

PYGMALION INVERSUS – INVERSION DES MYTHOS BEI GUNDOLF UND
KAISER

by

Mirjam Döpfert

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2012

© Copyright by Mirjam Döpfert, 2012

DALHOUSIE UNIVERSITY
DEPARTMENT OF GERMAN

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “PYGMALION INVERSUS – INVERSION DES MYTHOS BEI GUNDOLF UND KAISER” by Mirjam Döpfert in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dated: August 23, 2012

Supervisor: _____

Readers: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: August 23, 2012

AUTHOR: Mirjam Döpfert

TITLE: Pygmalion inversus – Inversion des Mythos bei Gundolf und Kaiser

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of German

DEGREE: MA CONVOCATION: October YEAR: 2012

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions. I understand that my thesis will be electronically available to the public.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

Signature of Author

Voor Lenie en Bert.

INHALTSVERZEICHNIS

ABSTRACT.....	vii
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	viii
DANKSAGUNG	ix
KAPITEL I EINLEITUNG	1
KAPITEL II DER PRÄTEXT: PYGMALION BEI OVID.....	5
II.1 EINORDNUNG IN DIE METAMORPHOSEN	5
II.2 ANALYSE: PYGMALION ALS LEBENSSPENDENDER KÜNSTLER..	9
KAPITEL III FRIEDRICH GUNDOLF: PYGMALION (1902).....	17
III.1 PYGMALION – EIN LYRISCHES DRAMA.....	17
III.2 THEMENKOMPLEXE DES DRAMAS	20
III.2.1 Pygmalion als Ästhetizist – das Beziehungsdrama.....	20
III.2.1.1 Vor dem Erscheinen der Göttin	20
III.2.1.2 Nach dem Erscheinen der Göttin.....	25
III.2.2 Pygmalion als Frevler – Hybris eines Künstlers	27
III.2.3 Attis – die Verkörperung der Liebenden	31
III.2.4 Die Ambivalenz der Kunst.....	33
III.3 PARALLELEN UND UNTERSCHIEDE ZU OVID.....	37

KAPITEL IV GEORG KAISER: PYGMALION (1944)	40
IV.1 PYGMALION – EIN ANTIKISIERENDES DRAMA	40
IV.2 THEMENKOMPLEXE DES DRAMAS	41
IV.2.1 Pygmalion als Künstler – Segen und Fluch	41
IV.2.1.1 Pygmalion – Garant der Menschheit	41
IV.2.1.2 Chaire – Einheit von Künstler und Werk	44
IV.2.2 Pygmalion – Wanderer zwischen den Welten	46
IV.2.2.1 Der Traum – Gegenwelt zur Realität.....	46
IV.2.2.2 Die Besucher – Repräsentanten der Gesellschaft.....	49
IV.2.3 Der Kampf um die Erhaltung der Traumwelt.....	53
IV.2.3.1 Die Gefährdung durch die Gesellschaft	53
IV.2.3.2 Die Gerichtsverhandlung.....	56
IV.2.3.3 Das Scheitern.....	59
IV.3 PARALLELEN UND UNTERSCHIEDE ZU OVID	63
KAPITEL V SCHLUSSBETRACHTUNG	67
BIBLIOGRAPHIE	70
PRIMÄRLITERATUR	70
SEKUNDÄRLITERATUR.....	70

ABSTRACT

Myths are not static, but rather characterised by variation and variability. Thus since classical times and continuing to the present day, one can recognize a mythopoetic freedom in the use of and interaction with the traditional myths.

This thesis takes up Ovid's myth of the artist Pygmalion and examines its reception in the dramatic works of Friedrich Gundolf and Georg Kaiser. Both plays, each of which culminate in a turning-to-stone, are presented as inversions of the myth they treat, reversing the Ovidian pattern. A detailed analysis of the plays demonstrates the extent to which each author deviates from the Ovidian model and transforms the myth, in order to open up new depths and modes of thought played out against the classical backdrop.

Mythen sind nicht statisch, sondern durch Variabilität gekennzeichnet. Von der Antike bis heute lässt sich daher eine mythopoietische Freiheit im Umgang mit den tradierten Mythen erkennen.

Diese Arbeit nimmt den Ovidischen Mythos vom Künstler Pygmalion in den Blick und untersucht seine Rezeption in den Dramen Friedrich Gundolfs und Georg Kaisers. Die beiden Werke, die jeweils mit einer Versteinerung enden, werden dabei als Mytheninversionen vorgestellt, präsentieren sie doch den Ovidischen Mythos unter umgekehrten Vorzeichen. In einer detaillierten Analyse der Dramen wird herausgearbeitet, inwieweit beide Autoren von der Ovidischen Vorlage abweichen und den Mythos transformieren, um vor der antiken Folie neue Denkräume zu eröffnen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Bd.	Band
Bde.	Bände
ders.	derselbe
dt.	deutsch
ebd.	ebenda
gr.	griechisch
Hg.	Herausgeber
h.g.	herausgegeben
i.e.	id est
S.	Seite
V.	Vers
Vgl.	Vergleiche
z.B.	zum Beispiel

DANKSAGUNG

Ich möchte meiner Betreuerin Judith Sidler ganz herzlich danken für ihre Hilfe bei der Planung und Umsetzung dieser Arbeit, für Anregungen, Ermutigung, und alle Zeit, die sie in diese Arbeit investiert hat. Ferner danke ich meinen Korrektoren Prof. Dr. Hans-Günther Schwarz und Dr. Michael House für das Lesen und Kommentieren meiner Entwürfe. Ein besonderes Dankeschön gilt auch Brigid Garvey und Annett Gaudig, die mich auf so vielfältige Art unterstützt haben.

Ich danke darüber hinaus dem gesamten Department of German – namentlich Prof. Dr. Hans-Günther Schwarz, Dr. Judith Sidler, Dr. Michael House, Dr. Anna Swartwood House, Brigid Garvey, Annett Gaudig, Christine Hoehne und Janet Ross – für ein wundervolles, bereicherndes Jahr und alle Herzlichkeit und Offenheit, die mir entgegengebracht wurde.

Gloria Haskett danke ich für eine wunderbare Zeit in ihrem gastfreundlichen Haus, für viele unvergessliche Momente und schöne Erinnerungen.

Und nicht zuletzt danke ich meinen Eltern und meiner wunderbaren Schwester, die mir dieses Jahr ermöglicht haben.

KAPITEL I EINLEITUNG

Mythen¹ sind durch den Modus der Variation gekennzeichnet.² Dies bedeutet, dass sie nicht als statische Texte tradiert, sondern immer wieder neu erzählt und dabei in verschiedener Form variiert werden. Diese mythopoietische Freiheit als Charakteristikum mythologischer Erzählungen wurde bereits in der Antike theoretisch reflektiert. Aristoteles fordert in seiner Poetik explizit zur freien Bearbeitung von Mythen auf, postuliert jedoch zugleich, dass der Dichter dabei niemals so weit gehen dürfe, die Mythen „aufzulösen“.³ Der Mythos besitzt laut Aristoteles einen narrativen und semantischen Kern,⁴ der nicht verändert werden kann, ohne dass die Identität des Mythos gefährdet ist; er ist ein konstitutives Moment.

¹ Unter dem Begriff „Mythen“ sollen im Folgenden Erzählungen verstanden werden, in welchen Menschen ihr Selbst- und Weltverständnis bezeugen. Der Mythos erweist sich als „Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit“ (Hans BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. S. 13), er ist Mittel, „die Angst immer wieder zur Furcht [zu] rationalisieren [...]“. Das geschieht primär nicht durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare“ (BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*. S. 11). Die Tradierung von Mythen geht einher mit einer ständigen Aktualisierung im jeweiligen sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Vgl. ferner: Aleida und Jan ASSMANN: [Art.] »Mythos«. In: Hubert CANCEK/Burkhard GLADIGOW/Karl-Heinz KOHL(Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. 5 Bde. Bd. 4: Kultbild – Rolle. Stuttgart/Berlin/Köln: Verlag W. Kohlhammer 1998. S. 179-200; Walter BURKERT: »Antiker Mythos – Begriff und Funktion«. In: Heinz HOFMANN (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto 1999. S. 11-26.

² Vgl. im Folgenden: Martin VÖHLER/Bernd SEIDENSTICKER/Wolfgang EMMERICH: »Zum Begriff der Mythenkorrektur«. In: Martin VÖHLER/Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. S. 1-18.

³ Aristoteles: *Poetik*. gr./dt. hg. u. übers. v. Manfred FUHRMANN. Stuttgart: Reclam 1999. Kap. 9, S. 30-31: „ὅστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδία εἰσὶν ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶριμα ὀλίγοις γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας“ („Demzufolge muss man nicht unbedingt bestrebt sein, sich an die überlieferten Stoffe, auf denen die Tragödien beruhen, zu halten. Ein solches Bestreben wäre ja auch lächerlich, da das Bekannte nur wenigen bekannt ist und gleichwohl allen Vergnügen bereitet.“); Kap. 14, S. 42-45: „Τοὺς μὲν οὖν παρελημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμίστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὕρισκεν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς“ („Es ist nun nicht gestattet, die überlieferten Geschichten zu verändern; ich meine z.B., dass Klytaimnestra von Orestes getötet werden muss und Eriphyle von Alkmeon. Man muss derartiges selbst erfinden oder das Überlieferte wirkungsvoll verwenden.“).

⁴ Hier ergibt sich ein methodisches Problem: Bei den antiken Mythen kann nicht festgestellt werden, inwieweit sie selbst Korrekturen oder Varianten eines Mythos sind – die Bestimmung der Referenzmythen erweist sich als sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich. Damit ist auch die Bestimmung eines festen Kerns fraglich. Vgl. Antje WESSELS: »Über die Freiheit und Grenzen poetischer Mythengestaltung«. In: Martin VÖHLER/Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/ New York 2005. S. 165-180. S. 173.

Wie Vöhler, Seidensticker und Emmerich es in ihrem Aufsatz konstatieren, lassen sich jedoch bereits in der Antike Texte finden, in welchen der Kern des Mythos tangiert und verändert wird. Sie schlagen für die Bezeichnung dieses Phänomens den Begriff der Mythenkorrektur vor, den sie von der Mythenvariation abgrenzen: Letztere zielt nicht auf den Mythenkern, sondern den Randbereich des Mythos. Dem Begriff der Mythenkorrektur ist eine Wertung dahingehend inhärent, dass der neue Mythos eine Berichtigung des verfälschten Referenzmythos darstellt. Er operiert mit den Kategorien von richtig und falsch.⁵ Da dieser korrigierende Impetus im Sinne einer Richtigstellung und Präsentation einer überlegenen Mythenversion nicht unbedingt gegeben sein muss, soll für das von Vöhler und Seidensticker als Mythenkorrektur beschriebene Phänomen im Folgenden mit dem neutraleren Begriff der Inversion bezeichnet werden.

Die Inversion einer standardisierten Mythenversion⁶ kann dabei sowohl durch die Änderung des narrativen Kerns (also die Abwandlung der Handlung) als auch des semantischen Kerns (z.B. andere Darstellung oder Bewertung des Helden) geschehen. Sie muss nicht immer explizit sein, sondern kann auch implizit erfolgen, indem der Autor etwa durch Anspielungen auf den Referenzmythos verweist.

Das Phänomen der Mytheninversion basiert auf Dialogizität, setzt sie doch auf Seiten des Rezipienten die Kenntnis des Referenzmythos voraus, um ein tieferes Textverständnis zu ermöglichen – sie spielt mit dem Erwartungshorizont des Rezipienten und eröffnet ihm im Spannungsfeld des traditionellen Mythos und der korrigierten Form neue Denkräume.

⁵ Vgl. WESSELS: »Über die Freiheit und Grenzen poetischer Mythengestaltung«. S. 167.

⁶ In der Moderne ist der Mythenkern meist fixiert. Durch die Mythen tradition, die von Verdichtung und Reduktion geprägt ist, wird er auf eine bestimmte Variante festgelegt. Dieser Prozess der Fixierung wurde durch unterschiedliche Phänomene wie z.B. das Aufkommen mythologischer Handbücher, der Kanonisierung einzelner literarischer Werke oder der Reduktion von Mythen auf einprägsame Einzelbilder gefördert. Vgl. Bernd SEIDENSTICKER: »Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie«. In: Martin VÖHLER/Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. S. 165-180. S. 37-50. S. 42.

Vor diesem Hintergrund ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, zwei Mytheninversionen des 20. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen. Mit dem lyrischen Drama *Pygmalion* Friedrich Gundolfs⁷ und dem gleichnamigen Drama Georg Kaisers⁸ sollen zwei Werke untersucht werden, welche – wie am Titel erkennbar – auf die traditionelle Pygmalionerzählung Ovids⁹ rekurrieren, um deren Kern umzuwandeln: In beiden Fällen folgt auf die Belebung der Statue eine Versteinerung, womit die belebende Kraft der Kunst und der Liebe, wie wir sie bei Ovid finden, relativiert wird. Die beiden Dramen sollen werkimmanent im Verfahren des *close reading* interpretiert werden, wobei der Frage nachgegangen werden soll, wie die Autoren jeweils von der mythopoietischen Gestaltungsfreiheit Gebrauch machen, um die Geschichte von Pygmalion neu zu erzählen und dabei eigene Akzente zu setzen.

In der Forschung ist den beiden Dramen bisher wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden. Da das Manuskript bis zum heutigen Zeitpunkt nie veröffentlicht wurde, existiert außer einem Aufsatz von Professor Martin keine spezifische Literatur zu diesem Drama.¹⁰ Selbiges gilt für das Drama Kaisers. Zwar ist es in der Sekundärliteratur häufiger vertreten, doch eine genaue Analyse des Dramas vor allem auch vor der Folie des Ovidischen Mythos steht bisher noch aus.

⁷ Friedrich GUNDOLF: *Pygmalion* | Rapsodie von | Friedrich Gundolf | Darmstadt 1902 | 6. Juli. Handschrift. Titel sowie 17 gezählte und beschriebene Seiten. Nachlass Friedrich Gundolf. University of London. Institute of Germanic and Romance Studies. Mappe W5 (*Zwiegespräche*). Für die freundliche Genehmigung, aus dem Manuskript zitieren zu dürfen, danke ich ganz herzlich dem Direktor des Institute of Germanic und Romance Studies, Prof. Dr. Bill Marshall.

⁸ Georg KAISER: *Griechische Dramen. Pygmalion. Zweimal Amphitryon. Bellerophon*. Zürich: Artemis-Verlag 1948. S. 5-138.

⁹ [Ovid] Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses*. ed. William S. ANDERSON. Leipzig: Teubner 2001. Im Folgenden wird auf diesen Text mit dem Kürzel Met. rekurriert, die Buch- Versangaben erfolgen im Fließtext direkt hinter dem Zitat in Klammern.

¹⁰ Dieter MARTIN: »„Sei marmor!“. Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos«. In: Olaf HILDEBRAND und Thomas PITROF (Hg.): *„...auf klassischem Boden begeistert.“ Antikerezeptionen in der deutschen Literatur*. Freiburg: Rombach 2004. S. 315-334.

In einem ersten Teil dieser Arbeit wird der Ovidische Mythos, der als Prätext beide Dramen fungiert, als Erzählung von Pygmalion als einem liebenden und lebensstiftenden Künstler interpretiert, um damit eine Vergleichsbasis für die Dramenanalysen zu schaffen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit dem Drama Friedrich Gundolfs. Um das Werk grob in einen Kontext einzuordnen, soll zunächst die Gattung des lyrischen Dramas umrissen werden. In der thematischen Erschließung wird der Text als Beziehungs- und Künstlerdrama analysiert: Pygmalion soll Ästhetizist vorgestellt und in seiner Hybris beleuchtet werden. Attis soll in ihrer Rolle als Liebende näher in den Blick genommen werden. In einer Synthese der Handlung wird daraufhin die Ambivalenz der Kunst herausgearbeitet, bevor ein Vergleich mit der Ovidischen Vorlage angestellt wird.

Im Zentrum des vierten Teils der Arbeit steht das Drama Georg Kaisers. Hier soll zunächst der Künstler Pygmalion näher analysiert werden, sowohl in seiner Rolle als Garant der Menschheit als auch besonders in seinem Leiden an der Dichotomie von Traum und Wirklichkeit, das als Leitmotiv des Dramas herausgestellt werden soll. Da Kaiser die *dramatis personae* im Vergleich zu Ovid bedeutend erweitert hat, sollen die Figuren Konon, Korinna, Alexias und die Richter genauer in den Blick genommen und in ihrer Funktion für die Dramenhandlung erhellt werden. Anschließend soll der Text mit der Ovidischen Erzählung verglichen werden, bevor in der Zusammenschau der Ergebnisse beider Dramenanalysen eine Schlussbetrachtung formuliert wird.

KAPITEL II DER PRÄTEXT: PYGMALION BEI OVID

II.1 EINORDNUNG IN DIE METAMORPHOSEN

Der römische Dichter Publius Ovidius Naso verfasst seine Metamorphosen, denen auch die Erzählung von Pygmalion entstammt, wahrscheinlich zwischen 1 und 8 n. Chr. Als Inspiration dienen ihm Werke aus der griechischen Literatur, in welcher das Metamorphosen-Motiv bereits sehr früh verankert ist und sich vor allem in der Epoche des Hellenismus großer Popularität erfreut.¹¹

Ovid ist der erste Dichter, der mit seinem Werk die Metamorphosen-Sammlung auch in Rom einführt. Dabei kreiert er mit seinen in Hexametern verfassten *Metamorphosen* eine Mischgattung, welche besonders Elemente des Epos und des Lehrgedichts, aber auch der Liebeslegie und des Dramas in sich vereint.¹² Wie das Proömium zu erkennen gibt, erhebt Ovid für sein 15 Bücher umfassendes Werk den universalen Anspruch, die Verwandlung als *inconstantia constans* im Rahmen der gesamten Weltgeschichte („*ab origine mundi ad mea tempora*“, Met. 1, 3-4) zu thematisieren. Obgleich er ein *perpetuum carmen* komponiert, welches von Kallimachos, dem stilbildendem Vorbild der Neoteriker abgelehnt worden war,¹³ bleibt er dennoch der kallimacheischen Doktrin der kleinen, ausgefeilten Dichtung

¹¹ Hatten die Verwandlungen zunächst bei Homer und auch bei der attischen Tragiker-Trias niemals den Kernpunkt der Handlung gebildet, geriet in der alexandrinischen Literatur die Metamorphose als Phänomen in den Blickpunkt – Autoren wie Eratosthenes von Kyrene oder Nikandros von Kolophon veröffentlichten ganze Metamorphosenkataloge, vgl. Niklas HOLZBERG: *Ovids Metamorphosen*. München: C.H. Beck 2007. S. 23.

¹² Für die Gattung des Epos sprechen der Hexameter, die Länge des Werkes, der mythologische Stoff sowie zahlreiche epische Elemente wie z.B. die Vorliebe für Ekphraseis, Kampf- und Seesturmschilderungen. Andererseits jedoch weisen die Metamorphosen weder einen kontinuierlichen Handlungsablauf, noch einen Haupthelden auf. Eine Zuordnung zur Gattung des Lehrgedichtes liegt nahe aufgrund des philosophisch-naturwissenschaftlichen Rahmens (Kosmogonie Buch 1, Pythagorasrede Buch 15), der bisweilen pseudo-naturwissenschaftlichen, minutiösen Schilderung der Metamorphosen und der Beschränkung auf ein Thema. Doch das mythologische Sujet sowie die unsystematische Darlegung sind untypisch für ein Lehrgedicht. Aus der Tragödie übernimmt Ovid das Interesse an der Psychologisierung, aus der Liebeslegie entstammt das Motiv der privaten Liebe, welche in zahlreichen Metamorphosen eine Rolle spielt.

¹³ Das Ich der Aitia des Kallimachos wird im Prolog kritisiert, kein *ἄεισμα διηκεές* (lat. Übersetzung *carmen perpetuum*) verfasst zu haben, und rechtfertigt sich daraufhin mit der Aussage, dass Qualität einer Dichtung sich nicht über Quantität definiert. Hieraus leitet es die Forderung nach geschliffener und neuartiger Dichtung ab. Vgl. [Kallimachos]: *Kallimachos Werke*. hg. u. übers. v. Markus ASPER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. S. 66.

verpflichtet: Sein Opus setzt sich aus einzelnen, nuancenreich ausgearbeiteten Epyllia zusammen, welche er nicht isoliert aneinanderreihet, sondern durch vielfältige Verbindungen zu einem organischen Ganzen vereint. Auch hierbei dient Ovid die *variatio* als Prinzip: Mal stiftet er den Zusammenhang über äußerliche Verknüpfungen wie z.B. Personen oder Orte, mal durch Themenkreise oder durch verschiedene Erzählebenen, indem er intra- und metadiegetische Ebenen öffnet.

