

Pygmalion als Kastrat — Grenzwertlogik der Mimesis

1.

Erstes Bild: das Cover einer deutschen Stadtzeitung vor einigen Jahren. Es zeigt Gesicht und Oberkörper einer Frau, die den Blick des Betrachters provozierend erwidert. Daneben steht in roten Blockbuchstaben: NIMM MICH!

Das Beispiel eignet sich zur Demonstration, gerade weil es überexplizit und trivial ist. Die beiden Worte verdoppeln den Appellcharakter des Bildes. Sie artikulieren einen Sprechakt, der den angesprochenen Mann einer schizoiden Prozedur unterzieht. Auf der Ebene psychotischer Zeichenwahrnehmung reagiert er als jemand, der weiß, *dafs sie ihm und nur ihm meint*. Aus dem Bild tritt der Körper, aus der Schrift die Stimme hervor, die anonyme Reproduktion springt über in ein persönlich-komplizenhaftes Vertrautsein. Dahinter liegt eine zweite Ebene, in sich nicht weniger stimmig: daß eine Zeitschrift von einem potentiellen Kunden verlangt, sie zu kaufen. Der Konsument muß sich einen kaum merklichen ›Ruck‹ geben, um sich auf diese zweite Ebene, von der ersten nur durch ein kleines Intervall getrennt, zu versetzen. Sein Problem besteht in der asymmetrischen Anlage der beiden Niveaus, ihrer Einschachtelung ineinander; insofern als der innere Kontaktkreis – Äußerung des Begehrens durch eine Frau, Besitzwunsch des Mannes – unvollständig bleibt, als er eine Öffnung hat und man seinen Signalen nicht folgen kann, ohne sich über die Weiche des Appells ›Nimm mich!‹ in den äußeren Ring – Kauf einer Zeitung – transferieren zu lassen. Der Kunde greift nach der erotischen Verheißung und verfehlt sie in dem Maß, in dem er sich ihr nähert. Was er auch nimmt, er greift vorbei.

Zweites Bild: Ein Cher-Plakat, an einer Baustelle beim Viktualienmarkt in München. Eine stilisierte Rückenansicht, die abgebildete Frau hat Overknee-Boots und Netzstrumpfhosen an, auf dem Hintern sind zwei Tattoos zu sehen, die im Grobraster der Fotografie wie Blutergüsse wirken. Die Frau hält die Hände über dem Kopf zusammen, als ob sie gefesselt wäre. Das Plakat trägt den Titel der Tournee, für die es wirbt: LOVE HURTS. Ein Passant hat an der Stelle ihres Geschlechts Löcher in das Papier gebohrt.



In gewissem Sinn ist dieser Akt analog zu dem anderen, konformen, die Frau zu wollen und das Heft zu nehmen. Auch hier wurde die interne Handlungsanweisung des Bildes wörtlich verstanden. Die Frau signalisiert: Ich bin wehrlos, tu mir weh, dring in mich ein. Jemand hat genau das versucht und ist durch die Bildschicht hindurch auf den materiellen Träger, das Papier, gestoßen. Der aggressive Impuls, der seinerseits der in dem Bild angelegten Dynamik gehorcht, schlägt übergangslos in symbolische Selbstverletzung um. Eine ›Vergewaltigung‹ ist erfolgt, die statt im weiblichen Geschlecht im Nicht-Raum, in einem bildlosen Jenseits der Bildfläche endet; die an der Grenze zwischen dem Imaginären und Realen darauf hinausläuft, einen beklebten Bauzaun zu penetrieren. Was heißt, daß der ›Vergewaltiger‹ den Finger oder den Phallus in eine Zone vortreibt, die es auf der Ebene seines Akts nicht gibt. Was wiederum heißt, daß dieser Vorstoß abgeschnitten wird; daß die Verführung durch das Bild unmittelbar an eine Kastrationsdrohung angeschlossen ist, die den trifft, der in das Bild eindringen möchte und dadurch aus ihm herausfällt.

2.

Bei Cyberspace-Vorführungen läßt sich beobachten, wie der Proband, mit Monitorbrille und Sensorhandschuhen ausgerüstet, schwerelos durch die Mauern simulierter Gebäude schwebt und, irritiert durch diese ungewohnte Nachgiebigkeit aller Grenzen, sich in das weiße Rauschen außerhalb des vom Computer errechneten Raumes verirrt.

Im Zeitalter der Bücher und Tafelbilder könnte man vielleicht glauben, daß das Imaginäre von einer Realität umschlossen ist, die jederzeit die Möglichkeit zur Rückkehr gewährt. In Wahrheit definieren Medien ihre Grenzen immer auf mehrfache Weise: Rückwärts als Abhebung von dem, was nicht mediatisiert scheint, von der empirischen Systemumgebung des Mediums, das heißt der ›Natur‹; und vorwärts als Übergang in ein Gebiet, das der Darstellung als Ferne und Projektionszone dient und in das hinein sich das Imaginäre prinzipiell unendlich fortsetzt. Die äußere Schwelle, diejenige zwischen Bild- und Realraum, wird traditionell durch den *Rahmen* markiert. Als innerer Bildrand figuriert (visuell oder semantisch) der *Horizont*. Im Gegensatz zum Rahmen ist der Horizont eine dynamische Grenze. Er setzt den sichtbaren Teil der Darstellung in ein Verhältnis zu einer ihr mitgegebenen Unsichtbarkeit, öffnet sie und

rückt sie auf diese Weise in ein Gefälle bildimmanenter Transzendenzproduktion. Doch unterhalb dieses sich nach der Logik der Horizontflucht immerfort selbst überschreitenden und erweiternden Imaginären gibt es noch einen dritten Ort der Bildtranszendenz, eine andere ›Tiefe‹. Das ist die Fläche, an der die piktographische Schicht auf die stoffliche Beschaffenheit des Bildträgers stößt. Wer der Attraktionswirkung von Bildern, dem Horizontsog in ihren Raum unmittelbar motorisch nachgibt, kommt weder in der Ferne des Imaginären noch in der phänomenologischen Alltagswirklichkeit an. Der Proband, der durch die Wände der *virtual reality* des Computers hindurchschwebt, kehrt darum doch nicht in seine lebensweltliche Umgebung zurück. Er verläßt nur den Definitionsbereich der Computersimulation und gerät in ein Interregnum, in dem die Außenrealität gelöscht ist, ohne daß der Ersatzcode schon greift.

Offenbar haben die Medien mit anderen sich totalisierenden Systemen gemein, den Rückweg in einen status quo ante zu versperren, das heißt, die Außengrenze zu ihrer jeweiligen ›Natur‹ hin undurchlässig zu machen. Statt dessen wenden sie die Impulse der Systemüberschreitung nach innen und führen sie einer sich selbst stabilisierenden Dynamik zwischen bildlicher Aktualität und Potentialität zu. Von der Innenperspektive des medialen Systems her gesehen, nehmen die transgressiven Impulse also zwei mögliche Richtungen an. Die einen folgen der von ihm vorgezeichneten semantischen Flucht und überlassen sich systemadäquat der Grenzenlosigkeit seiner Semiose; die anderen streben danach, über die Sphäre der Zeichen hinaus direkt zum Bezeichneten vorzudringen, und erzeugen so eine Art von semiotischem Kurzschluß, weshalb sie als Fehlleistungen kupert werden müssen.

Diese Mehrdeutigkeit der ästhetischen Grenze läßt sich am Mechanismus der erotischen Verlockung beispielhaft illustrieren. Dem Mann, der das Phantom medialer Weiblichkeit verfolgt, ergeht es wie dem Besucher im Cyberspace. Wenn er durch die Schicht des Mediums hindurchstößt, kommt er nicht zum Ort der intendierten Referenz – das heißt zur Frau –, sondern in eine Zone, die nicht codiert ist: ein leeres Raster, Bildschirmflimmer, zerrissenes Papier. Wenn er aber konform der Lockung folgt, wenn er die Illustrierte kauft, um darin nichts als weitere Bilder zu finden, wird er auf der Suche nach dem Weiblichen nur immer tiefer in die Welt der Substitute gezogen.

3.

