

VIII. Durchs 19. Jahrhundert

(von Arnim – Heine – Genelli – Kaulbach)

Reden mag man noch so griechisch
Hörts ein Deutscher der verstehts.

Faust, Paralipomenon 138
(Bohnenkamp, Paralipomena, S. 484)

Verfolgen wir das Motiv auf seinem Wege weiter, so werden wir bemerken, wie sein Übergang in eine neue Metastase sich sowohl in der schwächer werdenden Einwirkung Goethes andeutet, wie in der stilistischen Unsicherheit, aus der sich dann das entwickelt, was wir »Romantik« nennen. Der Name ist sehr pauschal und verallgemeinert vor allem die Wahl anderer Stoffe, das Motiv von den Liebesgöttern ist aber so intensiv »klassisch«, daß es für die neue Epoche nur noch als Abstoßpunkt gelten konnte; so auch bei einem Dichter, den man nur *faute de mieux* als »Romantiker« einzustufen pflegt, nämlich Achim von Arnim mit seinem eigenartigen, sozusagen neutralen Stil. Bei ihm kommen die Liebesgötter durchaus noch vor, aber im Wesentlichen bereits als bloßer Terminus. Das sieht man etwa an folgenden Stellen:

In seinem Roman »Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores« von 1810,²⁸⁵ sozusagen einer romantischen Replik der »Wahlverwandtschaften«, schildert Achim von Arnim, wie ein Minister überlegt, wodurch er seine Fürstin bewegen könne, nach Italien zu reisen, und auf den Gedanken kommt, »vielleicht durch ein angemessenes Spiel diesen Reisegedanken in ihr festzusetzen«. Dies geschieht durch drei Teilnehmer, einen poetisch begabten Kammerjunker, einen »fischköpfigen« Primaner der Stadtschule und eine »Mamsell«, die uns auch äußerlich als eine Intellektuelle von damals geschildert wird: »Mit angenehmer freier Beweglichkeit trat bald auch eine Mamsell in etwas schmutziger hängender, weichfaltiger Kleidung herein, wenig verwachsen, aber umso künstlicher bemüht dies Wenige zu verstecken; ihr Gesicht hätte angenehm sein können, wäre es nicht beim Sprechen in Gefahr gewesen von dem großen Munde verschluckt zu werden.« Sie darf denn auch ihre poetische Gabe als erste vorbringen, und die lautet:

Lieg ich in der Freundin Armen
Weine und nicht weiß warum,
Sie ist traurig, ich bin stumm,
Bis die Lippen mir erwärmen,
Ach dann schwebt es auf der Zunge,
Wäre ich doch nur ein Junge!

Wäre ich doch nur ein Junge,
Gingen wir in weite Welt,
Treulich wären wir gesellt,

²⁸⁵ MITGE, Arnim 1, Kap. 10, S. 385; ebenfalls in: <http://buecherquelle.com/arnim/dolores/dolo410.htm> [18.1.2006].

Hielten uns noch fest umschlungen,
 Wenn sich an der Welten Ende,
 Mein Italien einst fände.

Wenn ich mein Italien fände,
 Höhlten wir ein kleines Haus
 Uns in Herkulanum aus,
 Wo die schön bemalten Wände;
 Wie die Schwalben in dem Sande
 Bauten wir uns an im Lande.

Bauten wir uns an im Lande,
 Steckten manches Flügelkind
 In das Körbchen schnell geschwind,
 und verkauften's ohne Schande;
 Leutchen, wer kauft Liebesgötter,
 Ach es ist so liebeich Wetter.

Ach es ist so liebeich Wetter,
 Kauft, ihr Mädchen jung und schön!
 Eine kommt sie anzusehen,
 Spricht: »Das sind die Liebesgötter?«
 Ei bewahre, das sind Tauben,
 Eine nur gehört zum Glauben.

Eine, die gehört zum Glauben,
 Doch die Liebe alle braucht,
 Und zum Boten jede taugt,
 Läßt sich nicht ihr Brieflein rauben,
 Als wo sie den Liebsten wittert,
 Der sie oft mit Zucker füttert.

Der Minister und die drei poetischen Kontrahenten geben nun folgenden Kommentar zu dem Gehörten ab:

Sehr richtig, sagte der Kammerjunker, die orientalischen Liebstauben müssen mit Zuckerkandis gefüttert werden. – Sie haben das Gedicht nach dem alten Gemälde verfertigt, wo eine Frau Liebesgötter wie Tauben an den Flügeln zum Verkauf aus dem Korbe hebt und vorzeigt, meinte neidisch der Fischkopf. – Es ist ganz eigen mir, sagte sie, alles wird bei mir zum Bilde und jedes Bild zum Gedichte. – Ei, sagte der Minister, mit seinem tiefen Basse zwischenredend, nachdem er lange an der offenen Seitentüre gestanden, daß Ihnen Ihr Gedicht nur nicht zur Wahrheit wird und sie mein schönes Kind zum Jungen, oder ihre Nachtigallen die ich heute noch bewundert habe, zu lauter kleinen Kindern. – Immerhin antwortete sie, ich habe mir stets Kinder gewünscht, wenn ich nicht nur deswegen zu heiraten brauchte; ich bin bei meiner Schwester an Kindergeschwätz so gewöhnt, daß ich es jetzt sehr vermissen; in jeder flüsternden Welle glaub ichs zu hören. – Der Primaner raunte hier dem Kammerjunker ziemlich ungeschliffen ins Ohr: Hat sie uns wohl je so was Schönes hören lassen; sie setzt sich dem Minister zu Ehren auf ihr Paradeferd. Es ist etwas unsicher, antwortete der Kammerjunker, denn Wasser hat keine Balken. – Der Minister sagte unterdessen mit einer Miene, die wenigstens eine Liebeserklärung andeutete: Zur Kinderzucht gehört sehr viel lästige Reinlichkeit, wie zur Liebe. – Ohne alle Verlegenheit antwortete sie, die Mutter hätte kein Herz, die nicht selbst den Schmutz ihrer Kinder lieb hätte. – MINISTER Sie haben wohl viel Kinder. – MAMSELL Außer meinen poetischen nur meine Tauben, deren Eier ich oft an meinem Busen ausbrüte.

