesten Verbildlichungen der Loreley-Sage, wie sie durch Brentano und seine Nachfolger ihre Ausformung gefunden hat, stellt das 1835 entstandene Gemälde von Begas dar (Abb. 20),[6] das auf der Berliner Akademie-Ausstellung von 1836 unter der Nr. 53 und der Bezeichnung Die *Lureley-Sage* zu sehen ist.[7] Dieselbe Ausstellung zeigt unter der Nr. 1257 ebenfalls schon „Die Lurley, Zeichnung in schwarzer Kreide, nach C. Begas. Zum Stich für den Berliner Kunstverein bestimmt." Diese Vorzeichnung stammt von Mandel, dessen Stich allerdings noch zwei Jahre auf sich warten läßt und erst auf der Berliner Akademie-Ausstellung von 1838 unter der Nr. 1109 an die Öffentlichkeit gelangt. 1839 wird er dann in der Tat an die Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate verteilt.[8] Durch diese graphische Vervielfältigung, die nicht die einzige bleibt, erfährt Begas' Bilderfindung die erste nennenswerte Publizität. Eine weitere und, für damalige Verhältnisse, vielleicht noch sehr viel beachtlichere wird ihr ein paar Jahre später zuteil, als im *Rheinischen Taschenbuch auf das Jahr 1843* Englehearts Nachstich des Gemäldes erscheint (nach S. XXIV), der 1846 auch in Weismanns *Miniatur-Salon* auftaucht (Abb. 21).[9] Dank der Reproduktionsgraphik dürfte Begas' Gemälde demnach seit der Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts schon gut bekannt, wenn nicht sogar populär gewesen sein.[10]

---

[6] Öl auf Leinwand. Ohne Rahmung 124 x 135 cm. Kreismuseum Heinsberg (Inv.-Nr. CI/1).

[7] Alle Verweise auf die Berliner Akademie-Ausstellungen beziehen sich auf: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850. Bearbeitet von Helmut Börsch-Supan. 2 Bde. u. Registerbd. Berlin 1971 (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 4). Ob man diesem Gemälde dadurch gerecht wird, daß man den Maler und sein Werk, wie Baumgärtel es tut (vgl. BAUMGÄRTEL, S. 93f.), sozusagen auf die Freudsche Couch legt, erscheint doch recht zweifelhaft. Ein derartiges Verfahren dürfte am Ende mehr über den Interpreten als den Gegenstand selber aussagen, über den die angewandte Methode hier gleichsam triumphiert.

[8] Jedenfalls gehört zur Legende des für den Kunstverein in Paris gedruckten Blattes auch die Angabe „Berlin 1839".

[9] MINIATUR-SALON, Bd. 1, unpag. Stahlstich. Motivgröße einschließlich des abgesetzten Randstrichs 9,5 x 10,1 cm. „Gem. von Begas." und „Gest. von T S Engleheart".

[10] Ein Nachstich davon wird offenbar auch gerne als Titelbild oder Titelvignette zu Silchers Vertonung des Heineschen Loreley-Gedichts oder zu anderen sich auf den Rhein beziehenden Kompositionen verwendet (vgl. KOLBE, S. 27 sowie KRAMP / SCHMANDT, S. 75).

Abb. 22-24. Porzellanpfeifenkopf mit Malerei nach Begas' Lureley-Sage. Höhe 13,8 cm. Manufaktur Schney um 1845

Einen solchen Nachstich hat der Porzellanmaler benutzt, der das Motiv im Hochoval auf einen Pfeifenkopf überträgt (Abb. 22-24). Und wie im *Rheinischen Taschenbuch* und in Weismanns *Miniatur-Salon* dem Kommentar zu Begas' Gemälde wie selbstverständlich das Heinesche Loreley-Gedicht vorangestellt ist, so sieht auch der Porzellanmaler keinen anderen Bezug zwischen Text und Bild als den zwischen Heine und Begas, denn die Bildunterschrift zu seiner Malerei zitiert aus dem Heineschen Gedicht dessen letzte Strophe:

„Ich glaube die Wellen verschlingen, am Ende Schiffer und Kahn, Und das hat mit ihrem Singen, die Lore-Ley gethan. (H. Heine.)"

Nun muß aber gerade diese Bildunterschrift nicht sonderlich passend erscheinen, da der Porzellanmaler, obwohl ihm der Platz dafür durchaus noch zur Verfügung gestanden hätte, „Schiffer und Kahn" gar nicht mit abbildet. Er konzentriert sich ganz auf die Wiedergabe der schönen Loreley, die hoch über dem Rhein auf einem Felsen sitzt, wie abwesend in die Tiefe blickt und mit sanfter Hand die Laute berührt, neben sich Perlen, Kamm, Spiegel und ein kostbares Gefäß als Zeichen weiblicher Selbstverliebtheit. Daß der Porzellanmaler einen Nachstich vor Augen gehabt hat und nicht das Originalgemälde, läßt sich an seiner davon abweichenden Farbgebung leicht erkennen.[11]

Mit der Silbermontierung mißt der Pfeifenkopf in der Höhe 13,8 cm. Auf dem Schaftknopf befindet sich als Preßzeichen ein Kreis, darunter, auf dem Schaft selber, in Unterglasurblau ein senkrechter Strich über „PFS". Das verweist auf die Manufaktur Schney, in der dieses, aufgrund seiner Bemalung, vorzügliche Stück um 1845 entstanden sein wird.

Literatur

Aukt.Kat. Metz 2010
Herrn Biedermeiers Rauchvergnügen. Gesteck-Pfeifen und Porzellan-Pfeifenköpfe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sammlung Prof. Dr. Hartmut Berg. Bearbeitet von Hartmut Berg mit Unterstützung von

[11] Dasselbe gilt für drei das Motiv vollständig abbildende Gegenstände aus Porzellan, eine Tasse (vgl. KRAMP / SCHMANDT, S. 95) sowie zwei Pfeifenköpfe (vgl. AUKT. KAT. METZ 2010, S. 52f, Nr. 110 und S. 60f, Nr. 133).

Walter Morgenroth. Antiquitäten Metz GmbH, Kunstauktionen, Heidelberg. Auktion 23. Oktober 2010. Heidelberg 2010.

Baumgärtel
Bettina Baumgärtel: „Die schönste Jungfrau". Eine Ästhetik des Verführens. In: KRAMP / SCHMANDT, S. 92-103.

