

und Psyche (UA Wien, 1817). Erwähnung verdient auch C. Francks symphonische Dichtung mit Chor *Psyché* (1887/88), in der er bewußt auf die dramaturgische Handlung sowie die Nebenfiguren verzichtet, um sich auf P.s Seelenlage und die Gefühle zu konzentrieren. Daher wird auch ihre Mißachtung des Scherbots vom Chor retrospektiv erzählt, während ihr (bei Apuleius nicht vorhandene) Eingangstraum als Inzitation ihres weiteren, wenn auch nur erahnbaren Schicksals eingesetzt wird. Francks Schüler C. Debussy komponiert 1913 die *Pièce pour Psyché* als Ouvertüre zu G. Moureys dramatischem Gedicht *Psyché*.

Im Bereich des Balletts erlebt der Mythos hingegen in der klassischen Moderne um 1900 eine Renaissance. H. von Hofmannsthal kreiert 1911 die Pantomime *Psyche* unter Bezug auf Bachofens Mythenlektüre, 1928 choreographiert B. Nijinska das Ballett *Les noces de l'Amour et de Psyché* für I. Rubinsteins Ballettkompagnie. Erwähnt seien schließlich noch P. Hindemiths Ballettouvertüre *Cupid und Psyche* sowie als zeitgenössisches Dokument die Oper *Psyche and the Skyscraper* (1987) von L. Larsen.

#### B.5.5. Film

Die Rezeption des Mythos im Film bezieht sich ausschließlich auf die Märchentradition, wobei eine eindeutige Konzentration auf das Märchen *La Belle et la Bête* in de Beaumonts Fassung festzustellen ist. Bereits 1946 adaptiert es J. Cocteau in seinem gleichnamigen Film. Darin legt er das Augenmerk auf den Einbruch des Übernatürlichen, personifiziert durch das Ungeheuer und seinen Palast, in die Realität, und auf das Zusammenspiel von Liebe und Empathie. Die heute bekannteste Version des Mythos steht nur rudimentär mit diesem Vorgänger in Beziehung: In dem von den Disney-Studios produziertem Zeichentrickfilm *The Beauty and the Beast* (USA 1995) wird die Geschichte zu einer Art Broadway-Musical, in dem auch die unbelebten Gegenstände des Palastes (z. B. das Geschirr) lebendig werden und zur gesanglichen Inszenierung ihren Beitrag leisten.

→ *Aphrodite; Eros*

#### Forschungsliteratur

- [1] C. BARBAFIBRI/C. RAUSEI (Hrsg.), *Les métamorphoses de Psyché*, 2004 [2] A.L. BIRBRICK, *Rewriting Curiosity: The Psyche Myth in Apuleius, La Fontaine, and d'Aulnoy*, in: D.L. Rubin (Hrsg.), *Strategic Rewriting*, 2002, 134–148 [3] R. BOTTICHEIMER, *Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast. The Milesian and the Modern*, in: *Merveilles & Contes* 3, 1989, 4–14 [4] D. FEHLING, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen*, 1977 [5] V. GÉLY, *L'invention d'un mythe: Psyché, Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, 2006 [6] Y. GIRAUD, *Un mythe lafontainien: Psyché*, in: *Studi di letteratura francese* 230, 1990, 48–63 [7] F. GRAZIANI GIACOBBI, *La Fontaine lecteur de Marino*, in: *RLC* 58, 1984, 389–397 [8] J.B. HOLLOWAY (Hrsg.), *Tales within Tales: Apuleius through Time*, 2000 [9] N. ICARD-GIANOLIO, *Art. Psyche*, in: *LIMC* 7.1, 1994, 569–585 [10] J. JANKOVICS/S.K. NÉMETH (Hrsg.), *Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance*, 2002 [11] G. KRANZ, *Amor und Psyche. Metamorphose eines Mythos bei C. S. Lewis*, in: *arcadia* 4, 1969, 285–299 [12] K. KRAUTER, *Philologische Methode und humanistische Existenz. Filippo Berardo und sein Kommentar zum Goldenen Esel des Apuleius*, 1971 [13] J. KÜPPER, *Repräsentation und Real-Präsenz. Bemerkungen zum auto sacramental (Calderón, Psiquis y Cupidon)*, in: E. Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, 2001, 83–100 [14] P. LANG, *Ein Blick auf Amor und Psyche um 1800 (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich)*, 1994 [15] W. PROSS, *Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus*, in: R. Bauer (Hrsg.), *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, 1986, 64–126 [16] K. ROSEN, *Der Mythos von Amor und Psyche in Apuleius' Metamorphosen*, in: R. von Haehling (Hrsg.), *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, 2005, 58–64 [17] H.D. RUSSEL, *Claude's Psyche Pendants: London and Cologne*, in: *Studies in the History of Art* 14, 1984, 67–81 [18] C.C. SCHLAM, *Cupid and Psyche. Apuleius and the Monuments*, 1979 [19] W. SIEPEL, *Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft*, 1996 [20] C. STEINMETZ, *Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der Bildenden Kunst um 1800*, 1989 [21] F. WEILAND-POLLERBERG, *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*, 2004.

Jörn Steigerwald (Bochum)

## Pygmalion

(Πυγμαλίων, lat. Pygmalio)

### A. Mythos

Der für die Rezeption des P.mythos verbindlichen Version von Ovid (Ov.met. 10,243–297) geht wohl eine reichere, aber nur noch in Umrissen greifbare, erst spätant. und frühchristl. bezeugte Stofftradition voraus: P. wird als König der Kyprier erwähnt (Porph. de abstinentia 4,15, wo P. zudem phönizische Herkunft zugeschrieben wird) und in einer Genealogie (Apollod. 3,181 f.) als Schwiegervater des Kinyras bezeichnet; dieser Kinyras, der Gründer von Paphos auf Kypros (Zypern), habe mit P.s Tochter Metharme die Knaben Oxyporos und Adonis sowie drei Mädchen gezeugt, die sich nach dem Willen der zürnenden Aphrodite fremden Männern hingaben. Eine Begünstigung des P. durch Aphrodite beglaubigen hingegen die *Dionysiaká* des Nonnos (Nonn.Dion. 32,212 f.). Nach frühchristl. Quellen (Clem.Al.protr. 57,3; Arnob. 6,22) berichteten die verlorenen *Kypriaká* des Philostephanos von Kyrene, daß sich König P. von Kypros in ein elfenbeinernes Standbild der nackten Aphrodite verliebt, es umarmt und mit sich ins Bett genommen habe. Isoliert bleibt die spätere Erwähnung P.s als eines Künstlers, dessen goldener Ölzweig mit Früchten von Smaragd im Herakles-Tempel zu Theben bewundert worden sei (Philostr.Ap. 5,5).

Mit diesen Überlieferungen verbindet Ovids Gestaltung neben einzelnen Namen und genealogischen Zusammenhängen bes. (1) die Situierung des Mythos auf Zypern und damit im Stammsitz der Aphrodite, (2) das Motiv der schamlosen Frauen im Umkreis des P. (bei Ov.met. 10,238–242 die aufgrund ihrer Unkeuschheit versteinerten Propoetiden) und (3) die Liebe des P. zu einer Statue. Entscheidend ist aber, daß Ovid P. nicht zum König, sondern zum Künstler erklärt. Von diesem Künstler P. erzählt in den *Metamorphosen* der myth. Sänger Orpheus eine wundersame Belebungs-geschichte, die mit seinen anderen tragischen Exempeln (von Hyacinthus, Myrrha, Hippomedes und Adonis) kontrastiert: Aus Abscheu vor unzüchtigen Frauen will der kypriotische Bildhauer P. ehelos bleiben, begehrt jedoch eine selbst geschaffene Frauenstatue aus Elfenbein. Die Göttin der Liebe steht dem Bildhauer bei und gewährt die Erweckung der Kunstfigur zum Leben. Sie stiftet die Ehe zwischen dem Künstler und seinem Geschöpf und segnet sie mit der Tochter Paphos, nach der die Insel benannt wird. Paphos ist die Mutter des Kinyras; dieser zeugt Myrrha

und (im Inzest mit seiner Tochter) Adonis, die in Ovids Genealogie somit Urenkel des P. sind.