So steht auch die Erzählung von Pygmalion, deren genaue Quelle den Forschern unbekannt ist,¹⁴ nicht absolut, sondern ist eingebettet in den intradiegetischen Orpheusgesang: Die Orpheus-Handlung beginnt nach einer relativ simplen schematischen Überleitung¹⁵ im 10. Buch mit der tragischen Hochzeit und endet im 11. Buch mit dem Tod des Sängers, wodurch gleichzeitig der Rahmen für seine *carmina* geschaffen wird. Nachdem er Eurydice endgültig an die Unterwelt verloren hat, trägt Orpheus seinen Gesang in freier Natur vor und untergliedert ihn in zwei

¹⁴Obgleich die Forschung mehrheitlich der Meinung ist, dass die Pygmalion-Erzählung in wesentlichen Punkten eine originale Schöpfung Ovids ist, gibt es für die Figur des Pygmalion dennoch einige vorovidische Belege: Die Kirchenväter Clemens Alexandrinus (Clem. Alex. Protr. 4, 57, 3 f. BKV p. 44, 32 ff.) und Arnobius (Arnob. Nat. VI 22 CSEL 4 p. 233, 8 ff.) liefern in ihren Werken ein indirektes Zitat des Philostephanos, eines Autors, der im zweiten Jahrhundert vor Christus lebte und mit seinen *Περὶ Κύπρου* einen Zyklus von kyprischen Geschichten verfasste. Dieser erzählt von einem cyprischen König namens Pygmalion, der sich in eine Venus-Statue verliebt und diese wie eine Ehefrau behandelt (Fragment 13 in: Karl Otfried MÜLLER, Theodor MÜLLER (Hrg.): *Fragmenta Historicorum Graecorum*, 5 Bde., Bd. 3: insunt fragmenta: Neanthis Cyziceni, Lysimachi [...]. Paris: Fermin-Didot 1849. S. 31). Unter dem Namen Pygmalion ist in der Antike ferner noch ein König von Tyrus bekannt, der einen Brudermord begeht (Ver. Aen. I 347-364; Ov. Epist. 7, 52), sowie ein König auf Cypern, deren Tochter Adonis gebiert (Apollod. 3, 14, 3, 2). Obwohl die Ovidische Erzählung derjenigen des Philostephanos nahe steht, weist sie doch auch große Unterschiede auf: Bei ihm ist Pygmalion ein Künstler, der in seiner Statue die ideale Frau entstehen lassen will und sich anschließend in sie verliebt. Die größte Abweichung liegt in der Belebung begründet, die bei Philostephanos fehlt. Ovid greift folglich ganz im Sinne der kallimacheischen Doktrin auf *avia loca* zurück und bearbeitet mit Pygmalion einen wenig bekannten Stoff auf originelle Weise. Vgl. Franz BÖMER: *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. 7 Bde., Bd. 5: Buch 10-1. Heidelberg: Winter 1980. S. 93-97; Annegret DINTER: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*. Heidelberg: Winter 1979. S. 13-16; Heinrich Dörrie: *Pygmalion. Ein Impuls und seine Wirkung bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. 11-14. Seine Version legt den Grundstein auf die spätere Rezeption des Mythos, die ausschließlich auf Ovids Pygmalion als Prätext rekurriert.

¹⁵ Die glückliche Hochzeit von Iphis und Ianthe (Met. IX, 666-797) wird mit der unglücklichen Hochzeit von Orpheus und Eurydice kontrastiert.

Themengebiete: *pueros[...]* *canamus* | *dilectos superis inconcessisque puellas* | *ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (Met. 10, 152-154).¹⁶

Die Pygmalionerzählung, die keinem der beiden Themengebiete zugeordnet werden kann, ist durch das Mittel der inhaltlichen Kontrastierung in den Erzählernexus eingebunden. Ihr voraus geht die Geschichte der Propoetiden, welche die Hoheit der Venus nicht anerkennen und von dieser zur Strafe zunächst zu Prostituierten gemacht und schließlich versteinert werden (Met. 10, 238-242). Die Erzähl-Elemente Venuskult, körperliche Liebe und Verwandlung bzw. Versteinierung treten auch bei Pygmalion auf, sind der Propoetidenhandlung jedoch diametral entgegengesetzt. Pygmalion erscheint als ein frommer Verehrer der Venus, der mit ihrem Segen seine Statue zum Leben erweckt und mit ihr eine Liebesbeziehung eingeht.

Auch zur Rahmenerzählung der Orpheusgeschichte lassen sich Parallelen ziehen: In beiden Geschichten steht die Trias von Liebe, Kunst und Frömmigkeit im Mittelpunkt. Die Kunst, mit deren Hilfe die Grenze zwischen Leben und Tod überwunden werden soll, ist dabei jeweils eng mit der Frömmigkeit verbunden, da ihre wunderbare Macht sich nur in Verbindung mit ihr zu entfalten vermag. Wie bereits im Vergleich mit den Propoetiden herausgestellt, greift auch hier das Schema der Kontrastierung, da der Pygmalionerzählung im Gegensatz zu derjenigen des Orpheus ein positives Ende beschieden ist.

¹⁶ Diese Einteilung wird jedoch nicht streng durchgehalten: Beginnend mit dem ersten Gebiet, den Knaben, welche von den Göttern geliebt wurden, besingt er zunächst den Raub des Ganymedes durch Iuppiter und dann die Verwandlung des von Apollo geliebten Hyacinthus in eine Blume. Mit den Erzählungen von den Cerasten und Propoetiden verlässt Orpheus diesen Themenkreis um sich dem Thema Cypern und damit auch der Göttin Venus zuzuwenden, die eng an diese Insel gebunden ist. Zu diesem kyprischen Erzählkreis gehört auch die anschließende Geschichte von Pygmalion, auf welche die Geschichte von Myrrha folgt, mit welcher Orpheus den zweiten Themengebiet der *inconcessae ignes* eröffnet. Die darauffolgende Erzählung von Venus und Adonis ist die letzte innerhalb des Gesangs des Orpheus. Unterbrochen durch die metadiegetische Erzählung von Atalanta kehrt sie wieder zurück zum kyprischen Sagenkreis. Insgesamt lässt sich somit feststellen, dass die einzelnen Erzählungen durch die Zuordnung zu bestimmten Themenkreisen und durch die Durchdringung von Erzählebenen miteinander verwoben sind.

Abgesehen von diesen Korrespondenzen zu den direkt benachbarten Handlungssträngen lassen sich im Motiv der Versteinerung, das hier umgekehrt erscheint, und des Schöpfungsaktes¹⁷ weitere Verbindungen zum Gesamtgefüge der Metamorphosen finden. Diese weisen darauf hin, wie kunstvoll Ovid sein *carmen perpetuum* komponiert hat. Allerdings soll die Pygmalion Erzählung im Folgenden hauptsächlich als eigenständige in den Blick genommen werden: All diese motivischen Verbindungen sind nicht letztes Ziel, sondern bereichern lediglich das Verständnis des Textes.

In ihm ändert Ovid die überlieferte Pygmalionerzählung ab, gibt ihr getreu der kallimacheischen Doktrin eine neue Gestalt: Er komponiert sie als hocherotische Geschichte des Wandels eines Misogynen zum Liebenden und arbeitet mit den Topoi

¹⁷ Anthropogenie in Metamorphosen: 1) Prometheus schafft Menschen aus Erde (Met. 1, 82-83), 2) Deucalion und Pyrrha: schaffen Menschen aus Steinen (Met. 1, 399-415). Das Motiv der Petrifizierung lässt sich in den Metamorphosen sehr häufig verorten (vgl. ohne dessen seinem Artikel zugrundeliegende These beizupflichten Douglas F. BAUER: »The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid«. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962). S. 1-21. S. 2-9.): In Buch 2 werden der wortbrüchige Battus (Met. 2, 705-707) sowie die dem Gott Mercur unbehilfliche Aglauros (Met. 2, 820-832) jeweils zur Strafe in einen Stein verwandelt. In Buch 3 schwindet die Nymphe Echo aus Liebeskummer dahin, ihre Knochen verwandeln sich zu Stein (Met. 3, 398-99). Das Schicksal der Versteinerung teilen in Buch 4 der Hirte Daphnis aufgrund einer eifersüchtigen Nymphe (Met. 4, 276-78), vier Thebanerinnen als Strafe Junos (Met. 4, 553-560) und Atlas als Strafe des Perseus (Met. 4, 657-660). Buch 5 berichtet, wie Perseus mit dem Kopf der Medusa zweihundert Feinde versteinert (Met. 5, 209), Buch 6 erzählt von der Versteinerung der Cinyras-Töchter (Met. 6, 98-100) und der trauernden Niobe (Met. 6, 303-312). In Buch 9 wird Lichas durch den Wurf des Herkules (Met. 9, 219-229) zu Stein. Buch 10 berichtet von der Versteinerung eines beim Anblick des Cerberus zu Tode Erschrockenen (Met. 10, 65-67), von der Petrifizierung Lethaeas, die von den Göttern für ihre Eitelkeit bestraft wird, und ihres Ehemannes, der ihr Schicksal freiwillig teilt (Met. 10, 68-71), sowie der frevlerischen Propoetiden (Met. 10, 238-242). Neben diesen durativen Verwandlungen in Stein gibt es auch temporäre: Proteus (Met. 18, 730-735) und Phantasus (Met. 11, 641-643) können die Gestalt eines Steins annehmen. In Buch 14 werden Scylla (Met. 14, 71-74) und Anaxarete versteinert. Es sind jedoch nicht allein Menschen, die das Schicksal der Petrifizierung ereilt: In Buch 4 wird berichtet, dass das Haupt der Medusa auch Gewächse zu versteinern vermag (Met. 4, 744-752) und in Buch 7 wird von Knochen des Räubers Skeiron erzählt, die zu Stein wurden (Met. 7, 444-447). Auch Tiere werden petrifiziert: In Buch 11 eine Schlange (Met. 11, 58-60), ein Wolf (Met. 11, 404-406), in Buch 12 eine weitere Schlange (Met. 12, 21-23). Aus dieser Fülle von Erzählungen sticht diejenige des Pygmalion hervor: Hier wird nicht Belebtes in Unbelebtes, sondern vielmehr unbelebte Materie in einen Menschen verwandelt. Zudem ist der Grund hierfür nicht Strafe, Rache, Neid, Krieg oder Kummer, wie in den bisher aufgezählten Geschichten, sondern die Macht der Liebe.

der inszenierten Natürlichkeit von Kunst¹⁸ sowie der körperlichen Liebe zu einem Kunstwerk.¹⁹

II.2 ANALYSE: PYGMALION ALS LEBENSSPENDENDER KÜNSTLER

Orpheus' Pygmalionerzählung, die 54 Verse umfasst, lässt sich in fünf Teile gliedern, die im Folgenden näher in den Blick genommen werden sollen.

Die ersten vier Verse dienen als Einleitung und nehmen Pygmalion ausschließlich als Mann, nicht als Künstler in den Blick. Ovid zeichnet das Bild eines bewusst allein Lebenden: Durch den relativen Satzanschluss (*quas*, Met. 10, 243) wird Pygmalions Misogynie an die Geschichte der Propoetiden rückgebunden, in deren *aevum crimen* (ebd.) sich die *viti[a]* (Met. 10, 244) des weiblichen Geschlechts offenbart haben (*quae plurima menti | femineae natura dedit*; Met. 10, 244-245). In der Konsequenz entschließt sich Pygmalion zu einem Leben ohne Frau an seiner Seite, wobei die pleonastische Trias *sine coniuge caelebs [...] thalamique diu consorte carebat* (Met. 10, 245-246) die Radikalität dieser Entscheidung untermauert. Damit hat Ovid eine Ausgangskonstellation geschaffen, in welcher er seine Rolle als *tenerorum lusor amorum*²⁰ ausleben kann: Im Verlauf der Geschichte wird deutlich, wie Pygmalion sich von einem Frauenverächter zu einem innig Liebenden wandelt.

Der Grundstein für diesen Wandel wird im Folgenden gelegt. Pygmalion schafft eine Frauenstatue aus Elfenbein, deren Gestalt die ideale weibliche Schönheit verkörpert: *formam[...] dedit, qua femina nasci | nulla potest* (Met. 10, 247-248). Der Pleonasmus

¹⁸ Von den Kunstwerken des Daedalus wurde berichtet, sie seien festgebunden worden, um sie am Weglaufen zu hindern, weil sie so lebendig schienen. Vgl. dieses und weitere Beispiele bei BÖMER. *P. Ovidius Naso*. S. 99.

¹⁹ So wurde in der Antike von mehreren Männern berichtet, die sich in Statuen des Praxiteles verliebt haben. Beispiele vgl. BÖMER. *P. Ovidius Naso*. S. 95-96.

²⁰ *Trist.* III 3, 73 und IV 10,1.

niveum [...] ebur (Met. 10, ebd.), der die Farbe weiß hervorhebt, unterstreicht in diesem Kontext die Makellosigkeit des Kunstwerks und kann zugleich auch im moralischen Sinne als Hinweis auf die Unschuld gedeutet werden, die im klaren Kontrast zu den Propoetiden der vorausgehenden Orpheuserzählung steht. Durch die beiordnende Verbindung mit dem Suffix *-que* wird angezeigt, dass die Liebe des Pygmalion zu seiner Statue eine logische Konsequenz aus deren Schönheit ist: *operisque sui concepit amorem* (Met. 10, 249). Die hervorgehobene syntaktische Position des Substantivs *amor* am Versende bringt damit die Ironie der Situation zum Ausdruck: Der Frauenfeind hat sich in sein eigenes Werk verliebt. Im Erzählerkommentar zur täuschenden Echtheit dieser Statue,²¹ die im prägnanten *dictum ars adeo latet arte sua* (Met. 10, 252) kulminiert, stellt Orpheus durch die Erwähnung der *reverentia* (Met. 10, 251) der Statue einmal mehr einen kontrastiven Bezug zur Propoetidengeschichte her.

Im folgenden Abschnitt nimmt Orpheus Pygmalion als Liebenden in den Blick: Die Metaphorik des Feuers (*haurit ignes*; Met. 10, 252-253) bringt die Liebe dabei mit der allverzehrenden und unkontrollierbaren Naturgewalt des Feuers in Verbindung²² und hebt so deren Macht und Wirkung hervor, was durch die Alliteration *pectore Pygmalion* (Met. 10; 253) noch zusätzlich betont wird. An dieser Stelle wird die zuvor angestellte Beobachtung zur täuschenden Belebtheit der Statue in ihrer Auswirkung auf Pygmalion spezifiziert: Er betastet die Statue, um zu prüfen, ob diese nicht doch lebendig sei – und will sich nicht eingestehen, dass sie aus Elfenbein besteht. Die *Geminatio ebur* (Met. 10, 255) macht dabei deutlich, wie sehr er seiner Täuschung

²¹ Die Formulierung im Potentialis der Gegenwart macht deutlich, dass die Statue nicht speziell Pygmalion, sondern allen Betrachter den Eindruck der Lebendigkeit vermitteln würde.

²² Seit der alexandrinischen Zeit ist die Fackel ein wichtiges Attribut des Gottes Eros bzw. des römischen Gottes Amor/Cupido. Hierher rührt wohl auch die Feuermetaphorik. Vgl. Alfons SPIEB: *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*. Diss. Tübingen 1930, S. 15.

unterliegt. In der Konsequenz verhält er sich wie ein werbender Liebender, der Rezipient verfolgt den graduellen Wirklichkeitsverlust Pygmalions: Dieser handelt alle fünf Schritte der *quinque gradus amoris* von *visus*, *colloquium*, *tactus*, *osculum*, *coitus*²³ ab, allerdings nicht in dieser steigenden Reihenfolge, da er die Statue zunächst betastet (3. Schritt vorgezogen) und schließlich Küsse, Anrede und Berührung gleichzeitig anzuwenden scheint, wie es die polysyndetische Reihung in Vers 256 nahelegt. Gefangen in der Vorstellung, die Statue sei lebendig, imaginiert Pygmalion eine positive Reaktion seiner Geliebten (*oscula [...] reddi[...] putat*; Met. 10, 256) und fürchtet gar, ihr durch seine Berührungen Leid zuzufügen: *et metuit, pressos veniat ne livor in artus* (Met. 10, 258). Die Stärke seiner Emotionen wird dabei durch die Anapher *et* hervorgehoben (Met. 10, 257-259).

Orpheus räumt in der Charakterisierung Pygmalions als Liebendem besonders der Werbung durch Geschenke einen großen Raum ein und greift damit ein beliebtes Thema erotischer Poesie auf:²⁴ Die Verse 259-264 berichten von den *grata puellis | munera* (Met. 10, 259-260), welche Pygmalion wiederholt der Statue macht, wie es in den polysyndetischen Reihungen (Met. 10, V. 260-263) und der Geminatio in Vers 264 zum Ausdruck kommt. Diese umfassen neben Muscheln, bunten Steinchen, Vögeln, allerlei Blumen und Bernstein auch Kleidung und Schmuck. Die durch Mittel der Variation, Parallelismen und Chiasmus kunstvoll gestaltete *accumulatio* bildet dabei auf der stilistischen Ebene die erlesene Vielfalt der Geschenke ab. Die Quintessenz des Gabenkatalogs *cuncta decent* (Met. 10, 266) bezieht sich auf den

²³ Zu den fünf *gradus amoris*, die auf Donats Kommentar zu Terenz zurückgehen, vgl.: Ernst Robert CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern [u.a.]: Francke 1967. S. 501-502. Ovid deutet den letzten Schritt allerdings nur an (Met. 10, 276-270).

²⁴ Von Pygmalion heißt es im Text: *et modo blanditias adhibet, modo grata puellis | munera fert illi* (Met. 10, 259-260). Er verhält sich damit genau so, wie Ovid es in seiner didaktischen *ars amatoria* den Werbenden rät: *blanditias molles auremque iuvantia verba | adfer ut adventu laeta sit illa tuo* (*ars amatoria* II, 159-160); *Adferat aut uvas, aut quas Amaryllis amabat | at nunc castaneas non amat illa nuces. | Quin etiam turdoque licet missaque columba | te memorem dominae testificare tuae* (*ars amatoria* II, 267-270). Für Beispiele für Geschenke aus der Liebesdichtung, vgl. BÖMER. *P. Ovidius Naso*. S. 101-102.

Schenkenden. Hier macht der Erzähler dem Rezipienten den Bruch deutlich, den Pygmalion in seinem Wahn nicht wahrzunehmen vermag: Naturgemäß zur Passivität verdammt vermag die Statue ja keine Freude oder Dankbarkeit zu empfinden – infolge dessen projiziert Pygmalion diese Gefühle auf sich selbst: IHM gefällt die Statue geschmückt mit seinen Gaben. Von dieser Feststellung aus leitet der Erzähler über zur Klimax seiner Schilderung, wenn er bemerkt *nec nuda minus formosa videtur* (ebd.): Auf dem Höhepunkt seines Liebeswahns bettet Pygmalion Statue auf einem weichen Bett und nennt sie seine Bettgefährtin (*apellat[...]* *tori sociam*; Met. 10, 268) – hier stellt sich somit ein klarer Kontrast zur Einleitung dar, der durch die Verwendung des selben semantischen Feldes besonders deutlich wird (*thalami[...]* *diu consorte carebat*, Met. 10, 246).

Der folgende 10 Verse umfassende Abschnitt ist durch einen Orts- und Zeitwechsel charakterisiert. Der Festtag der Venus ist angebrochen und Pygmalion huldigt ihr, indem er Opfer an ihrem Altar darbringt. Dadurch wird er als *pious* charakterisiert und einmal mehr in direkten Gegensatz gestellt zu den direkt vorausgehenden Erzählungen der frevlerischen Cerasten und der der Propoetiden, die sich dem Venuskult verweigerten. Ehrfurchtvoll und scheu (*timide*; Met. 10, 274) trägt er der Göttin seinen Wunsch an und wagt es dabei nicht, ihn direkt auszusprechen, weil er sich der Hybris desselben bewusst ist: Anstatt sich die elfenbeinerne Statue zur Gattin zu wünschen, bittet er um eine Ehefrau, die dieser ähnlich ist. Die seltene bukolische Dihärese in Vers 276 führt dabei das Zögern auf metrischer Ebene vor Augen. Venus, die den wahren Gedankengang Pygmalions erkennt, ist seinem Wunsch gewogen und tut dies in einem Omen kund.