Brentano
Clemens Brentano: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Friedhelm Kemp unter Mitwirkung von Wolfgang Frühwald. 2 Bde. München 1972.

Frenzel
Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. Aufl. Stuttgart 2005 (Kröners Taschenbuchausgabe Band 300).

Heine
Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. [Düsseldorfer Ausgabe]. Hrsg. (Bd. 2-16: In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg.) von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf mit Förderung durch (...) Bd. 1-16 [=23 Bde.] Hamburg 1973-97.

Kolbe
Ich weiß nicht was soll es bedeuten. Heinrich Heines Loreley. Bilder und Gedichte. Zusammengestellt von Jürgen Kolbe. München / Wien 1976.

Kramp
Mario Kramp: „Ein Märchen aus alten Zeiten". Brentano und die Erfindung des Mythos. In: KRAMP/ SCHMANDT, S. 57-65.

Kramp / Schmandt
Die Loreley. Ein Fels im Rhein. Ein deutscher Traum. Hrsg. von Mario Kramp und Matthias Schmandt. Ausst.Kat. Historisches Museum am Strom Hildegard von Bingen und Mittelrhein-Museum Koblenz. Mainz am Rhein 2004.

Miniatur-Salon
Miniatur-Salon. Eine Sammlung von Stahlstichen nach berühmten Gemälden lebender Künstler. Mit erläuternden Skizzen und biographischen Andeutungen begleitet von Dr. H.[einrich] Weismann. 3 Bde. Frankfurt am Main [1846-1855].

Abbildungsnachweise

Abb. 20 Kreismuseum Heinsberg (Inv.-Nr. CI/1)
Abb. 21-24 Privatarchiv; der Pfeifenkopf gehört zu einer Privatsammlung.

Shakespeare: *König Lear* und *Die lustigen Weiber von Windsor*

Es ist Lessing, der, unter Berufung auf Shakespeare, das deutsche Drama von dem Bann, mit dem Gottsched es im Namen der klassizistischen Grundsätze des französischen Dramas belegt hatte, befreit und der deutschen Bühne damit neue und ganz eigene Wege eröffnet. In dem berühmten 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* vom 16. Februar 1759 kommt Lessings programmatischer Akt am deutlichsten zum Ausdruck.

Gottsched, so erklärt er, habe gar nicht erst untersucht, „ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht",[1] denn sonst hätte er feststellen müssen, „daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; (...) daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, Zärtliche, Verliebte"[2] und „daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung".[3] Und er fährt fort: „Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat."[4] Denn für Lessing ist, selbst am antiken Drama gemessen,[5] Shakespeare ein weitaus größerer tragischer Dichter als Corneille.[6] Über die ersehnten „bessern Folgen" für die deutsche Literatur macht Lessing sich 1759 keine Illusionen: „Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden".[7]

Dieses Genie, dann allerdings nicht unbedingt in Lessings Sinn, wird der deutschen Literatur ein gutes Jahrzehnt später in Goethe erwachsen. Dessen 1771 abgefaßte Rede *Zum Shakespeares-Tag*, ein einziger, ganz der Sturm-und-Drang-Mentalität verpflichteter, pathetischer Hymnus auf den englischen Dichter, dürfte damals über einen engen Kreis aber kaum hinausgedrungen sein, ganz anders hingegen sein von Shakespeare unmittelbar inspirierter *Götz*, der 1773 erscheint, schon im folgenden Jahr in Berlin erstmals über die Bühne geht und für das deutsche Drama einer Revolution gleichkommt. Das hat, bei seinem ganz an Frankreich geschulten literarischen Geschmack, kaum einer so deutlich und natürlich ablehnend wahrgenommen wie Friedrich der Große, wenn er 1780 in seiner Abhandlung *De la littérature allemande* bemerkt: „Man mag Shakespeare solche wunderlichen Verirrungen verzeihen; (...) Aber nun erscheint noch ein „Götz von Berlichingen" auf der Bühne, eine scheußliche Nachahmung der schlechten englischen Stücke, und das Publikum klatscht Beifall und verlangt mit Begeisterung die Wiederholung".[8]

Diese im Stile des Geniekults erfolgende Aneignung Shakespeares ist die eine Seite seiner Wirkung auf Deutschland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Doch daß gleichzeitig auch er selber den von Lessing für ihn so dringend geforderten Platz auf dem deutschen Theater einnimmt, das ist das Verdienst von Friedrich Ludwig Schröder.[9] Als genialer Schauspieler, besonders im tragischen Fach, als Direktor der Hamburger Bühne, die er 1771 übernimmt und die schon bald in beachtlichem künstlerischen Ruf steht, als Regisseur, dramatischer Schriftsteller und Bearbeiter von Stücken ist Schröder ein Meilenstein in der deutschen Theatergeschichte. Seine Bearbeitungen gelten gerade auch den Shakespeareschen Tragödien, dessen Lear eine seiner Paraderollen ist.[10]

Das alles wäre undenkbar gewesen ohne die Übersetzungsleistungen Wielands und des sie fortführenden Eschenburg. Von 1762 bis 1766 überträgt Wieland, wenn auch mit gewissen Auslassungen, zweiundzwanzig der Dramen Shakespeares, bis auf den *Sommernachtstraum* sämtlich in Prosa, und zehn Jahre später, von 1775 bis 1782, legt Eschenburg die vollständige Übersetzung aller Dramen, zum Teil sogar in Versen, vor.[11] Zum erstenmal ist Shakespeare damit den Deutschen als Ganzes zugänglich. Und in dieser Form haben Herder, Goethe oder Schiller ihn gelesen, denn an die Übersetzungen Schlegels oder Tiecks ist noch nicht zu denken.