»Alle hörten das Gedicht und lachten«, es fällt also in Stil und Absicht nicht aus dem Rahmen gesellig-höfischen Vergnügens. So, als geistreiche Parodie, will es Arnim wohl auch von uns angesehen wissen. In vierfüßigen trochäischen Sechserstrophen mit leicht variiertes Schluß- gleich Anfangszeile und in leichter, lebhafter Diktion wird geschildert, wie das Freundinnenpaar, endlich im ersehnten Italien, sich in Herkulaneum »wo die schön gemalten Wände« eine kleine Unterkunft ausgräbt, dort lebt und u. a. »ohne Schande« den Verkauf von »Flügelkindern« bei schönstem Wetter betreibt.²⁸⁶ Und wirklich: »Eine kommt, sie anzusehen«, aber sie ist offenbar eine altgewitzte Käuferin, denn sie durchschaut die Sache auf ihre Weise: »Das sind Tauben«, und sogar das weiß sie, daß »Eine nur gehört zum Glauben«, offeriert also eine Art *interpretatio christiana* der Liebesvögel. »Die Liebe« aber als offensichtlich übergeordnete Macht braucht nicht nur eine, sondern alle, die in diesem Falle als Boten zu »den Liebsten« ausfliegen und dazu, wie der wissende Kammerjunker auch in Ordnung findet, »mit Zuckerbrot gefüttert« werden. Von Goethes Vorbild und seinem Lied, das doch den Titel gestiftet hatte, hört man kein Wort, nur von »orientalischen Liebstauben« und Herkulaneums bunten Wänden ist die Rede. Auch der »fischköpfige« Primaner weiß von Goethe nichts, sondern stellt voller Autoreneides nur fest, woher die Konkurrentin ihre Gedichte habe. Erst der Minister kommt mit seinem Lob wieder »zu lauter kleinen Kindern« zurück, womit es denn auch sein Bewenden hat. Wenn Arnim das Gedicht von Goethe wirklich nicht gekannt hätte, so wäre dies doch ein Beweis genug, wie weit man sich um 1810 bereits von der Klassik zu entfernen begonnen hatte: für Arnim, immer als Typus und Repräsentant seiner Zeit betrachtet, waren die Liebesgötter bereits etwas, was der Vergangenheit angehörte.

Zwei Jahre später in seinem Romanfragment »Die Kronenwächter«²⁸⁷ lässt er die nicht mehr ganz junge leibliche Mutter seines Protagonisten Berthold die Reminiscenz an einen Bildteppich erläutern, in dem sie mit ihrem Jugendgeliebten dereinst »unsere Bilder nur in Ermangelung anderer anwebten«; eines davon zeigt sie als Artemis, nicht mehr als Venus, »als Jägerin, auf einem getigerten Rosse, der Falke auf meiner Hand, das Jagdhorn über den Rücken, eingefangen aber selbst von einem goldenen Netze, in dessen Maschen listige Liebesgötter gaukeln.« Als der Ritter sie später selbst in solcher Verstrickung fängt, ist von Liebesgöttern nicht mehr die Rede und schon in seinem ersten Bildteppich war »sein Schiff aber, welches den Einschlag trägt, [...] wie ein Herz gebildet«, also der emblematische Nebenbuhler bereits im Kommen. Was hier als Relikt alter Zeiten noch wenigstens eines Wortes gewürdigt wird, war einige Jahrzehnte später nur noch dessen wert, was man ideologische Anführungszeichen nennen könnte. Allzu sehr hatte die neoklassisch appetierte Idylle Federn lassen müssen, denn sie wußte keine Antwort auf die banalen und

²⁸⁶ Die »Flügelkinder« werden beim Verkauf zu »Liebesgöttern«, sie haben mit dem Gott Amor nichts zu tun, als daß sie schöne Spielkinder sind: »Statt des einen Amor viele, Viele Amors ohne Flügel Kränzen Grazien im Spiele« (MIGGE, Arnim 1, Abt. 3, Kap. 5, S. 252). Daß der Verkauf von Liebesgöttern gut bei »lieblichem« Wetter vor sich geht, erinnert an das französische Volkslied, das HARTMANN, Appunti, S. 167 und ASCIONE, Liebesgötter, S. 43 zitieren: »Achetez, achetez de mes Amours / je n'en vends que dans les beaux jours.«

²⁸⁷ DOHMKE, Arnim, Erstes Buch, sechste Geschichte, S. 68–70; MIGGE, Arnim 1, S. 574 ff.

unpoetischen Fragen des Zeitalters der Revolutionen und Konstitutionen. Zwar »jauchzten« die Liebesgötter Heinrich Heine²⁸⁸ noch »im Herzen« und bliesen Fanfare zu Ehren der »Königin Pomare«, aber das war eben nicht die Herrscherin von Tahiti (1813–1877),²⁸⁹ sondern Elisa Sergent, deren »ungezähmte Schönheit« Mitte der vierziger Jahre in Paris nicht nur Heine in Aufregung versetzte, und die ihr Friseur wegen ihres wilden Haarwuchses nach dem »otahaitischen« Vorbild getauft hatte. Sie tanzte zwar wie eine wiedererstandene Salome,²⁹⁰ teilte aber das elende Schicksal der Pariser Grisetten, das Heine noch ein bißchen elender gemacht hat, als es in Wirklichkeit war, denn er stellt mit gehöriger Selbstironie seine eigene Lage dar. So ermöglichte ihm »Pomare« gleichzeitig soziales Mitleid auszudrücken,²⁹¹ Kritik an der Pariser Gesellschaft und Frankreichs Politik zu äußern und auf die eigene Lage aufmerksam zu machen.