Diese Szene besitzt im fünfgliedrigen Gesamtaufbau der Erzählung eine zentrale Funktion – sie ist der formale und auch inhaltliche Kernpunkt: Die vorausgehende und die anschließende Szene sind durch die Betonung des Erotisch-Taktilen semantisch aufeinander bezogen,²⁵ der Rezipient wird Zeuge einer zweimaligen Belebung. Findet die erste Belebung allein in der Vorstellung Pygmalions statt, so ereignet sie sich beim zweiten Mal tatsächlich.²⁶ Die Kultszene formt den Wendepunkt und legt damit den Schwerpunkt auf die Frömmigkeit Pygmalions. Vor allem im Kontext des Gesamtwerks der Metamorphosen ist dies von Bedeutung. Pygmalion, der sich doch eigentlich von den Frauen isoliert und sich der Liebe zu einer Frau verweigert, wird am Ende von Venus belohnt, anstatt eine Bestrafung zu erhalten, wie es anderen Figuren in den Metamorphosen ergeht.²⁷ Der Unterschied zu jenen liegt darin begründet, dass er sich als *pius* dem Kult der Venus nicht verweigert und somit keinen religiösen Frevel begeht.

Der vierte Abschnitt, der wiederum im Hause Pygmalions spielt, thematisiert die Verwandlung der Statue: Diese küssend stellt er fest, dass sie warm ist, und nimmt eine erotische Prüfung vor: *admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat* (Met. 10, 282). Dass zwischen seinen Berührungen und der Belebung der Statue ein direkter Kausalnexus besteht, kommt in dem Stilmittel der epanaleptischen *Figura etymologica* des Verbs *temptare* zum Ausdruck (Met. 10, 282-283): An den berührten Stellen weicht die Härte des Elfenbeins – Pygmalion formt die Statue gleichsam ins Leben, er

²⁵ In beiden Szenen wird berichtet, wie Pygmalion die Lebendigkeit der Statue durch Berühren prüft: *saepe manus operi temptantes admovet* (Met. 10, 254), *oscula dat* (Met. 10, 256), *credit tacitis insidere membris* (Met. 10, 257) – *dedit oscula* (Met. 10, 281), *admovet os [...] manibus quoque pectora temptat* (Met. 10, 282), *ebur [...] digitis cedit[...]* (Met. 10, 283-284), *manu [...] retractat* (Met. 10, 288). Auffällig sind dabei die semantischen Wiederholungen.

²⁶ Vgl. DÖRRIE: *Pygmalion*. S. 18.

²⁷ z.B. Narziss Met. 3,339-493, Hippolyt, Met. 15, 479-551.

wird zum *creator*.²⁸ Dieses künstlerische Moment wird auch im Vergleich mit dem Wachs deutlich, das im Prozess des Formens seine Starre verliert. Sowohl im Vergleich als auch in der Handlung wird explizit der Daumen erwähnt (*tractata[...]* *pollice*; Met. 10, *temptatae pollice*; Met. 10, 289) und somit die Verbindung deutlich hervorgehoben. Die Phrase *ipsoque fit utilis usu* (Met. 10, 286), die den Vergleich abschließt, erweist sich in diesem Kontext als doppeldeutig und ist wohl als Augenzwinkern Ovids zu verstehen.

Seiner haptischen Sinneswahrnehmung misstrauend, wie es in der Trias *stupet et dubie gaudet fallique veretur* (Met. 10, 287) dargestellt wird, unterzieht er die Staue immer wieder einer sinnlich-erotischen Prüfung, deren Intensität durch die *Geminatio intensiva rusus [...] rursusque* (Met. 10, 288) ausgedrückt wird. Schließlich erkennt er: *corpus erat* (Met. 10, 289). Verwies die polysyndetische Syntax in diesem Abschnitt auf die Gefühlsverwirrung und die Zweifel Pygmalions, so bringt die Trithemimeres in Vers 289 die beruhigende Kraft der Konstatierung zum Ausdruck.

In seiner Reaktion auf die Belebung wird Pygmalion einmal mehr als fromm charakterisiert: Er dankt der Göttin überschwänglich (*plenissima [...] concipit [...] verba*; Met. 10, 290-291), noch bevor er der nunmehr belebten Statue den ersten wahren Kuss gibt. Dass der Kuss sich von den vorigen unterscheidet durch die Tatsache, dass die Statue nun auch belebt ist, wird durch das Polyptoton *oraque tandem | ore suo non falsa premit* (Met. 10, 291-292) verdeutlicht.

Interessant ist, dass die belebte Statue nur am Rande der Erzählung Erwähnung findet. Namenlos bleibend wird sie als Person nicht näher charakterisiert oder gar als eigenständig gesehen, sondern vielmehr allein in Relation zu Pygmalion dargestellt: Sie reagiert auf den Kuss Pygmalions, indem sie errötet, und als sie schüchtern den

²⁸ Vgl. DINTER: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*. S. 20.

Blick hebt, begegnet ihr zugleich mit dem Himmel der liebende Pygmalion – beide Wahrnehmungen, die haptische und die visuelle, stehen in Bezug zu Pygmalion. In dieser Beschreibung sind zwei Aussagen enthalten: Zum einen erscheint die belebte Statue, wie es auch für Pygmalion gilt,²⁹ als Gegenfigur zu den Protagonisten der vorausgehenden Erzählung. Ihr Erröten steht im Kontrast zu den Propoetiden, die als Prostituierte jegliche Scham verloren haben (*pudor cessit*; Met. 10, 241).

Zugleich kommt in der Schilderung das Beziehungsgefüge zwischen der belebten Statue und Pygmalion zum Ausdruck: Ihr Fokus liegt auf ihm, ihrem Schöpfer, dem sie als sein Geschöpf angehört und von dem sie abhängt. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass der Erzähler auf eine etwaige Erwiderng der Liebe seitens der belebten Statue nicht eingeht – die Statue wird nicht als aktive, autonome *persona* wahrgenommen. Sie erhält – durchaus im wörtlichen Sinne – keine Stimme. Auch wird die Liebesbeziehung zwischen den beiden nicht weiter geschildert – auf das Schlusswort *amantem* des 294. Verses folgt als erstes Wort des nächsten Verses sogleich die Ehe (*coniugio*; Met. 10, 295): Somit wird die Erwiderng der Liebe durch die Statue suggeriert.³⁰

Orpheus beendet die Erzählung mit einer Raffung: Die Göttin Venus segnet die Ehe, die sich an das Belebungswunder anschließt, und nach neun Monaten geht aus dieser Paphos hervor. Mit dem Hinweis darauf, dass die Insel Paphos nach eben jenem Kind benannt ist, gestaltet Orpheus die Erzählung im letzten Vers zu einem Aition.

²⁹ Es findet sich sogar dasselbe semantische Feld: Sowohl bei der Beschreibung Pygmalions als auch der belebten Statue wird das Wort *timidus* verwendet – bei Pygmalion als Adverb (Met. 10, 274), bei der Statue als Adjektiv (Met. 10, 293).

³⁰ Im Gegensatz zu Dörrie bin ich nicht der Meinung, dass an dieser Stelle „Lebensbeginn und Liebesbeginn [...] zusammen[fallen]“ (DÖRRIE: *Pygmalion*. S. 23), da vom Text ausgehend absolut keine Rückschlüsse auf ihr emotionales Empfinden gezogen werden können.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Ovid in seiner kunstvollen Version des Pygmalion-Mythos ein *exemplum* der Macht der Liebe komponiert. Er stellt den Wandel eines misogynen zum liebenden Künstler ins Zentrum, dessen Liebe durch den Segen der Venus lebensspendende Kraft besitzt: Als *creator* formt er die Statue ins Leben. Der Fokus liegt dabei allein auf Pygmalion, die belebte Statue wird nicht als eigenständige Person wahrgenommen, sondern lediglich als geliebtes Gegenüber.

KAPITEL III FRIEDRICH GUNDOLF: PYGMALION

(1902)

III.1 PYGMALION – EIN LYRISCHES DRAMA

Ogleich im George-Kreis³¹ die lyrische Dichtung qualitativ und quantitativ vorherrschte, stand für dessen Mitglieder dennoch das Drama in der Hierarchie der Gattungen an der Spitze.³² Da sie jedoch abgestoßen waren vom bürgerlichen Feierabendtheater mit seinen konventionalisierten Handlungen,³³ entdeckten die Autoren des Kreises in dem Bemühen um eine neue, zeitgemäße Dramenform das lyrische Drama für sich. Dieses soll im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Der Begriff des lyrischen Dramas bezeichnet eine literarische Form ohne gattungsgeschichtliche Kontinuität.³⁴ Im 18. Jahrhundert werden mit diesem Begriff generell dialogisierte sangbare Texte benannt, die als Vorlagen zur Vertonung als Oper, Singspiel, Kantate konzipiert wurden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entsteht beginnend mit Rousseaus *scène lyrique Pygmalion* eine Reihe von Bühnenstücken mit Musikuntermalung, die im Sturm und Drang reiche Nachfolge findet.

³¹ Gundolf, der im August 1899 die Bekanntschaft mit George machte, wurde bereits im Herbst desselben Jahres zum Mitarbeiter an den „Blättern für die Kunst“ und veröffentlichte regelmäßig Gedichte, Übertragungen und zahlreiche dialogisch-dramatische Gedichte, die zumeist als Zwiegespräche bezeichnet wurden. Hierzu zählt auch das dieser Arbeit zugrundeliegende lyrische Drama Pygmalion.

³² Vgl. Jörg-Ulrich FECHNER: »Gundolfs Zwiegespräche und Versspiele. Eine Sonderform des lyrischen Dramas im Umkreis Stefan Georges«. In: *Euphorion* 75 (1981). S. 178-193. S. 178.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. im Folgenden: Rudolf BRANDMEYER: [Art.] »lyrisches Drama«. In: Dieter BURDORF/Christoph FASBENDER/Burkhard MOENNINGHOFF (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007. S. 465. Sowie Gero von WILPERT: [Art.] »lyrisches Drama«. In: DERS.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2001. S. 492-493. Weiterführende Literatur: Peter SZONDI: *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*. hrsg. v. Henriette BEESE. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975; Evelyn SCHELS: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt a.M./Bern: Lang 1990.

Das Genre verselbstständigt sich als rein literarische Form in der französischen und englischen Romantik und entwickelt sich als lyrisches Drama der Moderne zu einem Experimentierfeld der Gattung des Dramas.

Das lyrische Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts prägen zunächst französische und belgische Autoren wie Mallarmé oder Maeterlinck. Im deutschsprachigen Raum wird es dann besonders von Wiener Autoren wie dem jungen Hofmannsthal aufgegriffen, mit welchem George anfangs in regem Kontakt stand. Sie wenden sich gegen den Naturalismus und die Indienstnahme des Theaters für gesellschaftliche Bedürfnisse und verfolgen die Absicht, den Blick weg vom Menschen in seinem sozialen Umfeld hin zum Inneren zu wenden.

Mit dieser Wendung zum Innerlichen geht das Postulat einher, die Illusion einer zweiten Bühnenwirklichkeit aufzuheben.³⁵ So sind die Kategorien der Einheit von Raum und Zeit im lyrischen Drama aufgehoben und nicht länger in der Realität zu verorten. Auch die Dominanz des künstlichen Sprechens in Versform zeugt von der Abgrenzung zur Wirklichkeit, ebenso wie die Tatsache, dass es keine Dramenfiguren mehr gibt, die der Identifikation dienen können. Im Gegensatz zu ausgeprägten Charakteren treten hier meist nur sehr wenige typisierte Gestalten als Träger von Ideen auf. Somit werden auf der Bühne nicht mehr Konflikte zwischen Menschen oder sozialen Kräften dargestellt, sondern der Fokus auf Konflikte von Ideen und Gefühlen gelegt, die sich zumeist im Inneren abspielen.

Dieser anti-illusionistische Impetus ist auch in Gundolfs Rhapsodie zu erkennen. Die Verlegung des Dramas in eine mythische Zeit, die sowohl aus dem Titel als auch aus

³⁵ Vgl. im Folgenden: Evelyn SCHELS: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt a. M./Berlin/New York: Lang 1990. S. 209-212.

dem Erscheinen der Göttin hervorgeht, sowie der Verzicht auf eine reale, fassbare Topographie tragen zur Abgrenzung von der Realität bei. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch dargelegt wird, repräsentieren Pygmalion, Attis und Venus keine individuellen Charaktere, sondern vielmehr Typen und Ideen wie Liebende, Opfer oder Vermessener. Zwar wird im Drama ein Beziehungskonflikt dargestellt, doch dieser basiert auf verschiedenen Ideen und Gefühlen, ist also psychologisch dimensioniert. Er wird durch Versprachlichung ausgetragen und nicht in eine äußere Handlung verlegt. Gesten erscheinen in versprachlichter Form, es gibt weder Requisiten noch Bühnenanweisungen. Diese Fokusverschiebung zugunsten der sprachlichen Handlung wird besonders auch daran ersichtlich, dass das Drama zur beginnenden Dämmerung einsetzt und sich zum größten Teil in vollkommener Dunkelheit abspielt.

III.2 THEMENKOMPLEXE DES DRAMAS

III.2.1 Pygmalion als Ästhetizist – das Beziehungsdrama

Die Dreieckskonstellation Pygmalion, Attis und Venus bildet den Grundstein für ein Beziehungsdrama, in dessen Zentrum der Ästhetizist Pygmalion steht. Dieses Drama, das durch das Erscheinen der Venus in zwei Teile geteilt werden kann, soll im Folgenden vorgestellt und im Hinblick auf das Beziehungsgeflecht durchleuchtet werden.

III.2.1.1 Vor dem Erscheinen der Göttin

Der erste Teil des lyrischen Dramas könnte als eigenständiges Beziehungs- und Künstlerdrama gewertet werden. Der Fokus liegt hier auf der Schilderung der Figuren Attis und Pygmalion, deren Kommunikation zunächst an der radikalen Ich-Bezogenheit Pygmalions scheitert.

Interessant ist es in diesem Kontext zu sehen, in welcher Weise die beiden Figuren eingeführt werden. Attis, welcher der erste Redepart zugeteilt ist, gibt sich in ihrer Doppelfunktion zu erkennen, wie sie in der Anapher „und reglos musst ich stehn | und liebend stand ich“³⁶ deutlich wird: Sie ist Modell für Pygmalion und Liebende zugleich.

Pygmalion hingegen wird nur als Künstler, nicht als Liebender eingeführt: Er befindet sich in einem promethischen Schaffensrausch („spähst noch und splitterst fiebrig“; V. 17). Auf Attis' Bitte, sie als Modell zu entlassen, reagiert er kurz und heftig emotional: „Ich hasse dich regst du den finger“ (V. 19). Er verbietet ihr neben der Bewegung auch das Sprechen, da es ein störendes Element darstellt („Schicke nicht

³⁶ GUNDOLF: *Pygmalion*. V. 6-7. Wird im Folgenden auf dieser Werk rekurriert, so erfolgen die Versangaben im Fließtext direkt hinter dem Zitat in Klammern und beziehen sich auf die letzte Korrekturschicht des Manuskripts.

zwischen mich | Und meine göttin geschwätzig hauch!"; V. 20-21). Attis wird hierdurch von Pygmalion auf ihre Funktion als Modell reduziert und zugleich aus seinem Schaffensprozess ausgeschlossen, der sich exklusiv zwischen Pygmalion und der Göttin abspielt. Diese kennzeichnet er durch die Verwendung des Possessivpronomens „meine“ als allein ihm zugehörig.

Somit kann festgehalten werden, dass in den vorangehenden Figurenreden der Grundkonflikt des lyrischen Dramas bereits expositionsartig präsent ist: Sowohl die gestörte Kommunikation zwischen Attis und Pygmalion als auch der promethische Schaffenswahn Pygmalions werden thematisiert – Beziehungs- und Künstlerdrama sind damit *in nuce* angelegt.

Im Folgenden soll die Kommunikation zwischen Pygmalion und Attis näher in den Blick genommen und davon ausgehend Rückschlüsse auf ihre Beziehung gezogen werden.

Bereits von Beginn des Stückes an konstatiert Attis Pygmalions Schaffensrausch, wie es auf der Textebene deutlich wird in dem verwendeten Wortfeld („hastiger, sprüht, zerbst“; V. 22-24) und auch in der Alliteration „wildes Werk“ (V. 24). Sie gibt ganz offen zu, dass ihr diese Beobachtung Angst bereitet („mir bangt“; V. 23).

Charakteristisch ist wiederum, dass Pygmalion diese Angst seiner Geliebten auf zwischenmenschlicher Ebene gar nicht thematisiert. Vielmehr spricht er Attis allein in ihrer Rolle als Modell an, er entmenschlicht und entsozialisiert sie gleichsam: „Steh stumm und schweigsam! | Schweigsam und schön! | Sei marmor!“ (V. 25-27). Die Anadiplose „schweigsam“ hebt noch einmal hervor, dass er Attis mit der Sprache als Medium der Beziehung und Distanzüberwindung eine liebende Beziehung zu ihm verwehrt.

Da Attis bemerkt, dass sie mit Worten allein keine Verbindung zu Pygmalion aufbauen kann, verleiht sie daraufhin ihrem sexuellen Verlangen Ausdruck („In deinen erhitzten armen [...] wärmen“; V. 36-37). In der körperlichen Nähe weist sie einen neuen Weg auf, die Distanz zwischen ihr und Pygmalion aufzuheben.

Dieser jedoch reagiert nicht auf ihre Worte. An der Interpunktion im Text wird vielmehr deutlich, dass er seine Anrede an die Nacht fortsetzt, die er vor Attis' Äußerung begonnen hat („Gefräßige nacht! halt ein!“, V. 32). Er negiert ihren Redebeitrag somit gänzlich und erweist sich als autistischer Künstler, der in seinem Schaffensrausch gefangen ist.

Attis erkennt die Fixiertheit Pygmalions und fordert mit dem Parallelismus „Hörst du mich nicht! | Siehst du mich nicht!“ (V. 52-53) eine persönliche Wahrnehmung. Bewusst nimmt sie die Rolle der Göttin nun für sich selbst in Anspruch, wie es aus der Antonomasie in Vers 56 deutlich wird. Geschickt verquickt sie erotische Nähe („finger führen, küssen“, V. 55,57) mit dem scherzhaften und gleichzeitig prophetischen Hinweis darauf, dass sie „Zum steinwerk [...] erlahme[n]“ (V. 58) könnte. Sie intendiert damit, ihre Vorzüge gegenüber einer leblosen und gefühllosen Statue hervorzuheben, an welcher Pygmalion arbeitet.

Pygmalion greift den Wunsch nach Erotik zwar auf, transferiert sie jedoch auf die Statue, die er als ihm aktiv entgegenkommend imaginiert („sehnsüchtig quillt | Er [i.e. d. Hals] dem kuss entgegen“, V. 62-63).

Nach all diesen Versuchen, die Distanz zu Pygmalion zu überwinden, bemerkt Attis endgültig, dass Pygmalion für sie unerreichbar ist. Dies wird auf sprachlicher Ebene

daran ersichtlich, dass sie Pygmalion nicht länger in der 2. Pers. anspricht, sondern zur 3. Pers. wechselt, was auf die Entfremdung hinweist: „Kälter! sieht er mich noch? | Durchs dunkel schreckt mich sein blick“ (V. 65-66). Die Entfernung wird indirekt auch durch die konträre sinnliche Wahrnehmung hervorgehoben: Während Attis Kälte empfindet (V. 65), die sinnbildlich für ihre Isolation und Angst stehen, macht Pygmalion die entgegengesetzte Erfahrung (V. 61, 67). Mit der zunehmenden Entfremdung korrespondiert ferner, dass Attis Pygmalion nicht länger als ganzheitliche Person wahrzunehmen vermag, sondern dieser ihr gleichsam als aufgelöst erscheint: „Heiss durch die nachtluft | Wallt seine stimme gehezt | Entrückt schwimmt ihm das auge“ (V. 77-79).

Bezeichnenderweise reagiert Pygmalion erst, als Attis erwägt, ihren Platz zu verlassen und zu ihm zu gehen. Hierauf wendet er sich zum ersten Mal namentlich an sie, die Häufung des Personalpronomens „du“ und die Frageform weisen dabei auf seine Unsicherheit hin und zeigen, wie schwer er sich nur aus seinem Schaffensrausch löst und zur Außenwelt zurückfindet: „Attis bist du | Stehst du noch dort | Du bists noch schöner leib?“ (V. 89-91). Sie bleibt für ihn als Ästhetin jedoch auf den Körper reduziert.

Attis fordert jedoch, dass Pygmalion sie als Geliebte und gleichzeitig auch als Göttin in seinem Leben anerkennt. Sie hebt die Bedeutung ihres Körpers für das Entstehen der Venusstatue hervor: „Meinen leib | Wolltest der göttin du leihn | Welchen leib du ihr schenkst | Fühl es der liebenden ab“ (V. 231-234).