König Lear

Als Schröder 1816 stirbt, hatte einige Jahre zuvor, am 15. Juni 1810, in Breslau ein nicht weniger genialer Schauspieler erstmals als Lear auf der Bühne gestanden. Es ist der sechsundzwanzigjährige Ludwig Devrient, der für sein Spiel stürmischen Beifall erntet, was um so mehr wiegt, als ihm der Lear in der Darbietung Schröders, Flecks oder Ifflands, seiner berühmten Vorgänger in dieser Rolle, unbekannt ist und folglich die Art, in der er den König gibt, als seine ganz eigene Auffassung und Leistung zu gelten hat.[12] Breslau bedeutet den ersten Höhepunkt in Devrients Laufbahn, Berlin den zweiten. Hier, wo er von 1815 bis zu seinem Tode im Jahre 1832 auf der Bühne steht und am Ende über fünfhundert verschiedene Rollen verkörpert haben wird, feiert er, abgesehen vielleicht von seinem Wiener Gastspiel 1828, seine größten Triumphe, und hier wird er, vor allem wegen seiner einmaligen und oft geradezu dämonischen Verwandlungsfähigkeit, zum Inbegriff romantischer Schauspielkunst.[13]

Die Rolle des Lear hat Devrient physisch und psychisch immer am meisten angegriffen,[14] und er hat sie wohl deshalb in seinem ganzen Leben auch kaum mehr als dreißigmal gespielt, davon siebzehnmal in Berlin.[15] Die Berliner haben ihn demnach nur höchst selten in dieser Rolle zu sehen bekommen. Und das muß dann stets ein Ereignis gewesen sein. So hält Lili Parthey unter dem 8. März 1817 fest: „Göckingk hat eine Loge gesendet. Es ist König Lear. Ich freue mich sehr darauf, da ich das Stück noch nicht kenne. – Es ist, was man im Ernst sagen kann, fürchterlich schön. Es sind grausenvolle Stellen und unübertrefflich schöne. Devrient spielte meisterhaft (...) Ich kam sehr erschüttert nach Hause. Die andern meinten, es sei zu gräßlich, um rühren zu können."[16] Diesen Eindruck dürfte besonders Devrients Paradeauftritt in der Wahnsinnsszene auf der Heide hervorgerufen haben.[17]

Wie kommt es überhaupt zu diesem Auftritt ziemlich genau in der Mitte des Stücks? König Lear, des Herrschens müde, aber noch keineswegs außerstande dazu, beschließt, sein Reich unter seinen drei Töchtern aufzuteilen, was er mit einer Prüfung ihrer Liebe zu ihm verbindet. Angewidert von den heuchlerischen Schmeicheleien ihrer älteren Schwestern, bekennt die jüngste, Lears Lieblingstochter Cordelia, ihre Zuneigung zum Vater auf eher nüchterne Weise, so daß er sie in seiner maßlosen Enttäuschung darüber verstößt und ihr Erbteil ihren Schwestern zuschlägt. Mit ihren Ehemännern sollen diese ihn dafür versorgen, doch trachten sie sich schon bald schnöde ihren Verpflichtungen zu entziehen, worauf Lear, nachdem ihn auch seine zweite Tochter abgewiesen hat, in Sturm und Gewitter auf die Heide hinausirrt und dem

---

1 LESSING, Bd. 5, S. 71.
2 Ebd.
3 Ebd.
4 Ebd., S. 72.
5 Aufschlußreich ist dazu besonders das 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vom 2. Februar 1768, in dem Lessing Shakespeares *König Richard den Dritten* einer ausführlichen Überprüfung durch die aristotelische Poetik unterzieht (vgl. LESSING, Bd. 4, S. 596ff.).
6 Vgl. LESSING, Bd. 5, S.72.
7 Ebd.
8 FRIEDRICH DER GROSSE, Bd. 8, S. 88.
9 Vgl. FREYDANK, S. 122f. sowie EISENBERG, S. 920 u. 922.
10 Vgl. EISENBERG, S. 919ff.
11 Vgl. dazu TGAHRT, S. 133ff.
Zum Verhältnis der Shakespeare-Übersetzungen Wielands und Eschenburgs zueinander vgl. GIDION.
12 Vgl. ALTMANN, S. 87ff.
13 Vgl. BRAUNECK, Bd. 3, S. 86.
14 Vgl. ALTMANN, S. 137.
15 Vgl. ebd., S. 227.
16 PARTHEY, S. 94f.
17 Vgl. BRAUNECK, Bd. 3, S. 87.

Abb. 25. Devrient als Lear. Kolorierte Lithographie. Blattgröße 31,3 x 21 cm. Bald nach 1830

Abb. 26. Pfeifenkopf mit Devrient als Lear. KPM (?). 1830/40

Wahnsinn verfällt. In diesem flackernden Zustand, dessen Zeugen abwechselnd der Narr und die wenigen dem König noch verbliebenen Getreuen sind, kommt dem verblendeten Lear dennoch eine erste grundlegende Einsicht. Er erkennt den Menschen als das, was er seiner Natur nach ist, ein erbärmliches nacktes Tier, und will auch selber nichts anderes sein: „Weg, weg, Du erborgter Plunder! – Kommt, knöpft mich auf! – (er reißt sich die Kleider ab)".[18]

In genau dieser Situation und Pose wird Devrient auf einer zeitgenössischen kolorierten Lithographie festgehalten (Abb. 25),[19] die in Berlin erscheint. Sie muß in seinen letzten Lebensjahren entstanden sein, schwerlich vor 1830 und vielleicht sogar erst als eine Art Gedenkblatt anläßlich seines Todes am 30. Dezember 1832.[20] Diese Datierung legt der Vermerk „Verlag v. Gbr. Gropius i. Diorama." nahe, mit dem das Blatt versehen ist. Denn erstens eröffnen die Gebrüder Gropius ihr Diorama in Berlin erst 1827,[21] und zweitens finden ihre offenbar schon bald damit verbundenen Aktivitäten als Kunst- und Buchhändler sowie Verleger vor 1830 keinerlei Niederschlag im Berliner Adreßbuch. Erst seit dem Jahr firmieren sie dort auch als Kunsthändler: „Gropius, Gebr., Besitzer d. Diorama's u. Kunsthlr., Georgenstr. 12. E."

König Lear wird in Berlin, wie schon in Devrients Breslauer Zeit,[22] in der Bearbeitung von Schröder gespielt, an deren Stelle in Berlin ab 1830 die Übertragung von Kaufmann tritt.[23] Aber weder bei Schröder noch bei Kaufmann läßt sich die auf der Lithographie angegebene Shakespeare-Stelle „Hinweg erborgter Plunder!" in genau diesem Wortlaut wiederfinden. Bei Schröder heißt es, wie bereits zitiert, „Weg, weg, Du erborgter Plunder!" und bei Kaufmann „Fort, fort, erborgter Plunder!"[24] Doch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die vorteilhafte Verknappung dieser Stelle für die Bildunterschrift der Lithographie sich eng an die beiden zu der Zeit auf dem Berliner Theater gängigen *Lear*-Versionen hält.