### B. Rezeption

#### B.1. Allgemein

Ovids Erzählung läßt sich in ein mehrphasiges Modell bringen, dessen Idealtypik gute Dienste für die Bestimmung rezeptionsgeschichtlicher Varianten leistet: Ein Künstler, der sich sozial isoliert, schafft ein Kunstwerk (1) und verliebt sich so sehr in sein eigenes Werk, daß er dessen Verlebendigung wünscht (2); durch göttliches Einwirken belebt sich das Werk (3); Künstler und Geschöpf müssen sich im Sozialen bewähren (4). Meist wird der Mythos in seiner vollständigen Verlaufsform rezipiert. Während Ovids P. eines der wenigen glücklichen Belebungs-wunder zuteil wird, zweifelt die Rezeptionsgeschichte das Gelingen der Belebung oder die glückliche Ehe zwischen Schöpfer und Geschöpf vielfach an. Unter den drei Beziehungen, die für den Mythos eine Rolle spielen – erstens die Bewunderung des Künstlers für sein unbelebtes Objekt, zweitens die Anbetung der Gottheit durch den Künstler und drittens das Verhältnis zwischen Künstler und belebtem Geschöpf –, gewinnt dabei die letztere zunehmend an Bedeutung.

#### B.2. Antike

P. zählt zu jenen myth. Figuren der Antike, deren Nachwirkung ganz entscheidend von Ovid ausgeht. Seine Darstellung eines zunächst misogynen Künstlers, der ein mit der abstoßenden Realität kontrastierendes Idealbild schafft und »den Reizen seiner eigenen Schöpfung« erliegt [2.18], in dessen Wahrnehmung die Grenzen zwischen Leben und Kunst verfließen und dem schließlich die Liebesgöttin gestattet, im Akt des Betastens die Belebung seiner Kunstfigur gleichsam selbst zu vollziehen, ist der zentrale Ausgangspunkt der gesamten Rezeptionsgeschichte seit dem MA. Von möglicherweise konkurrierenden Gestaltungen des Mythos in der ant. Literatur sind nur noch Spuren erhalten (s. o.), die P. jedoch keine eigene wirkmächtige Kontur verliehen haben. Da zudem Darstellungen des P. aus der ant. Bildhauerei und Vasenmalerei fehlen, bleibt auf die »verhältnismäßige Neuheit dieser Figur in der Mythologie« zu schließen [1.23]

### B.3. Spätantike und Mittelalter

#### B.3.1. Literatur und Philosophie

Die ersten nachklassischen Quellen, die von P. berichten, sind die einzigen Belege, die einen nicht-ovidischen Strang der Überlieferung rezipieren. Indem Clemens von Alexandria in seinem *Protreptikós an die Heiden* aus dem ausgehenden 2. Jh. und Arnobius um 300 in seinem *Adversus nationes* die P.geschichte nach Philostephanos anführen (s. o.), rücken sie das mythol. Exempel zugleich in den Horizont des frühen Christentums. Beide verurteilen mit dem Beispiel des P. den paganen Götzendienst sowie die Verführungskraft täuschend echter Kunstwerke, und bes. Arnobius zeigt mit seiner scharfen Invektive gegen P.s widernatürlich-sexuelle Idolatrie die für die Patristik typische aggressive Abwehr ant. Mythen und ihrer sinnlichen Elemente.

Demgegenüber erweitert sich der Deutungsspielraum im christl. MA, das den P.mythos im Zuge der allegorischen Ovidrezeption wieder aufgenommen hat, um einerseits die Sündhaftigkeit von P.s Mißbrauch einer Statue anzuprangern, um andererseits aber das Belebungs Wunder als allegorisches Zeichen für die göttliche Schöpfungskraft zu interpretieren. Während die frühesten ma. Ovid-Kommentatoren Arnulf von Orléans (um 1175) und Giovanni del Virgilio (um 1300) sich noch weigern, »das Wunder bei Ovid anzuerkennen« und die Statue etwa zu einem Gleichnis »für eine frigide Ehefrau« erklären [2.31], bewährt sich die Vieldeutigkeit des Mythos in den ersten poetischen Rezeptionszeugnissen: Eine stark expandierte Fassung der Fabel, die P.s Sinnlichkeit plastisch ausmalt, ist in den zweiten, von J. de Meun verfaßten Teil des allegorischen *Roman de la Rose* (Fortsetzung, um 1275/80) integriert (20821–21198; vgl. [Müller in: 15. bes. 475–489]). P.s Statue dient dabei als ausführender Vergleich mit einem kostbaren silbernen Standbild, und in seiner »Minneklage« bekennt P., daß ihm durch sein »schauderhaftes«, »gar nicht von der Natur« kommendes Begehren nach der Statue »der ganze Verstand abhanden gekommen« und daß er dem töricht liebenden Narkissos verwandt sei (20848, 20862f. und 20876–20879; vgl. [8]).

Dagegen bietet der *Ovide moralisé* (10,929–1079 und 3560–3677), in dem die ant. Erzählung zuerst frei übertragen und dann nach dem exegetischen Modell vom mehrfachen Schriftsinn der scholastischen Dogmatik adaptiert wird, zwei kontrastierende allegorische Lesarten: Zum einen versteht der anonyme Verfasser – ähnlich wie G. Boccaccio in den *Genealogie deorum gentilium* – die Konstellation des P.mythos sozial, indem er die Statue als armes Mädchen und unstandesgemäßes Objekt der Begierde eines vornehm-

Konstellation einen christl. anagogischen Sinn ab, indem er die Statue als Kreatur Gottes und P. als göttlichen Schöpfer interpretiert. In dieser zweiten, komplexen Deutung gehen Mythosparaphrase und theologische Deutung ineinander über: »Schön war sie, nackt und unbedeckt« – das ist nach meiner Meinung die menschliche Natur vor der Erbünde, durch die sie danach ihr Aussehen befleckte. [...] Gott, von seiner eigenen Liebe überrascht, gibt ihr, um ihr zu gefallen und um sie zu zerstreuen und zu unterhalten, »Lilien« von reiner Jungfräulichkeit und vollkommener Reinheit, »Veilchen« von demütiger Zurückhaltung, »Rosen« von zarter Zuneigung und von starker Vollkommenheit, »Tauben« von einfacher Bescheidenheit, »Turteltauben« von feiner Nächstenliebe, ehrbarem Umgang und wahrer Liebe« (10,3616–3641). In der *Confessio Amantis* (1390/93) des J. Gower (4,371–450) gibt P. dann das ausdrücklich positive Exempel eines ausdauernden Liebhabers ab, der nicht der Sünde der »Trägheit« verfallen ist: »An diesem Beispiel kannst Du ersehen, daß das Wort mehr bewirken kann als alles andere. [...] Beachte auch, daß der Gott der Liebe dem wohl gesonnen ist, der beständig in der Liebe ist: großes Glück läßt er ihm zuteil werden« (4,442–450).

#### B.3.2. Bildende Kunst

In Spätantike und MA bildet der P.mythos, wohl auch mangels ant. Muster, keine eigenständige ikonographische Tradition aus. Sämtliche P.darstellungen sind vielmehr Illustrationen zu literarischen Rezeptionszeugnissen. Während nur einzelne illustrierte Ovidmanuskripte nachzuweisen sind, begegnen die meisten ma. bildkünstlerischen Gestaltungen in den zahlreichen Prachthandschriften des *Roman de la Rose* [1.24–28]. In der Regel werden einzelne Szenen des eingelegten P.exempels illustriert, darunter bes. häufig der an der Statue arbeitende Bildhauer: entweder »mit Hammer und Meißel an einer lebensgroßen Figur« oder an einem »auf zwei Holzblöcken ruhenden Relief« [1.26]. Öfter dargestellt wird ebenfalls der vor seinem fertiggestellten Werk knieende Künstler sowie der zur Liebesgöttin betende P., seltener dagegen die Belebung des Werks oder die körperliche Vereinigung zwischen Schöpfer und Geschöpf. Auch die über Ovid hinausgehenden Details des *Roman de la Rose* regen zur Illustration an: so der ausführliche Bericht über den vor der Statue singenden, tanzenden und musizierenden P. (21021–21058), dem die Oxforder Handschrift Douce 195 eine ihrer insgesamt neun P.illustrationen widmet.