In der Geminatio „dichter dichter“ (V. 236) wird ersichtlich, dass nun auch Pygmalion die körperliche Nähe zu Attis möchte. Er spricht sie direkt mit Namen an (Attis

seliges Kind“; V. 235), was beweist, dass er ihr seine Aufmerksamkeit schenkt. Dennoch zeigt die Anrede als „seliges Kind“, dass Attis für ihn nicht auf gleicher Stufe mit der Göttin steht. Die körperliche Nähe ist für ihn kein Ausdruck der Liebe, sondern erfüllt für ihn einen Zweck. Denn durch sie kann er zum haptischen Schaffen übergehen und seine Statue vollenden: „Blinden auges | Wirk ich dich sichtig im stein“ (V. 240). In der erotischen Verbindung verschmelzen für ihn Attis und die Statue zu einer Einheit, wie es in der doppelten Apostrophe „Venus Attis ich press dich fest“ (V. 249) und in der Frage „Bist du stein bist du fleisch?“ (V. 252) deutlich wird. Attis wird für ihn zur Venus: „Venus wohnt in deiner gestalt | Venus wirst du mir heut“ (V. 263-264). In diesem Kontext ist auch das Attribut „heilig“ erklärbar, das Attis erhält – die Göttin Venus ist mit ihr zu einer Person verschmolzen. „Attis Venus“ (V. 270) ist für Pygmalion sowohl „im werk“ (V. 265) als auch „an meinem [i.e. Pygmalion] Körper“ (V. 267) gegenwärtig.

Dadurch wird die Vereinigung für Pygmalion zur panerotischen Erfahrung: „Alle inbrünstigen leiber | Umschling ich in deinem | Alle süchtigen blicke | Trink ich in diesem | Aller köstlichen Haare | Wallt mir in deinem gelock“ (V. 271-276). Die Vereinigung mit Attis Venus wird für ihn in der empfundenen „Symbiose à trois“³⁷ zum Urtypus aller erotischen Erfahrungen.

An dieser Stelle des Dramas ist die Kommunikation zwischen Attis und Pygmalion wieder hergestellt und der Wunsch nach der Vereinigung mit der Göttin gestillt. Das Beziehungsdrama ist vordergründig zu einem guten Ende gelangt. Doch trotz der Zweisamkeit bleibt die innere Distanz bestehen: Für den Ästhetizisten Pygmalion ist die Vereinigung mit der empfindsam-liebenden Attis kein Ausdruck der Liebe,

³⁷ MARTIN: »„Sei marmor“«. S. 331.

sondern ein Mittel zum Zweck: In der Vereinigung mit ihr imaginiert er die erotische Verbindung mit der Göttin Venus.

III.2.1.2 Nach dem Erscheinen der Göttin

Als die Stimme der Venus zum ersten Mal ertönt, erkennt Pygmalion diese nicht, empfindet sie gar als Störung. Sein Reden zeugt von einer neuen Nähe zu Attis, wie es die gehäufte Verwendung des Personalpronomens im Plural nahe legt: „Wer ruft uns aus dem rausche? | Verschmolzen sind wir | Wer darf uns scheiden?“ (V. 285-287). Diese Verbundenheit wird auch erkennbar in der Reaktion auf die Äußerung der Attis, welche die ersten Anzeichen der Petrifizierung bemerkt. Pygmalion versucht, sie zu beruhigen. Dabei stützt er sich auf die These, dass sein Werk sie beschützt (V. 304) und Venus als Göttin der Liebe ihnen ohnehin gewogen sei (V. 293-300). Indem er versucht, die Verbundenheit von Attis und Venus sprachlich abzubilden, schildert er unbewusst zugleich auch die kommende Petrifizierung der Attis: „Steinern in dir [i.e. Attis] | Glüht sie herauf | Du glühst im fleische ihr nach.“ (V. 301-303).

An dieser Stelle wird jedoch deutlich, weshalb Pygmalion eine innere Nähe zu Attis verspürt: Sie ist für ihn der Schlüssel zur erotischen Symbiose à trois. Die Beziehung basiert also auf Nutzdenken, nicht auf wahrer innerer Anteilnahme.

Auch Pygmalions Bitte um Bewahrung seines Werkes und um Rettung von Attis wird auf dieses Motiv hin transparent: „Mein werk schirme | Dein menschlich bild rette“ (V. 326-327). Obwohl für ihn nicht länger allein die Kunst im Mittelpunkt steht, wie es im ersten Teil des Dramas der Fall war, so steht hier die Sorge um seine Statue immer noch an erster Stelle. Auf Attis referiert er nicht als Person, sondern nur als für ihn wertvolles irdisches Abbild der Venus, wie es auch in einer weiteren Bitte deutlich

wird: „Rette dies leben | Sieh diese Schöne | Schwinden vor dir“ (V. 363-365). Er fürchtet folglich, dass Venus ihm Attis nehmen könnte, in welcher er Venus verehren („Dich ehrte ich in ihr“; V. 404) und finden kann, wie es zuvor in der erotischen Vereinigung geschehen ist. So lässt sich auch erklären, weshalb Pygmalion in Verbindung mit der Erinnerung an diese „Verzückte stunde“ (V. 377) das einzige Mal namentlich um Attis' Schonung bittet: „Rette mir Attis“ (V. 379). Im *Dativus commodi* kommt zum Ausdruck, dass er dabei sein Wohl im Blick hat.

Erst jedoch der Tod der Attis beweist in aller Klarheit, dass die Sorge um sie in Pygmalions Eigennutz gegründet war. Auf ihren Tod reagiert er mit dem Ausruf „Attis! Venus! sie stirbt!“ (V. 431). In der doppelten Apostrophe tritt sein Dilemma zutage: Er ist zwischen Attis und Venus hin- und hergerissen und vermag beide nicht klar voneinander zu trennen, war Attis für ihn doch mit der körperlichen Vereinigung zu „Attis Venus“ (V. 249) geworden und ist für ihn die irdische Verkörperung der Göttin. Die himmlische Venus hingegen hat sich seinem Begehren bisher entzogen und ist unerreichbar, da sie seinen Besitzanspruch („Ganz besitz ich dich nun“; V. 352) negiert.

Pygmalion gerät schließlich gänzlich in den Bann der Venus, weil er durch ihre Verheißung nicht länger auf Attis als irdische Venusverkörperung angewiesen ist. Daher nimmt er in seinem rücksichtslos-absoluten Begehren³⁸ deren Tod ohne weitere Trauer hin und registriert gleichsam als außenstehender Analytiker seiner selbst: „Trauerlos wallt mir | Plötzlich [sic] das Herz“ (V. 440-441).

Er erkennt die für ihn lebensspendende Wirkung von Attis Opfertod: „Aus ihrer asche | Schlag heilsam in mich | Ihr lebensfunke“ (V. 441-443). In dieser Äußerung tritt klar

³⁸ Vgl. MARTIN: »„sei marmor“«. S. 331.

hervor, dass Attis für ihn nur eine Zwischenstation auf dem Weg zum Ziel seiner Sehnsüchte ist. Während sie ihren Lebenszweck in Pygmalion sah („Eigener dir atme ich zu“; V. 174), beginnt sein wahres Leben erst in der Vereinigung mit Venus: „[...] ich lebte | Nur dieser endlich endlosen stunde“.

In der vorausgehenden Analyse des Textes ist deutlich geworden, dass Pygmalion als Ästhetizist keine liebende Beziehung zu Attis aufbauen kann, da er auf sich und sein Schaffen mit dem Ziel der *unio*-Erfahrung mit der Göttin Venus fixiert ist. Aus diesem Grunde empfindet er ob ihres Todes keine wahre Trauer, sondern sieht ihn als Mittel zum Zweck.

III.2.2 Pygmalion als Frevler – Hybris eines Künstlers

Wurde der Fokus im vorhergehenden Kapitel auf Pygmalion als Ästhetizisten gelegt, so soll nun seine Hybris in den Blick genommen werden: Pygmalion erweist sich im Verlaufe des lyrischen Dramas als Figur, welche die kosmischen Regeln in Frage stellt.

Bereits bevor ihm explizit sowohl von Attis als auch später von Venus der Vorwurf des Frevels gemacht wird, zeigt sich seine Vermessenheit im Umgang mit dem natürlichen Zyklus von Tag und Nacht. Pygmalion apostrophiert die Nacht als „Gefrässig[...]“ (V. 32), da sie seine optische Wahrnehmung und damit den Schaffensprozess hindert. Im Gegensatz zu Attis, die als naturnahes Geschöpf bereits von Anfang an das Hereinbrechen der Nacht als natürliches Geschehen akzeptiert hatte, lehnt sich Pygmalion dagegen auf: „Gefrässige nacht! halt ein!“ (V. 32).

Auch Pygmalions künstlerisches Schaffen ist ein Akt der Hybris: Er möchte die Göttin Venus in seine Statue zwingen: „Venus ich halte dich fest!“ (V. 100). Sein Wunsch ist dabei eindeutig erotisch konnotiert: Die Statue soll ihm „heiss eng geschmiegt | Mehr als stein – [...] blut“ (V. 131-132) sein. Pygmalion erstrebt die Hierogamie, er verlangt die körperliche Vereinigung mit Venus. Er ist von seinem Verlangen („Auf schwülem lager | Wälzt ich mich ringend nach Dir“; V. 186-187) so sehr bestimmt, dass er seine Selbstkontrolle einbüßt: Es ist allein seine „gier“, die agiert, wie es in der Personifikation „Schmiegsame rümpfe | Keuchend umschlang meine gier“ (V. 203-204) zum Ausdruck kommt.

Die Rechtmäßigkeit seiner Forderung begründet er mit dem Rückblick auf sein Leben, den er mit der Frage einleitet: „Wer suchte dich kühner als ich?“ (V. 136). In einer Art titanischen Selbstbeschreibung erklärt er sein Ringen nach Venus zur Grundkonstante seines Lebens und interpretiert seine vergangenen Liebeserfahrungen als Versuche, Venus selbst teilhaftig zu werden:³⁹ „zornvoll“ (V. 140) und „trotzig[...]“ (V. 142) habe er Himmel („sternstrassen“; V. 139) und Hölle („abgrund“; V. 148) nach ihr abgesucht. Besonders hebt er die Exklusivität seiner Verehrung zum Ausdruck: „Dich ehrte ich wo sie dir fluchen | Dich schaute ich wo sie verblinden“ (V. 156-157). So schließt er das Ende seines Berichtes mit einer Quintessenz: „Wer suchte dich kühner als ich!“ – genau dem Satz, mit dem er ihn begonnen hat. Der Unterschied liegt darin, dass er ihn nun als Exklamationsatz formuliert, der neben der Feststellung implizit auch eine Aufforderung zur Reaktion an Venus beinhaltet.

³⁹ Vgl. MARTIN: »„sei marmor!“«. S. 328.

Zunächst ist es Attis, die in Pygmalions Rede die Hybris erkennt und sogleich thematisiert: „In allzu drängender lohe | Sengst du ihr kleid“ (V. 165-166). Absichtlich hebt sie an dieser Stelle ihre demütige Form der Venusverehrung hervor, um Pygmalion den Kontrast vor Augen zu führen: „Kindlich“ (V. 162) sei sie vor den Altar der Venus getreten. Wo die Liebesgöttin für sie als Schutzgöttin fungiert, stellt sie für Pygmalion eine erotische Partnerin dar. Dadurch macht er sich der Gotteslästerung schuldig (V. 169), sein sinnliches Begehren ist „frevell[...]" (V. 171).

Als Venus erscheint, bezichtigt auch diese Pygmalion des Frevels, wo bei sie drei Hauptpunkte anführt. Zunächst habe er ihre Anwesenheit erzwungen: „Wen zwangst du herab? | Die goldene weltenkette zerschmolz | Deiner frevlichen brunst | Aus sternen sank ich heran“ (V. 334-337). Sie betont seinen Verstoß gegenüber der Weltordnung („weltenkette zerschmolz“) und die Distanz, die normalerweise zwischen ihr und den Menschen herrscht („Aus sternen sank ich heran“).

Ferner wirft Venus ihm Gotteslästerung vor, da er vor ihr für Attis Leben eintritt, statt sich allein auf sie zu konzentrieren: „Lästernd verschmähtest du mich | [...] höhntest du mein | Unwürdig nahmst du mich auf“ (V. 381-383). In dem Polyptoton „Dich verlangt nun die du verlangt“ (V. 385) und der Umformulierung („Fandest du endlich mich ganz“; V. 386) seiner Klage, die er anfangs geäußert hatte (Nirgends fand ich dich ganz“; V. 198, 218, 224), erinnert Venus ihn an seinen Wunsch, sie zu sehen, und stellt sein Verhalten in Kontrast hierzu.

Des Weiteren rechnet sie es Pygmalion als Frevell an, dass er Attis mit ihrem Namen „krönte[...]" (V. 392). In der Antithese von „Göttin“ (V. 391) und „magd“ (V. 392) versucht sie ihm noch einmal die Reichweite des Vergehens vor Augen zu führen. Da

sie göttliche Exklusivität fordert, will Venus nicht hinnehmen, dass Attis den ihr „gewidmeten Mund“ (V. 399) Pygmalions „beflecke“ (V. 398).

Pygmalion jedoch geht bis zuletzt nicht auf den Vorwurf des Frevels ein. Stattdessen gibt er sich in seiner ganzen titanischen Hybris zu erkennen, indem er seinen Besitzanspruch gegenüber Venus eröffnet: „Mein wardst du! Nun diene du mir“ (V. 346). Er gebietet ihr („Halt ein!“; V. 380) und er richtet Vorwürfe an sie („Und färbst mit ewig fressendem gift“, „Grausame“; V. 376, 403).

Er sieht sich und sein Opfer an Venus („Dein bin ich [...] | Dein bin ich all mein blut | Goss ich dir aus“) als Rechtfertigung für diesen allumfassenden Anspruch, wie es in der Reihung deutlich wird: „Ganz besitz ich dich nun | Dich Mutter und Tochter | Göttin und Weib“ (V. 351-352).

Pygmalion führt mit Venus einen regelrechten verbalen Kampf aus, der in der Stichomythie von Vers 355-360 seinen Höhepunkt findet: Er äußert den Anspruch, das Erscheinen der Venus erzwungen zu haben. Venus reagiert hierauf, indem sie ausdrücklich in Kürze und Prägnanz darauf verweist, dass nicht Pygmalion selbst, sondern das Opfer in Attis sie erscheine ließen: „Opfer lockten mich an“. Als Pygmalion weiter auf seiner Überlegenheit beharrt („Dich bannt ich empor“, „Ich hab dich gezeugt“; V. 354, 356, 358), verweist Venus in einer Trias immer wieder auf die zentrale Bedeutung des Opfers („Opfer lockten mich an“; V. 355, 357, 359-60) und schmälert dadurch Pygmalions Rolle.

Aus diesem verbalen Schlagabtausch geht kein eindeutiger Sieger hervor, erst das Ende des Dramas wird auf die Machtverhältnisse transparent. Es ist Pygmalion, der sich in der Gemeinschaft mit Venus auflöst, agierende Kraft ist hierbei Venus. Dies wird auf der Ebene der Verben deutlich, da Pygmalion eine Veränderung erfährt

(„Donnernd gewölk | Schmilzt mich dir an | Taucht es mich im aufgelösten wirbel weich hinab“; V. 452-453), die von Venus gelenkt wird („Meiner augen stürmische nacht | Schlingt dich hinein | Mein atem ein meer | Wogend umhüllt dich. Es trinkt | Dein wesen zehrend hinweg“; V. 454-458). Venus hat im wörtlichen und übertragenen Sinn das letzte Wort.

III.2.3 Attis – die Verkörperung der Liebenden

Attis wird bereits zu Beginn des Dramas als Figur eingeführt, die Pygmalion in ihrer Wesensart konträr entgegengesetzt ist. Schon aus ihrer ersten Äußerung wird deutlich, dass sie eine sinnlich empfindende Figur ist. Sie spricht vom Wind, der fröstelnd ihr Haar streift, vom Licht, das an ihrer Schulter hinab huscht (V. 2-4; 10-13). Sie gibt sich damit implizit als Geschöpf der Natur zu erkennen, das mit dieser harmoniert, statt sich – wie Pygmalion – gegen den Zyklus der Natur aufzulehnen. Im Gegensatz zu ihrer Lebendigkeit und Naturverbundenheit steht allerdings ihre Tätigkeit als Modell, bei der sie „reglos und still“ (V. 8) stehen muss. In dem Grund, den sie für ihre Tätigkeit angibt, offenbart sich Attis als Typus der Liebenden: „liebend stand ich“ (V. 7). Die Liebe zu Pygmalion ist wichtiger Bestandteil ihres Lebens, ja sogar ihr Lebenszweck: „Eigener dir atme ich zu“ (V. 174).

Attis sucht immer wieder den Kontakt zu ihrem „Liebste[n]“ (V. 284), obgleich dieser sie bis zum Ende des Stückes nie in dieser liebevollen Art anspricht und sie zunächst kaum als Gegenüber wahrnimmt. Sie ist diejenige, die immer wieder aufs Neue die Initiative ergreift, um die Distanz zwischen ihnen zu verringern, obwohl sie sich vor

möglichen Konsequenzen ängstigt: „Schlög er mich nicht | Stört ihn ein wort und sprengte | Rasend den heiligen fels?“ (V. 86-88).

Attis unterstützt Pygmalion ferner in seinem künstlerischen Schaffen: Als Pygmalion fürchtet, dass er aufgrund der Nacht seine Statue nicht vollenden kann, richtet sie ein Bittgebet an Venus: „Im auge sei dem geliebten | Sei in der hand ihm lebendig | Dass die feindselige nacht | Vom dienst nicht hinweg | Vom beterwerk lähme.“ (V. 120-124). Wenn sie, die eigentlich mit der Natur harmoniert, diese nun hier in Verbundenheit mit Pygmalion als „feindselig“ bezeichnet, so wird einmal mehr ihre Empathiefähigkeit deutlich.

Erkennbar wird ihre Liebe zu Pygmalion gerade auch beim Beginn der Versteinerung: „Wie dünnes eis in bächen stockt | Staut mir das blut | Halte mich! Schütze dich!“ (V. 312). In ihrer Furcht ob der Versteinerung sucht sie Schutz bei Pygmalion. Sie fällt jedoch in dieser Situation nicht in eine radikale Ich-Bezogenheit, vielmehr bezieht sich ihre Angst ebenfalls auf das Schicksal Pygmalions: „Halte mich! schütze dich!“ (V. 312). Auch als sie daraufhin große Schmerzen empfindet, gilt ihre Sorge primär den Geliebten: „Grässliche pein! die stimme | Hörst du sie nimmer? | Venus besteht – flehe zu ihr | Dass sie dich schirme.“ (V. 318-321).

Attis verkörpert jedoch nicht allein den Typus der besorgten Liebenden, vielmehr opfert sie sich in ihrer radikalen Liebe selbst, um damit Pygmalion zu dienen und ihn zum Göttlichen hinzuführen.

Die Tatsache, dass Attis' Äußerungen von Anfang an eine Ahnung der kommenden Ereignisse enthalten, mag als Indiz dafür gelten, dass die Opferrolle bereits in ihr angelegt ist. Ihre Rede ist durchdrungen von Begriffen aus dem Wortfeld Sterben und Versteinerung (V. 12, 58, 93-96, 279). Dies wird schon in der Eingangspassage des

Dramas deutlich, wo die doppelte Erwähnung des Adverbs reglos („Und reglos musst ich stehn | [...] | reglos und still“; V. 6-8) proleptisch auf die spätere Petrifizierung der Attis hinweist. Auch ist sie diejenige, welche die Stimme der Venus intuitiv als „grässlich“ (V. 282) und bedrohlich empfindet.

Als sie in der geheimnisvollen Stimme schließlich Venus erkennt, bittet sie diese zunächst in einem Sprachduktus, der an den weiblichen Demutsgestus der Bibel erinnert, um Gnade: „Gnade sieh deine magd | Windet vor dir sich“ (V. 329-330). Sie muss jedoch erkennen, dass Venus auf einem Opfer besteht, und bietet sich daraufhin mit einem Unterwerfungstopos („Ihrer sohle biet ich den nacken“; V. 367) selbst als Opfer dar: „Qualvollem tod schleife mich zu | Wenn sies gebeut“ (V. 368-369). Sie erweitert Venus' Aussage „Opfer lockten mich an“ (V. 355, 357, 360) um die logische Konsequenz „Opfer halten sie fest“ (V. 371) und wählt somit bewusst den Opfertod, um Pygmalion die ersehnte Gemeinschaft mit der Göttin zu ermöglichen: „Wie ich mich löse | Weiss ich dich selig“ (V. 415-416). Ihr Tod vollzieht sich jedoch nicht gewaltsam, sondern gestaltet sich als ein sanftes Aufgehen in der Natur. Attis kehrt als „kind“ (V. 427) der Natur wieder in deren Schoß zurück: „Als sanfte flamme verglimmt mein blut | Zu odem des morgenwinds | Wird mein hauch | ich rinne ich wehe“ (V. 422-425). Somit erfüllt sich, was sie bereits im sexuellen Kontext angedeutet hatte, auf einer neuen Ebene: Ihr Körper ist ein „willig geschenk“ (V. 172).