Da die Gebrüder Gropius, von denen die Lithographie verlegt wird, in Verbindung mit ihrem Diorama auch Kunst und Kunstgewerbe sowie Bücher anbieten, ist es vielleicht nicht ganz abwegig zu vermuten, daß man bei

ihnen ebenfalls, natürlich sicher nur in wenigen Exemplaren, einen Pfeifenkopf aus Porzellan erstehen konnte, auf dem, als exakte Kopie, der Devrient der Lithographie in vorzüglicher Malerei wiedergegeben wird (Abb. 26). Der Porzellanmaler übertrifft die Lithographie sogar noch insofern, als er den Lear wirklichkeitsgetreu auf die öde Heide stellt und hinter ihm, wenn auch nur zart, bewegtes Gewölk andeutet. Der Wortlaut des Shakespeare-Zitats ist in beiden Fällen derselbe.

Der ungemarkte zylindrische Pfeifenkopf, der jedoch Berliner Herkunft sein könnte,[25] mißt in der Höhe 14 cm. Er muß einem seiner Vorbesitzer zurecht soviel wert gewesen sein, daß er den offenbar beschädigten Schaft hat abschneiden und durch eine Nachbildung aus Horn ersetzen lassen. Die Restaurierung ist alt und gut ausgeführt. Das Stück wird schon bald nach 1830 entstanden sein, wohl kaum noch nach 1840, denn auch der Glanz eines Devrient wird mit der Zeit vor anderen Tagesaktualitäten verblaßt sein.

Nachzutragen wäre noch, daß nach der zentralen Wahnsinnsszene das Stück sich als Orgie der Grausamkeit und Vernichtung fortsetzt, der alle Hauptfiguren zum Opfer fallen, und daß zum Schluß öde Leere herrscht. Daß die Aufführungspraxis in England sowohl wie in Deutschland diese Unerträglichkeit lange zu mildern versucht hat,[26] soll ebenfalls nur noch am Rande erwähnt sein.

Die lustigen Weiber von Windsor

Einer Überlieferung zufolge, die bis an den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückreicht, soll Königin Elisabeth I. an dem komischen Helden Falstaff in Shakespeares Königsdramen *Heinrich der Vierte* und *Heinrich der Fünfte* einen solchen Gefallen gefunden haben, daß sie ihn auch noch als Liebhaber auf der Bühne sehen wollte. Das habe Shakespeare dann dazu bewogen, Falstaff, von dem in *Heinrich dem Fünften* nur noch mitgeteilt wird, daß er gerade gestorben sei (2. Aufzug, 3. Szene), in den *Lustigen Weibern von Windsor* umgehend wiederauferstehen zu lassen.

Dort bleibt von dem Falstaff der Königsdramen aber nicht viel übrig. Dieser läßt sich ja keineswegs auf das bloß Amüsante reduzieren, denn immer wieder durchschaut er, ebenso illusionslos wie lebenspraktisch, das Treiben der Welt und nimmt sich selber dabei nicht aus. Doch von einem solchen Falstaff, dem Korrektiv des großen politischen Geschehens durch die Parteinahme für das Menschliche, ist in den *Lustigen Weibern* kaum noch etwas zu spüren. Das im bürgerlichen Milieu angesiedelte Stück ist eine reine Farce. Die Verwicklungen der Handlung bleiben vordergründig, die Komik entbehrt nicht des Klamaukhaften, und die Personen sind einfach gezeichnet. Falstaff, und damit wäre das Hauptgeschehen auch schon zusammengefaßt, fällt hier dreimal auf die Streiche herein, die ihm Frau Page und Frau Fluth spielen, um deren Gunst er vor allem aus pekuniären Gründen wirbt, und von Mal zu Mal steht er als kläglicherer Tölpel da.

Bei einem Autor von der Geltung Shakespeares ist es nicht verwunderlich, daß sein Werk eine Flut von Verbildlichungen nach sich gezogen hat, die bis heute anhält.[27] Besondere Erwähnung gebührt dabei den ersten illustrierten Ausgaben seiner Dramen in England zu Anfang des 18. Jahrhunderts, auf die dort auch schon bald die erneute Beliebtheit Shakespearescher Motive in der Malerei folgt. Höhepunkt der Shakespeare-Verbildlichung im England des 18. Jahrhunderts wird dann Boydells ehrgeiziges Unternehmen der 1789 in London eröffneten Shakespeare Gallery sein, deren Gemälde ab 1791 nachgestochen werden, aber erst bis 1802 in einer vollständigen Ausgabe vorliegen, der 1803 noch eine neue folgt. Dem läßt sich zur selben Zeit in Deutschland allenfalls ein Chodowiecki an die Seite stellen, denn Retzsch wird, unter dem Einfluß Boydells, erst im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts nach und nach mit seinen Shakespeare-Umrissen auf den Plan treten.[28]

So ist es vielleicht kaum verwunderlich, wenn für die nun vorgestellte Tasse mit einer Szene aus den *Lustigen Weibern von Windsor* eine Illustration englischer Prove-

---

[18] SHAKESPEARE / SCHRÖDER, S. 62 (3. Aufzug, 4. Szene).

[19] Kolorierte Lithographie. Blattgröße 31,3 x 21 cm. „Lith. Inst. v. L. Sachse & C.°“ und „Verlag v. Gbr. Gropius i. Diorama.“

[20] Es hätte dann allerdings mehrere von den Gebrüdern Gropius verlegte und bei Sachse lithographierte Gedenkblätter dieser Art gegeben, zwei für Devrient als Lear und zwei als Shylock (vgl. FLATZ, S.142, Nr. 1122 u. 1123 u. S. 143, Nr. 1135 u. 1136).

[21] Vgl. SIEBENHAAR, S. 441 sowie PLESSEN, S. 202f.

[22] Vgl. ALTMANN, S. 86f.

[23] Vgl. SCHÄFFER / HARTMANN, S.50.

[24] Vgl. SHAKESREARE / KAUFMANN, Teil 1, S. 103.

[25] Vgl. MORGENROTH, S. 42, Nr. 44 u. S. LII, Nr. 161.

[26] Vgl. dazu lediglich ALTMANN, S. 86f.

[27] Vgl. HAMMERSCMIDT-HUMMEL.

[28] Vgl. dazu BAUMGÄRTEL, S. 216f.