Das ist nicht erst im Zeitalter der Neuen Medien so. Schon die alten Künste haben mit entsprechenden Umkip-Effekten gespielt. Wenn die beiden Bildbeispiele aus dem Leben in der Welt der Warenfetische als ein reflexhaft automatisierter Pygmalionismus analysiert werden können, dann gliedern sie sich in eine zwei Jahrtausende überbrückende Kontinuität ein. Der Mythos von Pygmalion entfaltet insofern weniger einen Stoff als eine Struktur. Während die Begebenheiten der Motivgeschichte im engeren Sinn sich im Kreuzungsfeld zahlreicher Darstellungsinteressen ereignen und dadurch bis zu einem gewissen Grad kontingent bleiben, nimmt die mit dem Namen Pygmalions verbundene Bild-Betrachter-Konfiguration geradezu den Rang einer kulturellen Universalie ein. Das hat mit zwei Voraussetzungen zu tun. Erstens wird das Geschlechterverhältnis in der Kultur des alten und neuen Europa traditionell wesentlich durch den Blick des Mannes auf die Frau definiert. Zweitens vollzieht es sich zu einem bedeutenden Teil im Medium von Bildern und deren lebensweltlicher Rückübertragung. Insofern diese Voraussetzungen zutreffen, verhandelt die Pygmalion-Erzählung mit allen ihren Variablen den Code, der die Bedingungen erotischer und imaginativer Transaktionen als solcher festlegt. Das erklärt ihre unterschwellige Omnipräsenz noch in einer Zeit, in der sich die motivgeschichtlichen Möglichkeiten anscheinend erschöpft oder in eine Gegenmythe umgekehrt haben.¹

In seiner konventionellen Ausprägung läuft das Konzept der Mimesis, das die abendländische Kunsttheorie bis ins 18. Jahrhundert gründiert, darauf hinaus, die Kunst auf Imitation einer wie auch immer verstandenen Natur zu verpflichten. Das Kunstwerk soll seinen Gegenstand so genau imitieren, daß der Betrachter sich über die Künstlichkeit der Nachahmung hinwegtäuschen kann. Für die Diskussionen der Aufklärungszeit spielt dabei die Konkurrenz zwischen Sinnesvermögen und Einbildungskraft die entscheidende Rolle. Grundsätzlich, so heißt es etwa bei dem Schweizer Poetiker Bodmer, der hier stellvertretend für andere angeführt sei, sind

¹ Zur Erschöpfung und Umkehrung des Motivs in der Moderne: Mathias Mayer: Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser, in: DVjs 64 (1990), S. 278-310. Zu dem ›pygmalionischen‹ Zusammenhang von modernem Warenfetischismus und Kunst und zu den Schwierigkeiten einer ›hedonistischen Aufklärung‹, sich aus dieser Komplizenschaft zu befreien: Peter Gorsen: Das Bild Pygmalions. Kunstsoziologische Essays. Reinbek 1969, S. 9ff. und passim.

die sinnlichen Empfindungen den Vorstellungen der Einbildung an Klarheit weit überlegen, sie rühren und füllen daher auch das Gemüthe weit stärker. Wenn dennoch die Einbildungskraft von den Sinnen ungestört vor sich alleine würcket, so bekommen ihre Begriffe einen grossen Zusatz an Klarheit, dermaßen, daß wir schier in einen Zweifel gerathen, ob wir die Dinge, die sie dem Gemüthe vorstellet, nicht vor Augen sehen, und würcklich empfinden. Eine feurige Neigung für einen Gegenstand stürzet öfters die Einbildung in eine so strenge und abgezogene Betrachtung, daß die Sinnen darüber gleichsam einschlafen, und alle Empfindung verlihren [...].²

Dieses Vermögen zu illusionieren macht die Einbildungskraft in den Überlegungen des 18. Jahrhunderts zum maßgeblichen ästhetischen Organ. Wenn, wie Bodmer noch an der Schwelle der modernen Revolutionierung der Ästhetik versichert, perfekte Nachahmung das größte Kunstvergnügen sichert, dann wirkt Kunst um so intensiver, je mehr sie illusioniert. In der Verwechslung von Fiktion und Wirklichkeit liegt folglich der höchste zu erreichende Kunstgenuß, und nach diesen Kriterien werden künstlerische Eindrücke denn auch immer wieder beschrieben. Doch ist die Verwechslung, der üblichen Topik zum Trotz, keineswegs blind. Es bedarf nämlich einer urteilenden Instanz, um die Äquation des Nachbilds mit dem Original würdigend zu vollziehen. Das ästhetische Vergnügen besteht in der Tätigkeit des Vergleichens. Die verschiedenen Kunstgattungen stimmen nach Bodmers Ansicht darin überein,

daß sie sämtlich in einer geschickten Nachahmung der Natur bestehen, und den Endzweck mit einander gemein haben, daß sie das Gemüthe durch die Aehnlichkeit und die Uebereinstimmung ihrer Bilder mit den Urbildern zu erfreuen und zu ergetzen suchen.³

Ähnlich heißt es schon in Bodmers und Breitingers früher Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* nach längeren Deduktionen:

Hieraus kan nun ein jeder leicht abnehmen/ daß das Ergötzen/ welches eine wolgetroffene Beschreibung in uns stiftet/ nicht gerichts von dem Gegenstand/ der beschrieben wird/ komme; sondern von der Aehnlichkeit des Abdrucks mit dem Urbilde. Es entspringt nämlich in den Beschreibungen von der Vergleichung/ so das Gemüth zwischen denen Begrieffen/ welche die Worte in ihm erwecken/ und denen Empfindungen anstellt/ welche die Gegenstände darinne machen/ wann sie selbst zugegen sind. Und je näher denn die Aehnlichkeit ist/ so es zwischen beyden wahrnimmt/ je grösser wird sein Ergötzen darüber.⁴

² Johann Jacob Bodmer: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Zürich 1741. Faksimiledruck Frankfurt a.M. 1971, S. 12.

³ Ebd., S. 27.

⁴ Johann Jacob Bodmer u. Johann Jacob Breitinger: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft. Frankfurt/Leipzig 1727, S. 29.

Es sind also in gleichem Maß die Täuschung wie das Urteil darüber, Verlust der ratio wie rationale Behauptung, die den Betrachter beglücken. Allerdings entsteht auf diese Weise ein Grenzwertproblem, das die scheinbar so einfachen Prinzipien der Imitation von Natur durch Kunst zu einem hochgradig aporetischen Konstrukt werden läßt. Denn solange verglichen werden kann, ist die Täuschung noch unvollkommen. Im Stand der vollkommenen Ähnlichkeit und Illusionierung verlieren andererseits die Zeichen den Index der Künstlichkeit, ihren ästhetischen Status. Nur insofern Bild und Urbild unterscheidbar bleiben, kann ihre kunstfertige Übereinstimmung Gegenstand ästhetischer Bewunderung sein. Der illusionistisch fehlgeleitete Betrachter wird durch die kunstfertige Illusion hindurch unmittelbar auf das nachgeahmte Objekt zugeleitet; er stellt seine differenzierende Urteilstätigkeit ein und erliegt der sinnlichen Übermacht, den die wiedergegebenen Dinge als solche auf ihn ausüben.

Eine im Sinn des Illusionsziels vollkommene Kunst setzt sich dem Verdacht aus, nicht nur nicht kunstgerecht zu sein, sondern sogar zur Unsittlichkeit anzustiften. Und genau an dieser kritischen Stelle bringt der Ästhetiker Bodmer das Beispiel Pygmalions ins Spiel, der sich über das von ihm selbst geschaffene Kunstwerk betrog, obwohl er doch

den rohen und leblosen Marmor in seiner ungestalteten Figur gesehen, mit seiner Hand ihm eine bessere Form und Bildung, ein Gliedmaß, ein Lineament nach dem andern gegeben, und noch jetzo lauter Kälte und eine leblose Stille an dieser menschlichen Gestalt fühlte.⁵

Auch die Wortkunst verfügt über solche illusionistischen Mittel, wie Bodmer an einem anderen locus classicus, der Episode von Paolo und Francesca bei Dante, erweist.⁶ »Unter den Poeten«, schreibt er,

welche es in der Art zu mahlen, die durch Hülfe der Worte vorgenommen wird, am höchsten gebracht haben, treffen wir solche Meister an, die in ihrer Kunst diese Vollkommenheit der Nachahmung, da das Nachbild in die Stelle des Urbildes tritt, und mit einer gleichen Kraft, wie dasselbe thut, wenn es ge-

⁵ Bodmer: Critische Betrachtungen (Anm. 2), S. 442f. Wie zahlreiche philosophische Autoren des 18. Jahrhunderts hat Bodmer eine eigene Version des Pygmalion-Stoffs geliefert. Das handlungstechnische Dilemma, wie sich das illegitimen Begehren des Kunstobjekts in die legitime Liebe zur Frau verwandeln kann, löst er gemäß den Motivkonventionen durch die Dazwischenkunft einer »himmlische[n] Macht« und deren Besetzungswunder auf. Johann Jacob Bodmer: Pygmalion und Elise, in: Klaus Völker (Hg.): Künstliche Menschen. Über Golems, Homunculi, Androiden und lebende Statuen. Frankfurt a.M. 1994, S. 324-357. Dort S. 329.

