

MAREN J. CONRAD

Romantische Kunsttheorie im antiken Gewand

August Wilhelm Schlegels *Pygmalion*

Pygmalion, der wohl berühmteste Bildhauer der europäischen Kulturgeschichte, avanciert in der Romantik zunehmend »zum Inbegriff eines erhabenen Künstler-Priesters«. ¹ Bisher weitestgehend unbeachtet in diesem romantischen Kanon der Mythosvariationen ist das Gedicht *Pygmalion* von August Wilhelm Schlegel. Dieser widmet der Künstlerfigur ein 35 Strophen umfassendes lyrisches Werk, das 1797 in Schillers Musenalmanach erscheint. Obgleich heute nahezu in Vergessenheit geraten, kann und muss diese Kanzone neben dem 1799 entstandenen und weitaus populäreren Sonett *Der neue Pygmalion* als signifikante poetische Manifestation einer auf der Folie der Romantik stattfindenden Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos und als literarische Fortführung der *querelle des anciens et des modernes* ² gelesen werden. Immerhin entsteht *Pygmalion* im selben Zeitraum wie der Aufsatz Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie* – und ihm zu Folge wird in dem Gedicht des Bruders ein verwandtes Thema, nämlich »die Sehnsucht des Künstlers nach reiner Schönheit« verhandelt. ³ Bereits am 27. Februar 1794 formuliert Friedrich Schlegel hierzu in einem Brief die Kernfrage der *querelle des anciens et des modernes*: »Das Problem scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken«. ⁴ Dieses Problem verhandelt August Wilhelm Schlegel nun in seiner poetischen Aktualisierung des ovidischen Klassikers, indem er nach der Übersetzbarkeit und Externalisierung von Kunst und der Vereinbarkeit

1 So etwa bei Herder, Novalis, Winckelmann, Klopstock und Fichte. Für einen Überblick vgl. Achim Aurnhammer/Dieter Martin (Hg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig 2003, S. 256.

2 Vgl. hierzu Ernst Behler: *Frühromantik*. Berlin/New York 1992, S. 35–43.

3 Friedrich Schlegel, hier zitiert nach Aurnhammer/Martin (Hg.): *Mythos Pygmalion* (s. Anm. 1), S. 256.

4 *KFSA* 23, S. 185.

48 von Poesie und plastischer Kunst fragt. Im Folgenden soll im Rahmen einer textimmanenten Lektüre herausgearbeitet werden, inwiefern Schlegels Pygmalionvariation den Versuch der Kombination von ästhetischer Theorie und poetischer Praxis zu leisten vermag. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem paradox-negativen Schluss des Gedichtes und der Frage, auf welche Weise in der finalen Devaluation der göttlichen Statuenbelebung auch eine Verhandlung der oben genannten Medienproblematik stattfindet.

1. Pygmalion im Spannungsfeld zwischen Klassik und Romantik

In der Pygmalionrezeption um 1800 lässt sich eine fest etablierte und »in der Tradition Winckelmanns stehende Hierarchie« ausmachen, »die der Skulptur den höchsten Rang in den darstellenden Künsten zuspricht.«⁵ Diese Hierarchisierung der Kunst schlägt sich laut Rainer Warning auch bei Autoren wie Herder und Rousseau wesentlich nieder.⁶ Johann Joachim Winckelmann kann daher, mit seinem Aufruf zur »Nachahmung der Alten«, die er als den »einzige[n] Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden« begreift, als Wegbereiter einer klassizistischen Pygmalionbearbeitung betrachtet werden.⁷ In der *Geschichte der Kunst des Altertums* wird der ovidische Bildhauer dementsprechend von Winckelmann als ein Sinnbild für Transzendenz durch Imitation etabliert:

Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten [...] suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich

⁵ Rainer Warning: »Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären.« In: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der Abendländischen Literatur*. Freiburg 1997, S. 225–252, hier: S. 247.

⁶ Ebd.