The Merry Wives of Windsor.

Falstaff. And in the height of this bath, when I was more than half stewed in grease, like a Dutch dish, to be thrown into the Thames, and cooled, glowing hot, in that surge, like a horse-shoe; think of that,—hissing hot!—think of that, master Brook.

Anne. Will 't please your worship to come in, sir?
Slender. No, I thank you, forsooth, heartily; I am very well.
Anne. The dinner attends you, sir.
Slender. I am not a-hungry, I thank you, forsooth.

Act I. *Scene* I.

Mrs. Page. Here's the twin-brother of thy letter. Well, I will find you twenty lascivious turtles, ere one chaste man.
Mrs. Ford. Why, this is the very same; the very hand, the very words.

Act II. *Scene* I.

Falstaff. Let me see't, let me see't!—
Help me away; let me creep in here!
I'll never—[*they cover him with foul linen.*]

Act III. *Scene* III.

Falstaff. Now, whence came you?
Mrs. Quickly. From the two parties, forsooth.
Falstaff. The devil take one party, and his dam the other, and so they shall be both bestowed!

Act IV. *Scene* V.

Falstaff. O, powerful love! that in some respects, makes a beast a man; in some other, a man a beast.—For me, I am here a Windsor Stag, and the fattest, I think, o' the forest.

Act V. *Scene* V.

Abb. 27. Holzstichillustrationen zu den *Lustigen Weibern von Windsor.* Blattgröße 23,1 x 14,9 cm.1824

nienz als Vorlage gedient hat. 1825 erscheinen in London und Leipzig die *Illustrations of Shakespeare: comprised in two hundred and thirty vignette engravings, by Thompson, from designs by Thurston: adapted to all editions.*

Diese Sammlung von 230 Holzstich-Illustrationen zum dramatischen Werk Shakespeares ist damals wiederholt aufgelegt und, wie das „adapted to all editions" empfiehlt, auch zur Bebilderung der Textausgaben seiner Dramen benutzt worden.[29]

Zu den *Lustigen Weibern von Windsor* gibt es in dieser Sammlung ein Blatt, auf dem sechs Szenen aus der Komödie dargestellt sind (Abb. 27),[30] wobei die erste sich am falschen Platze befindet, denn die, allerdings fehlende, Stellenangabe dazu (Act III. Scene V.) würde sie erst zur vierten der Folge machen. Hier interessiert nun zunächst nur die vorletzte der sechs Szenen (Abb. 28).[31] Falstaff ist schon zweimal in die ihm gestellte Falle getappt und hat das Bad in der Themse, in die zwei Knechte ihn aus dem rettenden Wäschekorb ausgeschüttet haben, sowie die Flucht aus brenzliger Situation in der Verkleidung als dickes altes Weib bereits hinter sich, aber Frau Page und Frau Fluth wollen ihm noch einen dritten Streich spielen: Falstaff soll sich gehörnt wie der sagenhafte Jäger Herne im Park an einer Eiche einfinden, wo er eine von den Frauen ihm verheißene Überraschung erleben werde. Die Abbildung zeigt nun, wie Frau Hurtig als Botin Falstaff die Einladung zu diesem besonderen Stelldichein überbringt. Die Bildunterschrift dazu lautet in deutscher Übersetzung:

„Falstaff.
Nun, woher kommst du?
Frau Hurtig.
Mein Seel, von beiden Parteien.
Falstaff.
Hole der Teufel die eine Partei, und seine Großmutter die andere, so haben beide, was ihnen zukommt.“[32]

Die 12,3 cm hohe Tasse, auf deren Schauseite sich diese Szene in polychromer Malerei wiederfindet (Abb. 29), hat eine zylindrische Wandung, die zum Lippenrand ausschwingt und zum Fuß hin leicht S-förmig eingezogen ist. Wie der Lippenrand nach oben, so schwingt, spiegelbildlich dazu, der angesetzte hohle Fuß nach unten aus. Der ebenfalls angesetzte bandartige Henkel wird aus einer stilisierten Palmette über den Lippenrand hochgezogen und rollt sich dann ein, wobei er den Lippenrand berührt. Er geht stellenweise in ein Akanthusblatt über. Die Untertasse, deren Durchmesser 14,5 cm beträgt, hat einen konischen Standring, einen eingetieften flachen Spiegel und eine S-förmig geschweifte Fahne.

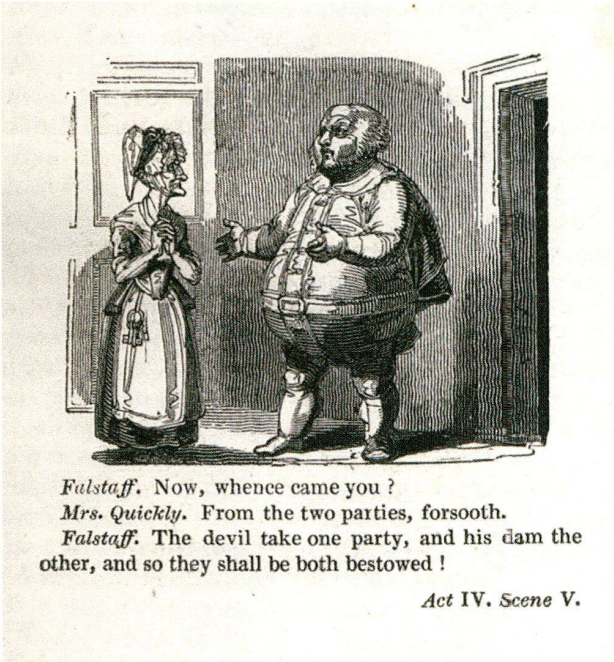

Abb. 28. Ausschnitt aus Abb. 27

Die Tasse ist reich vergoldet. Das betrifft die obere Hälfte der inneren sowie den S-förmig eingezogenen Teil der äußeren Wandung, ferner den Fuß, auf den ein Fries aus herzförmigen Blättern mit floralen Zwischenstegen radiert ist, sodann den Lippenrand und schließlich den Henkel, dessen pflanzliche Motive jedoch weiß ausgespart sind und lediglich durch Goldstaffierung betont werden. Auf die ornamentale Einfassung der Theaterszene wird noch gesondert eingegangen. Die Tasse wirkt nun aber keineswegs überdekoriert, sondern behält eine zarte Leichtigkeit, zumal der Scherben überwiegend weiß bleibt und die weißen Absätze in der Vergoldung, wie sie am Lippenrand, zwischen eingezogener Wandung und Fuß sowie am Fußrand auftreten, für weitere Leichtigkeit in der Erscheinung sorgen. Bei der Untertasse besteht die Vergoldung in einem breiteren Band am Rand der Fahne, einem schmalen um den Spiegel und einer Rosette aus stilisierten Kornblumen in dessen Mitte.