Was er aber von den Liebesgöttern hielt, zeigt eine Vergleichung in den »Reisebildern« von 1824 (»Harzreise 2«), durch die er eine Zeitgenossin schildert, die »von Pharaos fetten Kühen« stammt, »eine gar große, weitläufige Dame, ein rotes Quadratmeilengesicht mit Grübchen in den Wangen, die wie Spucknäpfe für Liebesgötter aussahen, ein langfleischig herabhängendes Unterkinn, das eine schlechte Fortsetzung des Gesichtes zu sein schien, und ein hochaufgestapelter Busen, der mit steifen Spitzen und mit vielzackig festonierten Krägen wie mit Türmchen und Bastionen umbaut war«. Was hier flüchtig in der Schilderung auftaucht, das hat schwerlich etwas von dem Reiz der Erotenscharen von früher: Nichts Idyllisches ist mehr zu spüren: Zwar Liebe ist genug im Spiele, aber durchaus sensualisierte, ja käuflich auch hier, aber nicht mehr in der Spielzeugbude, und sie wird ohne Weiteres mit der *Agape* der großen Sünderin in Lukas 7, 36 gleichgesetzt; wenn Antikes eine Rolle spielen sollte, dann wirklich nur die Vokabel und der Plural »Liebesgötter«. Jetzt war die Bahn frei für Gegenentwürfe gegen die Klassik, mochte sie auch noch so künstlich retardiert und noch so allegorisch-bedeutsam gesagt sein. Zum Teufel war der Spiritus, das Phlegma war geblieben und die Liebesgötter hatten ausgejauchzt und blieben reduziert auf das, was sie gerade nicht sein sollten: Auf das »Naturale«. Das war die Stunde der Pornographie.

Doch bevor wir sie behandeln, müssen wir noch einmal auf Diderot hören, den schließlich auch Goethe selbst, wenn auch mit Vorbehalten,²⁹² gehört hat.

Mirzoza, die Favoritin des Sultans Mangogul²⁹³ in den »*Bijoux indiscrets*« (1748),²⁹⁴ hat es wohl erkannt, daß es, ohne *a priori* auf Obscönes beschränkt zu sein, komisch

²⁸⁸ WINDFUHR, Heine, S. 29(–32).

²⁸⁹ Vgl. auch Chamisso's Gedicht von 1822 »Ein Gerichtstag auf Huahine. Im Herbst 1812« (SYDOW, Chamisso 2, S. 43–46).

²⁹⁰ Der ursprüngliche Titel des zweiten der getrennt benannten Gedichte lautete »Herodias«.

²⁹¹ Henri Morgers »*Scènes de la bohème*« mit ihrer tragischen Mimi Pipon erschien zur selben Zeit samt der Oper 1849.

²⁹² S. seinen Aufsatz »Diderots Versuch über die Malerei übersetzt und mit Anmerkungen begleitet« in den Propyläen 1.2 und 2.1. Tübingen 1769.

²⁹³ D. h. Louis XV. und die Pompadour, denen sich als Hörer noch Sélim = vermutlich Richelieu hinzugesellt.

²⁹⁴ Denis Diderot, »*Les bijoux indiscrets*«, in: BILLY, Diderot.

ist, wenn das menschliche Ganze auf einen seiner Teile reduziert wird, und zwar nicht nur als rhetorische Synekdoche, sondern sozusagen biologisch. »Ein Buckel, eine lange Nase, ein riesiger Kopf, ein fetter Wanst durchbricht den organischen Zusammenhang, aus dem wir *a priori* den einzelnen Körperteil wahrnehmen; er ist nicht Mittel und Zweck zugleich, sondern behauptet sich für sich. So findet der umsichtig beziehende Blick auf einmal nicht mehr weiter.«²⁹⁵ Das läßt Mirzoza in ihrem Philosophiekolleg über den Sitz der Seele²⁹⁶ nicht nur sozusagen unter unseren Augen vor sich gehen, sondern rechtfertigt damit zugleich das Verfahren ihres Autors und die Grundvoraussetzung alles Weiteren, die Frauen auf *la partie la plus franche qui soit en elles* zu reduzieren.

Quant à la nature, ne la considérons qu'avec les yeux de l'expérience, et nous en apprendrons qu'elle a placé l'âme dans le corps de l'homme, comme dans un vaste palais, dont elle n'occupe pas toujours le plus belle appartement. La tête et le cœur lui sont principalement destinés, comme le centre des vertus et le séjour de la vérité; mais le plus souvent elle s'arrête en chemin, et préfère un galetas, un lieu suspect, une misérable auberge, où elle s'endort dans une ivresse perpétuelle. Ah! s'il m'était donné seulement pour vingtquatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange: en un mouvement j'ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus; les chanteurs à un gosier; la plupart des femmes à un bijou; les héros et les spassadins à une main armée; certains savants à une crâne sans cervelle; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduit à rien.

– *Pour peu que vous laissassiez de mains aux femmes, interrompit le sultan, ceux que vous réduirez au seul instrument de leurs passions seraient courus. Ce serait une chasse plaisante à voir; et si l'on était partout ailleurs aussi vide de ces oiseaux que dans le Congo, bientôt l'espèce en serait éteinte.*

– *Mais les personnes tendres et sensibles, les amants constants et fideles, de quoi les composeriez-vous? demanda Sélim à la favorite.*

– *D'un cœur, répondit Mirzoza ...*

Was die Natur betrifft, so lernen wir, wenn wir sie nur mit den Augen der Erfahrung betrachten, daß sie die Seele im Menschenleib wie in einem großen Palast untergebracht hat, worin diese nicht immer den schönsten Raum einnimmt. Der Kopf und das Herz als Zentrum der Tugenden und Aufenthaltsort der Wahrheit sind ihr vorzüglich eingeräumt, doch zumeist macht sie unterwegs halt und zieht eine Rumpelkammer, einen anröchigen Ort, eine elende Herberge vor, wo sie in ständiger Trunkenheit einschläft. O wäre es mir doch nur für vierundzwanzig Stunden vergönnt, die Welt nach meinen Vorstellungen einzurichten, ich würde Sie durch ein höchst seltsames Schauspiel belustigen. Mit einem

²⁹⁵ STAIGER, Zeit, S. 177.

²⁹⁶ BILLY, Diderot, Ch. XXIX (*Métaphysique de Mirzoza. Les Ames.*), S. 138f. Diderot ließ sich anregen durch das Fabliau »*Le Chevalier qui faisoit parler les cons et les culs*« von Garin (in: BARBAZAN, *Fabliaux*, S. 409–436, auch in: GIER, *Fabliaux*, Nr. VIII. Im deutschen Bereich ist »Der Rosendorn« zu nennen.), das die einschlägigen Organe noch ungeschönt mit Namen nennt. In BILLY, Diderot, S. 1406 sind beide gepunktet.