⁷ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung*. Hg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 2003, S. 4.

gewesen wäre, dieselbe zu begeistern; diese edle Bestrebung derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue.⁸

Als zentraler Vertreter des Klassizismus formuliert Winckelmann damit das programmatische Ziel, »über die *imitatio* klassischer Höchstleistungen zur ästhetischen Eigenständigkeit zu gelangen«, als eine Lösung für die Feststellung, der »Moderne sei die Natürlichkeit des glücklichen Altertums abhanden gekommen.«⁹

Eine gänzlich diametrale Hierarchisierung findet sich nun bei Friedrich Schlegel, der der öffentlichen Diskussion zu dieser Frage 1797 in seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* wieder neuen Schwung verleiht.¹⁰ Darin postuliert er die Poesie als »Vollendung« während er der plastischen Kunst das Potential einer vollkommenen Darstellung von Schönheit gänzlich abspricht: »die vollkommenste Statue ist doch nur ein abgerißnes unvollständiges Bruchstück, kein in sich vollendetes Ganzes, und das höchste, was der Bildner erreichen kann ist ein *Analogon von Einheit*.«¹¹ Auch Schiller greift dies in seinen Überlegungen *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf und kommt zu dem Schluss, dass »das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur strebt, demjenigen, welches er durch die Natur erreicht, unendlich vorzuziehen ist.«¹² In dieser Forderung lässt sich ein alternatives Kunstverständ-

8 Johann Joachim Winckelmann: *Kunsttheoretische Schriften V: Geschichte der Kunst des Altertums*. Teil 1/2. Baden-Baden 1962–1971, S. 156.

9 Albert Meier: *Klassik – Romantik*. Stuttgart 2008, S. 12. Klassik und Romantik sind im Sinne Albert Meiers als »komplementäre Stilvarianten der deutschsprachigen Poesie um 1800« (S. 9) definiert: »In diesem Sinn ist es nach wie vor zweckmäßig, die »klassischen« wie die »romantischen« Werke als divergierende »Teilmengen« [...] einer Gesamtepoche »Romantik« aufzufassen. Klassik und (Früh-)Romantik stellen sich als aufeinander bezogene Varianten einer Kunst dar, die ihren Sinn zuallererst darin sieht, sich dem Alltagstrott zu entziehen.« (S. 10 f.)

10 Wobei Friedrich Schlegel sich »als Schüler Winckelmanns und Leser der Schrift *Über die Nachahmung der griechischen Werke*« mit Winckelmann zuvor intensiv beschäftigt hat. Vgl. Behler: *Frühromantik* (s. Anm. 2), S. 41.

11 Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*. In: *KFSA* 1, S. 217–367, hier: S. 295 (Hervorhebung in der Vorlage).

12 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Hg. v. Klaus L. Bergahn. Stuttgart 2002, S. 35 f.

50 nis erkennen, das die Überwindung und Überhöhung von Natur und Kultur durch die Kunst postuliert und in einem nächsten Schritt der Poesie innerhalb dieser Neubewertung von Kunst eine Sonderrolle zuspricht.

In August Wilhelm Schlegels *Pygmalion* treffen nun eben diese beiden epochalen Forderungen aufeinander: Die Hauptfigur ist in der Antike positioniert, sie produziert plastische Kunst und verkörpert so als Bildhauer die für das »Präsenz-Bedürfnis der Klassik« symptomatische Kunstform.¹³ Während der Erzählgegenstand also im Altertum verortet ist, ist es das lyrische Erzählen und damit das Medium der romantischen Poesie, in dem die Mythosvariation daherkommt. Der Mythos von der belebten Statue wird damit zur Kombination von Erzählung und Erzählgegenstand und das künstlerische Potential des Mythos wird theoriegeleitet von Schlegel zur (rezeptions-)ästhetischen Metapher zusammengeführt:

die Geschichte vom Pygmalion ist keine bloße Fabel, als Anspielung auf die Wunder der Skulptur hat sie Wahrheit: die schöne Natur erwärmt und belebt sich immer von neuem vor den Augen unter den Händen des entzückten Betrachters.¹⁴

Die Kunstrezeption wird hier in der Tradition Winckelmanns von Schlegel als Ursprung aller Kunst- und damit auch Naturbelebung postuliert und zugleich durch die poetische Bearbeitung überformt und progressiv fortgeführt. Welcher Schritte es hierfür im lyrischen Text im Einzelnen bedarf, wird nun im Rahmen einer textimmanenten Analyse darzustellen sein.