⁶ Ebd., S. 43f.

genwärtig ist, würcket, eben sowohl erreicht haben; und was wird ihnen öfters und zu ihrer eigenen grössern Schuld vorgeworffen, als daß sie die Schönheit in ihrer reizenden Gestalt mit einer so schädlichen als vortrefflichen Kunst nach dem eigensten Leben abschildern, daß die Begierden dadurch nicht anderst entzündet werden, als ob der Vorwurf derselben in der nackenden Natur vor die Sinnen geleyet wäre.⁷

Unwillentlich muß der Apologet der *imitatio* die Doppeldeutigkeit seines Illusionsbegriffs konzederen. Die »vortreffliche« ist ebensowohl die »schädliche« Kunst. Sie durchbricht die ästhetische Sublimierungsschwelle und weckt Begierden wie »in der nackenden Natur«. Implizit oder programmatisch wird an die Kunst und damit an die Tätigkeit der Einbildungskraft die Erwartung gerichtet, von einem originalen sinnlichen Begehren abzuziehen. Wenn es in einer oben zitierten Passage hieß, daß die Phantasie dort ihre ganze Wirkung entfaltet, wo die »Sinnen [...] gleichsam einschlafen, und alle Empfindung verlihren«, so ist damit im Kontext der anderen Ausführungen offenbar nicht nur die (gefährliche) Ausschaltung einer empirischen Realitätskontrolle gemeint, sondern auch die Freistellung des Gemüts von rein körperlichen Affekten. Die durch die Einbildungskraft wiederhergestellte Sinnlichkeit wäre dann eine andere als diejenige, die bei ungehindertem Wirken der Phantasie in Schlaf fällt. Deutlicher wird diese zugleich supplementäre und antagonistische Beziehung zwischen Phantasie und Sinnlichkeit, wie sie die Aufklärungsästhetik statuiert, im Artikel über »Einbildungskraft« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. »Die Einbildungskraft«, heißt es dort,

ist zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die sich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine große Lebhaftigkeit des Geistes gründet; sie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Uebung gestärkt werden, und diese Uebung gehört zur Bildung des Künstlers. [...] Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterstützt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier ist nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem bloß thierischen Hang, undeutliche, von allem geistigen Wesen entblöbte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künstlers sich von dieser groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt seine Einbildungskraft, weil diese Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein bloß leidendes Wesen aus ihr macht.⁸

⁷ Ebd., S. 43.

⁸ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig 1792. Reprint Hildesheim 1967/70, S. 11f.

An anderer Stelle vermerkt der Artikel: »Die Einbildungskraft erschafft nichts neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran.«⁹ Daraus wird eine ganz andere Folgerung abgeleitet, nämlich daß der Künstler »unaufhörlich seine Sinnen offen halten« müsse, »daß ihm nichts entgehe«. Man wird beide Standpunkte insofern miteinander verbinden können, als es im einen Fall um die Sinneswahrnehmungen als Material, im anderen um den Schaffensprozeß als solchen geht, in dem idealiter nur noch die inneren Empfindungen wirken.

Dennoch bleibt eine unauflösliche Doppeldeutigkeit stehen. Die Einbildungskraft soll sich einerseits – gemäß dem Nachahmungspostulat, dessen Geltungsbereich die Schweizer Ästhetiker von der Kunst auf »vernünftige« Imagination im allgemeinen ausdehnen – dem Primat sinnlicher Anschauung unterwerfen, das heißt: ein empirisch zutreffendes Bild am anderen Ort und zu anderer Zeit erstellen. Ihre dienende Aufgabe besteht darin, Substitute der Wahrnehmung verfügbar zu halten. Andererseits soll sie sich von den Affekten befreien, die zum Leben in der Welt der Sinne gehören. Sie darf also keinesfalls hinter die Verschiebung zurückgehen, die zwischen dem Original und dem Substitut liegt. Die Imaginationskraft dient ebensowohl als *Filter* wie als Organ der Reproduktion. Die zweite Sinnlichkeit, die ihre Bilder evozieren, muß der ersten zum Verwechseln ähneln und doch kategorisch von ihr geschieden sein.

So kommt es, daß die Bilder der Einbildungskraft, die zunächst nur die Sinneswahrnehmung supplementierten, schließlich einen Zugewinn, und zwar einen Gewinn an Höhe, gegenüber ihren Vorlagen bedeuten. Es ist ein Lehrsatz schon der älteren Rhetorik, daß künstlerische Nachahmung dem Nachgeahmten einen spirituellen Reiz hinzufügt, den es von sich aus nicht hat.¹⁰ »Nous donnons«, schreibt Dubos in seinen *Réflexions critiques*, »plus d'attention à des fruits & à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.«¹¹ Breitinger, Bodmers Mitstreiter, wiederholt: »Die Copie ziehet uns stärker an sich, als das Original.«¹²

⁹ Ebd., S. 13.

¹⁰ Dieses Argument spielt besonders bei der Rechtfertigung des Unschönen in der Kunst eine Rolle. Vgl. mit Bezug auf die Barockpoetik Hans Peter Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*. Bad Homburg u.a. 1970, S. 72.

¹¹ Abbé Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Bd. 1. Paris 1770. Reprint Genève 1967, S. 69.

¹² Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Bd. 1. Faksimiledruck nach der Ausgabe 1740. Stuttgart 1966, S. 72.

4.

Das Mimesis-Konzept, die die Kunst auf Annäherung an die Wirklichkeit verpflichtet, hat einen blinden Punkt: den der Konvergenz selbst. Das Ziel des vollkommenen ästhetischen Gelingens markiert andererseits auch dessen Gefahr. Der Geltungsbereich der Kunst endet dort, wo sie in Konsumption übergeht, wo der ästhetische Genuß sich zu einem fetischistischen »Zugriff auf die Sache« verdinglicht, der in diesem Genuß aufgehoben, eingeschlossen sein sollte. Einlösung und Zerstörung des künstlerischen Begehrens sind eins.

Also ist in das Programm der Mimesis zugleich, als dessen Bedingung, eine Differenz eingeschrieben, wenn sie auch gewöhnlich nicht aktiviert wird, sondern in der Verfolgung des Nachahmungsziels unbewußt bleibt. Kunst soll mit dem Leben übereinstimmen, ja Leben werden, aber unter der stummen Prämisse der Nichtidentität. Wo die eingebaute Differenz zu verschwinden droht, entfaltet die Lebensähnlichkeit der Kunst, wie man an der Kontramotivik herabsteigender Bildgestalten, erwachender Marmorfiguren, außer Kontrolle geratender Androiden ablesen kann, eine perhorreszierende Wirkung. Nur ein geringer Schritt trennt im phantasmatischen Szenario das Lebendige vom Revenant, das Schöne vom magischen Schrecken. Die Unheimlichkeit solcher Phantome deutet darauf hin, daß sie dem Schema der Wiederkehr eines Verdrängten gehorchen.

Diese Limesstruktur der Angleichung der Kunst an das Leben überdauert das klassische Zeitalter der Mimesis-Konzeption. Wenn Herder die künstlerische Darstellung und ihre angemessene Rezeption von den Termini der Repräsentationsästhetik abrückt und zu einem Geschehen in actu macht, das nicht Lebendigkeit *abbildet*, sondern Lebendigkeit *ist*¹³, dann geschieht das um den Preis einer um so dichteren Phantasmagorie von Unmittelbarkeit und Berührung. Es ist nicht mehr die Instanz des rationalen Urteils, die den aus der Natur gegriffenen Stoff und sein künstlerisches Pendant nachträglich miteinander vermittelt. Die Aufgabe, das Kunstwerk zum Leben zu erwecken und gleichwohl die in diese Einheit einbeschriebene Zäsur aufrechtzuerhalten, wird in den sensomotorischen Apparat selbst inkorporiert und dadurch zu einer spontan zu vollbringenden, um nicht zu sagen »unbewußten« Aktivität.

¹³ Hierzu und zum folgenden: Inka Mülder-Bach: Eine »neue Logik für den Liebhaber«: Herders Theorie der Plastik, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 341-370. Zur Bedeutung der pygmalionischen Tradition für Herders Konzept S. 356ff.