Schlage würde ich jeder Seele die Teile ihres Wohnsitzes nehmen, die für sie überflüssig sind, und dann fänden Sie jedermann durch den charakterisiert, der ihr verbliebe. So würden die Tänzer auf zwei Füße oder höchstens zwei Beine reduziert, die Sänger auf eine Kehle, die meisten Frauen auf ein *Bijou*, die Helden und die Raufbolde auf eine Waffenhand, gewisse Gelehrte auf einen hirnlosen Schädel; von einer Spielerin bliebe nichts als zwei bloße Hände, die pausenlos Karten handhabten, von einem Vielfraß nur zwei Kiefer in ständiger Bewegung, von einer Koketten zwei Augen, von einem Wüstling das einzige Werkzeug seiner Leidenschaften; die Dummköpfe und Faulenzer würden auf ein Nichts reduziert.

– Wofern Sie den Frauen Hände ließen^[297], unterbrach der Sultan, würde man hinter denen, die Sie auf das einzige Werkzeug ihrer Leidenschaften reduzieren, herlaufen. Das muß eine hübsch anzusehende Jagd sein; und wenn man sonst überall so ohne diese Vögel auskommen müßte, wie im Kongo, so würde die Gattung bald ausgestorben sein.

– Aus was aber würden Sie die zarten und fühlbaren Personen, die standhaften und treuen Liebhaber bilden? fragte Selim seine Favoritin.

– Aus einem Herzen, antwortete Mirzoza.

Reduktion und Isolation sind es also, was uns Diderot hier vorführt.

Sie ermöglichen es, daß der »Sinn« solcher Art von Darstellungen immer noch vom Nicht-Gesagten oder jedenfalls nur Dezent-Gesagten eingehegt bleibt; höchstens in Gedanken, wie es Diderot tut, wagte man, dies Gehege zu durchbrechen, aber diese Vorsicht blaßte allmählich ab, und eine der letzten Manifestationen dieser Nuance des Angedeuteten, des Idyllischen mit ein bißchen *haut goût*, des Gelüfteten, aber nicht Enthüllten bildete der Salon von 1859, den sein neuer Diderot in der Person von Charles Baudelaire bereits mit deutlichem Abstand betrachtete.²⁹⁸ Er sagt über die *Ecole des pointus: L'Amour, l'inévitable amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, joue dans cette école un rôle dénominateur et universel*, und meint damit wohl Leute wie Auguste-Barthélemy Glaize (*Amour à l'encan* 1857), Alphonse Isambert (1855) oder Geneviève Albertine Philip (1899).²⁹⁹ Daß er sich im übrigen dabei auf Thomas Hood und seine Zeichnung zu dem Stückchen »*On the Popular Cupid*« stützt,³⁰⁰ macht seinen kritischen Blick auf das Ende des »*art romantique*« nicht weniger aktuell. Die Zeit der Reduktion und Isolation machte einer robusteren Epoche Platz, in der ein unempfindlicheres Geschlecht die Dinge beim Namen nannte.

Dabei mußte das, worum es Diderot damals ging, ja keineswegs immer grob und grotesk, sondern konnte mit allem Zauber der Poesie umhüllt sein:

²⁹⁷ Jean-Marie Zemb schreibt mir über diese Stelle meiner Übersetzung im November 1998: »Ich werde mich um eine Begründung der Lesart bemühen, welche mir richtig vorkommt, nämlich »Hände« wirklich als »Hände« zu verstehen, auch wenn diese Interpretation den Schwarzen Peter nur weiterreichen sollte. Den Ausdruck »*laisser la main*« kennt jeder Bridge-Spieler [...] Auch der Plural ist in Wendungen geläufig, z. B. »*Jeu(x) de mains – jeu(x) de vilains*«. Dafür trifft man sowohl »*main libre*« als »*mains libres*« in der vom Übersetzer gewählten Bedeutung. [Nämlich: Wenn Sie den Weibern freie Hand ließen (...)]. In Ihrem Passus wäre der Singular »*de main*« unzulässig.«

²⁹⁸ Zum Salon 1859 s. LEMAÎTRE, Baudelaire, S. 343–346; vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 186.

²⁹⁹ ROSENBLUM, S. 10 Anm. 22.

³⁰⁰ HOOD, *The Popular Cupid*, in: HOOD, *Whims*, S. 27–29. Daß Baudelaire übrigens recht gut übersetzt habe, betont GILMAN, Baudelaire, S. 240–244.

In »La Gaudriole«³⁰¹ a princess has to re-assemble the scattered parts of her lover's body, which have been transformed into limbs and flowers of various trees and shrubs. Of course the lover, Zamor, does not win the princess until she has found the last organ, that part essential to the ultimate transport of body and soul. We need hardly say that all this is suggested without the slightest affront to the bienséances.³⁰²

Hier folgt der *reductio* also eine versöhnende und veredelnde *compositio*; doch diese Art der Vereinfachung ist sicherlich zumindest ein Bestandteil des Vergnügens, das die »Liebesgötter« auf dem Markt hervorgerufen haben könnten, wofern sie eben keine Götter, ja noch nicht einmal ganze Menschen, sondern eigentlich spezifische *partes pro toto* wären.³⁰³

Des weiteren tritt aber auch wohl der Effekt ein, den Karl Rosenkranz gerade an dem festgestellt hat, was der Scham dienen und den Anstand retten sollte: Den Feigen- oder Eichenblättern vor eben diesen Teilen in der bildenden Kunst und ihren Sammlungen: »Feigenblätter aber, auf die Schamteile von Statuen geklebt, bringen obszöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isolieren«. ³⁰⁴ Und da haben wir unser zweites Stichwort, das die ergänzende Beobachtung ermöglicht, die Mertner / Mainusch bereits angestellt haben.³⁰⁵ Die Isolation von Faktoren aus ihren komplexen Zusammenhängen und damit Versachlichung (oder sogar Verdinglichung) physischer und psychischer Zustände und Vorgänge, ist nicht nur das Recht der Wissenschaft, ja Voraussetzung vieler ihrer Erkenntnisse, sondern zieht zugleich komische Wirkungen nach sich, die auf obszönem Gebiet und mit obszöner Hinterabsicht besonders intensiv sein müssen, obwohl es sicherlich nur den Spezialfall einer allgemeinen Tendenz darstellt, die sich, vom Märchen bis zum Film unserer Tage³⁰⁶ und in allen Epochen der Literatur deutlich genug bemerkbar macht, von Lichtenbergs vermutlich nicht ganz unschuldiger Physiognomik der Schwänze³⁰⁷ bis zu N. V. Gogol's »Nos« (1832)³⁰⁸ und Christian Morgensterns »Knie,

³⁰¹ Anonym 1746.