Die Größe der Figuren auf der Tasse entspricht genau deren Größe auf der Stichvorlage. Sie beträgt für Falstaff 3,5 cm und für Frau Hurtig 3,3 cm. Falstaffs Ärmel-

[29] Das scheint sogar schon vor 1825 der Fall gewesen zu sein, denn die Illustrationen tauchen bereits in der bei Fleischer in Leipzig 1824 erscheinenden einbändigen Gesamtausgabe der *Dramatic Works of Shakespeare* auf.

[30] Die Blatt- und zugleich Seitengröße variiert geringfügig von Ausgabe zu Ausgabe. In der von 1826 beträgt sie 22,35 x 14 cm.

[31] Motivgröße 3,95 x 4,7 cm.

[32] SHAKESPEARE, Bd. 9, S. 62.

Abb. 29. Tasse mit Szene aus den *Lustigen Weibern von Windsor*.
Höhe der Tasse 12,3 cm. Durchmesser der Untertasse 14,5 cm. KPM um 1830

Abb. 30. Ausschnitt aus Abb. 29

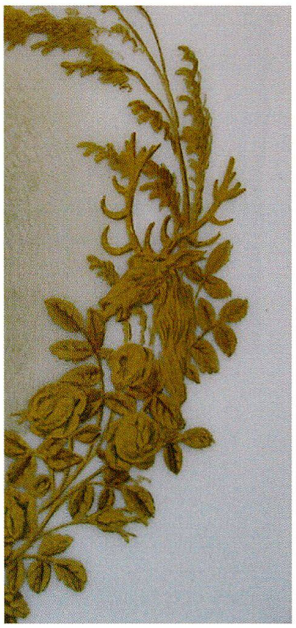

Abb. 31. Ausschnitt aus Abb. 29

Abb. 32. Boden der Tasse von Abb. 29 von unten

ansätze erfahren auf der Tasse noch eine Verschönerung, während an Frau Hurtigs Rock jetzt kein Schlüsselbund mehr herunterhängt und auch der Hintergrund der Vorlage etwas vereinfacht wird. Angesichts der sechs Illustrationen, die das Vorlagenblatt zu den *Lustigen Weibern* bietet, liegt die Vermutung nahe, daß die Tasse zu einem Dejeuner gehört haben könnte, auf dessen weiteren Teilen dann die übrigen Szenen abgebildet gewesen wären, zumal wohl kein Porzellanmaler auf die sich ihm ebenfalls anbietenden drastischeren Episoden gerne verzichtet hätte. Doch kann es sich auch um ein Einzelstück gehandelt haben, da die goldradierte Einfassung, von der die Szene auf der Tasse umfangen wird, ja bereits sehr deutlich zusätzliche Anspielungen auf die Komödie enthält. Denn die Rosenranken und Rispengräser werden unten durch einen Korb verbunden, und das ist ein unmißverständlicher Hinweis auf den ersten Streich, dem Falstaff zum Opfer fällt. Und gewiß ist als Hinweis auf den dritten der Hirschkopf mit dem prächtigen Geweih anzusehen, der rechts aus den Ranken hervorguckt (Abb. 31) und dessen linkes Pendant, eine Herme mit einer Narrenbüste (Abb. 30), ein sehr sprechendes Zeichen dafür sein dürfte, was hier grundsätzlich gespielt wird. Die Vorbilder für Korb und Hirschkopf sind auf dem Vorlagenblatt unschwer wiederzuerkennen.

Die Bestimmung von Provenienz und Entstehungszeit bereiten bei dieser Tasse keine Schwierigkeiten. Sie ist unter dem Fuß, von oben nach unten gelesen, folgendermaßen bezeichnet beziehungsweise gemarkt (Abb. 32): „Die lustigen Weiber von Windsor." in schwarzer Schreibschrift, unterglasurblaues Szepter (KÖLLMANN / JARCHOW 19), Malerzeichen „♀." in Aufglasurblau, Malereizeichen Adler über „K.P.M" in rotbraunem Aufdruck (KÖLLMANN / JARCHOW 33). Der Komödientitel wird auf der Untertasse nicht wiederholt. Sie ist sonst, wenn auch das Malereizeichen jetzt links neben das Szepter rückt, genauso gemarkt und weist außerdem als Ritzzeichen noch eine „28" auf, darunter zwei kurze senkrechte parallele Striche, der linke nicht ganz ausgezogen. In dieser Ausprägung verweist das Szepter auf die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts und das Malerzeichen auf die Zeit von etwa 1823 bis 1832, so daß es sich hier um ein KPM-Porzellan handelt, das um 1830 entstanden ist. Nach SCHEFFLER 10 gilt das Tassenmodell als „Glockenform mit Rosettenhenkel".

Zur Enstehungszeit dieses Stückes paßt, daß die Vorlage für die Malerei sich nicht vor 1824/25 nachweisen läßt, und dazu paßt auch, daß in den hundert Jahren von 1786 bis 1885 *Die lustigen Weiber von Windsor* am Königlichen Theater in Berlin nur viermal aufgeführt werden, und zwar zwischen dem 25. Mai 1826 und dem 20. Januar 1827.[33] Eine mögliche Anregung der Königlichen Porzellanmanufaktur von seiten der dortigen Bühne würde also ebenfalls in den Entstehungszeitraum der Tasse fallen.

[33] Vgl. SCHÄFER / HARTMANN, S. 56.

Literatur

Altmann
Georg Altmann: Ludwig Devrient. Leben und Werke eines Schauspielers. Berlin 1926.

Baumgärtel
Bettina Baumgärtel (Hrsg.): Angelika Kauffmann. Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur. Ostfildern-Ruit 1998.

Brauneck
Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 4 Bde. Stuttgart / Weimar 1993-2003.

Eisenberg
Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Leipzig 1903.

Flatz
Theaterhistorische Porträtgraphik. Ein Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Bearbeitet von Roswitha Flatz zusammen mit Gisela Albrod, Marina Hemmersbach und Rudi Strauch. Berlin 1995.