Herders Überlegungen basieren auf der aufklärerischen Diskussion der Sinnesvermögen. Sie greifen insbesondere offenbar auf Berkeleys Unterscheidung der visuellen von der taktilen Wahrnehmung und der dazu korrelativen Objektkonstituierungen zurück.¹⁴ Anders als Berkeley führt Herder die Gleichung des Sichtbaren und des Tastbaren mitsamt ihrem suggestiven Potential wieder ein, wenn auch nur insoweit, als das eine phantasmatisch die Stelle des andern vertritt. Ausgehend von der Prämisse, daß das Auge allein Fläche wahrnimmt, der Tastsinn dagegen die Form, deduziert Herder plastisches Sehen als Usurpation des Gefühls durch das Auge und gründet darauf ein neues Ideal der Kunstkontemplation.

Man siehet die Bestätigung meiner Behauptungen, wenn man die Operationen des Auges selbst zergliedert, die es sich bei der Bildsäule nimmt: sie laufen alle dahin heraus, sich an die Stelle des Gefühls zu setzen; zu sehen, als ob man tastete und griffe.¹⁵

Das »Auge« des ästhetischen Betrachters »ward Hand, der Sonnenstrahl ward Finger, die Einbildungskraft ward unmittelbare Betastung: Die bemerkten Eigenschaften sind lauter Gefühle«, heißt es anderswo.¹⁶ Nichts deutet an diesen und vergleichbaren Textstellen darauf hin, als ginge es in Herders Emotionalismus um ein Kunsterlebnisprogramm, das in der tatsächlichen Berührung von Statuen oder Skulpturen bestünde. Worauf er abzielt, das ist die *visuelle Simulation von Taktilität*. Die Tätigkeiten der verschiedenen Sinne geraten in ein metonymisches Austauschverhältnis. »Fühlen« soll nicht bloß Metapher sein, das heißt nichts, was im Bewußtsein seiner Uneigentlichkeit propagiert wird. Das Auge fühlt wirklich, aber eben das Auge, das heißt »der kälteste, philosophische« [sic] unter den Sinnen.¹⁷ An keiner Stelle wird das Berührverbot wirklich durchbrochen. Optative Wendungen, Worteschübe wie »gleichsam«, Signale von Poetizität erinnern an das auf der manifesten Textebene mit allen Mitteln der Emphase überspielte Trennungsintervall. Ein »gleichsam sichtliches Umfühlen der Bildsäule« setzt die Einbildungskraft in den Stand, »das ganze Schöne in Form und Bildung sich *innerlich* so vollkommen körper-

¹⁴ George Berkeley: Versuch über eine neue Theorie des Sehens und Die Theorie des Sehens oder der visuellen Sprache... verteidigt und erklärt. Hg. von W. Breidert. Hamburg 1987.

¹⁵ Johann Gottfried Herder: Kritische Wälder. Viertes Wäldchen, in: Werke. Hg. von Wolfgang Proß. Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. München/Wien 1987, S. 57-240. Dort S. 115.

¹⁶ Ebd., S. 117.

¹⁷ Ebd., S. 127.

lich zu gedenken, daß das Wenige bloß Flächenartige *gleichsam* verschwindet: So wird die Statue »ein schöner fühlbarer Körper« und läßt die Phantasie des Betrachters sprechen, »als ob sie nichts als fühlte«: Bis hin zu der ästhetischen Grenze, wo Herder von dem »gleichsam unter der fühlenden Hand belebten Marmor« spricht und damit Goethes *Römischen Elegien* eines der Stichworte liefert.¹⁸

Das kognitive Ineinanderwirken der Sinne überlagert sich mit einem Gleitmechanismus semantischer Art. Denn wo einmal dem »Jüngling« gesagt wird, er solle mit verschlossenen Augen, im Zustand einer künstlichen Blindheit und Anfänglichkeit, die Rundungen des Marmors betasten, wo es also um eine Berührung des Kunstwerks im wörtlichen Verständnis zu gehen scheint, dort werden »die ersten Ideen *schöner Natur*, und der *Wöhlform*, und des *Ausdrucks*, und der *Handlung* und aller der unzähligen Begriffe, die davon abhängen«, seinem Spür-Sinn empfohlen.¹⁹ Eine wechselseitige Metonymie: wie das Auge den Körper fühlt, soll das Gefühl »Ideen« erschauen. Es richtet sich nicht unmittelbar auf die körperliche Gestalt, sondern auf deren Begriff; dieser allerdings wiederum in der Position eines Mittlers und nicht eines abgezogenen Schattenwesens verstanden. Erst wenn man *Seele fühlen* kann, ist das Programm der vollkommenen und restlosen ästhetischen Durchdringung des Körpers erfüllt. Der Vorgang der Animation besteht in einem äquivoken Effekt: Er sieht aus wie eine Verlebendigung im biologischen Sinn, meint aber die Seelen- und Sinnhaftigkeit des plastisch gestalteten Körpers, die – hier stellt sich Herder in die Tradition von Winckelmanns Platonismus – gegen jedes sinnliche Begehren immunisiert.²⁰ Wenn man so will, wird dem Betrachter eine Art von ästhetischem Silberblick aufgezwungen, weil er durch die Hülle des Mediums hindurch einen Körper sich vervollständigen sieht, der doch nur diesseits der Hülle als ein *Bedeutungsleib*, und das heißt als medial organisiertes Zeichengebilde, zu dieser Ganzheit gelangt. Das Oxymoron des beseelten Marmors unterläuft die intendierte Lebensunmittelbarkeit des Kunstwerks also nicht, sondern bedingt sie. Alcin im Kreuz zweier Verfehlungen kann die Gleichung von Kunst und

¹⁸ Ebd., S. 115ff. Hervorhebungen A. K.

¹⁹ Ebd., S. 201.

²⁰ Bei Herder hängt das mit einer Unterscheidung zwischen Plastik und Gemälde zusammen, die hier vernachlässigt werden muß. »Eine Statue steht *gan* da, unter freiem Himmel, gleichsam im Paradies: Nachbild eines schönen Geschöpfes Gottes und um sie ist Unschuld. *Winckelmann* sagt recht, daß der Spanier ein Vieh gewesen sein muß, den [sic] die Statue jener Tugend lüftete, die nun die Decke trägt; die reinen und schönen Formen dieser Kunst können wohl Freundschaft, Liebe, tägliche Sprache, nur beim Vieh aber Wollust stiften.« (Johann Gottfried Herder: *Plastik* (1778). Werke (Ann. 15), S. 465-542. Dort S. 485).

Leben in ihrer vollen Geltung bestehen. Im Betasten ist die Schönheit lebendig, aber nur in der Uneigentlichkeit des Betastens, materialisiert in der Kälte des Marmors, ist die Lebendigkeit schön. Wenn die Kunst Leben wird, so führt dieses Leben nicht vor die Schwelle der Kunstwerdung zurück; es ästhetisiert sich in dem Maß, in dem sich das Kunstwerk zu verlebendigen scheint.

Die Statue ahmt den menschlichen Körper nach, indem sie ihn in ein unbelebtes Material transponiert. Wer sie befühlt, läßt in seiner Einbildungskraft diesen menschlichen Körper wiedererstehen. Er überschreitet das Artefakt in Richtung auf »Leben«. Aber dieses Leben ist nicht mehr die Eigenschaft, das Indiz oder die Spur eines abgebildeten wirklichen Körpers. Es ist Leben als Ausfluß von Bedeutung, als semantische Relation. So verdoppelt die Einbildungskraft nicht nur das, was sinnlich vorhanden ist, sondern *vernichtet* es, um es wie bei einer Wiedergeburt in einem neuen Existenzmodus zu restituieren.²¹ Wenn beim Ansehen die Statue sich zu beleben scheint, dann ist das wiedererstattete Leben nach diesem Gesetz der Verschiebung dem, was es wiedererstattet, zugleich ähnlich und konträr. Ähnlich, weil im Imaginären die Künstlichkeit des Kunstwerks sich aufzuheben und in Leben zurückzuverwandeln scheint; konträr, weil das »Leben« genuin zeichenhafter Natur ist und sich gegen jeden Rückfall aus der so erzeugten Signifikatflucht durch die Sperrwirkung des Signifikantenmaterials – Marmor – absichert. Ein künstlerisches Objekt mit dem Blick zu beseelen, führt in die Kunstwelt und ihre Bedeutungsmacht hinein, nicht aus ihr hinaus. An die Stelle des abgeschnittenen Körpers/Geschlechts tritt eine virtuelle Geschlechtlichkeit, die der Verlockung des Zeichens ins Unendliche folgen kann, ohne jemals vor den Schnitt, vor die Zäsur zurückzufinden.