2. Antike Materialien und klassische Formen

August Wilhelm Schlegel wählt für seine Mythosvariation die Form der Kanzone, die er in seiner 1803 bis 1804 gehaltenen *Vorlesung über schöne Litteratur* zur »zweyte[n] Hauptform des Petrarca, und

¹³ Meier: *Klassik – Romantik* (s. Anm. 9), S. 22.

¹⁴ August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II*. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart 1963, S. 116 f.

[...] der höheren Romantischen Lyrik« erhebt.¹⁵ Der beachtliche Umfang von 35 Strophen à acht Zeilen ist dabei in eine auffallend kristalline Form gegossen, die vor allem auf dem Reimschema der volkstümlichen italienischen Gedichtform des Rispetto (ababccdd) basiert.¹⁶ Der im Rispetto übliche elfsilbige Endecasillabo hingegen ist hier auf zehn bzw. neun Silben verkürzt, zusätzlich weist der Reim die in der Kanzone übliche Struktur von Auf- und Abgesang sowie alternierende Silbenzahl und Kadenz auf.¹⁷

Durch die Aufnahme der Kanzonenelemente und des Endecasillabo wird deutlich, dass Schlegel hier über die Form einer Romanze hinaus geht und sich explizit an der Struktur der italienischen Liebeslyrik, speziell der Lyrik Petrarcas orientiert.¹⁸ Formal wie intertextuell knüpft er damit auch an die Werke Dantes an.¹⁹ Eben diese beiden Dichter benennt Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung zu den *Epochen der Dichtkunst* als Ursprung für »den scheinbaren Wiederanfang der europäischen Dichtung«, wobei Dante Alighieri zum »heilige[n] Stifter und Vater der modernen Poesie« erhoben wird.²⁰ Damit verweist der Autor nicht nur in der Stoff-

15 August Wilhelm Schlegel: »Petrarca«. In: *A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803 – 1804): Geschichte der romantischen Litteratur*. Hg. v. Jakob Minor. Heilbronn 1884, S. 203–230, hier: S. 218.

16 Vgl. Otto F. Best: »Rispetto«. In: ders. (Hg.): *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a. M. 1989, S. 431.

17 Konkret bedeutet das: Im Kreuzreim weisen a-Zeilen zehn Silben auf und schließen mit einer weiblichen Kadenz, b-Zeilen haben neun Silben und werden mit einer männlichen Kadenz beendet. Der erste Paarreim besteht aus zwei Zeilen mit wiederum zehn Silben und schließt mit weiblichen Kadenzen. Nur der letzte Paarreim jeder Strophe bricht diese Symmetrie durch seine kürzeren Schlusszeilen, was ebenfalls ein Charakteristikum der Kanzone ist. Hier hat die erste Zeile neun, die zweite jeweils nur sieben Silben, beide Zeilen werden mit einer männlichen Kadenz abgeschlossen. Zu den Merkmalen der Kanzone vgl. Best: »Kanzone« (s. Anm. 16), S. 245.

18 Zur Entwicklung und Abgrenzung der Begriffe Romanze/Ballade in der deutschen Literatur der Romantik vgl. Meier: »Balladen/Romanzen«. In: ders.: *Klassik – Romantik* (s. Anm. 9), S. 194–214.

19 Kablitz weist in seinem Aufsatz auf die deutliche intertextuelle Relation der Kanzenen Dantes im *Canzonere* Petrarcas hin, die sich im Speziellen auch auf den Pygmalionmythos beziehen. Andreas Kablitz: »Pygmalion in Petrarcas Canzonere«. In: Mayer/Neumann (Hg.): *Pygmalion* (s. Anm. 5), S. 197–224, hier: S. 205.

20 Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*. Hg. v. Hans Eichner. Paderborn 1985, S. 70.