Freydank
Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin 1988.

Friedrich der Große
Die Werke Friedrichs des Großen. In deutscher Übersetzung. Hrsg. von Gustav Berthold Volz. 10 Bde. Berlin 1912-1914.

Gidion
Heidi Gidion: Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung. In: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1971, S. 35-47.

Hammerschmidt-Hummel
Die Shakespeare-Illustration (1594-2000). Bildkünstlerische Darstellungen zu den Dramen William Shakespeares: Katalog, Geschichte, Funktion und Deutung. Mit Künstlerlexikon, klassifizierter Bibliographie und Registern. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, kompiliert, verfaßt und hrsg. von Hildegard Hammerschmidt-Hummel. 3 Teile. Wiesbaden / Mainz 2003.

Lessing
Gotthold Ephraim Lessing. Werke. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. 8 Bde. München 1970-1977.

Morgenroth
Walter Morgenroth: Tabakpfeifen sammeln. Kunstwerke in Porzellan. Ein Beitrag zur Geschichte des Rauchens. München 1989.
Parthey
Lili Parthey: Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit. Hrsg. von Bernhard Lepsius. Berlin / Leipzig 1926.
Plessen
Marie-Louise von Plessen (Hrsg.): Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausst.Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Bonn / Basel / Frankfurt am Main 1993.
Schäffer / Hartmann
Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. Zusammengestellt von C. Schäffer und C. Hartmann. Berlin 1886.
Shakespeare
Shakespeares sämtliche dramatische Werke. Übers. von [August Wilhelm] Schlegel und Tieck. Mit (...) einer Einleitung: Shakespeares Leben und Werke von Max Mendheim. 12 Bde. Leipzig [1900].
Shakespeare / Kaufmann
Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. 4 Teile. Berlin / Stettin 1830-1836.
Shakespeare / Schröder
König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespeare. [Hrsg. von Friedrich Ludwig Schröder]. Hamburg 1778.
Siebenhaar
Klaus Siebenhaar: Biographien. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Ausst.Kat. Akademie der Künste. Berlin 1981 (Akademie-Katalog 132), S. 431-463.
Tgahrt
Reinhard Tgahrt (u.a.): Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Ausst.Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. München 1982 (Marbacher Kataloge 37).

Abbildungsnachweise

Abb. 25 Stadtmuseum Berlin. Foto: Friedhelm Hoffmann
Abb. 26-32 Privatarchiv; Pfeifenkopf und Tasse gehören zu einer Privatsammlung.

Uhland: *Die Vätergruft*

Bei der kritischen Revision, der Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Klassiker unterzogen hat, ist Uhland glimpflich davongekommen. Denn, im Gegensatz zu Goethe und Schiller, konnte man ihm nicht so leicht anlasten, daß auch das Postulat des Wahren, Guten und Schönen das Schlimmste nicht hatte verhindern können. Und schon gar nicht ließ Uhland, der integere Dichter, Gelehrte und Politiker, sich als Fürstenknecht diffamieren, hatte er doch die Entlassung aus dem Staatsdienst gewählt, um seine Aufgabe als Landtagsabgeordneter wahrnehmen zu können, und hatte er doch 1849 in der Paulskirche seine berühmte Rede gegen das Erbkaisertum gehalten, die mit den Worten schloß: „Glauben Sie, meine Herren, es wird kein Haupt über Deutschland l e u c h t e n , das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Oels gesalbt ist!"[1] Auch hatte er bald darauf weder den preußischen Pour le mérite noch den bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst angenommen. Und doch ist auch er heute nicht mehr recht gegenwärtig, wobei die meisten allerdings nicht wissen, daß vieles von ihm, zumal dank der Vertonungen, so sehr zum Allgemeingut geworden ist, daß man den Urheber darüber vergessen hat. *Der gute Kamerad* von 1809 („Ich hatt einen Kameraden") in der Vertonung von Silcher ist dafür sicher das beste Beispiel.

Zu seinen Lebzeiten und besonders gegen Ende seines Lebens genoß Uhland jedoch große Popularität. Die Feiern zu seinem 75. Geburtstag am 26. April 1862 gestalteten sich in ganz Deutschland zu einer begeisterten Huldigung des aufgeschlossenen Bürgertums an seinen größten zeitgenössischen Dichter. Uhlands Poesie muß zutiefst der Grundstimmung jener Jahre und dem sie ausmachenden Lebensgefühl entsprochen haben, denn anders läßt sich ihre damals enorme Wirkung wohl kaum erklären. Als 1885, nun schon über zwanzig Jahre nach Uhlands Tod, die 28. Auflage von Echtermeyers Auswahl *Deutscher Gedichte für höhere Schulen* erscheint, ist Goethe darin unter 44, Uhland unter 43 und Schiller unter 33 Nummern vertreten.[2] *Die Vätergruft*, um die es im folgenden geht, ist allerdings nicht darunter.

---

[1] NATIONALVERSAMMLUNG, Bd. 7, S. 4819.
[2] Diese knappen Angaben zur Wirkungsgeschichte Uhlands beziehen sich u. a. auf UHLAND, Bd. 1, S. 628-640 sowie SCHULZ, S. 99, 680f., 785ff. u. ö.
[3] UHLAND, Bd. 1, S. 114.
[4] Vgl. ebd., S. 557.
[5] Zur Datierung des Gemäldes vgl. HAASE, S. 183 u. 188.
[6] Vgl. KUNSTVEREIN HANNOVER, S. 76.

Die Vätergruft

Es ging wohl über die Heide
Zur alten Kapell empor
Ein Greis im Waffengeschmeide
Und trat in den dunkeln Chor.

Die Särge seiner Ahnen
Standen die Hall entlang,
Aus der Tiefe tät ihn mahnen
Ein wunderbarer Gesang.

"Wohl hab ich euer Grüßen,
Ihr Heldengeister! gehört,
Eure Reihe soll ich schließen:
Heil mir! ich bin es wert."

Es stand an kühler Stätte
Ein Sarg noch ungefüllt,
Den nahm er zum Ruhebette,
Zum Pfühle nahm er den Schild.