³⁰² BARCHILON, Use.

³⁰³ Spezifisch genug, um mit dem Träger wiederum gleichgesetzt zu werden, vgl. MERTNER, Pornotopia, S. 179.

³⁰⁴ ROSENKRANZ, Ästhetik, S. 235; vgl. MERTNER, Pornotopia, S. 39f.; SCHULTE-SASSE, Kritik, S. 131f.

³⁰⁵ MERTNER, Pornotopia, S. 111f. Vgl. zur Reduktion und Isolation WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Zahn, S. 504 Anm. 79, 510 Anm. 99.

³⁰⁶ »Die Idee des Körperteils, der sich selbständig macht und sich nicht mehr beherrschen läßt [...] hat Stanley Kubrick (Terry Southern ist einer von 3 Autoren des Drehbuches) äußerst wirkungsvoll in seinem makaber humoristischen Film »Dr. Strangelove« (1963) (deutsch: Dr. Seltam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben) verwendet, wo der mechanische Arm des ehemals nazistischen Wissenschaftlers immer wieder zum Hitlergruß ansetzt und der amerikanisierte Arm sich erfolglos bemüht, ihn daran zu hindern« (LEGMAN, Witz, S. 324). An der gekennzeichneten Stelle hat Legman aber bereits die Parenthese eingeschoben: »im wesentlichen ist es stets der Penis, obwohl man auch die *kudzu*-Ranke vergleichen mag«.

³⁰⁷ Lichtenberg, Fragment.

³⁰⁸ Daß gerade hier eine enge alte Verbindung zum Sexuellen besteht, die bereits Martial VI 36 ausgesprochen hat (*Mentula tam magna est, quantus tibi, Papyle, nasus, Ut possis, quotiens arrigis, olfacere.*), ist auch in VINOGRADOVS ausführlicher Sujetgeschichte von Gogol's »Nos«

sonst nichts« oder dem Stiefel als »Ginganz« (1905). Sicherlich ist sie auch noch in der Isolierung des Schattens oder Spiegelbildes am Werk. Mit dem etwas unhandlichen Herzen, das sie ja erst buchstäblich herauspräparieren müßte, hat sie es etwas schwerer, aber das heilige Emblem des Herzen Jesu mag mitgeholfen haben, in der bildenden Kunst und Dichtung, vor allem in der »Herz-Emblematik«, doch auch dieses Organ zu isolieren, denn der Reliquienkult in allen Religionen ist das Gebiet, auf dem die Isolierung der Teile nicht nur geübt, sondern hingenommen wird, ohne daß das Gefühl verloren geht, mit dem Teil das Ganze zu verehren. In dem an und für sich »realistischen« Motiv des gegessenen Herzens³⁰⁹ sind aber auch hier Verbindungen zum Erotischen gegeben, die Legmann in seiner Art dick ausgesponnen hat.³¹⁰ Wie bald die Menschheit jedenfalls mit ihrem Schöpfer hier in Schwierigkeiten geraten ist, zeige die Feststellung von Rosenkranz: »Auch die Schamglieder sind an sich ein ebenso natürliches, gottgeschaffenes Organ als Nase und Mund«³¹¹ mit ihrer bemerkenswerten Einschränkung »an sich«. Die betreffenden Organe sind eben nicht als »Liebesgötter« zu idealisieren, sondern haben eine fatale Doppelfunktion, wobei die eine von beiden durch olfaktorische und andere Beigaben (*inter faeces et urinam nascimur*) eine unbezweifelbare Ausscheidungsfunktion ist, über die wir hinwegsehen, die wir aber nicht übersehen können, denn das entwickelte Bewußtsein, wie immer es zu erklären und herzuleiten sein mag, hat uns neben anderen Erscheinungsformen der Selbstwahrnehmung und Selbstkritik auch die ästhetische Dimension erschlossen, die hier strapaziert wird; und hier scheint mir die Zwienatur des Sexuellen beim *homo sapiens* und seiner Affinität zum Komischen und Grotesken zu liegen, in der Tatsache nämlich, daß biologische Alltagsverrichtungen in den selteneren Fällen zum »Zeugezeug« werden, das man sich »mit Entsetzen« zeigt und doch »einand' zum siebenten Himmel geigt«.³¹² Anders als der Ekel oder Abscheu, die sich überwinden lassen, anders als unsere Reaktionen etwa bei skatologischen oder koprophilen Gegenständen, bleibt in geringerem oder höherem Maße eine Scheu vor dieser Sphäre, sei sie noch so latent, und keine Theorie schafft sie ab. Andererseits sind diese Bereiche von Natur mit so viel Unnatur, z. B. mit Kunst, mit so vielen oft

erwähnt (VINGRADOV, *Ěvoljucija*, S. 25 Anm. 1, 34 Anm. 2, 43 f. 73 f.); vgl. auch »*Jak piznawaty kochbywych ludyj*« in: TARASEVŠKYJ, *Geschlechtsleben*, S. 282 ff). Gogol's Geschichte legt SPYCHER, Gogol, einen sexuellen Hintergrund unter. Vgl. noch FECHNER, Haug; ferner VINOGRADOV, *Ěvoljucija*, S. 50 f. über die reisenden Glieder in den Abenteuerromanen.

³⁰⁹ Durch Dante (»*Vita Nuova*« III) und Boccaccio (IV 1 und 9) – vor diesen durch Konrads von Würzburg »*Herzmaere*«, vgl. BOHNENENGEL, *Dialektik*) im ernstesten und komischen Prototyp bezeichnet.

³¹⁰ Vgl. LEGMAN, Witz, S. 663 ff., 840 ff.

³¹¹ ROSENKRANZ, *Ästhetik*, S. 152.