5.

Der Pygmalion-Mythos und seine zahllosen Adaptionen erzählen genau diese Geschichte der fundamentalen Zweideutigkeit des mimetischen Programms. In einer der vor Ovid zurückreichenden Überlieferungen

²¹ Mit der vollen Konsequenz der Autonomieästhetik wird schließlich Humboldt die Aufgabe des Künstlers bestimmen: »Añtantir ce qu'il voit dans sa mémoire comme objet réel, et le créer de nouveau comme production de l'imagination, voilà la marche que, même sans s'en apercevoir, il tient continuellement.« (Wilhelm von Humboldt: *Selbstanzeige der Schrift über Hermann und Dorothea*. Gesammelte Schriften. Akadem.-Ausgabe. Erste Abteilung: Werke III. Hg. von Albert Leitzmann. Bd. 3. Berlin 1904, S. 1-29. Dort S. 16).

des Stoffes ist Pygmalion einfach ein Statuenschänder; er legt Aphrodites hölzernes Standbild zu sich ins Bett.²² Dieses Motiv hängt mit einem anderen Überlieferungselement zusammen, nämlich dem Königtum Pygmalions und seiner Beteiligung am Fruchtbarkeitskult um die zyprische Göttin: Sei es, daß er die Vereinigung mit der Göttin selber vollzog und ätiologisch als Ahnherr des Kultes aufgefaßt wurde, sei es, daß er eine privilegierte Rolle bei der am dortigen Aphrodite-Altar üblichen rituellen Tempelprostitution erfüllte.²³ Ovid drängt beide Elemente zurück, ohne doch zu verhindern, daß sie auf dem Boden oder besser gesagt Ungrund seiner Erzählung durchscheinend bleiben. Pygmalion hat sich nun in erklärtem Widerwillen gegen das Treiben der Tempeldirnen auf die Seite eines keuschen und empfindungsvollen Ideals von Liebe geschlagen, und es trifft deshalb den Ton der Vorlage, wenn spätere Adaptionen ihn zum Schützling nicht der gemeinen Venus, sondern der Venus Urania als der Gottheit der kulturbegründenden hohen Liebe erklären.²⁴ Deren Beistand bringt auch seinen Fetischismus zu einer legitimen Erfüllung.

Der kultische Geschlechtspartner der Göttin verwandelt sich in einen schwärmerischen Zölibatär. Ovid breitet narrativ dieselbe Konfiguration von Affinität und Zäsur aus, die strukturell den Ausgangspunkt der skizzierten Kunstproblematik überhaupt bildet. Die Verachtung der Propoetiden, die ja auch, auf ihre Weise, der Liebesgöttin nacheifern; die Askese des Mannes, der sich absondert und in einen »naturfreien« Raum der Meditation einzuschließen versucht; sein gottähnliches Schöpfertum, das ihn zu einer in der Alten Schöpfung unbekanntem Idealität befähigt; seine

²² Das geht auf eine Darstellung des frühhellenistischen Autors Philostephanos zurück. Vgl. Heinrich Dörrie: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart. Opladen 1974, S. 24.

²³ Ebel, S. 26ff. »Die bei Philostephanos geschilderte »Umarmung des Kultbildes« wäre demnach ganz konkret im Sinn einer heiligen Prostitution zu verstehen, die sich jährlich zwischen dem jeweiligen König und auserwählten Frauen vollzog. Diese Handlung müßte dann am Fest der Aphrodite stattgefunden haben, das den beginnenden Frühling ankündigen und beschleunigen sollte.« (Annegret Dinter: Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. Heidelberg 1979, S. 15).

²⁴ So in August Wilhelm Schlegels Gedicht »Pygmalion«, in: A.W. Schlegel: Poetische Werke. Erster Theil. Heidelberg 1811, S. 29-43. Dort S. 37, 41. »Lächelnd einst, wie mildes Frühlingwetter; / Schaut Urania vom lichten Thron; / Von der Menschen Väter und der Götter/ Fodert sie der reinsten Treue Lohn: / Sich! allein von allen Erdensöhnen/ Hat Pygmalion, dem höchsten Schönen / Huldigend, und frei vom Sinnenbrand, / Sich zu meinem Dienst gewandt.« (41). Die Vereinigung mit der Geliebten gehorcht entsprechend dem Modell einer herabgestimmten Geschwisterliebe: »Und ihr Auge – Wonne würd' ihn tödten, / Schloß' es sich dem fremden Tage nicht. / Ach, sie drückt mit schüchternem Erröthen / An des Jünglings Busen ihr Gesicht. Liebe! Liebe! stammeln beyder Zungen, / Und die Seelen, ganz in eins verschlungen, / Hemmt ein Kuß im schwesterlichen Flug / Mit geheimnisvollem Zug.« (43).

neuerliche Nachbildung der Göttin, aber in erklärter Konkurrenz zum Wesen und Gebaren der anderen Gottesnachahmerinnen; die Schönheit der Statue; seine Liebe zu ihr; ihre Belebung durch die Liebesgottheit, die sich aber ihrerseits verdoppelt hat, nur dem Namen nach identisch mit der Beschützerin der Prostitution – all dies fügt sich zu der Figur einer Überzeichnung und Remodellierung zusammen, die aus dem Ähnlichen das Entgegengesetzte erschafft, die ihr Original in einem magieähnlichen Akt durch Wiederholung zerstört und doch gerade durch die Wiederholung an dem haftet, was sie hinter sich läßt.

In den *Metamorphosen* nimmt Pygmalion zwei Anläufe zur Beseelung der geliebten Figur. Zunächst durch Projektion; er glaubt seine Zärtlichkeiten erwidert, kleidet, beschenkt und bettet die Statuette wie eine echte Geliebte. Wo er sich nun aber der älteren Quelle zufolge an ihr vergeht, läßt Ovid eine Lücke.²⁵ Beim zweiten Mal ist es die Göttin, die den zweifelnd überwältigten Künstler mit der Beseelung des Frauenbildes beglückt²⁶: Eine Intervention, die gerade seine misogynen Tendenzen, das heißt seine Abkehr vom promiskuitiven Treiben der Venus-Dienerinnen, belohnt und nur um den Preis einer Spaltung oder Verdoppelung dieser Gottheit selbst denkbar ist. So sehr sich Ovid motivisch der älteren Vorlagen bedient, so sehr geht es ihm dabei um die Unterbrechung der älteren Motivationen, um die *Herstellung von Voraussetzungslosigkeit*. Nichts soll das Intervall zwischen dem kulturellen Ursprungsakt und dem kultischen Milieu, in dem er zustandekam, ausfüllen dürfen. Pygmalion nimmt sich eben nicht eine der wirklichen Frauen, verkörpert durch die Tempeldienerinnen, die er haßt, zum Modell, und er verkehrt mit der Statue eben nicht als erotischem Fetisch oder als kultischer Repräsentantin der Göttin. Nicht einmal daß sie ein unmittelbares Abbild der Göttin sei, wird noch gesagt. Alle kultischen Zusammenhänge, alle von »außen« kommenden Lüste werden sistiert und weichen einem namen- und vorbildlosen Verlangen. Kunst- und Frauenideal, deren Genealogie hier als identische Geschichte erzählt wird, sollen Schöpfungen aus dem Nichts sein, selbstbewußte Produktionen einer zweiten Natur, die der ersten täuschend ähnlich ist und doch, abgetrennt durch bestimmte narrative Scharniere, keine essentielle Berührung mehr mit ihr hat.

²⁵ Vgl. Dörrie: Pygmalion (Anm. 22), S. 20.

²⁶ Bis in die Zeit um 1800 wird in den Pygmalion-Adaptionen diese Lücke, aus der die fetischistische Verlegenheit des Textes resultiert, durch ein Wunder der Liebesgöttin oder durch ein ihr nachgebildetes epiphanisches Moment geschlossen. Von da an übernehmen in wachsendem Maß mediale Apparate als »Venus« bzw. »Wunder-Maschinen« die Aufgabe der Beseelung. Vgl. die Beiträge von Gertrud Koch und Bernhard Dotzler in diesem Band.