Die Hände tät er falten
Aufs Schwert und schlummert' ein.
Die Geisterlaute verhallten;
Da mocht es gar stille sein. [3]

In diesem 1805 entstandenen, 1807 erstmals veröffentlichten und mehrfach vertonten Gedicht[4] sucht ein alt gewordener Ritter in voller Rüstung die Grabkapelle seines Geschlechts auf. Auch für ihn, den Greis und Letzten des Geschlechts, ist es nun an der Zeit zu sterben, und bereitwillig folgt er dem Anruf seiner Ahnen, ihre Reihe würdig zu beschließen, und legt sich in dem einzigen noch leeren Sarkophag zur letzten Ruhe nieder.

Es ist dies eins der ersten Gedichte Uhlands, das Bestand hat. Deutlich spiegelt es schon die Vorliebe des jungen Autors für die Welt des Mittelalters wieder. Aber anders etwa als bei dem konservativen preußischen Baron Friedrich de la Motte Fouqué wird bei Uhland die Vergangenheit niemals zum ersehnten Heilmittel für die Gegenwart werden. Für den schwäbischen demokratischen Patrioten hat die zeittypische Rückwendung zum Mittelalter keinerlei ideologische Bedeutung, sondern ist Ausdruck gelehrten Interesses, von dem seine Dichtung dann zehrt.

Die Vätergruft ist nicht nur mehrfach vertont worden, sondern hat 1835 den zur Düsseldorfer Schule gehörenden Scheuren auch zu einem Gemälde angeregt,[5] das, von Osterwald lithographiert, 1835/36 als Jahresgabe des Kunstvereins Hannover[6] eine, für damalige Verhältnisse, nicht unbeträchtliche Verbreitung gefunden hat. Aber weder scheint sich das Gemälde noch ein Exemplar der Jahresgabe erhalten zu haben. Doch gibt ein zufällig überlieferter Nachstich, wohl eher der Lithographie als des Gemäldes (Abb. 33),[7] einen ziemlich verläßlichen Eindruck von der Scheurenschen Visualisierung der *Vätergruft*. Dieser Nachstich stammt von einem jungen Göttinger Künstler namens Lödel und ist von ihm auf 1841 datiert.

Scheurens Auffassung des Uhlandschen Gedichts erfreut sich in den späten dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts im Göttinger Kunsthandwerk einiger Beliebtheit.[8] Davon zeugt auch eine Porzellanschale (Abb. 34, 35), deren Bemalung in der dortigen Petrischen Porzellanmalerei-Fabrik erfolgt ist, und zwar von Petris Hand selber.[9] Aus einem kräftigen Standring steigt die äußere Wandung der Schale in leichtem S-Schwung an und klappt oben zurück, so daß ihr überhängender Rand wieder ein wenig abwärts führt. Von innen gibt die Schale ein vollkommenes Oval mit ebenmäßig runder Eintiefung ab. Die durchbrochenen Henkel an den Schmalseiten des Ovals sind als Voluten ausgebildet, zwischen denen ein Gehänge geringfügig in die Eintiefung der Schale hineinreicht. Henkel und Rand sind reich vergoldet beziehungsweise goldstaffiert. Ein Band von mehr oder weniger quadratischen, in der Farbe des Scherbens belassenen Aussparungen im Goldrand setzt sich in den eher rechteckigen Aussparungen in den Voluten fort. Beim Rand ist in die Aussparungen noch ein Zierelement in Gold eingefügt, das sich einem flüchtig stilisierten Tor vergleichen ließe. Der Golddekor von Rand und Henkeln wird durch ein davon abgesetztes Goldbändchen zusätzlich gegen die Eintiefung der Schale abgegrenzt. In deren Mitte sitzt die querformatige Malerei, die in vertikaler, nicht aber in horizontaler Richtung den ihr zur Verfügung stehenden Platz ausfüllt. Ihre breite, an den Ecken abgeschrägte Goldrahmung paßt sich oben und unten dem sanften Schwung der Schale an, während sie an den Seiten senkrecht verläuft. Die Schale ist 4,7 cm hoch, 14 cm breit und 26,5 cm lang.

Sie ist ungemarkt und weist lediglich das Preßzeichen „P" auf. Für die Herkunft des Scherbens und seine Datierung ist von daher wenig zu gewinnen. Die Malerei läßt sich jedoch mit Sicherheit auf 1835/37 datieren.[10]

---

[7] Radierung. Motivgröße 8,3 x 11,5 cm. „C. L. f. Aug. 8/41", d. h.: Carl Lödel fecit 8. August 1841. Städtisches Museum Göttingen, Inv.-Nr. 1939/445.

[8] Vgl. BRINKMANN, S. 56f.

[9] Vgl. ebd., S. 57.

[10] Vgl. ebd.

Abb. 33. Illustration zu Uhlands *Die Vätergruft* nach Scheuren. Radierung. Motivgröße 8,3 x 11,5 cm. 1841

Literatur

Brinkmann
Jens-Uwe Brinkmann: ...in jeder Hinsicht vollkommen so schön als dergleichen Arbeiten irgendwo gemacht werden... Porzellanmalerei in Göttingen. Ausst.Kat. Städtisches Museum Göttingen. Göttingen 2000.

Haase
Fee-Alexandra Haase: Topik und Kunstrezension. Argumentationselemente der deutschen Kunstkritik in zeitgenössischen Rezensionen. Zur Historienmalerei des ausgehenden 18. bis frühen 20. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1997.

Kunstverein Hannover
Bürger & Bilder. Kunstverein Hannover 1832-1982. Hannover [1982].

Nationalversammlung
Stenographischer Bericht über die Verhandlungen der deutschen constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main. Hrsg. auf Beschluß der Nationalversammlung durch die Redactions-Commission und in deren Auftrag von Professor Franz Wigand. 9 Bde. Bd. 1, 8 u. 9 Frankfurt am Main 1848f., Bd. 2-7 Leipzig 1848f.

Schulz
Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration. 1806-1830. München 1989 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald, Bd. 7/2).

Uhland
Ludwig Uhland. Werke. Hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler. 4 Bde. München 1980-1984.

Abbildungsnachweise

Abb. 33 Städtisches Museum Göttingen (Inv.-Nr. 1939/445)

Abb. 34, 35 Städtisches Museum Göttingen (Inv.-Nr. 2000/72), zu dessen Beständen die Schale gehört.

Abb. 34. Schale mit Malerei zu Uhlands *Die Vätergruft* nach Scheuren. Länge 26,5 cm, Breite 14 cm, Höhe 4,7 cm. 1835/37

Abb. 35. Ausschnitt aus Abb. 34