Neben solchen zyklisch verbundenen Einzelszenen, wie sie auch die mit Holzschnitten versehenen Frühdrucke des *Roman de la Rose* enthalten, finden sich simultane Darstellungen. Mehrere Episoden, die um



Abb. 1: Simultandarstellung zur Pygmaliongeschichte in einer Handschrift des *Roman de la Rose*, Frankreich, Anfang des 15. Jh. Valencia, Biblioteca Universitaria.

ein reich ausgestattet spätna. Musikzimmer gruppiert sind, versammelt etwa die Miniatur einer Handschrift des 15. Jh. (vgl. Abb. 1); die wichtigsten Erzählphasen vereint J. Miélots Illustration zu Christine de Pizans *Cent Hystoires de Troye* [3. Abb. 2]. Zur Deutung des P.mythos tragen diese ma. Illustrationen, die ihre Figuren stets zeitgenössisch kleiden und in ein zeitgenössisches Ambiente versetzen, indessen wenig bei: Sie zeigen eine meist rein »erzählerische Auffassung« [1.27] und bieten daher kaum Anhaltspunkte für oder wider eine apoletische oder verdammende Interpretation des in sein Werk verliebten Künstlers.

### B.4. Neuzeit

#### B.4.1. Literatur

Seit der Renaissance wurde der P.stoff verstärkt unmittelbar aus Ovid rezipiert. Gleichwohl bleibt in der Frühen Nz. eine christl. fundierte und moralisierende Aneignung noch die Regel. Das bezeugen nicht nur kommentierte Ovidausgaben und -übersetzungen des 16. und 17. Jh. (so etwa G. Loriculus' Auslegungen zu J. Wickrams dt. *Metamorphosen*-Edition von 1551), sondern auch Sinnbild-Sammlungen, deren Bedeutung für die Verbreitung und Auslegung mythol. Exempel kaum zu überschätzen ist: In M. Holtzwarts *Emblematum Tyrocinia* von 1581 dient die P.fabel beispielsweise als Beleg für die in der Inscriptio vorangestellte These: »Der best heürath kompt den Gott schick« (34), und für die *Emblemas morales* des S. de Covarrubias y Orozco (1610) ist P. ein Musterfall menschlicher Selbstüberschätzung und Blindheit gegenüber eigenen Fehlern. Eine verknäppende Versparaphrase führt daher zu der prosaischen Einsicht: »Zu Recht vertraut der Mensch sich wenig, was seine eige-

nen Dinge anbelangt, weil Liebe und Leidenschaft uns verwirren und verblenden« (3,24).

Doch entdeckt man in Renaissance und Barock auch die amourösen Seiten des Sujets und stellt es in die Konkurrenz von Selbst- und Nächstenliebe. Nach einer Anspielung in F. Petrarca's *Canzoniere* (78; vgl. [Kablitz in: 15. 197–223]) nahm die petrarkistische Dichtung den P.stoff auf. Bes. intensiv rezipierte ihn die engl. Renaissanceliteratur [9.20–31]. In seiner 1576 veröffentlichten Erzählung *Pygmalion's Friend, and His Image* berichtet G. Pettie von einem P., der zunächst dem Ideal eines galanten Edelmanns entspricht, drei Jahre lang Penthea, der Frau seines Freundes, in platonischer Liebe und tiefer Freundschaft verbunden ist, sich aber, als diese ihn für einen anderen Mann aufgibt, in die Einsamkeit zurückzieht. Da der ironisch-distanzierte Erzähler nur *en passant* von der Schöpfung und Belebung der Statue berichtet, P.s rhetorisch aufgeladene Klagemonologe über die Treulosigkeit der Frauen aber breit ausführt, rückt hier die Genese von P.s melancholischer Misogynie ins Zentrum, und die Verliebtheit in ein unbelebtes Ding erscheint als Strafe für seinen überbordenden Frauenhaß. Dagegen schildert J. Marston in seiner erotischen Verserzählung *The Metamorphosis of Pigmaliions Image* von 1598 (vgl. [9.24f.] mit weiterer Literatur) weniger die Verwandlung der Statue als die des Titelhelden von einem petrarkistischen Verehrer, der den Frauenkörper detailliert betrachtet, zu einem sinnlichen Liebhaber, der die »quinque lineae amoris« ganz durchschreitet: »Seht meinen Pygmalion! An seiner Leidenschaft mag sich die Nachwelt ein Beispiel nehmen. Schauen, Anfassen, Küssen [...] allein konnten seine Liebesgier nicht stillen: und deshalb, meine Damen, denkt daran, daß ein Mann euch niemals wirklich liebt, wenn er euch nicht zu mehr als zu Küssen drängt« (20).

Die zunehmende Erotisierung und Ästhetisierung des Stoffs, die sich in der dt. Literatur erst bei H.J.Ch. von Grimmelshausen (*Das wunderbare Vogel-Nest 2*, 1675) und D.C. von Lohenstein (*Venus*, 1697) belegen läßt, ebnet dem eher undramatischen Sujet den Weg in die theatralen Gattungen. Während ein anonymes neulat., um 1640 entstandenes P.schauspiel, das an der Hauptfigur komische Züge entdeckt, ungedruckt blieb, war die spätere Versetzung P.s auf die Opern- und Ballettbühne wesentlich erfolgreicher (s.u. B.4.3.).

Seine entscheidende Neuinterpretation erfuhr der P.mythos im 18. Jh., der Hochzeit seiner Rezeptionsgeschichte, die im Spannungsfeld von Rationalismus und Empfindsamkeit den Prozeß der Verlebendigung ganz ins Zentrum rückte, P. zum Künstlerphilosophen aufwertete und ihn zu einer zentralen Reflexionsfigur erhob, die diversen philosophischen und ästhetischen Positionen zum Probierstein diente. So relativierte der materialistische Aufklärer A.-F. Broucau-Deslandes mit seiner 1741 gedruckten Erzählung *Pygmalion ou la statue animée* den Vorrang der christl. Religion, indem er P.s »Schöpfungsgeschichte« als heterodoxe Genesis präsentierte und damit J.J. Bodmers Gegenschrift *Pygmalion und Elise* (1747) provozierte.



Abb. 2: Jacopo da Pontorno (wohl unter Mitwirkung seines Schülers Agnolo di Cosimo di Mariano, gen. Bronzino), Pygmalion und Galatea, Öl auf Holz, 1530/30, Florenz, Uffizien.

Folgenreicher noch war die Intimisierung und kunsttheoretische Aufladung des Stoffs in der empfindsamen Dichtung nach 1750. Das fraglos bedeutendste Zeugnis dieser Zeit ist J.-J. Rousseaus melodramatische Szene *Pygmalion*, seit 1762 privat aufgeführt und 1771 zuerst gedruckt. Rousseaus *scène lyrique* markiert den Beginn der modernen Mythosaneignung und initiiert zugleich die Gattungsgeschichte des musikuntermalten Monodramas, indem sie die Fabel extrem konzentriert und nicht allein ohne Nebenpersonen, sondern v.a. ohne göttliche Figuren auskommt. So ist die fast ganz monologisch angelegte Szene, die erst am Ende in den Dialog mündet, wesentlich auf die Innenwelt des Künstlers fixiert [Warning in: 15. 225–251]. Orientiert an É.B. de Condillacs sensualistischem *Traité des sensations* (1754) wird der Moment eines Gefühlsumschlags vorgeführt: des Künstlers tiefe Zweifel an seiner Schaffenskraft (die auf einer als unüberbietbar erachteten Frauenstatue gründen) weichen einem enthusiastischen Aufschwung, als P. an seinem Kunstwerk Lebenszeichen wahrnimmt und schließlich mit der belebten Statue, die seit Rousseau meist den Namen Galathée trägt, einen ersten Wortwechsel führen kann. Mit Rousseaus empfindsamer Verinnerlichung wurde P. zum Inbegriff des schöpferischen Künstlers, der kraft seiner Gefühle und seiner rauschhaften Begeisterung das aus toter Materie geschaffene Kunstwerk belebt. Die europaweit rezipierte Szene fiel bes. in Deutschland auf fruchtbaren Boden: Lagen hier doch gleichzeitig mit Rousseau schon P.kantaten von J.E. Schlegel (1744) und K.W. Ramler (1768) sowie eine Reihe komizierender Rokokoromanzen von D. Schiebeler (1773), J.W. von Goethe (um 1767; Erstdruck 1896) und J.G. Jacobi (*Der neue Pygmalion*, 1774) vor.