Dennoch bleibt der Ursprung doppelt lesbar, als retroaktives Verbindungsstück ebenso sehr wie als nach vorn weisende Zäsur. Je näher man sich an ihn heranzutasten versucht, desto stärker wird der Sog seiner Zweideutigkeiten. Der Schlüssel zu den Schwellenparadoxien der von Ovid gestalteten Episode liegt darin, daß er ein kulturelles Tabu in der Form eines heroisch-göttlichen Vollzugsgeschehens erzählt. Das betrifft zunächst die Statuenbeseelung als solche, die zum Kernbestand polytheistischer Riten gehört und nun *aufserhalb* des kultischen Zusammenhangs oder doch in Ablösung von ihm noch einmal stattfinden soll. Und es betrifft das erotische Implement der Beseelung. Wie jede Sublimierungsgeschichte bewahrt auch diese die Erinnerung an ihren sexuellen Untergrund auf. Die Erinnerung setzt eine doppelte Bewegung in Gang: Als Ziel einer kulturellen Arbeit der Wiedereinholung und als Punkt, vor dem sie flieht. Einerseits folgt die Umwandlung von Kunst ins Leben dem Programm ästhetischer Intensivierung. »Beseeltheit« ist das einzige, was der Statue zu ihrer künstlerischen Vollkommenheit fehlt. Andererseits, *und in einem in der gleichen Richtung verlaufenden Prozeß*, nähern sich die Werke in dem Maß, in dem sie nach völliger Übereinstimmung mit den Originalen streben, auch ihrem durch den Grenzpunkt des Fetischs markierten außerästhetischen Herkunftsort an. Insofern Ovid die Metamorphose von Kunst in Körper als ein sich wirklich ereignendes, wenngleich göttliches Wunder darstellt, ragt der Inhalt seiner Geschichte selbst noch in den Bereich des Unwiederholbaren und des verbotenen Ursprungs hinein. Vielleicht kann man hier die in dem Beitrag von Alcida Assmann vorgeschlagene Unterscheidung eines kultisch-metonymischen von einem rational-metaphorischen Zeichenbegriff einsetzen.²⁷ Dann erzählt Ovid nicht nur die Geschichte der Geburt der Metapher – Pygmalion erschafft einen ästhetischen Repräsentanten, der mit dem Repräsentierten keine kultische Einheit mehr bildet, dessen Macht vielmehr in der vollendeten künstlerischen Ähnlichkeit liegt –, sondern er erzählt auch, daß der nur kultisch erreichbare und deshalb künstlerisch unerreichbare Limes der Metapher eben die Metonymie ist, die Metamorphose des Signifikanten in das Signifikat. Das Wunder, das die Gottheit bewirkt, ist die Bewilligung der Metonymie. Die Urszene der repräsentierenden Kunst aber liegt in der Suspensivierung, im Verbot dieser Metonymie. Die künstlerischen Nachfahren Pygmalions können und dürfen sich nie in ihren

²⁷ Alcida Assmann: Belebte Bilder. Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst – im vorliegenden Band.

Gründungsheros verwandeln. Sie dürfen das Versprechen des Mythos niemals beim Wort nehmen, sonst fielen sie gerade hinter dessen entscheidende Kulturleistung zurück, die darin besteht, das Begehren, fernab jeder literalen Erfüllung, auf die Reise durch die Welt der Zeichen zu schicken – in Wahrheit eine Reise ohne Jenseits in sie hinein.²⁸

Das Gleiche kann man vom Ort des Betrachters aus sagen. Als Geschichte von der Lust am künstlerischen Objekt erzählt der Pygmalion-Mythos auch von der Entkörperung des subjektiven Begehrens. Er führt zwar die Entkörperung als vorläufig vor; aber das Phantasma der Wiederverkörperung, die er in Aussicht stellt, ist genuiner Bestandteil der Wunderbarkeit und Verbotsstruktur dieser Fabel. Entkörperung, das heißt die das Ziel verdoppelnde Ablenkung des Begehrens von seinem Objekt und deren Rückwirkung auf den Begehrenden, ist so etwas wie die Initiationschranke an den Einlaßstellen in die Welt der medialen Genüsse. Nur wer die Sperre der Entkörperung/Kastration passiert, kann an der unendlichen Semiose teilhaben, die dieser Mangel antreibt. Nur weil ein Mangel herrscht, entsteht semiotische Tiefe, mit anderen Worten: das Bedürfnis nach Anschluß und Vervollständigung durch weitere Zeichen. Und weil der Zeichenreisende vom Medium so gesteuert wird, daß er das, was er sucht, immer verfehlt, kommt eine Zeichenzirkulation in Gang, die den Systemrand, den Referenten, niemals berührt. Offenbar besteht der selbststabilisierende Mechanismus semiotischer Systeme dar-

²⁸ Unter Bezug auf die Arbeiten Jean-Pierre Vernants ließe sich dieser Übergang vom Kultobjekt zum Bild historisch präzisieren. Vernant macht auf die Tatsache aufmerksam, daß das vorklassische Griechenland so etwas wie bildliche Repräsentation nicht kannte (*Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris 21985, S. 339). Die im Zusammenhang der archaischen Kulte verwendeten Idole wiesen, wenn überhaupt, nur sehr grobschlächtige gestalterische Merkmale auf. Das hängt damit zusammen, daß sie als »doubles« der Verstorbenen verstanden wurden, die, aus dem Reich des Todes kommend, den Bezirk der Lebenden heimsuchen, doch in diesen nur insoweit hineinragen, um dort ihre Andersheit, ihr Nicht-zur-Erscheinung-Kommen zu bezeugen (ebd., S. 325ff.). Die Geister waren also in den Kultobjekten gegenwärtig, ohne doch der Ordnung der Sichtbarkeit anzugehören und ohne darum auch *bildfähig* zu sein. Vernant führt zahlreiche Beispiele eines (im erotischen Sinn) fetischistischen Gebrauchs solcher Idole an, die an die Handlungen Pygmalions erinnern (S. 331ff.). Erst im fünften vorchristlichen Jahrhundert setzt das Konzept der Mimesis mit dem Anspruch auf eine stabile Ähnlichkeit zwischen dem Repräsentanten und dem von ihm geschiedenen Repräsentierten sich durch. Voraussetzung dafür ist ein fundamentaler Bruch mit der kultischen Logik der Vergegenwärtigung. »Le symbole à travers lequel une puissance de l'au-delà, c'est-à-dire un être fondamentalement invisible, est actualisé, présentifié dans ce monde-ci, s'est transformé en une image, produit d'une imitation experte qui, par son caractère de technique savante et de procédure illusionniste, entre désormais dans la catégorie générale du «fictif» – ce que nous appelons l'art.« (S. 341).

Pygmalion ließe sich vor diesem Hintergrund als anachronistische Existenz, als Heros einer Kulturschwelle lesen, der unter den Bedingungen der neuen Zeichenlogik (*imago*, Mimesis) die kultische »Fülle« und Mächtigkeit der alten sucht (*Idol*).

in, den Bezug zum realen Objekt, zum Referenten, zu verhindern oder allein um den Preis der Verschränkung des Subjekts freizugeben.

6.

Pygmalion – fern die Zeit, da Göttinnen sich erweichen ließen – hat die Wahl zwischen zwei unvollkommenen Rollen: ein Fetischist zu sein, der sich an der Grenze zwischen Kunst und Leben vergeht, oder eine Art Kastrat, der an ihr scheitert. Es ist keine Frage, daß gerade die Lücke zwischen beiden Verfehlungen ein unerschöpfliches Reservoir an Kulturationsenergien bereitstellt. Nicht nur weil wichtige kunsttheoretische Schlüsselbegriffe – Mimesis, Enthusiasmus, Genie – sich in diese Auslassung fügen. Die *Diskontinuität innerhalb der Metamorphose* schafft den Raum für einen purifikatorischen Neubeginn, ohne den Antithesen vom Typ Natur/Kultur, Wirklichkeit/Kunst, Körper/Seele, die hier zur Entfaltung kommen, undenkbar wären. Kaum eine Adaption des Themas läßt die gestalterischen Chancen aus, die ein solcher Reinigungsakt mit sich bringt, sei es mit ästhetischer oder erotischer Akzentuierung. Zumal die technisch-künstlerische Neuschöpfung der Frau, der Brechungsgrad zwischen ihrem »naturwüchsigen« und ihrem aus der Hand des Mannes wiedererzeugten Wesen, gehört zu den universalen Topoi, die wohl alle fraglichen Texte, wenn auch mit höchst unterschiedlichen Resultaten, durchdeklinieren.