³¹² Wie es der heilige Kamadama in den »Vertauschten Köpfen« von Thomas Mann (1940) in seiner kleinen Makame der Liebe ausdrückt. Die meliorierte Variante »mit Entzücken« paßt nicht zu dem sonstigen Kontext und der *schwül unflätigen Nacht*, sie hat aber in der Ausgabe der Gesammelten Werke in 12+1 Bänden, Band 8, Berlin¹ 1960, obgesiegt. Mit weniger Aufwand, aber umso schneidender hatte Heine knapp 100 Jahre zuvor diese Ur-Paradoxie der *conditio humana* in einem Gedicht ausgesprochen, das Adolf Strotmann, wohl wegen der vermuteten Tendenz gegen Hegel, betitelt hatte: »Zur Teleologie«; s. WINDFUHR, Heine, S. 400–403; dazu S. 1721–1735 (Apparat).

weit abfliegenden Gedanken, mit so viel ästhetischen Deck- oder Tarnfarben übermalt, daß man wohl verstehen kann, warum Zweideutigkeiten im üblichen Sinne »geschmacklos«, komisch und peinlich oder noch negativer wirken.

Hier stoßen wir auf »eines der bedeutungsvollsten Zeichen der menschlichen Substanz, die Scham«, wie sie Ernst von Salomo, im »Fragebogen« (Hamburg 1931, S. 53) etwas pauschal benennt. Sie ist so ubiquitär und hat so viele Seiten, daß wahrlich eine gründlichere Besprechung nötig wäre, als diese kurze Improvisation. Würde ich die wagen, dann würde ich mir Herders *Zweites Wäldchen* aus den kritischen Wäldern II »Über die Schamhaftigkeit Virgils« als Predigttext nehmen (samt dem langen Zitat aus Kant, S. 94–96 der genannten Ausgabe³¹³), denn er hat mindestens über den literarischen Aspekt der Sache bereits tiefe und schöne Erkenntnisse formuliert, wie die von dem Unterschied der »Naturempfindung«, der gesellschaftlichen und der moralischen Scham (S. 104–105), die er auch schon nach Nationen und Zeiten in einer kleinen »Schamhistorie« skizzierte. Doch die ganze Scham ist noch keineswegs angemessen erklärt und noch nicht einmal genügend empirisch beobachtet. Selbst die Psychoanalyse hat sich noch nicht hinreichend mit ihr beschäftigt und ob sie sich gar in einen »Prozeß der Zivilisation« einordnet, wie ihn Norbert Elias feststellen zu können glaubte, dürfte zweifelhaft sein.³¹⁴ Vielleicht ist seine Annahme nur eine Folge davon, daß sich die menschliche »Geschichte« auf der Zeitachse abspielt und infolgedessen gewohnheitsmäßig »rechtsläufig« gelesen wird. Im Grunde liegen die Dinge wohl keineswegs einfacher, als bei einer ebenfalls »instinktiv« gebundenen Verrichtung, nämlich der Nahrungsaufnahme, bei der auch gleichbleibende Tatbestände durch eine ganze Palette bunt wechselnder Tabus, Moden, Konventionen usw. bis zur Unkenntlichkeit überdeckt sind. Doch kehren wir zu unserem Thema und der Technik der Reduktion und Isolation zurück:

Auch die Dingwelt wird in ihre Wirkung einbezogen: Das selbständig gewordene Organ wird durch »pseudomystische Aufwertung« zum übernatürlichen Objekt und führt eine Art von Doppeldasein zwischen oder geradezu *als Mensch und* Gegenstand, wie die Nase des Kollegensekretärs Kovalev. »Die kombinierende Kraft des Witzes dehnt so das schmale Gebiet der Erotik über alle Bereiche des Lebens, sogar der toten Materie aus«, wie Schläffer sagt, nur zögere ich, mit ihm fortzufahren: »freilich nur in der imperialen Geste der Sprache« und nehme keinesfalls seine rasch gegebene Erklärung an, der rächende Witz erotisiere alle Bereiche der Welt, »weil diese nichts vom Erotischen wissen will« (Musa, S. 152), denn das stimmt einfach nicht: Die Welt muß vom Erotischen wissen, wenn sie sich durch Witz rächen will, und rächen tun sich so höchstens die Wissenden an denen, die nichts wissen oder zu wissen vorgeben. Das deutlichste Mittel zu zeigen, daß und

³¹³ HEYNE, Herder.

³¹⁴ Wenn es ein Prozeß war, so ist er doch wohl seit mindestens dreißig Jahren zum Stillstand gekommen und wird mit nachhaltiger Wirkung rückgängig gemacht. So scheint mir HANS PETER DUERR auf dem richtigeren Wege, der vor allem vorschnellen Theoretisieren erst einmal das Material erheben will. Auf Grund seines Werkes »Der Mythos vom Zivilisationsprozeß« wird man vielleicht besser imstande sein, das Phänomen selbst zu ergründen, das BOETTE, Scham, noch als »undefinierbar« (Sp. 999) gesehen hat; vgl. LIXFELD, Anthropophyteia.

wie stark das, wovon wir reden, isoliert und »operationalisiert« ist, wäre nun gewiß, es materiell zu taxieren, zu sortieren, auszubieten und zu verkaufen, gleich ob es nun Nasen seien,³¹⁵ ob Herzen oder »Liebesgötter«, und so festigt sich die Verbindung dieses Komplexes mit Markt und Messe auch auf diese Weise. Vielleicht mag es gequält wirken, wenn wir das nachträglich rechtfertigen, worauf der von Bildungsfesseln unbefangene Leser ohnehin bald verfallen wird; doch schien es mir nötig aufzusuchen, was allenfalls auch außerhalb der antiken Sphäre Goethes nur vermutete Absicht und die Gedanken seiner Interpreten zusammenbringen könnte.

Geht man aber vollends zurück in die Antike, in die wieder ein Teil der Interpreten die Liebesgötter ohne Zögern versetzt hat, so verliert das für spätere Moralen Obszöne ohnehin einen beträchtlichen Teil seines Anstoßes. »Für die Moral des Altertums war das Obszöne nur lächerlich.«³¹⁶ Zwar gehörten priapische Gedichte zum niederen Stil, aber für die bildende Kunst gab es wohl kaum jene Grenzen, die unsere Zeit dann durch die traditionell emblematische oder biblische Ausflucht der Eichen- und Feigenblätter zu markieren gesucht hat.

Auch die Wiederentdecker der Antike vor Goethe mußten das wahrhaben, und was Winckelmann davon bemerkte, ist bereits referiert worden. Es wimmelte von Eroten und Priapen, und daß sie beide auch geflügelt auftraten, erleichterte es vollends, sie miteinander zu identifizieren und dann wohl auch »lose Vögel« in ihnen zu sehen, oder in den Vögeln sie zu sehen.