Mit seiner empfindsamen Aneignung war der P.mythos auch in den ästhetischen und kunsttheoretischen Debatten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. als Sinnbild schöpferischer Kunstproduktion wie -rezeption verfügbar [Bätschmann in: 15. 325–370]; [16]. J.J. Winckelmann (*Beschreibung des Apollo im Belvedere*, 1757) vergleicht die schöpferische Einfühlung des Kunstbetrachters mit P.s Kreativität, F.G. Klopstock (*Beschreibung und Darstellung*, 1771) dient das P.exempel zur Unterscheidung bloßer »Beschreibung« von wahrhafter »Darstellung«, und J.G. Herder gibt seiner Schrift zur *Plastik* von 1778 den Untertitel *Ei-nige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Von idealistischer Kunstlehre ist gleichermaßen die P.rezeption der Romantiker getragen, die – wie J.G. Fichte (*Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabens in der Philosophie*, 1794) und Novalis (*Das allgemeine Brouillon*, 1798/99) – den myth. Bildhauer zum Inbegriff eines erhabenen Künstlerpriesters stilisieren. Das zentrale Zeugnis der P.aneignung

nung in der dt. Romantik ist aber A.W. Schlegels Stanzengedicht *Pygmalion* (1796), das nach den Worten seines Bruders F. Schlegel die »Sehnsucht des Künstlers nach reiner Schönheit« mythol. veranschaulicht [24. 62–93, hier 80 f.].

#### B.4.2. Bildende Kunst

Wie sich die literarische Mythosrezeption in der Frühen Nz. zögerlich aus den Bahnen von Ovids Übersetzung und seiner moralisierenden Exegese emanzipierte, so lassen sich im 16. Jh. – neben P.-Picturae der zeitgenössischen Emblematis (s. o.) und Illustrationen in der Nachfolge des B. Salomon, dessen Simultandarstellung von 1557 (*La Statue en Femme*, Holzschnitt) durch V. Solis und andere nachgestochen wurde [7] – auch erste selbständige bildkünstlerische Gestaltungen nachweisen, die P. zum Sinnbild von Kunst und Liebe machen. Entschieden über eine Ovidillustration hinaus geht ein vieldeutiges Tafelgemälde aus der Zeit kurz vor 1530, das der toskanische Künstler J. Pontorno wohl unter Mitwirkung seines Schülers Bronzino schuf [1. 174 f.] (vgl. Abb. 2). Es zeigt den betenden Künstler vor der sich scheinbar eben belebenden Statue, deren Haltung dem Venus-Pudica-Typus folgt. Das Zentrum des Bildes aber beherrscht ein mächtig aufloderndes Stieropfer (nach Ov.met. 10,270–272 und 279) auf einem vor weitem Landschaftshintergrund postierten Altar. Kunsttheoretisch spekulativ bleibt die Deutung des Gemäldes, das räumlich getrennte Erzählabschnitte in einen Bildmoment zusammenschließt: Nach [1. 34–44] trägt Pontornos Werk verschlüsselt zur zeitgenössischen Debatte um den »Paragone« bei, den Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei um den Vorrang in den Bildenden Künsten. Apologeten der Bildhauerkunst hatten sich dabei mehrfach auf den P.mythos berufen, um die Schöpfung einer Skulptur mit dem göttlichen Schöpfungsakt zu parallelisieren. Indem nun Pontorno eben die Metamorphose von P.s Statue zur lebenden Frau mit allen Mitteln der Malerei darstelle, bringe er die Überlegenheit seines Metiers zum Ausdruck. Anders als die Bildhauerei könne die Malerei die Natur nicht nur nachahmen, sondern künstlerisch überbieten.

Als exemplarische Reflexion der Ars-Natura-Konkurrenz, die das Zwischenstadium von »Nicht-mehr-Kunst« und »Noch-nicht-Leben« gestaltet, mag auch ein Kupferstich von H. Goltzius (vgl. Abb. 3) gelten, auf dem die gleichfalls der »keuschen Venus« nachgebildete Statue ebenso lebendig erscheint wie der »versteinert« dasitzende Künstler [17. 134 f.].

Den Moment der Verlebendigung und ihrer Rückwirkung auf den staunend-entzückten P. ins Bild zu bannen, forderte die Künstler vom 17. Jh. an immer

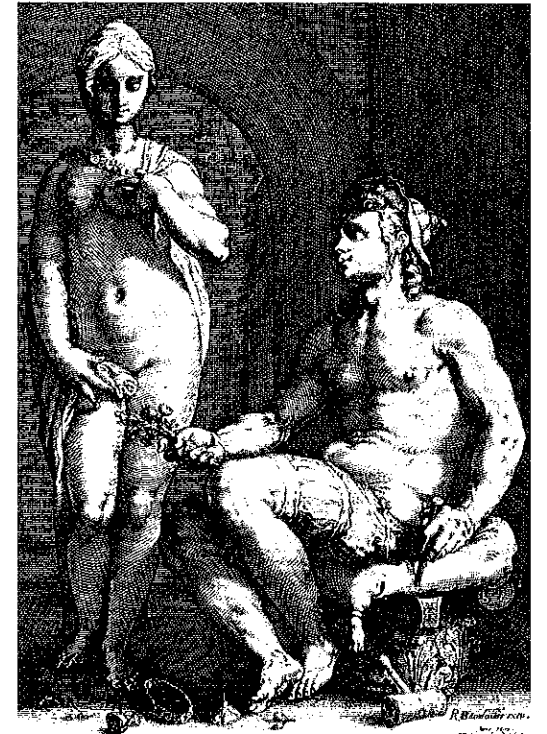


Abb. 3: H. Goltzius, Pygmalion und Galatea, Kupferstich, 1593. München, Staatliche Graphische Sammlung. Unten rechts ist zu lesen: »[Robertus] Baudous excu[dit] | Anno 1593 | H Goltzius inv[enit]. et sculp[si]t.« Unterhalb der Darstellung zwei lat. Distichen von Franco Estius: »[S]c[ul]psit ebur niveum quod virginis ora gerabat | Pygmalion, vivae dixisset virgines ora. | Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna, | Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est.« (Pygmalion bearbeitete schneeweißes Elfenbein, das die Züge einer jungen Frau zeigte. Man hätte sagen können, es seien die Züge einer lebendigen jungen Frau. Der Schöpfer selbst verliebt sich in sein Werk und entflammt für das Elfenbeinbildnis. Später wurde es durch ein Geschenk der Venus dem Verliebten als Ehefrau verbunden).

wieder zu ästhetisch neuen Lösungen heraus. Auf bühnenartige Arrangements und allegorische Assistenzfiguren wie v.a. geflügelte Liebes- und fackeltragende Hochzeitsgötter, raffinierte Lichteffekte, welche die Statue theatralisch in Szene setzen, und differenzierte Farbgebung, die den Übergang vom blaß-unbelebten Stein zum errötend-belebten Fleisch veranschaulicht, vertraut die Barock- und Rokokomalerei von J. von Sandrart (*Pygmalion*, Pinselfeuerung, 1662, Schloß Harburg) über J. Raoux (*Pygmalion*, 1717, Montpellier, Musée Fabre) und F. Le Moyne (*Pygmalion*, 1729, Tours, Musée des Beaux-Arts) bis F. Boucher (*Pygmalion*, um 1750, St. Petersburg, Eremitage) (Abb. bei [1. Nr. 26. 42. 46 und 58]). Die Fülle der Nebenfiguren und die reiche Ausstattung des Künstlerateliers wirken in Einzeldarstellungen und Illustrationszyklen des 18. Jh. fort, etwa in Ch. Eisen

Kupferserie (*Pygmalion*, Serie von sieben Kupferstichen, um 1750) zu Boureau-Deslandes P. erzählung, und selbst die kleine »Groupe de marbre, représentant Pigmalion aux pieds de sa statue, à l'instant où elle s'anime« von É.-M. Falconet (*Pygmalion*, Marmor, 1763, Paris, Louvre), erstmals ausgestellt im Salon von 1763, kommt nicht ohne assistierenden Putto aus. Aber Falconet reduziert und konzentriert das Sujet in seiner Darstellung, die D. Diderot und andere zeitgenössische Kunstkritiker enthusiastisch aufnahmen, ganz auf die Spannung zwischen Schöpfer und Geschöpf, und – das ist Falconets entscheidende, den »Paragone« wieder aufnehmende Leistung – er meistert die scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit, die Belebung der Statue eben im toten Material »allein durch die Gestik und Mimik der Hauptpersonen« zu gestalten [1. 85–94, hier 92] (vgl. auch [20]).