52 wahl, sondern auch mit der Wahl der lyrischen Form des *Pygmalion* auf die italienische und zugleich antike Lyriktradition. Durch diesen prägnanten formalen Bezug zu den ›Anfängen der modernen Poesie‹ fungiert das Altertum hier also nicht nur als Quelle eines mythologischen Intertextes, sondern zugleich auch auf formaler Ebene als zentrales ästhetisches Prinzip.

Wie sehr August Wilhelm Schlegel auf dieser Verbindung insistiert, zeigt zudem der Peritext: Indem Schlegel seinem Haupttext einen Auszug aus dem Sonett Nr. 159 der *Canzoniere* von Petrarca voranstellt, verweist er erneut sowohl auf formale als auch auf inhaltliche Analogien zu diesem. In der zitierten Passage wird dabei das überirdisch schöne Gesicht einer Frau beschrieben, womit eine Schönheit thematisiert wird, die der »transmateriellen Welt der reinen Formen vorbehalten bleibt«.²¹ Mit diesem Motto stellt Schlegel dem eigenen lyrischen Werk gleich mehrere programmatische Themen voran, nämlich die Frage nach der Korrelation von Poesie und Perfektion und daran geknüpft die Behandlung der künstlerischen Darstellbarkeit von Schönheit.

Im thematischen Zentrum des Gedichtes steht dann auch – dem Stoff des Pygmalion-Mythos entsprechend – die Kunstproduktion und Kunstrezeption und die damit eng verknüpfte Vitalisierung des weiblichen Kunstwerkes zur Partnerin. Für das Fundament seiner Komposition bedient sich Schlegel fast vollständig bei dem antiken Original im zehnten Buch der *Metamorphosen* von Ovid. Dabei weist die Kanzone eine klar triadisch angelegte narrative Struktur auf, die hier zur besseren Übersicht skizziert werden soll. Schlegels Text setzt bei einer Ausgangssituation ein, die vom defizitären Zustand der Natur geprägt ist: Der Künstler Pygmalion ist einsam, denn »was ihm fehlt, gewährt kein irdisch Weib« (5,4).²² Auf das Erkennen des Defizits durch Pygmalion folgt zuerst eine passive Reaktion in Form eines Appells an die Götter bzw. die Liebesgöttin, mit der Bitte um die Erschaffung der perfekten Geliebten; diese Bitte wird jedoch nicht erfüllt (Strophen sechs bis zehn). In der Phase der

²¹ Kablitz: »Pygmalion in Petrarca's Canzoniere« (s. Anm. 19), S. 205.

²² Alle Angaben und Zitate beziehen sich im Folgenden auf: »Pygmalion«. In: *Musen-Almanach für das Jahr 1797*. Hg. v. Friedrich Schiller. Tübingen 1797, S. 126–141.

Transformation wird dann eine aktive Kunstproduktion zum Ausgleich des Defizits eingeleitet. Pygmalion erschafft das Bild einer »idealen Frau«. Dies geschieht – und hier findet die wesentliche Erweiterung des Originals statt – in drei Entwicklungsschritten: In einer ersten Phase der Produktivität gestaltet Pygmalion in seiner Werkstatt den gesamten Götterstaat des Olymp als Statuen (Strophen 11–20). Am Ende dieser Schaffensreihe erzeugt er dann das finale perfekte Bild der Geliebten und versinkt in Anbetung des weiblichen Marmorbildes (Strophen 21–29). Im letzten Schritt wird diese Statue durch die Intervention der Götter belebt (Strophen 30–35). Diese Vitalisierung bildet zwar den Abschluss des Textes, wird aber in den letzten vier Zeilen der Kanzone mehrfach als problematischer Zustand markiert:

Liebe! Liebe! stammeln Beyder Zungen,
 Und die Seelen, ganz in eins verschlungen,
 Hemmt ein Kuß im schwesterlichen Flug,
 Mit geheimnißvollem Zug. (35,5–8)

In der abschließenden Metapher der stammelnden, gehemmtten, schwesterlich liebenden Seelen wird ein offensichtlich defizitärer Endzustand beschrieben. Durch die Anthropomorphisierung der Statue scheint das geistige Idealbild und die damit verbundene idealisierte Liebe zwischen Künstler und Kunstwerk nunmehr trivialisiert zur banalen Liebe zwischen Mann und Frau. Die Kanzone widerspricht damit offenbar dem Potential einer belebenden Kunstrezeption wie sie in der Tradition Winkelmanns als Kernmotivation aller Kunstproduktion postuliert wird. Diese Devaluation der Endsituation und das dadurch vorgeführte Kunstverständnis gilt es nun eingehend zu beleuchten und so zu klären.