So ist es schließlich doch nicht verwunderlich, daß zwei Maler des 19. Jahrhunderts, die Goethes Gedicht vom Erotenverkauf ohne Zögern zweideutig interpretiert und ihre Auffassung in entsprechenden Bildern eindeutig festgehalten haben, die Szene sicherheitshalber im antiken Milieu des Bildes von Stabiæ belassen oder einfach die Eroten darauf durch jene Organe ersetzt haben, die dem Eros dienen. Es sind Wilhelm von Kaulbach und Bonaventura Genelli.

»In Deutschland entstanden in dieser Zeit [um die und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts] die meisten Produkte ausgelassen-erotischer Laune in München. Wilhelm von Kaulbach, [Gedon] und Heinrich Lossow³¹⁷ waren hier die angesehenen Fabrikanten dieser Ware«, so heißt es bei Eduard Fuchs,³¹⁸ der neben der »Erzeugung

³¹⁵ Vgl. den Nasenhandel bei M. ALHOY, *Physiologie*, ch. VII.

³¹⁶ SELIGMANN, *Blick*, S. 194.

³¹⁷ »Lossow war vielleicht noch mehr wie Kaulbach ausgesprochener Nuditätenmaler. Aber er war nicht verlogen wie Kaulbach; er wollte gar nicht der teutschen Treue, Zucht und Sitte ein Hohelied singen, wie Kaulbach vorlog« (FUCHS). Gedon habe ich nach FUCHS, *Geschichte* hinzugefügt: »In den Kreis von Lossow und Kaulbach gehört als dritter im Bund auch Gedon, der vielbeschäftigte Baumeister und künstlerische Beirat Ludwigs II.«

³¹⁸ FUCHS, *Geschichte* 1, S. 377 und 377ff. Man wird sich vielleicht wundern, daß ich mich mit den Angaben und Urteilen von FUCHS begnüge, statt mich bei der seriösen Kunstgeschichte zu unterrichten; aber mir scheint dieser 1870 geborene Sammler und »Autodidakt«, dessen Lieblingsbeschäftigung, wie er in »Wer ist's?« (Leipzig 1914, S. 475) selbst bekundet, das »Funde Suchen« war, wenigstens das Material der »Sittengeschichte« kennt, wie wenige andere, und gerade an der zwiespältigen Epoche des *fin de siècle* treffende Kritik übt, die aus seiner »linken« Position herrührt (s. FUCHS, *Klassenkampf*). Im übrigen finden Interessenten hinreichend Literatur bei VOLLMER, Genelli, und KIENER, Kaulbach. Über den zuletzt Genannten vgl. auch noch FUCHS, *Geschichte* 1, S. 23, 2.1, S. 192ff., 2.2, S. 267f. und FUCHS, *Karikatur* 2, S. 124.

des Dampfes« just »Wer kauft Liebesgötter« (um 1875) als »erotisches Hauptwerk« Kaulbachs ansieht. Weiter sagt er über diesen »erotischen Scherz«, den Kaulbach einem Kollegen und Freunde gewidmet habe, noch folgendes:

»Wer kauft Liebesgötter?« ist die verbreitetste, populärste und man kann auch sagen, berühmteste deutsche erotische Karrikatur. Dieser Ruhm ist durchaus unverdient. Gewiß ist die Idee amüsant, aber sie war nichts weniger als neu. Wie Kaulbach in seinem Reineke Fuchs nur den ihm um viele Haupteslängen überragenden Franzosen Grandville verwässert abgeschrieben hat, so hat er auch in dem Blatte »Wer kauft Liebesgötter?« nur ein bereits in der Antike in ähnlicher erotischer Weise variiertes Motiv aufgegriffen. Auch von den französischen Erotikern der dreißiger Jahre ist dasselbe Motiv mehrere Male ungleich künstlerischer behandelt worden. Was Kaulbachs einziger Fortschritt war, ist, daß er ein größeres Format gewählt hat. Aber dessenungeachtet haben Kaulbachs »Liebesgötter« ihr Ansehen bewahrt. Sie sind auch heute noch im Handel, ja mehr noch als das, es sind davon sogar noch neuerdings einige Nachstiche erschienen. Kaulbach war übrigens in seiner Zeit nicht der einzige deutsche Künstler, der das Motiv »Wer kauft Liebesgötter?« erotisch variierte. Sein Münchener Kollege Genelli hat es ebenfalls in einem peinlich ausgeführten Aquarell getan. Genelli hält sich mehr an das antike Vorbild, ist wesentlich dezenter und nicht so boshaft geistreich wie Kaulbach, aber vielleicht um ebenso viel künstlerischer. In den Handel kam Genellis Aquarell unseres Wissens nur als kleine Photographie.

Wie man sieht, gehen die in den Überschriften beider Bilder hinreichend kenntlich gemachte Beziehung auf Goethes Lied und das – selbstverständlich angenommene – antike Vorbild durcheinander. *Beides* gäbe aber doch noch nicht die ebenso selbstverständlich vorausgesetzte Möglichkeit einer erotischen Auslegung, es sei denn, man schriebe Kaulbach hier die gleichen »gewagtesten und im Text gar nicht motivierten pornographischen Scherz« zu, die Fuchs im »Reineke Fuchs« zu bemerken weiß.³¹⁹

Fuchs folgt dieser Auslegung dennoch ohne eine andere Rechtfertigung, als den lakonischen Satz »Daß auch Goethe dem direkt Phallischen nicht abhold war, ist längst bekannt. Ich belege es hier durch sein köstliches Poem [sic] »Wer kauft Liebesgötter?«³²⁰

Um wenigstens einen ungefähren Eindruck dessen zu geben, was die Bilder darstellen, folge nun aber eine kurze Beschreibung beider Stücke.