#### B.4.3. Musik und Tanz

Zum frühnl. Konzert der Künste, die um die beste Darstellung der Verlebendigung wetteifern, tragen Musik, Oper und Tanz erst spät, seit dem späten 17. Jh. aber vielfältig und in avantgardistischen Genres wie dem Handlungsballett und dem Monodrama bei [Brandl-Risi in: 15. 665–733]. Die ersten ital. und dt. Opernadaptionen von A. Draghi (Musik) und N. Minato (Libretto), *Pigmaleone in Cipro* (UA Wien 13. 1. 1689) sowie von J. G. Conradi (Musik) und Chr. H. Postel (Libretto), *Der Wunderbar-vergnügte Pygmalion* (UA Hamburg 1694) bereichern die schmale Fabel noch durch Nebenhandlungen und Intrigen. Personell wesentlich reduziert und auf den meist pantomimisch inszenierten Übertritt der Statue ins Leben konzentriert, wurde der Stoff dann auf der frz. Bühne heimisch. Vorreiter war das 1700 mit Musik von M. de la Barre uraufgeführte Ballett *Le Triomphe des Arts* von A. H. de La Motte; der fünfte Aufzug, *La Sculpture*, der P. in guter »Paragone«-Tradition zum Repräsentanten der den anderen Künsten überlegenen Bildhauerei erhebt, diente 1748 nochmals als Vorlage einer Vertonung: Von Ballot de Sauvot zum einteiligen *Acte de ballet Pigmalion* ungearbeitet, komponierte J.-Ph. Rameau daraus ein »Hoffest« (UA Paris 27. 8. 1748) über die »Entfaltung der Liebe« [Danuser in: 15. 371–391].

Auf die Wirkung der Musik zielen bereits die Kantaten von J. E. Schlegel und v. a. K. W. Ramler (s. o. B. 4. 1.; zu letzterer vgl. [10. 307–312]); auf ihre Fähigkeit, gerade die unsagbaren Gefühle auszudrücken, kalkuliert dann ganz entschieden J. J. Rousseaus gattungsinnovatives P. monodrama, das die Musik genau dort einsetzen läßt, wo der Protagonist in der Fülle seiner Empfindungen verstummt. Den Erfolg dieses Modells, das dem gesprochenen Wort die rein musikalische Sprache hinzufügt, hat die Übertragung des

kalische Sprache des Gefühls an die Seite stellt, beleben nicht allein die zahlreichen Kompositionen von Rousseaus Text, seine Übersetzungen und Nachahmungen, sondern auch die epochemachende Stifterfunktion, die seine lyrische P. scene für das neue und in ganz Europa aufgenommene Genre des Melodramas hatte.

#### B.5. Moderne

##### B.5.1. Literatur

Die romantische Idealisierung des P. mythos wirkte bis ins späte 19. Jh. fort. Ideale Erfüllung all dessen, was des inspirierten Künstlers »gott-gesandter Wahnsinn« und sein »sehndes Herz« immer erstrebten, ist die belobte Statue noch in W. Morris' *Pygmalion and the Image* [9. 87–93], das einen selbständigen Abschnitt seines Epos *The Earthly Paradise* (1868) bildet. Doch weisen diverse Mythenkorrekturen, die sich schon im späten 18. und frühen 19. Jh. abzeichnen, den Weg zur modernen Rezeptionsgeschichte. In einer originellen Wendung, die den Kunstidealismus der Romantiker und die Epigonalität der Klassizisten verspottet, behauptet H. Heine die Kindertösigkeit P.s und seiner Statue (*Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, 1833 [23]) und arbeitet damit G. Büchner vor, der in *Dantons Tod* (1835) mit dem gleichen Bild gegen eine unnatürlich-unfruchtbare Kunst opponiert: »Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pigmaliions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen« (2, 3) [24. 133–145].

Die Symptome einer Krise des idealisierten und kunsttheoretisch aufgeladenen Mythos mehrten sich im 19. Jh. und formieren sich im wesentlichen zu zwei unterschiedlichen Rezeptionslinien. Eine erste, bislang wenig beachtete Linie steht der ursprünglichen Verlaufsform des Künstlermythos noch recht nahe, gewinnt ihm aber durch das umkehrende Motiv der Petrifizierung kritischen Gehalt ab [13]; [19]; [12]. Die frühere, seit dem 19. Jh. genutzte Variante dieser Motivinversion füllt »Leerstellen« des Mythos, indem sie der Belebung der Statue ihre Repetifizierung folgen läßt. Ovids glücklich-offenes Ende wird dabei zunächst komisch revidiert: In der Opéra-comique *Galathée* (UA Paris 14. 3. 1852) von V. Massé nach einem Text von J. Barbier und M. Carré sowie in der Operette *Die schöne Galathée* (UA Wien 9. 9. 1865) von F. von Suppé nach einem Libretto von L. Kohl von Kohlenegg entpuppt sich die Titelheldin als kokettes Wesen, das ihren Schöpfer tyrannisiert, schamlos mit dessen Diener Ganymed flirtet und zuletzt auf P.s Wunsch wieder zu Stein rückverwandelt wird. Vor einen sozial problematischen Hintergrund rückt diese travestierende Lösung in den Komödien von

W. S. Gilbert (*Pygmalion and Galathea*, UA London 9. 12. 1872 [9. 102–116]) und W. Schmidtbonn (*Pygmalion*, 1911), deren Helden an Ehe und Familie gebunden sind und sich daher Eifersuchtszenen und Mißverständnissen ausgesetzt sehen. Den tragischen Ernst der Konstellation gestaltet schließlich G. Kaiser (*Pygmalion*, 1948): Sein P. verstrickt sich wegen der plötzlich verschwundenen Statue, einem bestellten Auftragswerk, in Lügen, muß erkennen, daß sein Ideal nicht zugleich dauerhaftes Werk und lebendige Geliebte sein kann, und nimmt als notgedrungene Ausöhnung mit der Wirklichkeit die Rückverwandlung in Stein hin.

Radikalere, nämlich in einer früheren Verlaufsphase ansetzende Kritik am Mythos formulieren Gestaltungen des 20. Jh., welche die Sukzession von Belebung und Rückversteinigung zur Simultanität von Vitalisierung und Petrifizierung verdichten oder das Belebungs Wunder ganz durch die Versteinigung eines lebendigen Modells ersetzen. Die Gleichzeitigkeit von Belebung und Versteinigung erprobt F. Gundolf in seinem lyrischen Drama *Pygmalion* von 1902, das als frühes Zeugnis einer kritischen Auseinandersetzung mit St. Georges Ästhetizismus gelten kann. Hatte schon Rousseaus P. für die Verlebendigung des Werks in den Tod gehen wollen und hatte der engl. Romantiker Th. L. Boddoes (*Pygmalion or the Cyprian Statuary*, 1825 [9. 40–51]) die Kunstfigur erst mit P.s Tod zum Leben gelangen lassen, so übersteigert Gundolf dieses Motiv, indem er P. das Geschick einer in der Begegnung mit der Gottheit sterbenden Semele gibt (⁂ Zeus), die Belebung des Werks mit der Petrifizierung des menschlichen Modells verknüpft und der vom Mythos repräsentierten Idee einer Versöhnung von Kunst und Leben mit großer Skepsis begegnet. Das Belebungs Wunder verfehlt G. Kunerts *Pygmalion 1978* (1978) hingegen ganz: Statt eine Idee materiell zu verkörpern und mit göttlicher Hilfe zu beleben, entzieht dieser P. seinem weiblichen Modell das Leben, um den versteinerten Körper in Material zertrümmern zu lassen, das keiner Neuschöpfung mehr dient. Die satirische Kritik an systemkonformen Künstlern verbindet sich dabei mit einer skeptischen Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen, die von machtvoller Rollenfestlegung über entindividualisierende Gewöhnung bis hin zu tödlicher Gleichgültigkeit führen.