III.2.4 Ambivalenz der Kunst

Sowohl Attis als auch Pygmalion vertreten eine sakrale Kunstauffassung. Bereits in Attis Bezeichnung des Marmors als „heilige[r] fels“ (V. 88) wird deutlich, dass die Kunst durchaus kultischen Charakter hat - auch wenn diese Aussage doppeldeutig, der

Fels also sowohl Pygmalion als auch der Göttin heilig sein kann. Attis bezeichnet in ihrem Bittgebet an Venus das Schaffen des Pygmalion als „dienst“ (V. 123) und „beterwerk“ (V. 124). Sein Werk, das Venus „preis[en]“ (V. 130) soll, wird von ihr als Gottesdienst gesehen.

In diesem Kontext ist auch zu verstehen, weshalb sich Pygmalion als biblischer Schöpfer sieht, der Attis in ihrem steinernen Abbild ewiges Leben in der Nachwelt verschafft: „Zur göttin schuf ich ja dich | Leben – ewiges eins mit dem traum | Schwor ich schöpfer dir zu“ (V. 293-295). Auch in seiner Konstatierung „Das werk – es wird“ klingt der Schöpfergott der Genesis, der göttliche Demiurgos, an.

Für Pygmalion ist die Erstarrung des Lebens Voraussetzung für ein organisches Werden der Kunst. Attis soll in einem gleichsam organisch-anorganischen Prozess „Im marmor [neu] wachse[n]“ (V. 28). Diese Simultanität von Statik und Bewegung kommt auch in der inhaltlichen Antithese „steh | Lebendige schöne“ zum Tragen. Doch die Statue soll nicht nur die Schönheit der Attis verewigen, sondern noch einen höheren Zweck erfüllen: Pygmalion möchte die Kunst als Mittel nutzen, die Göttin Venus in seine Statue bannen: „Venus ich halte dich fest!“ (V. 100). Die Göttin soll der Kunst inhärent sein, ja in ihr zum Leben erweckt werden. So hat die Statue eine doppelte kultische Funktion: Sie ist nicht nur Weihgabe an die Göttin, sondern zugleich Gefäß ihrer Präsenz.

Auch wenn die Kunst hier als Gottesdienst erscheint, so hat der Schaffensprozess keine heils-, sondern vielmehr todesbringende Wirkung. Dies wird im Motiv des Vampirismus zum Ausdruck gebracht: Die Genese des Werkes geht Hand in Hand mit dem Verlust von Attis' Lebenskräften. Es findet gleichsam ein Transfer von Attis hin

zur Statue statt, deren Urheber Pygmalion ist: „Mir ist als sauge dein blick | Leben aus mir und blut | Gierig und gösse in stein | All mein leben und blut“ (V. 93-96).

Doch die erzwungene Epiphanie der Göttin hat nicht nur den Tod der Attis zu Folge. Venus als „unersättlichste göttin“ (V. 413) verlangt mehr als nur dieses Opfer: „Der dirne blut | Sättigt mich nicht“ (V. 407-408). Sie fordert von Pygmalion die Auflösung seiner Identität in der dionysisch-taumelnden Vereinigung. Auf sprachlicher Ebene wird dieser Vorgang abgebildet durch die Verben der Auflösung (schmelzen, auflösen, hinabtauchen).

Im letzten Redepart des Dramas formuliert Venus das Fazit: „Ewig wirst du nur so“ (V. 459). Die Apotheose des Künstlers setzt folglich nicht nur die Preisgabe seiner sozialen Beziehungen voraus, für welche Attis sinnbildlich steht, sondern auch die Auflösung der Identität. Ganz deutlich wird dies auch in dem Textteil, den Gundolf ursprünglich als Ende des Dramas vorgesehen, dann jedoch getilgt hat. Auch in dieser Version hat Venus bezeichnenderweise das letzte Wort: „Verloren bist du in mir | Dich selber schufst du hinweg | Vom Einzelnen weg | Ewig bist du in mir“ (q-t). Der Künstler Pygmalion hat sich gleichsam selbst zum ewigen Kunstwerk gemacht und dadurch Anteil an der göttlich-dionysischen Alleinheit, der mystischen Aufhebung des *principium individuationis* und der zeitlichen Grenzen. Pygmalions höchstes Ziel, die Liebesvereinigung mit Venus, ist als Paradoxon mit seinem Sterben als Auflösung im Grenzenlosen verbunden. Damit ergibt sich für die Kunst ein unauflösbarer Zusammenhang von Leben, Liebe und Tod.

Gemäß der Maxime des *l'art pour l'art*, nach welcher Kunst und Moral streng getrennt sind, wird der Ausgang des Dramas an keiner Stelle von einer Dramenfigur

gewertet. Dennoch wirft er unweigerlich die Frage nach dem Preis des Ästhetizismus auf. Denn in ihm wird das Vernichtende dargestellt, das in der Schönheit und der Suche nach ihr liegt. Die Kunst wird in ihrer Ambivalenz offenbar: Heilsbringend allein für den Künstler und lebensfeindlich für die Umwelt. Die Deutung der Apotheose als heilsbringende Belohnung Pygmalions kann durchaus in Frage gestellt werden, obgleich dieser die Vereinigung mit der Göttin als Ziel all seines Sehns erfährt: „[...] ich lebte | Nur dieser endlichen endlosen stunde“ (V. 445-446). Sie kann auch als Strafe für seine Hybris gewertet werden, in welcher die Göttin endgültig ihre Macht über ihn demonstriert. Die Identität des Pygmalion wäre für sie dann ein weiteres Opfer, wie sie es kurz vor Ende des Dramas verlangt: „Der dirne blut | sättigt mich nicht | Durch blutbann zwangst du mich her | Durch blut versöhnst du mich nicht“ (V. 407-410).

III.3 PARALLELEN UND UNTERSCHIEDE ZU OVID

Betrachtet man vor dem theoretischen Hintergrund Vöhlers und Seidenstickers das lyrische Drama von Gundolf, so lässt sich dieses als extreme Form der Mytheninversion verstehen, da die Handlung sich geradezu als negative Spiegelung des Ovidischen Mythos darstellt, was an verschiedenen Elementen deutlich wird.

Auf der Ebene der Figurenkonstellation lässt sich feststellen, dass Gundolf das bei Ovid vorgefundene Personendreieck Pygmalion – Venus – Statue um die Figur der Attis erweitert und zudem die Charakterisierung der Ovidischen Figuren stark abändert.

Bereits die soziale Situation Pygmalions ist derjenigen bei Ovid entgegengesetzt. Gundolfs Pygmalion lebt nicht aus Enttäuschung ob der Bösartigkeit des weiblichen Geschlechts in sexueller Abstinenz, sondern besitzt in Attis eine Geliebte. Seine Statue gestaltet er daher nicht nach einem Ideal, sondern als Abbild einer real existierenden Frau – die Arbeit ist kein originäres Schaffen, sondern stellt sich als konservierend dar. Pygmalion beabsichtigt, die Schönheit der Attis in Stein zu verewigen. Gleichzeitig jedoch verfolgt er mit seiner Arbeit ein weiteres Ziel: Er möchte die Göttin Venus in sein Werk bannen. Dieser Wesenzug der Hybris, welcher der Ovidischen Pygmalionfigur konträr entgegengesetzt ist, wird auch in seinem Verhältnis zur Natur und seiner Haltung gegenüber Venus deutlich. Wo Ovids Pygmalion aus Ehrfurcht vor der Göttin es nicht einmal wagt, dem Wunsch nach der Belebung seiner Steinfigur explizit Ausdruck zu verleihen, äußert Gundolfs Pygmalion gar einen Besitzanspruch gegenüber Venus und rühmt sich als ihr Schöpfer.

Eine weitere Veränderung lässt sich darin konstatieren, dass Venus nicht als Göttin auftritt, die den Liebenden gewogen ist, wie es bei Ovid der Fall ist. Vielmehr gibt sie sich als dämonisch, grausam und zerstörerisch zu erkennen, indem sie die Beziehung zwischen Attis und Pygmalion stört und schließlich Attis als Opfer fordert.

Attis, um welche Gundolf die Ovidischen *dramatis personae* erweitert hat, ist als positive Gegenfigur sowohl des egozentrischen Künstlers Pygmalion als auch der grausam-unbeugsamen Göttin Venus konzipiert: Als Verkörperung der Liebenden ist von Beginn des Dramas an auf zwischenmenschliche Beziehung ausgerichtet, um den sehnlichsten Wunsch ihres Geliebten zu erfüllen ist sie zur Selbstopferung bereit. Vor der Folie ihres selbstlosen Handelns setzen sich die Charakterzüge Pygmalions und Venus' sehr deutlich ab.

Der größte Unterschied zwischen Ovids und Gundolfs Version des Mythos liegt wohl darin begründet, dass Gundolfs Pygmalion mit seiner Kunst in doppeltem Sinne lebens- und identitätsauslöschend wirkt. Symbolisch wird dieser Unterschied bei Gundolf deutlich in der Simultaneität von der Belebung der Statue und der Petrifizierung der Attis: War die Belebung bei Ovid Ausdruck der Versöhnung von Kunst und Leben, wird bei Gundolf die Lebensfeindlichkeit der Kunst vor Augen geführt. Zwar vermag Pygmalion mit seiner Kunst sein Ziel der göttlichen Vereinigung zu realisieren, doch dies geschieht auf Kosten Attis', die sich für ihn aufopfert. Zudem ist die Ich-Auflösung in der *unio* für Pygmalion gleichbedeutend mit dem Ende des sozialen und irdischen Lebens, auch wenn er sie als Ziel seiner Sehnsüchte erfährt. Dies steht in deutlichem Kontrast zu Ovids Mythenversion, in der gerade die lebens- und beziehungsstiftende Kraft der Kunst proklamiert wird, wenn Venus gemeinsam mit Pygmalion die Statue zu einer lebendigen Geliebten macht.

Insgesamt kann also festgestellt werden, dass Gundolf die Ovidische Liebesgeschichte in ein Beziehungs- und Künstlerdrama verwandelt, in welchem die zentralen Figuren bei Ovid eine neue Bewertung erfahren und die Handlung durch die Petrifizierung der Attis radikal modifiziert wird.

In seinem Drama präsentiert Gundolf – wie es an seinem Titel deutlich wird – ein neues Kunstverständnis, welches das alte Ovidische ablöst.

Die Kunst wird nicht länger in ihrem irdischen und gesellschaftsfördernden Wirken dargestellt. Wo sie bei Ovid unter dem Segen der Venus irdische Beziehungen stiftete, steht sie nun im exklusiven Dienst des Künstlers, der in eine höhere Seinsstufe übergehen und das Irdische hinter sich lassen will.

Auch das Bild des Künstlers hat sich gewandelt. Das Beziehungsdrama, das Gundolf neu in die Ovidische Erzählung eingebracht hat, illustriert den Charakter dieses Künstlertypus: Der Ästhetizist steht außerhalb der Gesellschaft und kann deren Normen um der Schönheit Willen brechen. Der neue Pygmalion verkörpert das absolute, von der Gesellschaft und moralischen Werten losgelöste Streben des Künstlers nach der Teilhabe am Göttlichen.

KAPITEL IV GEORG KAISER: PYGMALION (1944)

IV.1 PYGMALION – EIN ANTIKISIERENDES DRAMA

Das diesem Teil der Arbeit zugrundeliegende Drama *Pygmalion* bildet gemeinsam mit *Zweimal Amphitryon* und *Bellerophon* die Trilogie der antikisierenden Dramen, die Kaiser in den Jahren 1943 und 1944 im Schweizerischen Exil verfasste.⁴⁰

Diese Dramen, mit welchen er sein dramatisches Schaffen abschloss, unterscheiden sich deutlich von den vorhergehenden. In ihnen vollzieht er einen Wandel zur klassischen Dramenform: Alle drei Dramen sind in fünf Akte eingeteilt und in Blankversen abgefasst. Sie behandeln Stoffe, die aus dem antiken Mythenkreis entlehnt sind, und zeigen Götter, die aktiv in das menschliche Geschehen eingreifen.

In seinem Drama *Pygmalion* greift Kaiser auf Ovids Mythenversion zurück, die er amplifiziert und in entscheidenden Punkten abwandelt. Um diese Abweichungen zu erhellen, soll im Folgenden die Figur Pygmalion einerseits als schaffender Künstler und andererseits als Teil der Gesellschaft näher in den Blick genommen werden.

⁴⁰ Die Dramen wurden 1948 postum veröffentlicht, wobei die Reihenfolge der abgedruckten Dramen sich nicht an der Chronologie orientiert. *Zweimal Amphitryon* entstand 1943, *Pygmalion* und *Bellerophon* 1944. Alle drei Dramen gelangten 1948 in Zürich zur Uraufführung.

IV. 2 THEMENKOMPLEXE DES DRAMAS

IV.2.1 Pygmalion als Künstler – Segen und Fluch

IV.2.1.1 Pygmalion – Garant der Menschheit

Kaisers Drama propagiert anhand der Figur des Pygmalion eine Sonderstellung des Künstlers. Dieser ist innerhalb der göttlichen Ordnung ausgezeichnet, steht er doch im Gegensatz zu den gemeinen Menschen, welche die ihnen mitgegebenen göttlichen Gaben aufgrund ihrer Gier und „Lüste Reiz“⁴¹ verkümmern ließen: „Zum Schlamm erniedrigt sich das Menschevolk | und schmatzt im Schmutz als schmeckt es eine Speise | von fettstem Wohlgeschmack – sich mästend | sinkt tiefer es in seinen kot’gen Sumpf! – –“ (ebd.). Ob dieser Enttäuschung über seine Schöpfung hat Zeus den Plan gefasst, das menschliche Geschlecht zu vernichten.⁴² Einzig und allein das Wirken der Künstler schiebt den Vollzug des göttlichen Gerichts auf. Denn in ihnen, dem „heilige[n] Geschlecht“ (ebd.), sind die göttlichen Anlagen erhalten geblieben; sie partizipieren damit sowohl an der irdischen als auch an der göttlichen Sphäre. Sie sind den Göttern sogar überlegen, wie es Athene gegenüber Pygmalion verlauten lässt: „Töte nicht die Kunst mit dir – | sie bilden Menschen, wenn sie göttlich werden, | und machen Götter machtlos, die Menschen bilden“ (S. 124).

In ihrer Verhandlung mit Zeus erreicht Athene, Göttin der Weisheit und der Kunst, eine Schonung der Menschen unter der Bedingung, dass ihm „von Frist zu Frist vollkommenes Werk | von eines Künstlers Hand“ (ebd.) geliefert würde. Die Fertigstellung des Auftragswerks Pygmalions wird hiermit in einen größeren

⁴¹ KAISER: *Pygmalion*. S. 17. Wird im Folgenden auf diesen Text rekurriert, so erfolgt die Seitenangabe im Fließtext direkt hinter dem Zitat in Klammern.

⁴² Vgl. das biblische Motiv der Vernichtung des Menschengeschlechtes oder einzelner Städte: Sintflut (Gen 6-9), Ninive (Jona 1-3), Sodom und Gomorrha (Gen 18-19). Auch in diesen Erzählungen leben die Menschen nicht gemäß ihrer göttlichen Bestimmung. Durch diese Parallelen zur Bibel verliert die Situation im Drama ihren spezifischen Charakter, sie wird zu einer anthropologischen, überzeitlichen Konstante.

metaphysischen Kontext gestellt: Die Künstler halten das Schicksal der Menschen in ihrer Hand und erhalten die Menschheit am Leben.

Doch diese Sonderstellung und Auszeichnung unter den Menschen erweist sich als ambivalent. Sie geht einher mit sozialer Isolation, da die Gesellschaft den Künstler nicht versteht: „Um die Kunst ist Angst mir, | die bei den Menschen wohnt und immer fremd ist. | So seid ihr Künstler Fremdlinge im Volk, | das lieber steinigt als den Genius sieht.“ (S. 14). Diese gesellschaftlich-marginale Position kann den Künstler in Gefahr bringen.

Im Verlaufe des Dramas wird diese zwiespältige Grundsituation des Künstlers an Pygmalion exemplifiziert. In der Eingangsszene durch Athene über seine Funktion als Garant der Menschheit in Kenntnis gesetzt, will er die Verantwortung, die ihm dadurch auferlegt ist, zunächst nicht tragen. Zu sehr ist er gefangen in seinem Schmerz über die Trennung von der Traumwelt, die gleichbedeutend ist mit der Trennung von seiner Geliebten. Er bittet gar um die Vernichtung der Welt im „jähren Feuerstrahl“ (S. 18), auf den Athene zuvor als „den Blitz | des richtenden Vollzug“ (S. 17) rekurriert hatte. Erst nachdem Athene ihm die Verwandlung der Statue zugesagt hat, erklärt Pygmalion sich dazu bereit, für die Rettung der Menschen einzustehen: „Schaffen will | ich Gnadenbilder für die ganze Menschheit, | die sie beim Gott entschuldigt.“ (S. 21). Er möchte darüber hinaus aktiv einen Wandel bei den Menschen bewirken, durch Läuterung derselben ein neues, ein goldenes Zeitalter einleiten:

Läutern will | den Sinn der Menschen ich durch meine Kunst. | Es sollen Neid und Streit – die nächtigen Gewalten - | verblassen in dem Aufgang neuen Lichts, | das ein noch unbekannter Morgen spendet, | der aus erblühten Purpurmeeren steigt! – – (ebd.)

Damit wird er in die Nähe des christlichen Messias gerückt,⁴³ der in seiner Vermittlerposition zwischen Mensch und Gott ebenfalls ein neues Zeitalter anbrechen ließ. Das semantische Feld in Athenes Warnung vor der Belebung der Statue bringt diese Verbindung noch deutlicher zum Ausdruck:

Zu spät ist Warnung. Unheilbar die Wunde | stimmt sich der Leidschrei an bis an den
Himmel, | der wiederhallend [sic] eignen Lärm verstummt | vor so viel Schicksal, das
ein Mensch erlitt | in der Erlösart für alle Menschen. – – (ebd.)

Wie Wiese es in seinem Aufsatz darlegt, identifiziert sich Kaiser jedoch nicht mit der christlichen Heilslehre. Vielmehr weist die Parallele auf dessen Versuch einer neuen Heilsfindung hin.⁴⁴

Den Inhalt von Athenes Warnung vermag Pygmalion erst spät zu deuten. Da er zunächst von der Belebung Chaires berauscht ist, wähnt er sich im absoluten Liebesglück, bis die Verwicklungen der Wirklichkeit ihn einholen und er während des Gerichtsverfahrens konstatiert:

Ich bin getrennt von euch durch hundert Einsamkeiten – | und wollt' ich Botschaft
euch aus meiner Freude schicken, | gäb' es den Strom nicht, der das wichtg'e
Holzstück trüge, | drin ich geritzt die Zeichen. Er versendet früher – | und meine
Zeichen machen nichts euch kund und klar. (S. 103)

Anstatt des im Drama vorherrschenden Blankverses verwendet Kaiser hier den Alexandriner und verleiht der Aussage somit besonderes Gewicht. Voller Resignation erkennt Pygmalion Fluch und Segen des Künstlertums. Dank seiner schöpferischen Phantasie weiß er um eine paradiesische Welt „idyllisch-archaischer

⁴³ Peter von Wiese bezeichnet Pygmalion als „Passionsdrama messianischen Charakters“. Peter von WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. In: Benno von WIESE (Hg.): *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. 2 Bde. Bd. 2: Vom Realismus bis zu Gegenwart. Düsseldorf: Bagel 1964. S. 325-337. S. 325.

⁴⁴ WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. S. 333.

Menschlichkeit“⁴⁵ wie er sie in seinem Traum erfährt. Zugleich jedoch muss er in der Gesellschaft leben, welche in scharfem Kontrast zur Traumvision steht und ihn und seine Botschaft nicht versteht.

Schließlich ist er gezwungen, sein privates Glück mit Chaire, die Einheit mit seiner Kunst, zu opfern – für eine Gesellschaft, die nicht um die heilsbringende Bedeutung seiner Berufung weiß und sein Opfer nicht würdigt.