Andererseits bewahrt der Stoff auch die Erinnerung an die unbehagliche und sich leicht ins Tragikomische wendende Konstellation, der solche Emphasen entspringen. Denn immer droht der Absturz aus den enthusiastischen Höhen auf den fetischistischen Boden dieses Schöpfungs geschens. Das betrifft etwa die mehr oder weniger unterschwellige phallische Kennzeichnung des Meißels, mit dem Pygmalion das Material bearbeitet, um es zu einer Frau zu formen. In die eine Richtung gelesen, handelt es sich um einen triumphalen Akt ungeschlechtlicher Zeugung, wie ihn dann vor allem die modernen technokratischen Visionen des Kunstmenschen bemühen.²⁹ In die andere Richtung gelesen, ist das Moment der Stockung, Zurückweisung und Verletzung wieder präsent, von dem eingangs die Rede war.³⁰

²⁹ Ein drastisches Beispiel wäre die Vatergeburt des künstlichen Kampfhelden Gazournah in Marinettis Roman *Maïarka le futuriste*. Paris 1910.

³⁰ So läßt Saint-Lambert, ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Umkreis der Enzyklopädisten, Pygmalion sein Idol als Synthese der schönsten Frauen mit einem »ciseau voluptueux«

Symptomatisch die Gestaltung dieses Augenblicks bei Rousseau: Zitternd³¹ nähert sich der Jüngling dem Standbild, um es – als Höhepunkt einer Serie von ineinander eingeschachtelten Entschleierungen – skulptierend noch ein Stück weiter zu entkleiden.³² Die Regieanweisung ist klar genug:

Il s'encourage, et enfin, présentant son ciseau, il en donne un seul coup, et, saisi d'effroi, il le laisse tomber, en poussant un grand cri.

Dem folgen Pygmalions Worte:

Dieu! je sens la chair palpitante repousser le ciseau!³³

»Pygmalion's gesture of literal sexual aggression is comically transparent«, kommentiert Paul de Man diese Passage.³⁴ Die ganze Raffinesse von Rousseau aber zeigt sich daran, daß er mit der sexuellen Attacke auch die Ungleichzeitigkeiten festhält, die sie vergeblich machen. Denn wenn erst der Meißelschlag den Marmor in pulsierendes Fleisch verwandelt, so stößt gerade dieses Fleisch, das heißt die erotisch erweckte Frau, den Mann zurück, läßt sein Instrument abgleiten und hinunterfallen. Bestand zuerst das Mißverhältnis in dem Vorsatz, sich einer steinernen

erschaffen (Œuvres de Saint-Lambert. Bd.1. Paris 1823, S. 243-45. Dort S. 243). Das kann man einerseits, im Sinn der Autorintention, die von den später verbreiteten femme-fatale-Effekten ganz frei ist, als Pikanterie auffassen, die aus der Komposition eines Ideals eben ein phallisches Betasten macht. Aber andererseits hat sich dieser Phallus dadurch in ein stählernes Gerät verwandelt, das sich an einer Oberfläche aus Marmor abarbeiten muß. Wenn die metonymische Relation zwischen Phallus und Bildhauerwerkzeug, das am Objekt entlangwandert, einen Akt sexueller Dauerbefriedigung verspricht, so ist daraus auf der Basis derselben Verschiebung ein Bild schmerzhafter Lustversagung geworden. Wie kann man das männliche Geschlechtsorgan als Meißel denken, ein Instrument, das vom Hammer in Stein getrieben wird, ohne dieses Umkippen des Bildsinn zu provozieren? In der Art einer Zwangsassoziation wird die Überblendung des künstlerischen durch den Geschlechtsakt, die auf den ersten Blick zweideutig-vielversprechend wirkt, umgehend dadurch sanktioniert, daß sie die Materialität des Fetischs, seine Unnahbarkeit ins Spiel bringt. Prompt fällt dem Bildhauer in einer Krisis des Begehrens der Meißel aus der Hand: »Mais sa main languissante/S'arrête, tombe, et laisse échapper son ciseau« (ebd., S. 244).

³¹ »Quel tremblement! quel trouble! Je tiens le ciseau d'une main mal assurée... je ne puis... je n'ose... je gênerai tout.« (Jean-Jacques Rousseau: Pygmalion, scène lyrique, in: Œuvres complètes. Hg. von Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. Bd. 2. Paris 1961, S. 1224-1231. Dort S. 1227).

³² Erst öffnet sich der Theatervorhang und läßt den Blick auf das verschleierte Podest der Statue fallen; dann reißt Pygmalion diesen Schleier hinweg; schließlich heißt es: »Je vois un défaut. Ce vêtement couvre trop le nu; il faut l'échancier davantage; les charmes qu'il recèle doivent être mieux annoncés« (ebd., S. 1226).

³³ Ebd., S. 1226f.

³⁴ Paul de Man: Rousseau. Self (Pygmalion), in: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven/London 1979, S. 160-187. Dort S. 181.

Frauenfigur zu bemächtigen, so nimmt im Moment des scheinbaren Gelingens das Fleisch die Eigenschaften des Marmors an. Als ob sie lebte, begehrt er sie, und als ob sie tot wäre, scheint sie, die sich im Vollzug der erotischen Initiation belebt, ihn fortzustoßen. Es ist also gerade die Beseelung, die den phallischen Vorstoß unterbricht/hemmt/kastriert. Im »effroi« des Mannes wird die Schranke des Materials auf neue Art errichtet, um nun den Weg zu passiv-sublimen Verzücktheit und damit zu einer Initiation auf *seiner* Seite freizugeben. Im gleichen Atemzug entfaltet die pygmalionische Ästhetik eine Ökonomie der Lustreize und der Versagung, wobei das eine vom andern abhängt und sich proportional zum andern steigert.

Ich möchte dazu noch ein Beispiel anführen, das eher zur impliziten als expliziten Motivgeschichte gehört, aber mit einer ebenso protokollarischen wie persiflierenden Präzision festhält, welche subjektiven Phantasmen das Begehren des Kunstobjekts und die Abschneidung des Körpers hervorbringt, die seine andere Seite darstellt: E.T.A. Hoffmanns bekannte Erzählung *Der Sandmann*. Deren Hauptperson, der sich in Dichtungen versuchende Student Nathanael, befindet sich in einer auf klassische Weise literaturträchtigen Lage, nämlich zwischen zwei Frauen. Zwar hat die Verlobte des Helden, wie schon ihr Name Klara zu verstehen gibt, rein äußerlich nichts mit den Tempeldirnen des antiken Bildhauers zu tun; doch gibt es eine durch den Aufbau der Handlung bedingte Entsprechung zum Pygmalion-Mythos. Denn Klara ist eine Bürgerstochter aus Fleisch und Blut und will Nathanael heiraten, und darin liegt auch eine sexuelle Offerte. Nathanael reagiert darauf, indem er ihr einen Text vorträgt, der den Gang zum Traualtar als finstere und katastrophische Traumahnung schildert. Im letzten Moment tritt Coppélius, der Sandmann seiner Kindheitsängste, dazwischen und raubt der Verlobten die Augen – ein Handlungszug, der nicht nur durch Freuds berühmte Interpretation, sondern auch im motivischen Gewebe der Erzählung selbst mit der Angst vor Kastration verknüpft ist.³⁵ Begreiflicherweise endet dieser dichterische Vortrag mit einem Streit; das Mädchen will von den poetischen Ergüssen des Freundes nichts mehr wissen, dessen Produktion infolgedessen ins Stocken gerät.

³⁵ So, wenn Nathanael in seiner Kindheits Erinnerung erzählt, wie ihm Coppélius zwar die Augen ließ, aber die Glieder abschraubte (E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Stuttgart 1991, S. 9). Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. London 1947, S. 229-268.

In die entstandene Lücke springt eine andere Frauenfigur ein, die Puppe Olimpia. In einem gewissen Sinn ist Nathanael der pygmalionische Schöpfer dieser Figur, denn er hat sie mit seinen Augen und folglich mit seiner Seele belebt. Und diesem Kunstwesen kann er in langen Vorlesungen sein poetisches Innenleben erschließen. In der Rückspiegelung ihres Blickes auf ihn gewinnt er die Ganzheit wieder, die das reale Weiblichsein seiner Verlobten offenbar hochgradig bedroht. Die Puppe hat nur zwei sprachliche Funktionen. Mit ihrem »Ach, ach« hält sie den empfindsamen Diskurs in Gang, dessen Substanz der schwärmerisch verliebte Jüngling bestreitet. Mit dem Satz »Gute Nacht, mein Lieber« verabschiedet sie ihn, wenn er ihr in seinem Überschwang zu nahe rückt. So verwendet sie immerhin die Hälfte ihrer Artikulationsfähigkeit dazu, männliches Begehren in Schranken zu halten. Und gerade das entzündet ihn: »O du herrliches, du tiefes Gemüt, rief Nathanael auf seiner Stube: »nur von dir, von dir allein werd' ich ganz verstanden.«³⁶ Der Impuls des Übertritts über die Grenze enthusiastisch-spiritueller Liebe wird zurückgebogen und als Energie der sich gleichsam spiralförmig bis hin zum Wahnsinn steigenden Schwärmerei zugeführt.