Wesentlich weiter vom myth. Ursprung entfernt ist die zweite moderne, in der öffentlichen Wahrnehmung dominierende Rezeptionslinie, die Übertragung des P. mythos ins Soziale und Pädagogische. Verbindet die petrifizierende Revision des Mythos gesellschaftliche Analyse mit kunsttheoretischer Reflexion, so wird hier der bildende Künstler zum bildenden Erziehungsmodell. Bei einer Übertragung des

myth. Konfiguration in die soziale Realität der Gegenwart tritt das ästhetische Potential des Mythos in den Hintergrund zugunsten der Darstellung »pädagogischer Erotik«, standes- und altersdifferenter Liebesbeziehungen sowie Fragen der Formbarkeit des Individuums. Erste Spuren einer solchen Interpretation finden sich bereits im ma. *Ovide moralisé* (s. o. B. 3. 1.). Doch erst frz. Erzähler der Spätaufklärung – F.-Th.-M. de Baculard d'Arnaud mit seiner »deutschen Anekdote« *Liebman* (1775) und N. E. Rétif de la Bretonne mit seiner Novelle *Le nouveau Pygmalion* (1780) – begründen eine literarische Reihe »pädagogischer Ehen« zwischen höherstehenden Männern und ungebildeten Frauen [11]. Während in W. Hazlitts *Liber Amoris, or: The New Pygmalion* (1823) die pygmalionische Liebe mißlingen muß, da die »Statue« des Liebhabers bereits ein Eigenleben besitzt, führt der erste prominente dt. Beitrag zu dieser Linie, K. Immermanns Erzählung *Der neue Pygmalion* (1830), das ungleiche Paar zum glücklichen Lebensbund. Freilich gelingt Baron Werners »pygmalionisches« Erziehungswerk an der jungen Försterstochter Emilie aber weniger durch Zutun des »neuen Pygmalion« als durch das Eingreifen eines neuen Amors, des Künstlerfreundes Sterzing. Dagegen scheitern in B. Auerbachs *Die Frau Professorin* (1847) und in G. Kellers Novelle *Regine* (aus dem Zyklus *Das Sinnegedicht*, 1881) ähnlich angelegte didaktische Projekte: Die »Treppenheirat« mündet in Unglück und Selbstmord der Titelfiguren.

Zwischen *happy ending* und tragischem Ausgang hält die bis heute erfolgreichste Gestaltung dieser sozialpädagogischen Mythosvariationen die Balance, G. B. Shaws *Pygmalion. A Romance* von 1912 (v. a. zum zeitgenössischen Kontext [9. 97–133]). Das gelehrte Bildungsexperiment des Phonetikprofessors Henry Higgins an dem armen Blumenmädchen Eliza Doolittle schließt weder mit der märchenhaften Heirat zwischen Lehrmeister und »Aschenputtel« noch mit der pessimistischen Festschreibung unüberwindlicher sozialer Barrieren, sondern mit einem Akt der Selbstbefreiung – einem symbolischen Pantoffelwurf –, der Eliza den Weg in ein ökonomisch selbständiges und selbstbestimmtes Leben öffnet. Shaws *Pygmalion* ist solchermaßen die bedeutendste moderne Neugestaltung von Ovids Künstlermythos geworden und hat eine eigene Wirkungsgeschichte entfaltet: durch Theateraufführungen, Verfilmung und Musical-Adaptation (s. u. B. 5. 3.) und durch das frei nach Shaw aktualisierte »pygmalionische« Erziehungsdrama *Educating Rita* von W. Russell (1985). Daß der pädagogisch interpretierte P. mythos nicht zwingend die Besetzung der Geschlechtsrollen festlegt, beweist die jüngste Rezeption. So stellt N. LaBute in seinem 2001 uraufgeführten Schauspiel *The Shape of Things* Shaws ursprünglichen Beziehungsversuch auf den Kopf



Abb. 4: Honoré Daumier: Pygmalion, Lithographie aus der Serie *Histoire ancienne im Charivari* vom 28. Dez. 1842. Inschrift: »O Triomphe des arts! quelle fut ta surprise, | Grand sculpteur, quand tu vis ton marbre s'animer | Et, d'un air chaste et doux, lentement se baisser | Pour te demander une prise. | (Conte Siméon)«. – »Oh, Triumph der Künste! Wie warst Du überrascht, großer Bildhauer, als Du Deine Marmorfigur sich beleben sahst, mit keuscher und sanfter Miene langsam sich niederbeugend, um Dich um eine Prise zu bitten (Graf Siméon)«.

Neue »Pygmalia« ist die Kunststudentin Evelyn, die den linksischen Museumsaufseher Adam zum attraktiven Loverboy umerzieht.

Diesen beiden Rezeptionsmodi – der Übertragung ins Soziale und Pädagogische sowie der das Belebungs Wunder negierenden Mythenkorrektur – läßt sich das Gros der modernen P.variationen subsumieren. Von der fort dauernden Anziehungs- und Innovationskraft des Mythos zeugt die Gegenwartsliteratur: Als postmoderne Verarbeitung der Rezeptionsgeschichte kann etwa S. Menschings »Kolportage-Roman« *Pygmalion* (1991) gelten, dessen Ich-Erzähler, ein Schriftsteller der späten DDR, im Auftrag der Staatssicherheit die Westkontakte seines Malerfreundes P. und dessen Freundin klärt und zugleich an einem P.essay arbeitet, der auf frühere Rezeptionszeugnisse (wie A. W. Schlegels P.gedicht) referiert [14]. Aktuelle medien- und wissenschaftskritische Züge sucht dem P.stoff hingegen R. Powers abzugewinnen, der in *Galatea 2.2* (1995) von einem EDV-Spezialisten erzählt, der sich auf die Wette einläßt, einen Computer so zu programmieren, daß er die Magisterprüfung im Fach Literatur absolvieren kann; an die zwischen Maschine und Mensch entstehende Liebesbindung, die auf

Powers Reflexionen über die Genese »künstlicher Intelligenz« und über die Grenzen zwischen menschlichem und maschinelltem Bewußtsein. Dabei stiftet er – ebenso wie Th. Bergers *Adventures of the Artificial Woman* (2004) – intensiv Querverbindungen vom P.mythos zum Frankensteinmotiv und zur Androiden- bzw. Gynoidenliteratur. In diesem Anschluß an die Diskurse um den »künstlichen Menschen« und die »künstliche Intelligenz« darf man »die bislang letzte Wende im argumentierenden Spiel mit dem Pygmalion-Mythos« erkennen [Neumann in: 15. 43 f.].

### B.5.2. Bildende Kunst

Die bildkünstlerische Rezeption des frühen 19. Jh. ist insgesamt von einer »formelhaften Erstarrung der Bildschemata«, einer Neigung zur »starren Theatralik« und zur Demonstration technischer Brillanz geprägt [1. 127]. Als Gegenreaktion auf diese wenig innovativen Tendenzen läßt sich die parodistische Wendung verstehen, welche die Mythenrezeption mit der pornographischen Vergrößerung eines Th. Rowlandson (*The Ancients (Pygmalion)*, um 1800) und mit der Karikatur eines H. Daumier (*Pygmalion*, 1842) genommen hat (vgl. Abb. 4) [21. Nr. 132]. Trotz solcher antiidealistischen Häme auf den »Triumph der Künste«, der in Daumiers Darstellung doch nur darin gipfelt, daß die belebte und wenig attraktive Marmorfigur sich bei dem ärmlichen Künstler mit einer Prise Schnupftabak bedient, verlor der P.mythos kaum an Anziehungskraft. Er diente zahlreichen Malern als Medium ihrer Selbstreflexion, wurde dabei vereinzelt – von O. Tassaert (1855, Paris, Louvre) – ins Bohémemilieu versetzt, meist aber im reich und symbolträchtig ausgestatteten Atelier-Salon dargestellt: so noch auf J.-L. Gérômes Ölgemälden (z. B. *Pygmalion*, um 1892, New York, Metropolitan Museum of Art; weitere Fassungen, Verbleib unbekannt), auf denen er eine eigene Marmorgruppe (*Pygmalion*, 1892, Hearst San Simeon State Historical Monument) abbildete, die er, nach den Erkenntnissen zur Polychromie der ant. Plastik, mit zarten Farben bemalt und damit »belebt« hatte.