Am Ende des Dramas findet Pygmalion, wie an späterer Stelle ausgeführt wird,⁴⁶ seine Identität jedoch genau in dieser Spannung.

IV.2.1.2 Chaire – Einheit von Künstler und Werk

Bereits in der Eingangsszene thematisiert Pygmalion das enge Verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk:

Unübertroffenes Bild der eignen Sucht, | [...] Ich bleibe leer zurück | und habe aller
Pulse bebend Leben | vergabt dem Werk. Selbstsüchtig und selbstlos – | mit keiner
Grenze des Übertritts | von Sein und Nichtsein. (S. 12)

Hier wird deutlich, in welchem Ausmaß seine Schöpfung an ihn gebunden ist – er transferiert seine eigene (Lebens-)Energie auf die Statue. Das Oxymoron „selbstsüchtig und selbstlos“ bringt dabei zum Ausdruck, dass der Künstler im Kunstwerk sich selbst verwirklicht und jedoch auch zugleich einen Teil seiner selbst verliert. So formen Künstler und Werk auf höherer Ebene eine Einheit, gehören untrennbar zusammen. Dies erkennt auch Athene:

Weiß ich nicht den Grund und achte | die Pein des Schöpfers, der vom Kunstwerk
schied? | Die Leere breitet ihre grauste Wüste | in seinem Kopf aus – und von Leere
schwer, | [...] sinkt er zum Nichts – schlägt an den stein'gen Boden | und spaltet sich
zu dumpfer Ohnmacht auf [...]. (S. 18)

⁴⁵ WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. S. 330.

⁴⁶ Vgl. S. 61 dieser Arbeit.

Dieses Bild zeigt eine Parallele zum antiken Opferkult auf; der Künstler wird zum Opfertier stilisiert – er bringt im Werk einen Teil seiner eigenen Person als Opfer dar. Als Kunstwerk kann die Steinfigur Pygmalions zunächst nur in der Traumwelt lebendig existieren und in eine aktive Beziehung zum Künstler treten, dem sie als Teil seiner selbst zugehört. Dies ändert sich mit der Belebung derselben: Die Nähe zwischen Pygmalion und seiner belebten Statue, die er als Ausdruck seiner Freude Χαίρε (gr.: sei begrüßt) nennt, wird auf inhaltlicher Ebene daraus ersichtlich, dass beide denselben Traum im Gedächtnis haben.⁴⁷ Der wiederkehrende Vers „Niemand ist eins vom andern hier zu trennen“ (S. 25, 26, 28) kann in diesem Kontext ebenfalls als Hinweis auf die Unzertrennlichkeit verstanden werden.

Diese Einheit thematisiert Chaire kurz vor ihrem Tod, wenn sie auf Pygmalions Frage „So einverleibt wird mir dein eignes Sein?“ (S. 129) mit der Gegenfrage „Liehst du’s mir nicht vom Anfang bis zum Ende?“ (S. 130) antwortet und damit ihre eigene Identität von derjenigen Pygmalions abhängig macht. Künstler und Werk bedingen einander wechselseitig – Pygmalion ist Schöpfer Chaires. Aber zugleich besitzt diese auch lebensspendende Funktion für ihn, wie es in dem Bild, das der christlichen Mystik entstammt, zum Ausdruck kommt: „[Sie gilt] mir reicher als das Brot des Lebens“ (S. 95). Denn Chaire wird ihm zur Muse, die ihm ein ganzheitliches Schaffen in der Durchdringung von Kopf und Herz, Intellekt und Emotion ermöglicht:

Musik bist du und Tanz und ein Frohlocken | in mir, das mir die Brust zu sprengen
sich | bereitet. Ihm verwehr’ ich nicht den Ausbruch. | Ich werde schaffen – schaffen
wie ich nie | mein Werk zu fördern einst gewähnt, als ich | der Süchte fremdste –
nächste wiederum – | noch nicht gekostet [...] Jetzt entbrennt mein Haupt, | in das
mein Herz sich hob – und nicht mehr Herz | ist – nicht mehr Hirn ein fahles Denken

⁴⁷ Bei der gemeinsamen Rekapitulation des Traumes finden sich sogar semantisch identische Teile, vgl. S. 28. Die Tatsache, dass Pygmalion und Chaire eine verschiedene Wahrnehmung bei der Bewertung der Rollenverteilung aufweisen, verweist auf ihre Komplementarität: [Chaire:] „du zogst“, [Pygmalion:] „du schobst“ (S. 26); [Pygmalion:] „Drängt’ ich denn? |[Chaire:] Mit aller Kraft. [Pygmalion:] Schleppt ich mich nicht mit Mühe?“ (S. 27).

lenkt: | eins ist das andre und im ganzen Kunst, | die mir sich, wie ein Bach rinnt, spielend formt! (S. 66-67).

Am Ende des Dramas muss Pygmalion die Repetifizierung Chaires akzeptieren und damit zugleich die Erkenntnis, dass er als schaffender Künstler auch weiterhin mit jedem Werk einen Teil seiner selbst unwiederbringlich opfert, da die Grenze zwischen Kunst und Leben in der Welt nicht aufgehoben werden kann.

IV.2.2 Pygmalion – Wanderer zwischen den Welten

IV.2.2.1 Der Traum – Gegenwelt zur Realität

Im Folgenden soll die Traumszene genauer analysiert werden, die handlungskonstitutiv und zugleich ein Schlüssel zum Verständnis des Dramas ist.

Die Dualität von Traum und Realität, Ideal und Welt als Leitmotiv des Dramas ist bereits im Beginn des Dramas präsent. Das Bühnenbild zeigt die vom Mondlicht erhellte Werkstatt Pygmalions, in welcher dieser sich aufhält. Der erste Satz seines Monologs führt dem Rezipienten vor Augen, dass Pygmalion sich zwar physisch in der Realität, psychisch jedoch in der Traumwelt befindet: „Hier rasten wir. – – Es wölbt der Weidenbusch | sein hängendes Gezweig zum runden Zelt – | der Herberge unverhofft“ (S. 7). Er ist, wie es auch durch die im Bühnenbild vorhandene Treppe und in dem Vorhang deutlich wird, ein Grenzgänger zwischen den Welten: Die Treppe als ein verbindendes Element und der Vorhang als trennendes Element, das er zur Seite schiebt, symbolisieren zusätzlich sein Changieren zwischen Traum und Wirklichkeit.

Pygmalion, im Atelier allein, durchwandert im Traum gemeinsam mit seiner Gefährtin eine Idealwelt des Liebesglücks, die geprägt ist geprägt von Geborgenheit und Harmonie – die Natur erweist sich als einladend und schutzgebend. Der Weidenbusch

bildet ein „Zelt – | Herberge unverhofft“ (ebd.), die Wipfel „überdecken [den Luftleib]“ (ebd.). Die gehäuften Alliterationen (Windschlaf, Wipfel, Wiegen; laubig, Luftleib; müde, Meer, Menschen; ebd.), die Häufung der hellen Vokale sowie der poetische Duktus unterstützen den Eindruck der Idylle. Die vegetative Fülle des Paradieses steht dabei in deutlichem Kontrast zum kargen, düsteren Atelier.

Auf der Suche nach einem abgelegenen Ort, an dem sie der Liebe frönen können, führt die Geliebte Pygmalion durch Wald („nicht Späher sind hier“, S. 7) und eine Anhöhe („dies der Ort – | äußerster Rand der Einsamkeit“, S. 8) an das Wasser, von wo aus sie zu einer entlegenen Insel („das heimliche [Lager]“, S. 9) aufbrechen will.⁴⁸

Diese auf das Ziel eines verborgenen Ortes hin geordnete Reihung verdeutlicht das Streben nach einer privaten, exklusiven Liebe jenseits der Gesellschaft, wie es auch besonders in der Erwähnung der Liebesgrotte deutlich wird, die in einer literarischen Tradition steht.⁴⁹

Die Überfahrt gestaltet sich zunächst romantisch. Die das Schiff eskortierenden Delphine verweisen auf die Liebesgöttin Venus, das Wortfeld ist geprägt von lebendiger Üppigkeit („Fische, Korallen“, S. 9), Schönheit („schön, seid’ge[r] Sand“, ebd.) und Reinheit („ebenreine[r] Spiegel“, ebd.).

Der Hinweis auf das „Scharlachnaß“ (ebd.), das mit Blut in Verbindung gebracht wird („als bluteten dort Wesen“, ebd.), leitet die Wende im Traum ein. Ein Ungetüm, das bezeichnenderweise die Delphine in die Flucht schlägt, stört die serene Szenerie. Dies kann zum einen aus der veränderten Semantik abgelesen werden, die der vorangehenden diametral entgegengesetzt ist („schlamm’ge[...] Höhle“, „verdammte[...] Strudel[...]“, „neidet“, ebd.). Zum anderen kommt der Umschlag von der Idylle in die Gefahr auch in Pygmalions Apostrophe an den Meeresherrn Poseidon

⁴⁸ Die Landschaft bleibt dabei eine ideale, wie aus dem positiv konnotierten semantischen Feld ersichtlich („frei, ungemessne[...] Brust, Rosenreich, reif, Lippen“, S. 8).

⁴⁹ Vgl. Antike z.B.: Vergils *Aeneis*, im Mittelalter: Gottfrieds *Tristan und Isolde*.

zum Ausdruck, den er um Beistand bittet. Die Syntax ist dabei nicht länger kohärent und auch das Versmaß des Alexandriners herrscht nicht mehr vor: „Gott | der Meere – schleudre – schleudre – Gott Poseidon – | der Dreizack – und mit aller Wucht geschleudert | trifft er – – – | Dreizack – – Poseidon – – Meersturm jäh | das Wasserreich zu Hügeln häufend“ (S. 10). Das Ungeheuer symbolisiert, wie später noch dargelegt wird, das Profane, das in die Traumwelt einbricht und gefährdet.⁵⁰

Pygmalion weiß, dass sein Traum kein gewöhnlicher war („kein Traum, wie andre dämm’rig träumen“; S. 10), dass in ihm eine „Verheißung [...] | zu schön’rem Sein“ (ebd.) liegt, die Verheißung einer anderen Welt. Die Traumwelt ist für ihn „Zauberspiegel“ der Wirklichkeit (S. 12), wobei er eine Umdeutung vornimmt: Die Wirklichkeit als Traum bewertend wird für ihn der Traum zur Realität – „Ich sollte nicht mehr liegen | im dumpfen Schlaf, der Tag nicht unterscheidet | von Mitternacht“ (S. 10).

Pygmalion, der die Existenz des Ungeheuers verdrängt, möchte in der Traumwelt verweilen („wer ihn [i.e. den Traum] träumte, wünscht des Schlafes Dauer | unendlich ausgespannt“; S. 15) und muss jedoch die Grenze zwischen dieser und der Realität erfahren, die im Bild der Trennung von Land und Wasser zum Ausdruck kommt: „Soll ich folgen weiter noch? | – – Weiter? – – Hier ist der Fels, an dem die Brandung | abprallt und sich im Schaum der Schmerzen | aufbrüllend wälzt“ (S. 12).

Mit dem Ziel, seinem Leiden an der Diskrepanz von Traum und Wirklichkeit zu entgehen, fasst Pygmalion in der Konsequenz den Entschluss zum Selbstmord, wie es

⁵⁰ Vgl. S. 59 dieser Arbeit.

in der Hyperbolik „Laß Nacht nun werden – aller Nächte Nacht, | aus der sich kein Verlangen wieder hebt“ (S. 13) zum Ausdruck kommt.

Um ihn von diesem Entschluss abzubringen, stellt Athene ihm einen Wunsch frei und reagiert erschrocken, als Pygmalion die Belebung der Statue fordert. Auf dessen Frage, was denn das Wesen der drohenden Gefahr sei, verweist sie auf Pygmalions Traum und unterstreicht damit dessen prophetischen Charakter: „Das Ungetüm in seiner schlamm’gen Höhle, | die es bei den verdammten Strudeln hat“ (S. 20). Pygmalion, der bisher nur die strikte Trennung von Traum und Wirklichkeit erfahren hat, will die Interferenz nicht anerkennen: „Ein Ungetüm am hellen Tag? Im Traume | graut’s. [...] [Dieser Traum] ist Lüge, wie | die Steingestalt, die nicht wandelt“ (ebd.). Athene erfüllt schließlich Pygmalions Wunsch – nicht ohne diesen zuvor jedoch der Hybris zu zeihen. Dies wird in ihrer letzten Rede deutlich, in welcher sie Pygmalion mit Ikarus in Verbindung bringt: „Neige dich tiefer – um zu steigen höher | als es dem Flug der Lust erlaubt. Erleb’, | was zu erleben härteren Tod bedeutet!“ (ebd.). Somit ist in der ersten Szene der Grundkonflikt der zwei Welten, derjenigen der Realität und derjenigen der Kunst und der Liebe, bereits *in nuce* angelegt.⁵¹

IV.2.2.2 Die Besucher – Repräsentanten der Gesellschaft

Solange Pygmalion und Chaire in Zweisamkeit sind, scheint sich die Traumwelt tatsächlich realisiert zu haben. Doch mit dem Auftritt Konons, Korinnas und Alexias’, welche die Gesellschaft repräsentieren, wird die Einheit von Pygmalion und Chaire gefährdet.

⁵¹ Schütz spricht in diesem Zusammenhang von der „doppelten Realität“ und hebt damit die Gleichwertigkeit der Traumwelt zur empirischen Wirklichkeit hervor. Vgl. Adolf SCHÜTZ: *Georg Kaisers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters*. Basel: Frobenius AG 1951. S. 107.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, diese drei Figuren näher zu charakterisieren, um damit zugleich einen Rückschluss auf die Gesellschaft zu ziehen. Der erste Besucher ist Konon, ein Feigenhändler aus der Stadt. Bereits in seinem ersten Redepart tritt seine Egozentrik und dominante Art hervor: „Erwartet? – Unerwartet? – Nein? – Na? – Nun – | in einem wie in anderm Falle: ich | bin da“ (S. 30). Für Konon ist der materielle Wohlstand höchstes Lebensziel, Pygmalions Hang zur Traumwelt kann er nicht nachvollziehen: „Die Träumer und die Liebenden, die meide – | sie stecken dich mit einer Krankheit an, | die schlimmer ist als der Tod: nämlich Not | [...] liebe nie den Traum | und träum von Liebe nicht“ (S. 33-34). Er bewertet Künstler als inferior, da ihnen kein Reichtum zuteil wird: „Nicht einen | Anflug von Dichtkunst habe ich. | Säß’ ich sonst hier, wie ich im Fett sitze?“ (S. 32). Aus dieser Haltung heraus rät er Pygmalion ebenfalls zum Händlerdasein und offenbart dabei sein von Eigennutz geprägtes negatives Menschenbild: „mit Zinsen mästest du nur deinen Nächsten, den du besiegen sollst. Präg’ dies Gebot dir über allem ein. In jedem sieh den Feind, der dich vernichten will. Komm’ ihm | zuvor“ (S. 33).⁵² Seinen Reichtum verdankt Konon allerdings nicht allein legalem Handel. In seinem Dienst stehen Späher, welche die verbotene Ausfuhr der Konkurrenten bewachen und von diesen einen Anteil am Gewinn fordern, den sie an Konon weiterleiten: „meine Sykophanten | sind erster Klasse – pfiffig – frech – morallos. | Manchmal zu frech [...]: | sie schwinden zu den Fischen, um Stummheit zu lernen. – –“ (S. 38-39). An diesem Ausspruch lässt sich die skrupellose und allein auf Profitgier

⁵² Vgl. eine ähnlich vom Misstrauen gekennzeichnete Äußerung: „Verlaß auf andere – das ist der Betrug, | den du allein verschuldet“ (S. 37).

gerichtete Handelsstrategie ablesen, die in der lobenden Trias der Arbeiter „pfiffig – frech – morallos“ ihre Perversität offenbart.⁵³

In seiner Sachgebundenheit und Zweckorientiertheit ist er nicht fähig, Pygmalions Gedankengängen und Aussagen zu folgen. Dies wird besonders deutlich, als er Pygmalion seine Feigen darbietet. Auf seine Frage, was er erblicke, antwortet Pygmalion lyrisch: „Ein graugrün – wie es nach dem Sonnenuntergang | die erste Farbe naher Nacht ist“, worauf Konon versetzt „Flunkerei – | die Feigen neuer Ernte sind’s“ (S. 35).⁵⁴ Dabei spiegeln auch die Syntax und die Semantik die Opposition beider Figuren wider.

Konon erweist sich auf dem Gebiet der Kunst und Kunstkritik als völlig unbewandert, er besitzt selbst keinen Kunstgeschmack: „Du wurdest mir gerühmt als Künstler – also | wird Kunst sein, was ich hier erblicke“ (S. 39). Er vermag folglich den ideellen Wert der Statue nicht zu schätzen und sieht in ihr allein ein Statussymbol:⁵⁵ „Was soll mir Kunst, fragt’ ich mich still, | der ich ein Kaufmann bin und alles buche? | Wie buch ich Kunst in Eingang und in Ausgang?“ (S. 97). Pygmalion hat er als Künstler nur ausgewählt, weil dieser als „zukunftsreich und augenblicklich billig“ (S. 97) gilt.

Als zweiter Störfaktor der Beziehung zwischen Pygmalion und Chaire betritt die reiche Witwe Korinna die Bühne, welche beabsichtigt, Pygmalion zu sich nach Korinth zu bringen und zu ehelichen. Ähnlich Konon erweist auch sie sich als

⁵³Vor dem Gericht beschimpft er die Sykophanten in seiner Doppelmoral: „Ihr kennt sie [i.e die Sykophanten] gut – habt manchmal wohl den Stock | verabreicht. Bessert sich das Pack? Verhaut | mit ungezählten Hieben es“ (S. 96).

⁵⁴ Auch im Folgenden antwortet Konon auf jede poetische Beschreibung Pygmalions prosaisch-nüchtern: „[Konon:] Faß ein Früchtchen an und | befühl’ es [...] [Pygmalion:] Vom Stoff | des Windes, der das Segel füllt – fest und | vergänglich. [Konon:] Prall wie ausgestopft. Als hätt’ | man Fruchtfleisch nachgeschoben bis zum platzen | der Fruchthaut fast“ (S. 35), sowie: „[Konon:] Speise eine | und überstürz’ dich nicht mit deinem Urteil. [Pygmalion:] Ein Sommertag ist wieder und im Hain | flüstern des Baches Nymphen mit des Hains Dryaden – | berichtend Wunderdinge von Diana, | als sie der Jagd vergaß. [Konon:] [...] Schmatz’ mit der Zunge kräftig an den Gaumen – | das Schmatzen muß wie ein Fingerschnippen knallen. | So schmatzt man – schätzend wie den Preis man stellt“ (S. 36).

⁵⁵ Auch das Fest zur Einweihung der Statue dient nur der Repräsentation nach außen: „Dies Fest wird Freunde mir zu Feinden machen | o gelber Neid, du herrlichste Vergiftung!“ (S. 42).

dominant und egozentrisch, wie es in ihrem ersten Redepart zum Ausdruck kommt, der bezeichnenderweise parallel zu demjenigen Konons gebaut ist: „Willkommen? – Unwillkommen? – Stört Korinna, | die von Korinth kommt – weil man nach Korinth nicht kommt?“ (S. 50). Sein Schweigen interpretiert sie in ihrer Ichbezogenheit zu ihren Gunsten: „Du schmeichelst stumm mehr als die | die mir die Ohren füllen in Korinth [...] | [...] ein Labsal ist dein Schweigen | und scheues Blicken“ (S. 51). Sie interessiert sich nicht für Pygmalions Künstlertum, das seine Identität ausmacht, und stellt keine persönlichen Fragen. Die fertiggestellte Statue ist für sie nicht als Kunstobjekt von Bedeutung, sondern markiert lediglich den Zeitpunkt des Zusammenziehens. Chaire erblickend vermutet Korinna ein Liebesverhältnis, woraufhin sie Pygmalion für sich einfordert – die parallel konstruierte Reihung der Fragen kulminiert in der These, dass Pygmalion ihr rechtmäßig gehört:

Wer tischte auf – wer schenkte ein – wer schnitt | das Kleid, wo ehedem wilde Lumpen schwangen? | Von Hut bis zu den Schuhen bist du mein | Geschöpf. Was wärest du ohne Geld von mir? | [...] Du wirst bezahlen – Münz' um Münz' in bar | mit deiner Gegenwart. Ich hab' ein Recht | auf dich [...]. (S. 59-60)

Alexias, der letzte der drei Besucher, strengt schließlich einen Prozess gegen Pygmalion an, um seinen Familiennamen von dem Verdacht der Schande zu befreien: Stolz auf seine Familie, deren „jeder Sproß, der für sich getrieben, | [...] in der Tugend unerreichtes Vorbild“ war (S. 75), zeigt er sich verärgert darüber, dass seine vermeintliche Nichte einen „Schmutzfleck“ (ebd.) darstellt.