Während also die heiratwillige Verlobte traumatisches Entsetzen auslöst, gestattet die geschlechtslose Puppe einen grenzenlosen Exzeß. Nathanael kann sich ihr ungeteilt überlassen, teilt er doch mit den anderen Nachfahren Pygmalions den Triumph, daß sie ihrerseits ganz und gar, ohne jede Fremdheit, aus ihm selber besteht. Seine lebendige Geliebte darf er nicht begehren; leiblicher Vollzug wird in der Welt des *Sandmann* nur als Entfremdung und Fragmentierung gedacht. Die Liebe zu einem künstlichen Wesen aber ist unerschöpflich. Sie gibt eine ewige semiotische Produktivität, ein unendliches Sich-Fortspinnen von Zeichen und Gefühlen frei. Selbst wenn die Anbetung der Geliebten den angemessenen Rahmen übertritt, sie kann sich niemals in sinnliches Verlangen zurückübersetzen. Sie bleibt immer in dem Zustand der Verschiebung, den das Zusammenspiel von Künstlichkeit und Einbildungskraft (Kunstobjekt und -empfinden, Puppe und dichterischer Beseelung) herbeiführt und aufrecht erhält. Solange dieses Gleichgewicht nicht gestört wird, braucht die Kastration vom liebenden Dichter nicht wie ein *Ereignis* phantasiert zu werden, das ihn oder den Gegenstand seiner Liebe zerstückelt. Anders als im Psychodrama der Hochzeit ist im Verkehr mit der Puppe die Kastration

³⁶ Hoffmann: *Sandmann* (Anm. 35), S. 34.

auf eine im Liebesrausch nicht wahrnehmbare Weise, als *Effekt einer Struktur ästhetischer Vervollkommnung*, real.

7.

Drittes Bild: Poes *Ovales Porträt*. Im 18. Jahrhundert konnte man vielleicht denken, daß Schönheit, Intensität und Lebensfülle eines Gemäldes sich in einer gewissen Äquivalenz mit den entsprechenden Qualitäten seines Vorbilds befinden. Poe definiert nach dem Zusammenbruch der Mimesis-Ästhetik das energetische Verhältnis zwischen Wesen und Bildern neu. Ein verwundeter Mann wird nächtens auf ein verlassenes Schloß verschlagen. Er macht es sich auf einem Bett in einer Bildergalerie bequem. Dort sitzt er im flackernden Licht von Kerzen bis um die Zeit nach Mitternacht. Der ganze arrangierte Schauer der Szene läuft auf die Entdeckung eines Gemäldes zu, das eine weibliche Gestalt »in an absolute *likelihood of expression*« vorstellt.³⁷ Man erfährt die Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes. Es handelt sich um eine genaue Umkehrung des Pygmalion-Mythos. Ein Maler ist von Liebe zu seiner Frau erfüllt. Er will ihre Schönheit in einem Bild verewigen. Aber in dem Maß, in dem er ihre Züge auf die Leinwand überträgt, beginnen sie in ihrem Gesicht auszulöschen. Je mehr Leben das Porträt gewinnt, desto lebloser wird diejenige, der – in Liebe oder Haß – sein Eifer gilt. Poe treibt die Pointe ins Extrem: Die Frau stirbt in demselben Augenblick, in dem der Maler/Betrachter/Mann ihre Transformation ins Bild vollendet.

Schon bei Ovid gibt es einen Hinweis auf die mortifikatorische Rückseite der künstlerischen Lebenserweckung. Denn unmittelbar vor der Pygmalion-Fabel erzählt er von dem Schicksal der Propoetiden, die zur Strafe für ihr Treiben zu Stein werden müssen.³⁸ Während das elfenbeinerne Idealbild der Weiblichkeit sich belebt, kehren die lebendigen Frauen in den Zustand anorganischer Starre zurück; die eine Waagschale hebt, die andere senkt sich, und so wird sichtbar, daß – abgesehen von den in die Zeichenökonomie eingefügten moralischen Implikationen dieser Äquili-

³⁷ Edgar Allan Poe: *The Oval Portrait*, in: *The Complete Works*. Bd. 4. New York 1902, S. 320-325. Dort S. 323.

³⁸ »Doch des Propoetus Töchter, die frechen, haben der Venus/ Gottheit zu leugnen gewagt. Und dafür habe der Göttin Zorn sie zuerst den Reiz ihrer Leiber lassen verkaufen./ Und, wie dahin ihre Scham, wie kein Blut ihre Wangen mehr rötet,/ sind sie – nur wenig gewandelt – zu kalten Steinen geworden.« (Ovid: *Metamorphosen*. Lat.-dt. Ausgabe. Übersetzt von Erich Rösch. München⁹ 1979, S. 371).

bristik – die kulturelle Produktion dem Vorhandenen nicht einfach etwas hinzufügt, sondern daß sie es materialisiert und *verbraucht*.

Und dennoch hat das pygmalionische Prinzip zum ideellen Bestand einer Epoche gehört, die ihre Zeichentätigkeit im wesentlichen als Reproduktion einer zweiten Welt *neben* der ersten, als Nachschöpfung einer in ihrem ontologischen Bestand dadurch nicht gefährdeten Schöpfung begriff. Vielleicht ist die Epoche der Mimesis einfach die vorindustrielle Epoche des Zeichens gewesen, an eine Naturalwirtschaft angegliedert, die in ihrer Substanz kaum verminderbar schien. Und vielleicht ratifiziert die Revolutionierung der Ästhetik um 1800, die ja nicht nur ein Kunstphänomen, sondern eine Umwälzung der Gedächtnis- und Merkwelten war, nur die wachsende Präponderanz der Zeichen über die ›Wesen‹, das heißt die wachsende Deziptionsmacht der Zeichen. Wie die industrielle Produktion tritt nun auch die semiotische in ein verschärft antagonistisches Verhältnis zu ihren Rohstoffen ein. Vielleicht sind deshalb die Autonomieerklärung der Kunst und das zunehmende Hervorkehren ihrer mortifikatorischen Kräfte zwei Facetten des gleichen kollektiven Geschehens. Poe schreibt nur aus, was Goethe tut, wenn er nach der Weimarer Wende idiosynkratisch auf Rousseaus Pygmalion-Emphase und deren angebliche Verwechslung von Ästhetik und Wirklichkeit reagiert und damit der Kunst den Rückweg in die niedere Empirie abschneiden will.³⁹

Das Substitut ist nicht mehr bloß ein Nachklang, eine abgeschwächte oder edle Verdopplung. Es entfaltet eine zugleich emanzipatorische und destruktive Potenz. Von einer gewissen kritischen Grenze an (oder, unvermerkt, schon immer) besteht die Ökonomie des Substituts darin, das Substituierte aufzuzehren. Vordergründig scheint es, als ob Medien nur Surrogate von sinnlicher Gegenwart herstellen. In Wahrheit arbeiten sie daran, diese Gegenwart ›draußen‹ auszulöschen und ihr ›drinnen‹ eine sich in dem Maß der Auslöschung vervollständigende Lebendigkeit zu leihen. (Das ist allerdings kein im geschichtsphilosophischen Sinn monistischer, sondern vielfältiger und polyphoner Prozeß, der es immer wieder mit neuen Rohstoffen, das heißt Naturen, zu tun hat.) Totale Vervollständigung bedeutet also zugleich totale Enteignung, und umgekehrt: Bis zu der Konsequenz, daß man den Akt der Enteignung selbst nicht mehr

³⁹ Daß künstlerische Formung die *Vernichtung des Stoffes* bedeutet, kann man bekanntlich in den ästhetischen Schriften Schillers nachlesen. Zu der Ablehnung des Rousseau-Monodrams und des Pygmalionstoffs überhaupt durch die Klassiker Goethe und Schiller: Hermann Schlüter: *Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller. Drei Studien zur Geistesgeschichte der Goethezeit*. Zürich 1968; Mayer: *Midas statt Pygmalion* (Ann. 1), S. 285ff.; *De Man: Allegories of Reading* (Ann. 34), S. 176, 180ff.

erfahren kann, daß sich ein unwiderstehliches Vergessen über ihn ausbreitet und nur die Spur eines diffusen Gefühls von grundlosem Betrogensein übrigbleibt.