Wie in der älteren Rezeptionsgeschichte lassen sich auch im 19. Jh. noch Interferenzen zwischen literarischen und bildkünstlerischen Zeugnissen feststellen. Denn E. Burne-Jones' Gemäldezyklus *Pygmalion and the Image* (vgl. Abb. 5), das Abschluß und Abschied des romantischen Künstlermythos bildet, geht auf den Plan zurück, das Versepso *The Earthly Paradise* seines Freundes W. Morris (s. o.) durchgehend zu illustrieren. Als dieser Plan scheiterte, lagen mehrere Vorstudien zur P.episode vor, die Burne-Jones zunächst zu einer Serie von elf Zeichnungen sowie schließlich zu zwei Zyklen von je vier Tafelbildern in präraffaelitischen Manier schuf. Die zentrale Szene zeigt die



Abb. 5: Edward Burne-Jones, *Pygmalion and the Image, III. The God-head Fires*, Öl auf Leinwand, 1868/69. Privatbesitz.

derum poetisch bekräftigte, da sich die Einzeltitel zu einem Vierzeiler ergänzen. So entstand »das quantitativ größte von einem Künstler in Auseinandersetzung mit dem Pygmalion-Mythos geschaffene Werk« [1. 142–147, hier 143].

Indem A. Rodin (*Pygmalion*, 1889, New York, Metropolitan Museum of Art) die Materialität des zum Teil unbearbeiteten Marmors ins Spiel brachte, die »Körperformen« gleichsam »aus dem Block« herauswachsen ließ [1. 152] und die Figuren auf diese Weise entidealisierte, überführte er den P.mythos in die moderne Kunst. Dort ist das Sujet, außer in »Malerbüchern« zu Ovids *Metamorphosen*, weiterhin als selbständiger Bildvorwurf genutzt worden, etwa von F. von Stuck (*Pygmalion*, 1926, München, Museum Villa Stuck). Eine entscheidende Befreiung von der illustrativen Gestaltung gelang den Surrealisten A. Masson (*Pygmalion*, 1938, Verbleib unbekannt) und P. Delvaux, der in seinem *Pygmalion*-Gemälde von 1939 (vgl. Abb. 6) die klassische Rollenbesetzung vertauscht und eine Künstlerin darstellt, die die Skulptur eines männlichen Torso umarmt. Bezieht sich die Gegenwartskunst nur noch recht selten explizit auf den P.mythos (Beispiele bei [1. 167] und [Neumann in: 15. 48–58]), so bleibt er durch seine zentralen Themen, die Verlebensdingung der toten Materie, die Ge-

nerierung künstlichen Lebens sowie die spannungsvolle Konkurrenz zwischen Leben und Kunst, wenigstens assoziativ vielfach präsent.

### B.5.3. Musik, Tanz und Film

Die Musik, die im 18. Jh. durch die monodramatische Gestaltung des P.stoffes wesentlich an der gefühlsästhetischen Aufwertung des Mythos beteiligt war, hat nach 1850 entscheidend zur Komisierung und Popularisierung des Sujets beigetragen. Wirkte Rousseaus Szene (s. o. B.4.1.) bis weit ins 19. Jh. hinein und beeinflußte noch die P.opern von L. Cherubini (UA Paris 30.11.1809) und G. Donizetti (UA Bergamo 13.10.1816), so setzte sich auch die travestierende Umgestaltung des Mythos vom Musiktheater aus durch: V. Massés 1852 in Paris uraufgeführte Opéra-comique *Galathée* und ihr possenhafte vergrößertes Wiener Gegenstück, die komisch-mythol. Operette *Die schöne Galathee*, mit der F. von Suppé 1865 an den Erfolg von Offenbachs *Die schöne Helena* anschließen konnte, bestimmten die musikalische Rezeption des 19. Jh. ebenso wie F. Loewes Musical *My Fair Lady* (UA New York 15.3.1956) auf A. J. Lerner's Adaption von Shaws Schauspiel die Breitenwirkung der 1950er und 1960er Jahre. Wie bereits die Oscar-prämierte Verfilmung von 1938 (*Pygmalion*, USA 1938), zu der A. Honegger eine avantgardistische, für elektronische Instrumente komponierte Musik beisteuerte, setzte auch Loewes Musical auf ein *happy ending*: Eliza kehrt nochmals zu Higgins zurück, beobachtet, wie dieser ihrer auf Schallplatte gebannten Stimme lauscht, und beide werden doch noch ein Paar. Die Verfilmung des Musicals durch G. Cukor (*My Fair Lady*, USA 1964) mit A. Hepburn in der Hauptrolle stand dem immensen Bühnenerfolg nicht nach und darf bis heute als massenmedial wirksamste Version des P.mythos gelten.

Gegenüber Operette und Musical stehen moderne choreographische Adaptionen des Mythos wirkungsgeschichtlich im Hintergrund. Den P.balletten liegen nur zum kleineren Teil Originalkompositionen zugrunde (so in der Nachkriegszeit bei G. Auric, *Le peintre et son modèle*, 1948, sowie M. Poot, *Pygmalion*, 1951) und jüngst bei A. Aig Müller, *Pygmalion und Galathea* (Ballettmusik aus der Oper *Oblomow*, 1986–1989). Öfter werden hingegen – wie in S. Lifars Choreographie (1945–1947) auf Musik von S. Prokofiev und in H. Bliss' *Pas de deux for Pygmalion and Galatea* (1949) auf Musik von M. Ravel – bekannte Ballettmusiken auf das P.thema umgewidmet. Eine private choreographische Umdeutung, welche früher als in den anderen Künsten die klassische Verteilung der Geschlechterrollen aufgebrochen und den Mythos für ein homosexuell-artistisches Spiel fruchtbar machte, ist in der Biographie B.J. Teilhard'scher Kunstgeschichte

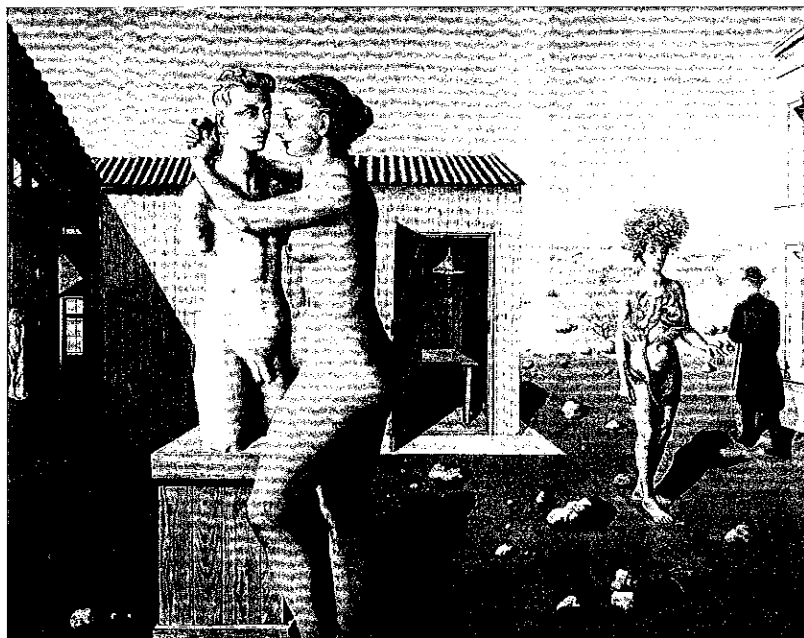


Abb. 6: Paul Delvaux, Pygmalion, Öl auf Holz, 1939. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

mit dem befreundeten Komponisten C. Saint-Saëns (als Galatea) spielte Tchaikovsky (als P.) das myth. Belebungswunder im Dezember 1875 vor N. Rubinstein in Moskau tänzerisch nach [18. 166].