Im Auftreten und Handeln der drei Figuren zeichnet Kaiser das Bild einer egozentrischen, auf Profit, Nutzen und Selbstrepräsentation ausgerichteten Gesellschaft, in der für Werte wie Loyalität, Hilfsbereitschaft und gegenseitiges Vertrauen, aber auch für die Kunst kein Platz ist.

IV.2.3 Der Kampf um die Erhaltung der Traumwelt

IV.2.3.1 Die Gefährdung durch die Gesellschaft

Die Belebung der Statue deutet Pygmalion als Einbruch der Traumwelt in die Wirklichkeit: „Ist nicht das Eiland jetzt erreicht? | [...] Um dir die Sohlen | an letzter Uferwelle nicht zu feuchten, | trag’ ich dich über Sand [...] | da Traum die Welt und wieder Welt zum Traum wird“ (ebd.). Er proklamiert die Identität von Welt und Traum und wähnt sich mit seinem privaten Liebesglück am Ziel seiner Wünsche, was im Fortspinnen des Eingangstraumes zum happy end in der Realität deutlich wird.

Mit dem Besuch Konons ist Pygmalions Traumwelt zum ersten Mal gefährdet und dieser sieht sich zu einer Lüge gezwungen: Auf die Frage nach Chaires Identität bleibt Pygmalion zunächst – wenn auch poetisch verschlüsselt – bei der Wahrheit („Die Kunst – –“; ebd.), doch Konon ist für diese unzugänglich. Den poetischen Duktus Pygmalions als Lüge bezeichnend konstatiert er: „Wie dies | nicht eine Feige, sondern Wunderwind | und Sonnenuntergang – und doch nur Feige, | wenn man sie auf den Tisch knallt“ (ebd.). Akute Gefahr droht, als Konon wegen Chaire einen Sykophanten zum Stadthauptmann senden will. Um diese zu schützen, ersinnt Pygmalion für sie daraufhin eine neue Identität: Sie sei die Nichte des vornehmen Thebaners Alexias.

Korinna vermutet in Chaire eine Rivalin. In ihrer wilden Eifersucht weist sie Pygmalion darauf hin, dass sie ein Anrecht auf ihn habe. Aus dem Verlauf des Gespräches wird dabei deutlich, dass Pygmalion noch einmal versucht, die wahre Identität Chaires zu vermitteln:

[Chaire:] Und käm’ noch nie geschaute Schönheit – | [Pygmalion:] Sie ist noch nie geschaut! [Korinna:] Jetzt sah ich sie! | [Pygmalion:] Ihr seht sie anders! [Korinna:] Bin ich doppelsichtig | im Trunk? [Pygmalion:] Trunken nur sieht man sie! (S. 60)

Pygmalion muss jedoch feststellen, dass Korinna hierfür nicht empfänglich ist. Parallel zum Besuch Konons, greift er auch gegenüber Korinna erst dezidiert zur Lüge, als akute Gefahr in Form körperlicher Gewalt droht. Wiederum gibt er an, dass Chaire die Tochter des vornehmen Thebaners Alexias sei.

Bis zu dem Zeitpunkt, als Alexias ihm wegen Rufmords mit dem Gerichtsverfahren droht, weigert Pygmalion sich, die Gefahr zu erkennen. Allein auf die bevorstehende Zweisamkeit mit Chaire konzentriert, erwartet Pygmalion in seiner „Welt- und Wirklichkeitsfremdheit“⁵⁶ sowohl vom Abgang Konons als auch demjenigen Korinnas keine negativen Konsequenzen. Im Gespräch mit Chaire beschreibt er den Auftritt Konons als „das Donnerrollen | von einem Blitz, der nicht einschlug, verhallen[d] | [...] mit flauer Schimpferei“ (S. 50). Korinnas Trauben und Konons Feigen bezeichnet er als Gaben von „Freunde[n] – | den Göttern unbekannt in ihrem Nichts“ (S. 63). Pygmalion sieht mit Chaires Belebung den Einbruch der Traumwelt in die Realität vollzogen und folgert, dass er und Chaire über die Wirklichkeit erhaben sind („Man bringt uns Opfer dar | wie göttlichen“; ebd.; „Ich stehe unter dem Schutz der mächt’gen Göttin | Athene – die dem Haupt des Zeus entsprang | und mächtig selbst Lebendigkeit dem Stein | zu leihn.“; S. 76). So vermag Pygmalion tragischerweise zwar die Natur lesen,⁵⁷ nicht aber das Verhalten und die Absichten seiner Mitmenschen.

Auch ist Pygmalion nicht imstande, zwischen Spiel und Realität zu unterscheiden.

Dies kommt zum Ausdruck, wenn der wahre Konon aus Theben Pygmalion aufsucht.

⁵⁶ WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. S. 331.

⁵⁷ „Verlaß dich auf mein Wort – es kommt ein Wetter | Wenn auch der Himmel blau noch und kein Streif | von einer Wolke in die Helle blakt | [...] Soll ich es nicht begreifen, da es Teil | von mir ist? Fühlen nicht die Finger naß | und trocken – windig Luft und windstill? Alles | bin ich in schweifender Empfindung“ (S. 64-65).

Pygmalion kann nicht verstehen, wie sein Handeln in der Realität negative Konsequenzen haben kann, und beruft sich auf den Freiraum der Kunst. Er erkennt, dass sein Verhältnis zu Chaire nicht in einer utopischen Idylle, sondern in der Wirklichkeit angesiedelt ist, und fordert, dass die Welt den Gesetzmäßigkeiten seiner Traumwelt unterliegt:

[...] dies ist Spiel und keine Wirklichkeit, | an die man mich mit Ketten schmieden könnte. | Seid ihr denn wirklich? Ich erfand euch erst | zu diesem Spiel – vorher wart ihr nicht. | Jetzt dürft ihr eure Rolle nicht verderben. | Ich glaub’ euch nicht, dass Ihr Alexias seid | und immer schon in Theben wart. | [...] | Ihr seid Alexias, solang’ ichs will – | und nachher wieder nichts. Nebel und Nichts, | dem Ihr entstieg – darein Ihr wieder sinkt! (S. 76)

Bei dem Versuch, sein Glück mit Chaire zu schützen, greift er nicht nur bei der Abstammung Chaires, sondern auch in vielen anderen Punkten zur Lüge. Diese wertet er allerdings nicht als Vergehen, sondern rechtfertigt sie: „Ich konnte Konon – Korinna nicht | den einz’gen Zufall so erklären, daß | ich mir nicht selbst das Innerste der Brust | verwüstete“ (S. 73). An beiden Realitäten teilhabend fordert er analog zur doppelten Realität eine doppelte Moral.⁵⁸ Auch vor Gericht hält Pygmalion in seiner Antwort ein Plädoyer für den Künstler, der zum Erhalt seiner Kunst moralische Fehlritte begehen darf:

Wenn ich nicht genug bemaß | und klug mich zügelte – betuernd Lust, | so war’s Empfindung für das eigne Reich, | in dem ich walten sollte – wie ein Gott, | der mit Gestalten seines Werkes bevölkert | die unvollkommne Welt, die vorher war. | [...] Man muss viel opfern, daß die Kunst entstehe – | den leichten Umgang – Ansehn – Dankbarkeit. (S. 102)

Sich mit einem göttlichen Demiurg vergleichend und damit zugleich über die menschliche Gesellschaft erhebend, fordert er implizit einen anderen Maßstab für sein Handeln. Seine Lügen vor Gericht sind in diesem Kontext nicht negativ zu bewerten,

⁵⁸ Vgl. SCHÜTZ: *Georg Kaisers Nachlass*. S. 112.

sind sie doch motiviert in der „Hemmung [...], der Außenwelt Einblick zu gewähren in das Geheimnis der Begnadung“.⁵⁹ „Die Lüge schattet von weit her. Vielleicht | ist sie in jedes Künstlers Brust verwurzelt | von Ursprung an. Da wird ihr schönstes Reis | die Scham – noch scheuer als der Jungfrau Keuschheit“ (S. 58).

IV.2.3.2 Die Gerichtsverhandlung

Der vierte Akt des Kaiserschen Dramas führt eine doppelte Gerichtsverhandlung vor. Vordergründig trachtet das Gericht am konkreten Fall Pygmalions Schuld oder Unschuld zu erforschen. Doch zugleich ist die reale Verhandlung symbolisch überhöht: Auf der metaphysischen Ebene wird über den Konflikt von Traumwelt und Realität entschieden, ohne dass sich der Richter und des Publikum dessen bewusst sind.

Dem Rezipienten wird die metaphysische Ebene gleich zu Beginn der Verhandlung noch einmal in den Sinn gerufen, wenn Realität und Traumwelt in Pygmalions Wahrnehmung aufeinanderprallen:

Wenn dies ein Traum ist, aus dem zu | erwecken nur dem Blitz gelingt, so strahl' | er nieder und leucht' in Vernichtung auf | das in der Helle doppelt dunkle Bild | des widerlichsten Grauns. Dann sind's nicht Ketten – | mit Weidenruten heftete ich dich | dem flüsternd regen Stamm an – zur Dryade | dich wandelnd, die nun nie mehr flüchtig. | Ich selbst verband mich anderm Baum im Spiel | des aufgeschobnen Kusses, der noch süßer | reift in Erwartung. [...] | [...] Ruf' mich heran – | und aus den Fesseln – schmeichelnd biegsam nur – | lös' ich die Gelenke – bin im Sprung bei dir! – – (S. 94)

⁵⁹ WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. S. 335.

Die Illusion mit der Wirklichkeit vertauschend, will er die Realität in die Traumwelt auflösen und die Festnahme in ein erotisches Spiel wandeln – und muss jedoch erkennen, dass er machtlos ist.

Der Richter sowie die Gerichtsdienner beabsichtigen, nach irdischen juristischen Maßstäben objektiv zu einem Urteil zu gelangen. So bemüht sich der Richter, unparteiisch und ohne vorgefasste Meinung die möglichen Motive Pygmalions zu ergründen. Die Gehilfen weisen gar den ersten Ankläger Konon zurecht, der die Verhandlung mit seinen Kommentaren stört („Die dritte Störung büßt Ihr nach dem Recht!“; S. 100).

Korinna, die ihre Klage zunächst auf ein vermeintliches Eheversprechen Pygmalions gründet, für das sie keine Zeugen vorweisen kann, wird durch den Richter ermahnt: „Ihr sprecht von Seufzern und | der Seufzer Echo und von Blatt und Vogel – | als Zeugen sind sie vor Gericht nicht ernst“ (S. 101). Pygmalion antwortet auf die Anklagen gegen ihn wahrheitsgemäß, jedoch verschlüsselt,⁶⁰ sodass der Richter ihn nicht versteht und schließlich des Lügens bezichtigt: „Wie feil sind deine Lügen, Pygmalion“ (S. 105). Pygmalion erkennt, dass der Richter für seine Wahrheit nicht zugänglich ist, und zieht die Konsequenz, indem er sich geständig zeigt: „So peitscht mich nach Verdienst. Dann lasst | den ehrlos Ausgepeitschten wandern aus | der Stadt, die sein Verbrechen dreimal schwer beleidigt“ (ebd.).

Die Zeugenaussagen Lemons und Kerons zugunsten Pygmalions transferieren jedoch den Verdacht für Pygmalion unerwartet auf Chaire. Der Richter droht ihr mit der

⁶⁰ z.B. „[Richter:] Pygmalion – wozu | war plötzlich dir viel Geld so nötig, | daß du den unvorsicht’gen Feigenhändler | betrügen musstest? [Pygmalion:] Der Betrug geschah | so unerklärlich – wie der kahle Baum | sich frisch begrünt im Frühling – sein Betrug | so unverhofft – ihn selber herrlich überraschend.“ (S. 99). Pygmalion greift das negativ konnotierte Substantiv auf und indem er die Verwandlung als die eigentliche Ursache für diesen setzt, kann er ihn positiv bewerten. Ferner: „[Richter:] Wie kam der Einfall dir mit dem Thebaner | [Pygmalion:] In Bedrängnis braucht’ ich einen Namen – | so aus der Luft gegriffen, die doch formlos | bleibt bei dem lautsten Anruf. Formlos war | mir dieser. Dann zur Form erstarrt – entsetzlich.“ (S. 105).

Folter, um an der vermeintlichen Dirne ein Exempel zu statuieren. Seine Liebe in Gefahr sehend, entschließt Pygmalion sich, die wahre Begebenheit zu berichten: „Ich hab’ euch irrgeleckt mit Winkelzügen | und schob die Wahrheit hin und her, als wär’s | ein glitzernd Tropfen Wasser, den man hütet | vor offner Sonne für den letzten Durst“ (S. 114). Hier kommt das Motiv für das Verschleiern der Wahrheit zum Ausdruck – das Geheimnis um Chaires Identität ist für ihn so kostbar, dass er es vor profaner Entweihung schützen wollte. Nun jedoch enthüllt Pygmalion die wahre Geschichte ihrer Entstehung in einer langen, ausführlichen Rede. Die Reaktion des Richters und der anwesenden Bürger beweist einmal mehr deren Unverständnis: „Ein Marktgericht, wie’s besser nie gehalten. | Der ganze Markt stimmt ein Gelächter an | und lacht den Richtern zu, die widerlachen“ (S. 117). Bei Pygmalion wird „Mondsucht“ (ebd.) diagnostiziert, die er bei Korinna in Korinth kurieren soll. Aus dem Rat des Richters „Steig’ jetzt vom Mond – sonst stürzt du später tödlich“ (ebd.) ist dabei klar ersichtlich, dass es für ihn wie auch für das Volk nur die eine, ihm bekannte Form der Wirklichkeit geben kann und dass Pygmalions Lebensform innerhalb dieser Gesellschaft daher scheitern muss.

Vor der Folie der objektiven Schuldfrage wird das Gericht auf eine höhere Wahrheit transparent gemacht. Die vordergründige Verhandlung wird überformt zum Welttheater,⁶¹ in dem über das Schicksal der Menschheit entschieden wird. Im Verstehenshorizont des Volkes hat der Richter ein gerechtes Urteil gefällt. Im metaphysischen Kontext der Ereignisse geht es jedoch um mehr als den Akzidenzfall. Der konkrete Tatbestand ist hier bedeutungslos, da das generelle Aufeinanderprallen zweier Welten und Wahrheiten verhandelt wird. Das Urteil des Richters bedeutet in diesem Sinne die Verbannung der Traumwelt – und damit das Beibehalten des *status*

⁶¹ Vgl. WIESE: »Kaiser. Pygmalion«. S. 337, der in diesem Zusammenhang von Kaisers „Versuch zu einem neuen religiösen Welttheater“ spricht.

quo der gemeinen Realität. Die Menschen sind nicht bereit für ein Reich der Glückseligkeit.⁶²

IV.2.3.2 Das Scheitern

Der letzte Akt, der sich an die Gerichtsverhandlung anschließt, ist parallel zum ersten Akt gebaut. Wiederum befindet sich Pygmalion bei Nacht in tiefer Verzweiflung in seinem Atelier.

Er reflektiert die Ereignisse des Tages: „Es braust noch tosend Branden mir im Ohr | des gischtenden Gelächters von dem Meermarkt, | das sich aus runden Raubfischmäulern brüllte“ (S. 122). Obgleich sein Wachzustand im Gegensatz zum Schlafwandeln des ersten Aktes steht, ergibt sich im semantischen Feld eine Parallele. Das Wortfeld des Wassers, des Blutes und der Zerstörung stellt eine Verbindung zum Ungeheuer des Traumes her.⁶³ Pygmalion reflektiert, dass die vermeintlich mit Chaires Belebung in die Realität eingetretene Traumwelt vor der Wirklichkeit nicht gefeit ist. Vor diesem Hintergrund muss er sein Scheitern eingestehen, die beiden Welten strikt voneinander zu trennen.⁶⁴ Als Konsequenz sieht Pygmalion einen letzten Ausweg im Selbstmord, der – wie bereits im ersten Akt – von Athene unterbunden wird.

Athene kommentiert die von Pygmalion referierten Verwicklungen, die zur Brandmarkung Chaires als Dirne führten, mit den Worten „Das hast du nicht bedacht [...] | Auch das blieb unbeachtet“ (S. 125). Sie subsummiert damit, was Pygmalion

⁶²Vgl. Brian J. KENWORTHY: *Georg Kaiser*. Oxford: Basil Blackwell 1957. S. 35.

⁶³ Vgl. braust, tosend, gischtend, Raubfischmäuler[...], Sturmeswüten, Flutsturz, bebt, Wasserlachen, schlammig, schwappen, Münder[...], Schlünde[...], Rachen (ebd.). Später im Text erklärt er die Verbindung *expressis verbis*: „ – – – War’s [i.e. das Ungeheuer] nicht hier – – | und überall – – im Marktrund glotzend – – fauchend | die Pranke mit den ungeheuren Krallen | zum letzten Niederhieb erhebend?“ (S. 132).

⁶⁴ Aus diesem Grunde erträgt er auch das Mondlicht nicht, das in sein Zimmer scheint und damit eine klare Grenze zwischen Innen und Außen verschwimmen lässt: „Ich floh zur Finsternis und traut’ den Mauern | von breiter Schwärze zwischen Erd’ und Himmel [...] Gönnt du mir ungestörte Ruhe nicht?“ (S. 121-122).

erst in der Retroperspektive erkennen wird. All seine Handlungen haben Konsequenzen in der Gegenwart, denn obgleich er vor den Göttern einen besonderen Stand hat, bleibt er dennoch in der Gesellschaft verwurzelt. Seine Kunst kann in ihr nur als „tote“, steinerne Kunst existieren. Pygmalion sieht sich folglich gezwungen, seine Vorstellung zu korrigieren: Die Belebung der Statue ist nicht gleichbedeutend mit der Dominanz der Traumwelt über die Realität. Athenes Standpunkt kulminiert in der Aussage „Sie [i.e. Chaire] kann nicht beide sein“ (S. 126) – unbelebte und belebte Statue, Kunstobjekt und lebendes Wesen.

Die von Athene versprochene „Befreiung“ (ebd.) Chaires erweist sich als deren Wiederversteinerung, die einzige Möglichkeit ihrer Errettung – eine gemeinsame Zukunft ist ihr und Pygmalion in der Gesellschaft unmöglich. Pygmalion, der dies nicht wahrhaben will, evoziert ein letztes Mal das Bild des Eingangstraumes, um Chaire zu einer Flucht ins „Weidenzelt“ (S. 131) zu überreden. Dabei bildet die Wortwahl, die im Verlaufe seiner Rede derjenigen des Eingangstraumes immer ähnlicher wird, ab, wie er sich der Illusion von der Traumwelt als Realität mehr und mehr ergibt. An der Stelle, an welcher das Ungeheuer erscheint, verstummt er. Chaire, welcher er zuvor versichert hatte, er habe das Ungetüm besiegt,⁶⁵ erkennt seine Lüge: „Das Ungetüm, das mich im Schreck erstarrt – | kannst du es nie abwehren?“ (S. 132). Daher kann sie die Petrifizierung als Konsequenz annehmen und sieht die Chance, die in dieser liegt: „Mir tut | ein schützend Stein sich auf. Sei ohne Furcht | um mich – ich bin geborgen. Du wirst | vom Ungetüm verfolgt, solange’ ich weile“ (ebd.). Das Ungeheuer, welches das Profane verkörpert, droht in beiden Welten. Es existiert nicht allein in der empirischen Realität, sondern bricht auch in die Traumwelt ein. Diese

⁶⁵ S. 28: „[Chaire:] Besiegest du den Drachen denn? | [Pygmalion:] Mit einem Meißel schärfer als Poseidons | Dreizack.“

Interferenz von Traumwelt und Wirklichkeit, die er bisher negiert hatte, muss Pygmalion nun anerkennen.

Die Gegenüberstellung von Anfang und Schluss, die Kaiser durch die Parallelen der ersten und letzten Szene erreicht, macht den Lernprozess deutlich, den Pygmalion durchschritten hat. Er ist gezwungen, mit Chaires Tod gleichzeitig die endgültige Absage an eine Synthese von Traum und Wirklichkeit zu akzeptieren: „Sie kann nicht beide sein – – dies zu verstehn | ist mir von nun an bitter aufgegeben. | Es sollen Traum und Leben sich nicht einen | zum einz’gen Ring ohn’ Anfang und ohn’ Ende“ (S. 132-133). Die überwirkliche Traumsphäre kann in der Realität nicht bestehen und nur in der Einsamkeit vor Entweihung gerettet werden.