*Genelli (Anhang III, Nr. 11):*³²¹

Sein Aquarell steht noch ganz im Bann der klassischen Dreiergruppe und ist als exakte Parodie (oder, wie Fuchs es nennt, Karikatur) des Originals und seiner Nachfolge anzusehen. Links holt die halbbekleidete Verkäuferin aus dem Käfig einen

³¹⁹ FUCHS, Geschichte 1, S. 193: Über »Schlüpfrigkeiten, die man zuerst harmlos übersieht, die einem aber sofort auf Dutzenden von Bildern als erstes in die Augen springen, sowie man es einmal weiß [...]«. »Die wohlgezogene Tochter und der ebenso wohl erzogene Junge, die das Buch in die Hand bekommen, sind unerfahren in dem Jargon dieser Sprache, sie merken also nichts. Der gemütvollte Papa dagegen fühlt sich geehrt, daß der Künstler sich auf diese burschikose Weise mit ihm noch extra nebenher unterhält, und er erhebt ihn damit unter die Genies [...]«; vgl. FUCHS, Geschichte 2, 2, S. 267, 272 f.

³²⁰ FUCHS, Geschichte 2, 2, S. 272 f.

³²¹ B[u]onaventura Genelli (1798–1868), geboren in Berlin, stammte aus einer römischen Familie, die 1729/30 nach Dänemark ausgewandert war. 1822–1832 war er in Rom, hielt sich aber von den Deutsch-Römern, den Nazarenern, fern. Da er den Kult um Ludwig I. nicht

Phallus alatus und hält ihn anpreisend hoch. Ein weiterer drängt zwischen den Käfigstäben hinaus. In der Mitte zeigt sich die nackte Käuferin in sachdienlicher Pose. Rechts kniet eine weitere nackte Gestalt, eher als gleichberechtigte Teilnehmerin am Spiel; sie hält einen »verbrauchten« Liebesgott mit der rechten Hand vor sich, drückt ihm am Boden die »Kehle« zu und führt einen gebrauchsfertigen mit der linken offenbar hinter sich ein. Die drei Figuren sind gleich alt, die Verkäuferin ist keine alte Frau, wie in *Stabiæ*.

*Kaulbach (Anhang III, Nr. 12):*³²²

Hier steht sie dagegen als alte Frau vor dem Käfig und bietet einer jungen zwei »positive« Exemplare an, ein weiteres Mädchen schaut neugierig zu. Fünf »positive« Phallen stecken im Käfig, einer kratzt sich draußen die Flügel. Auch zwei weitere (kämpfende?) »negative« sind bereits draußen, drei fliegen im Hintergrund. Drei junge Mägde mit Krügen in der Hand und auf dem Kopf halten sich gleichfalls im Hintergrund auf, eine steht am Käfig, eine kauft den vorgezeigten »Liebesgott«. Im Hintergrund sind aber auch noch acht weitere junge Frauen beschäftigt, eine fängt einen entfliegenden Phallus, eine ist im Vordergrund in Tätigkeit, teils werden sie nachher gezeigt. Rechts ist ein Priapus-Brunnen zu sehen. Die Landschaft ist arkadisch. Ein Schild präsentiert die Reklame: »Wer kauft Liebesgötter?« und trägt das Zeichen eines geflügelten Phallus. Der Phallen und Interessentinnen gibt es also wahrlich genug auf dieser mit Erotik vollgestopften Szene.

Nach diesen beiden Produkten zweier namhafter deutscher Maler scheint nun an der Schwelle des 20. Jahrhunderts alles an Anregungen verbraucht, was sich am Motiv der Liebesgötter als poetisch-aktivierende Kraft erwiesen hatte. Weder haben die Amoretten gereicht, um das volle Gewicht der Liebessymbolik zu tragen, noch konnten sie sich als bloße Stellvertreter tabuisierter Körperteile behaupten, denn man hatte inzwischen gelernt, diese unverschlüsselt beim Namen zu nennen.³²³ Je fester die Mauern der Konvention waren, je mehr die Männerwelt des Militärs das

mitmachte, wurde er von Kaulbach denunziert und spielte daher im offiziellen München keine Rolle. Auch Cornelius, der ihn anfangs förderte, beurteilte ihn später kritisch. Er schuf Illustrations-Zyklen zu Homer und Dante, immer in der zeichnerischen und mageren Klassik, die er von dem »beratenden Freund« seines Onkels, des Architekten Hans Christian Genelli, von dem verehrten Carstens gelernt hatte. In dem autobiographischen Zyklus »Aus dem Leben eines Künstlers« ist Amor durchaus noch mit im Spiele. Später gewann die Romantik Einfluß auf ihn, aber während der gleichaltrige Carl Blechen bereits entschiedener Romantiker war, stand Genelli »genau in der Mitte« zwischen den Richtungen und kam in beiden nicht an die Spitze. Vgl. CRASS, Genelli, S. 58; EBERT, Genelli; CHRISTOFFEL, Genelli.

³²² Wilhelm (von) Kaulbach (1805–79) wurde Hofmaler Ludwigs I. und wirkte in München, u. a. als Illustrator von »Galerien« zu Shakespeare, Goethe (u. a. der Fünften Römischen Elegie) und Schiller. Schon im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schreibt EMER, Kunstgeschichte, S. 756 von ihm: »Seine Berühmtheit bei den Zeitgenossen erscheint heute einigermassen unverständlich«; vgl. WILLE, Liebesgötter, S. 176 f.

³²³ Mit den Namen hat man allerdings bis heute seine Schwierigkeiten, von Goethes »Iste« an, zu dem man UNSELD, Tagebuch, S. 165 ff., vergleichen möge, bis zu Bert Brechts albernem Dreizehnten Sonett (dazu KLESSMANN, Wort).

gesamte Gesellschaftsleben prägte, um so unbekümmerter baute sich neben der Welt der guten Sitte eine Gegenwelt der Herrenabende und Kasernenwitze auf, in der »Zweideutigkeit« zur Eindeutigkeit, Anspielung zur Anschauung wurde. Nur die ZF lebt als Bestandteil unseres Motivs weiter, doch nicht sowohl durch die Figurinen und Worte, wie durch ihre Musik, und allenfalls in ihrer Nachfolge auch Goethes Lied, das sich ihrer Figurinen bedient.

Wir wären also auch mit dieser Betrachtung am Ende, wenn nicht noch eine Frage offen geblieben wäre, die zwar naheliegt, die aber offenbar niemand in den Sinn gekommen ist, nämlich die Frage: Sind denn die Liebesgötter auf dem Markt ein Köder nur für die Damen?

So fragen wir im folgenden Abschnitt:

Wer kauft Liebesgöttinnen?