#### Forschungsliteratur

[1] A. BLÜHM, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, 1988 [2] A. DINTER, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel, 1979 [3] H. DÖRRLE, Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, 1974 [4] B. ESCHENBURG, Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausst.kat.), 2001 [5] G.-L. FINK, Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik, in: *Aurora* 43, 1983, 92–123 [6] A. GEISLER-SZMULEWICZ, Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes, 1999 [7] B. GUTHMÜLLER, *Picta Poesis Ovidiana*, in: K. Heitmann et al. (Hrsg.), *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*. FS A. Buck, 1973, 171–192 [8] TH.D. HILL, Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn: Two Mythographical Themes in the *Roman de la Rose*, in: *Studies in Philology* 71, 1974, 404–426 [9] E. JOSHUA, Pygmalion and Galatea. The History of a Narrative in English Literature, 2001 [10] L. LÜTTEKEN, Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785, 1998 [11] D. MARTIN, Pygmalions Glück und Krise: Ein Wunsch- und Warnbild empfindsamer Liebe, in: A. Aurnhammer/D. Martin/R. Seidel (Hrsg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, 2004, 227–242

[12] D. MARTIN, »Sei marmor!« Zum Motiv der Petrifizierung im Nachleben des Pygmalion-Mythos, in: O. Hildebrand/Th. Pittrof (Hrsg.), »... auf klassischem Boden begeistert«: Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur, 2004, 315–334 [13] M. MAYER, Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser, in: *DVjs* 64, 1990, 278–310 [14] M. MAYER, Mythos (und) Sozialismus. »Pygmalion« (1991) von Steffen Mensching, in: *Literatur für Leser* 15/3, 1993, 126–133 [15] M. MAYER/G. NEUMANN (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, 1997 [16] I. MÜLDER-BACH, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jh., 1988 [17] J. MÜLLER et al. (Hrsg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600* (Ausst.kat.), 2002 [18] A. POZNANSKY, Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man, 1993 [19] M. SCHMITZ-EMANS, Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur, in: *ZdPh* 112, 1993, 161–187 [20] M. SCHNEIDER, Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: *Pantheon* 45, 1997, 111–123 [21] J. SCHULTZE/A. WINTNER (Hrsg.), Honoré Daumier, Kunst und Karikatur (Ausst.kat.), 1979 [22] H. SCROMMODAU, Pygmalion bei den Franzosen und Deutschen im 18. Jh., 1970 [23] H.C. SEEBBA, Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende in der Ästhetik, in: *DVjs* 50, 1976, 158–202 [24] C. WEISER, Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung, 1998.

Dieter Martin (Freiburg)

## Pyramos und Thisbe

(Πύραμος, Θίσβη; lat. Pyramus, Thisbe, Thisba)

### A. Mythos

Erstmals ist die Liebesgeschichte von P. und Th. in Ovids *Metamorphosen* (Ov.met. 4,55–166) überliefert. Dort wird sie von einer Tochter des Königs Minyas beim Weben erzählt und entsprechend in der Erzählung selbst schon die Rezeption des Erzählens vorgeführt: Die babylonischen Nachbarskinder lieben einander heimlich, nur durch einen Spalt in der Wand der aneinandergrenzenden Elternhäuser können sie miteinander kommunizieren. Eines Morgens verabreden sie ein nächtliches Treffen außerhalb der Stadt, am Grabmal des Ninus unter einem Maulbeerbaum. Th., die zuerst am vereinbarten Ort erscheint, flieht vor einer Löwin in eine Höhle. Die Löwin besudelt den Schleier, den Th. verloren hat, mit Blut und verschwindet wieder. P. findet den Schleier und ersticht sich in dem Glauben, daß auch Th. tot sei. Die zurückgekehrte Th. stürzt sich daraufhin in das Schwert des Geliebten, um ihm in den Tod zu folgen. Die vom Blut der Liebenden gefärbten Früchte des Maulbeerbaums erinnern fortan an ihren tragischen Tod.

### B. Rezeption

#### B.1. Antike

Ovids Erzählung ist wohl ohne Vorläufer (vgl. Ov.met. 4,53); eine ältere kilikische Sagentradition kennt allein eine ähnlich unglückliche Liebe zwischen einem Flußgott und einer Quellnymphe [6. 15]. Während die lat. Literatur (etwa Serv.ecl. 6,22) und pompejanische Fresken vermutlich auf Ovid zurückgehen, folgen späte griech. Autoren (z.B. Himerios, Oratio 9,11; 4. Jh.) und Mosaiken des östlichen Mittelmeerraums, auf welchen P. als Flußgott dargestellt ist, eher jener kilikischen Tradition (u.a. das in der Villa des Dionysos in Paphos auf Zypern, 3. Jh.) [4]; [2. 8 f.].

Die Geschichte hat in der ant. Erzähltradition kaum Nachklang gefunden; dort, wo sich Reminiscenzen finden, wird bes. die Tragik des Ausgangs betont: So findet man in der *Anthologia Latina* (534) ein Epigramm des Alcimius, in dem P. und Th.s unheilvolle Liebe (symbolisiert durch die Blutfarbe der Beeren) mit der erfüllten Zusage zwischen Lesbia und dem Protagonisten (zeichenhaft in der Liebesgabe eines Apfels) kontrastiert wird [6. 23]. In den *Narrationes fabularum Ovidianarum* (vermutlich 5. Jh. n. Chr.) wird

schehens stilisiert [6. 23 f.]. Im 5. Jh. n. Chr. erzählt Nikolaos von Myra in seinen *Progymnasmata*, daß sich P. tötete, nachdem er vom Suizid der (dort schwangeren) Th. erfahren hatte; aus Mitleid hätten die Götter P. in einen Fluß und Th. in eine Quelle verwandelt, die nebeneinander ins Meer fließen [6. 15].

Auch die wenigen antiken (insbes. aus pompejanischen Villen überlieferten) bildnerischen Darstellungen setzen den tragischen Tod in Szene und begründen damit ein ikonographisches Muster, dessen sich die Künstler der folgenden Jahrhunderte immer wieder bedienen. Eindrücklich steht hierfür das gut erhaltene, wohl dem Maler Lucius zuzurechnende Fresko aus der Casa di Octavius Quartio (Casa di Lorcio Tiburtino), das – getrennt durch eine Quellgrotte – in die Nähe einer *Narkissos*-Darstellung gerückt wird. Gemalt im sog. Vierten Pompejanischen Stil (zwischen 41 und 79 n. Chr.), zeigt es den Moment, in dem sich die neben dem blutüberströmten P. knieende Th. ersticht; die Löwin im Hintergrund und ein blutdurchtränkter, um den Maulbeerbaum gewundener Schal deuten die vorangegangenen Szenen an. Ähnliche Fresken sind aus der Casa di Marcus Lucretius Fronto und der Casa di Venere in Bikini (1. Jh. n. Chr.) sowie aus der Nekropole von Porto (1./2. Jh. n. Chr., heute: Rom, Museo di Ostia) überliefert. Auf einem span. Mosaik des Künstlers Hirinius ist dagegen die vor der Löwin fliehende Th. hervorgehoben (4. Jh. n. Chr., Villa des Maternus, Carranque) [2. 11 f.].

#### B.2. Spätantike und Mittelalter

##### B.2.1. Literatur und Philosophie

Von Einzelbeispielen abgesehen (s. u.) setzt eine breitere Rezeption erst seit dem späten 11. Jh. ein. Von da an gehört die Erzählung bis zum 19. Jh. in nahezu allen europ. Kulturen zu den meistzitierten und immer wieder erzählten Geschichten der *Metamorphosen*. Bereits im MA lassen sich im Grunde vier Bearbeitungstendenzen voneinander abheben: Neben vorwiegend moralisierende Deutungen treten heilsgeschichtliche Allegorien; die tragische Liebe kann ebenso apotheotisch gefeiert werden wie parodistisch gebrochen werden.

In Augustinus' *Dialog De ordine* (386) will der Poet Licentius ein Gedicht über die Liebenden verfassen. Augustinus, der befürchtet, daß sich Licentius zu weit von der Philosophie entfernen könne, fordert ihn auf,