Doch Pygmalion erahnt auch die schöpferische Kraft, welche diesem Leiden entspringt und auf höherer Ebene den Menschen zu Gute kommt. Das Wissen um seine Sendung und Erhöhung ermöglicht ihm eine Existenz im Leiden an der Welt. Dabei erfährt er auch Hilfe von göttlicher Seite, wie Athene formuliert: „Es ist Stärke, | die dir von mir kommt, da ich mit dir leide | und göttlich Leiden nun dein reichster Schatz wird“ (S. 127). Kraft der Kunst ist Pygmalion auch in der gemeinen Realität ein Mittel zu deren Transgression gegeben: „So entsproßen | aus blutiger Verwundung meine Rosen, die farbiger die andern übertreffen – | der Schöpfung tief gehütetes Geheimnis“ (S. 133).

Daher vermag er auf Korinnas Frage am Ende des Dramas zu antworten: „Ich komme“ (S. 138) – resignativ und sich doch zugleich seiner Erhabenheit bewusst. Dieser Schluss legt nahe, dass Pygmalion einen doppelten Lernprozess durchlaufen hat. Denn seine letzten Worte sind zugleich Zeugnis einer Hinwendung zur Welt und der Gesellschaft. Die Bereitschaft, Korinna nach Korinth zu folgen, markiert einen

Neubeginn. War Pygmalion zuvor sozial isoliert und an sein Atelier gebunden, gibt er dies nun auf, um aktiv in die Welt zu gehen und in sozialen Beziehungen zu leben. Dieser zweite, interpersonelle Lernprozess ist dabei durch den ersten bedingt: Aus der Einsicht in die Unvereinbarkeit von Traumwelt und Realität, Wirklichkeit und Kunst erfolgt die Öffnung hin zur Welt.

IV. 3 PARALLELEN UND UNTERSCHIEDE ZU OVID

Kaisers Drama weist in vielen Punkten signifikante Unterschiede zu der Ovidischen Pygmalionerzählung auf, die im Folgenden erhellert werden sollen. In der ersten Szene, die mit der Belebung Chaires endet, findet sich noch ein Anklang an Ovid. Wie bei diesem ist auch der Pygmalion Kaisers ein Künstler, der sich in seine Statue verliebt hat. Allerdings findet bei Kaiser eine Aufwertung des Künstlertums statt. Bei Pygmalion in den Metamorphosen wird nicht deutlich, ob es sich bei der Statue um ein Auftragswerk handelt oder ob Pygmalion sein Werk zur eigenen Freude erschafft – fest steht jedoch, dass das Kunstwerk dem Erfreuen von Menschen dient. Bei Kaiser wird die Funktion des Werkes ausgeweitet und in einen transzendenten Kontext eingebunden. Das Werk ist hier Garant für das Fortbestehen der Menschheit, verlängert die Frist bis zum göttlichen Strafgericht. Der Künstler Pygmalion avanciert damit zum verborgenen Heilsbringer, der Verantwortung trägt für das Schicksal der Welt.

Ein weiterer gewichtiger Unterschied liegt in der Amplifikation der *dramatis personae* begründet. Die Figurenkonstellation bei Ovid ist auf Pygmalion, Venus und die Statue begrenzt, die Liebesbeziehung nach der Belebung wird nur knapp in einer Raffung geschildert. Kaiser hingegen zeigt ein Interesse an den Ereignissen nach der Belebung – er versetzt das Paar aus der exklusiven Liebesidylle bei Ovid hinein in ein Netz menschlicher Beziehungen. Mit dem Auftritt der Figuren Konon, Korinna und Alexias zeichnet er das Bild einer Gesellschaft, die so sehr von Profitgier, Egozentrik und

Stolz geprägt ist, dass die Kunst und die durch sie repräsentierte höhere Wirklichkeit keinen Platz in ihr haben.⁶⁶

Vor diesem Hintergrund ist die Beziehung zwischen Chaire und Pygmalion derjenigen bei Ovid in ihrem Verlauf diametral entgegengesetzt und von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Wo bei Ovid die Liebesgöttin persönlich den Segen erteilt und aus der Verbindung neues Leben hervorkommen lässt (nach neun Monaten wird Paphos geboren), führt bei Kaiser Athene, die Göttin der Kunst und der Weisheit, die Belebung herbei. Diese weiß um die Unmöglichkeit des irdischen Liebesglücks für das Paar und versucht vergeblich, Pygmalion zu warnen. Am Ende des Dramas steht in der Konsequenz nicht länger das Fortleben in der Nachkommenschaft, sondern die Repetifizierung Chaires.

Der größte Unterschied zur Ovidischen Erzählung ist in der Öffnung der Handlung auf eine metaphysische Ebene zu verorten. Diese tritt bereits zu Dramenbeginn hervor und ist eng an das Künstlerverständnis gebunden, nach dem Pygmalion nicht allein an der Wirklichkeit, sondern auch an der Idealwelt Anteil hat, die seinen Mitmenschen verborgen ist. Wo sich Ovids Pygmalion in seinen Liebeswahn steigert und seine Statue auch in der Wirklichkeit als lebende Geliebte behandelt, erfährt Pygmalion bei Kaiser die Zweisamkeit mit der belebten Statue im Traum und sieht aus der Dichotomie von Traum und Wirklichkeit keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. In dieser Abwandlung wird bereits der handlungskonstitutive Konflikt zwischen Traumwelt und Realität vorbereitet, welcher das Drama durchzieht. Ihren Höhepunkt findet die Thematisierung des Konflikts zwischen Ideal und Realität, Kunst und Leben

⁶⁶ „Erst als Chaire mit wirklichem Lebensanspruch da ist, in die Mitte des Lebens hineintritt, das Kunstwerk also gewissermaßen einen Gleichberechtigungsanspruch stellt, widersetzt sich das Leben, das in solcher Transformation nur einen Betrug sehen kann.“ (Wolfgang PAULSEN: *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1960. S. 87)

in der Gerichtsverhandlung, die vordergründig die Schuld bzw. Unschuld Pygmalions, auf einer transzendenten Ebene jedoch über das Schicksal der Menschheit verhandelt. Betrachtet man Kaisers Pygmalion im Kontext seiner Vision des „Neuen Menschen“,⁶⁷ so wird die Absage an eine Realisierung des Konzepts der Synthese deutlich – die „empirische Wirklichkeit der Welt und das ideale Leben im Reich der Kunst“⁶⁸ sind für Pygmalion nicht miteinander vereinbar. An ihm wird vorgeführt, was laut Petersen für alle späten Dramen Kaisers gilt: „Tatsächlich sind es in Kaisers Werken hinfort nur einzelne Menschen, die den Weg ins Paradies finden, und sie, die Künstler und die Liebenden erreichen es nur in dem Masse [sic.], als sie es vor der Welt schützen können.“⁶⁹

Die Situation Pygmalions im Drama lässt, wie in der Sekundärliteratur häufig hervorgehoben, Parallelen zu derjenigen Kaisers erkennen. Dieser war der Überzeugung, dass der Künstler bei seinen Mitmenschen weder Verständnis noch Würdigung findet, und brachte diese Einsicht explizit mit seinem Drama in Verbindung:

In Pygmalion habe ich alles gesagt, was ich noch zu sagen hatte. Ich glaube, ich habe für uns alle gesprochen – wohl noch niemals wurde der geschändete Künstler so leidenschaftlich und so gerecht verteidigt wie aus der Kraft meines Zorns und meiner Kunst. Das Werk ist mein Vermächtnis an die Welt, die nun einen Grund zur Schamesröte mehr hat.⁷⁰

⁶⁷ Die Erneuerungsidee stellt das Zentralthema des dramatischen Schaffens Kaiser dar. So äußert sich Georg Kaiser 1918: „Von welcher Art ist die Vision? Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.“ (Georg KAISER: *Werke*. hg. v. Walther HUDER, 6 Bde. Bd. 4: Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Propyläen 1971. S. 549). Das Konzept ist jedoch nicht durchgehend gültig zu definieren, sondern wird in den Dramen immer wieder neu dargestellt. Vgl. Klaus PETERSEN: »Mythos in Gehalt und Form der Dramen Georg Kaisers«. In: *Neophilologus* 20 (1976). S. 266-278. S. 266.

⁶⁸ Brian J. KENWORTHY: »Die Dramen 1928-1945. Apotheose der Subjektivität«. In: Armin ARNOLD (Hg.): *Interpretationen zu Georg Kaiser*. Stuttgart: Klett 1980. S. 126-140. S. 139.

⁶⁹ PETERSEN: »Mythos in Gehalt und Form der Dramen Georg Kaisers«. S. 272.

⁷⁰ Aus einem Brief vom 27. 02. 1944 an Cäsar von Arx. Zitiert nach: KENWORTHY: *Georg Kaiser*. S. 177. Loram verweist in seinem Aufsatz auf die Parallele zwischen Pygmalions' und Kaisers

Pygmalion erweist sich als Spiegelfigur Kaisers: So wie dieser vor der Wirklichkeit in die Kunst flieht, flieht Pygmalion im Drama in die Scheinwelt des Traums, die als solche notwendigerweise von der Realität getrennt bleiben muss. Gleich Pygmalion ist es auch Kaiser nicht vergönnt, den Einbruch der idealen Welt in seine kriegsgebeutelte Realität zu erleben. Stattdessen nimmt er das Pygmalionische Schicksal auf sich, weiter in einer Welt zu schaffen, die seinen Wert nicht erkennt.

Vor dem theoretischen Hintergrund Seidenstickers, Vöhlers und Emmerichs kann Kaisers Drama als Mytheninversion bezeichnet werden. Zwar greift Kaiser mit seinem Fokus auf die Beziehung zwischen Chaire und Pygmalion eine Leerstelle bei Ovid auf, die als Randbereich des Mythos angesehen werden kann. Andererseits jedoch wird der Kern des Mythos von Pygmalion als lebensspendendem Künstler tangiert, da Kaiser diesen durch die Repetifizierung Chaires erheblich relativiert, ja ins Gegenteil verkehrt. Pygmalion vermag zwar Kunst zu schaffen, doch deren Transfer ins Leben kann aufgrund der Gesellschaft nicht dauerhaft gelingen. Aus diesem Grunde halte ich es gerechtfertigt, das Drama nicht als Mythenvariation, sondern als Mytheninversion zu werten.

Rechtsauffassung. Auch Kaiser war der Ansicht, dass die Handlungen eines Künstlers nicht nach dem gemeinen Maßstab bemessen werden sollten. Vgl. Ian C. LORAM: »Georg Kaisers Swan Song: „Griechische Dramen“«. In: *Monatshefte* 49 (1957). S. 23-30. S. 23. Dazu passt ein Zitat aus der Gerichtsverhandlung gegen Kaiser von 1921. Kaiser wurde verurteilt, weil er Objekte aus seiner Mietwohnung verkaufte, um seine Künstlerexistenz zu finanzieren: „Man stelle nicht einen Heinrich von Kleist oder einen Büchner vor Gericht, das ist unfair. Das tut man nicht. Das da ist kein Verhältnis von Recht und Unrecht...unsinnig ist der Satz: Alles ist gleich vor dem Gesetz. Ich bin nicht Jeder.“ Zitiert nach: KENWORTHY: *Georg Kaiser*. S. XIX.

KAPITEL V SCHLUSSBETRACHTUNG

Pygmalion inversus – so lautet der Titel dieser Arbeit, der auf die beiden vorgestellten Dramen zutrifft: Sowohl Gundolf als auch Kaiser greifen auf den Ovidischen Mythos von der lebensspendenden Macht des liebenden Künstlers zurück und stellen dem Rezipienten ein völlig neues Pygmalionbild vor Augen. Sie wandeln den Verlauf der Handlung radikal, indem sie das Drama nicht länger in ein privates Liebesglück münden lassen, sondern die glückliche Ovidische Verwandlung mit der Versteinerung verbinden. Sich des kunstreflexiven Potenzials des Mythos bewusst, setzen beide Autoren dabei an unterschiedlichen Punkten der Ovidischen Erzählung an und definieren das Dreieck von Kunst, Künstler und Gesellschaft neu.

Friedrich Gundolf konzentriert sich auf innerhalb des Ovidischen Plots auf den künstlerischen Schaffensprozess. Sein Drama stellt sich als ein Experiment dar, in dem die extreme Position des Ästhetizismus an der Figur des Künstlers Pygmalion erprobt wird. Sein Streben, im Medium der Kunst die *unio* mit der Liebesgöttin herbeizuführen, erweist sich als absolut. Attis, seine Geliebte, ist für ihn lediglich Mittel zum Zweck, da ihr Opfer für die Einheitserfahrung mit Venus unabdingbar ist. Auch sein eigenes Ich bringt er zum Opfer dar, vermag dieses doch in der Verschmelzung mit der Göttin nicht länger zu existieren.

Vor der Folie Ovids präsentiert Gundolf somit einen neuen Pygmalion, einen Ästhetizisten, der außerhalb der gesellschaftlichen Normen und Werte sein gesamtes Leben auf die Kunst ausrichtet. Diese stellt sich dabei als ambivalent dar, indem sie heils- und todbringend zugleich ist. Sie ermöglicht Pygmalion das Verschmelzen mit der Gottheit und verlangt jedoch den Tod der Attis als Preis. In ihrer göttlichen Exklusivität ist sie allein auf das Verhältnis zwischen Künstler und Göttin ausgerichtet

und kann für andere nicht mehr lebensspendend wirken. Sie ist nicht länger mit dem Leben versöhnt, sondern trägt vampiristische Züge. Der Pygmalion Kaisers ist damit das Gegenbild zu demjenigen Ovids.

Georg Kaiser amplifiziert den Ovidischen Plot erheblich. Er lässt das Liebespaar Pygmalion und Chaire mit der Gesellschaft aufeinandertreffen und beleuchtet den Konflikt, der sich hieraus ergibt. Er stellt das Verhältnis von Künstler und einer Gesellschaft ins Zentrum, die seine Kunst und die in ihr zum Ausdruck kommende Botschaft nicht versteht und ihre erlösende Kraft nicht anerkennt. Pygmalion muss schließlich akzeptieren, dass Chaire, die als sein Werk einen Teil seiner Selbst repräsentiert, in der Realität nur als totes Kunstwerk ihren Platz hat. Das Drama führt dabei vor, wie die Dichotomie von Idee und Welt, Kunst und Leben, Schein und Sein, die in einer höheren Form der Wirklichkeit zu einer Synthese gelangen könnte, aufgrund der Engstirnigkeit der Gesellschaft fortbestehen muss. In Pygmalion präsentiert Kaiser einen Künstler, der aus dem Leiden an der Welt schöpferische Kraft gewinnt und im Wissen um seine göttliche Mission mit seinen Werken das Fortbestehen der Menschheit garantiert. Das Drama kann daher mit seinem gesellschaftskritischen Impetus als Apologie des verkannten Künstlertums gelesen werden.

Sowohl Gundolf als auch Kaiser eröffnen folglich, wie Seidensticker, Vöhler und Emmerich es für die Mythenrezeption postulieren, vor der Folie des alten Mythos neue Denkräume.⁷¹ Indem sie die Ovidische Trias von Kunst, Leben und Liebe um den Tod erweitern, gestalten sie die Verbindung von Kunst und Leben unter einem

⁷¹ Vgl. VÖHLER/SEIDENSTICKER/EMMERICH: »Mythenkorrekturen«. S. 11.

neuen Aspekt und propagieren ein neues Kunst- und Künstlerverständnis. In der dramatischen Auseinandersetzung mit dem Referenzmythos schöpfen sie ihre mythopoietische Freiheit aus und tragen zur facettenreichen Tradierung desselben bei: Im Dialog mit der Tradition bleibt der antike Mythos stets präsent und wird für neue Sinngebungen fruchtbar gemacht.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR:

- ARISTOTELES: *Poetik*. gr./ dt. hg. u. übers. v. Manfred FUHRMANN. Stuttgart: Reclam 1999. Print.
- GUNDOLF, Friedrich: *Pygmalion* | Rapsodie von | Friedrich Gundolf | Darmstadt 1902 | 6. Juli. Handschrift. Titel sowie 17 gezählte und beschriebene Seiten. Nachlass Friedrich Gundolf. University of London. Institute of Germanic and Romance Studies. Mappe W5. Manuscript.
- KAISER, Georg: *Griechische Dramen. Pygmalion. Zweimal Amphitryon. Bellerophon*. Zürich: Artemis-Verlag 1948. S. 5-138. Print.
- DERS.: *Werke*. hg. v. Walther HUDER, 6 Bde. Bd. 4: Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Propyläen 1971. Print.
- [KALLIMACHOS]: *Kallimachos Werke*. hg. u. übers. v. Markus ASPER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. Print.
- [OVID] PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoses*. ed. William S. ANDERSON. Leipzig: Teubner 2001. Print.

SEKUNDÄRLITERATUR:

- ASSMANN, Aleida und Jan: [Art.] »Mythos«. In: Hubert CANKIK/Burkhard GLADIGOW/Karl-Heinz KOHL (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. 5 Bde. Bd. 4: Kultbild – Rolle. Stuttgart/Berlin/Köln: Verlag W. Kohlhammer 1998. S. 179-200. Print.
- BAUER, Douglas F.: »The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid«. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962). S. 1-21. Print.
- BLUMENBERG, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. Print.
- BÖMER, Franz: *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. 7 Bde., Bd. 5: Buch 10-11. Heidelberg: Winter 1980. Print.

- BRANDMEYER, Rudolf: [Art.] »lyrisches Drama«. In: Dieter BURDORF/Christoph FASBENDER/Burkhard MOENNINGHOFF (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007. Print.
- BURKERT, Walter: »Antiker Mythos – Begriff und Funktion«. In: Heinz HOFMANN (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto 1999. S. 11-26. Print.
- CURTIVS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern [u.a.]: Francke 1967. Print.
- DINTER, Annegret: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*. Heidelberg: Winter 1979. Print.
- DÖRRIE, Heinrich: *Pygmalion. Ein Impuls und seine Wirkung bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. Print.
- FECHNER, Jörg-Ulrich: »Gundolfs Zwiegespräche und Versspiele. Eine Sonderform des lyrischen Dramas im Umkreis Stefan Georges«. In: *Euphorion* 75 (1981). S. 178-193. Print.
- HOLZBERG, Niklas: *Ovids Metamorphosen*. München: C.H. Beck 2007. Print.
- KENWORTHY, Brian J.: *Georg Kaiser*. Oxford: Basil Blackwell 1957. Print.
- DERS.: »Die Dramen 1928-1945. Apotheose der Subjektivität«. In: Armin ARNOLD (Hg.): *Interpretationen zu Georg Kaiser*. Stuttgart: Klett 1980. S. 126-140. Print.
- LORAM, Ian C.: »Georg Kaisers Swan Song: „Griechische Dramen“«. In: *Monatshefte* 49 (1957). S. 23-30. Print.
- MARTIN, Dieter: »„Sei marmor!“: Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos«. In: Olaf HILDEBRAND und Thomas PITTRUF (Hg.): *„...auf klassischem Boden begeistert.“ Antikerezeptionen in der deutschen Literatur*. Freiburg: Rombach 2004. S. 315-334. Print.
- PAULSEN, Wolfgang: *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1960. Print.
- PETERSEN, Klaus: »Mythos in Gehalt und Form der Dramen Georg Kaisers«. In: *Neophilologus* 20 (1976). S. 266-278. Print.
- SCHELS, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt a. M./Berlin/New York: Lang 1990. Print.

- SCHÜTZ, Adolf: *Georg Kaisers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters*. Basel: Frobenius AG 1951. Print.
- SEIDENSTICKER, Bernd: »Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie«. In: Martin VÖHLER und Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. S. 165-180. S. 37-50. Print.
- SPIEB, Alfons: *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*. Diss. Tübingen 1930. Print.
- VÖHLER, Martin/SEIDENSTICKER, Bernd/EMMERICH, Wolfgang: »Zum Begriff der Mythenkorrektur«. In: Martin VÖHLER und Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. S. 1-18. Print.
- WESSELS, Antje: »Über die Freiheit und Grenzen poetischer Mythengestaltung«. In: Martin VÖHLER und Bernd SEIDENSTICKER (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. S. 165-180. Print.
- WIESE, Peter von: »Kaiser. Pygmalion«. In: Benno von WIESE (Hg.): *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. 2 Bde. Bd. 2: Vom Realismus bis zu Gegenwart. Düsseldorf: Bagel 1964. S. 325-337. Print.
- WILPERT, Gero von: [Art.] »lyrisches Drama«. In: DERS.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2001. Print.