3. Das Defizitäre – Zwischen Kunst und Natur, Innen- und Außenwelt

Nach der Definition August Wilhelm Schlegels lässt sich die romantische Kanzone beschreiben als »einsiedlerisch schwermüthig« und weist einen »Hang zur beschaulichen Vertiefung in sich selbst, in die Abgründe des eignen Gemüths« auf.²³ Eben dieses Merkmal,

²³ A. W. Schlegel: »Petrarca« (s. Anm. 15), S. 224 f.

54 in der eigenen »Vertiefung« versunken zu sein, trifft prägnanterweise auch auf die Exposition des Protagonisten seiner Kanzone zu, denn Pygmalion wird darin als introvertiert, d. h. »einsam in sich selbst verschlossen« (3,1) eingeführt. Seine Position ist damit bereits durch die Wahl der lyrischen Form des Kanzonentons prädestiniert. Der künstlerische Einsiedler steht in der dargestellten Welt im offensichtlichen Gegensatz zu der übrigen Diegese, die gleich zu Beginn des Gedichtes eingeführt wird als dominiert von Merkmalen wie »Liebe, Reiz und Jugendlust« (1,8):

Wollust athmet aus den Rosenlauben,
Wo sich willig manches Paar verirrt,
Wo ein Paar von buhlerischen Tauben
Ihrer Ankunft süß entgegengirrt. (2,1–4)

Diese »irdische« äußere Welt korreliert eng mit den Elementen Natur, Liebe und Jugend, wenn diese etwa durch die Attribute der »rosig blühenden Mädchen« (1,5), »blühender Jugend« (4,7) charakterisiert ist und in der Deskription eines Liebeslagers (2,7–8) mit klischeehaft anmutenden Elementen der Fruchtbarkeit, Lebendigkeit und Natur (Blumen, Tauben, Schmetterlinge) angereichert wird. Außenwelt und Natur sind damit narrativ vermittelt als das Sujet einer positiven rauschhaften Paarbildung. Der »Jüngling« (3,6) Pygmalion weist zwar äußerlich ebenfalls Merkmale dieser Lebendigkeit auf, steht dieser Außenwelt aber trotzdem als im Inneren eingeschlossene Künstlerfigur oppositionell gegenüber:

Doch umsonst! nie öffnet er die Arme,
Daß davon umstrickt ein Herz erwarme;
Dieser Mund, wo frisch die Jugend blüht,
Wird von Küssen nie durchglüht. (4,4–8)

Besonders auffällig ist dabei die Korrelation von Verschlossenheit, die sich bis hinein in das körperliche Symptom der Kühle und der geschlossenen Arme niederschlägt. Der Jüngling präfiguriert damit ein ganz ähnliches Problem wie das, was er später mit der Statue erleben wird: Er stellt ein von seiner Umgebung separiert stehendes, in seinem Wesen maximal unbelebtes Element dar. Für die Ursache dieser Unbelebtheit der Figur bietet der Text eine explizite Erklärung:

Maren J. Conrad

Was ihm fehlt, gewährt kein irdisch Weib.
 Nicht um Blumen, gleich dem Schmetterlinge,
 Auf zur Sonne mit des Adlers Schwinge
 Schwebt sein Geist, und athmet reine Luft,
 Unberauscht von süßem Duft. (5, 4–8)

In der Gleichsetzung des Künstlergeistes mit dem Sinnbild des Adlers, welcher wiederum in Opposition zu den zuvor mit Tauben (2,3) bzw. Schmetterlingen korrelierten Liebenden steht, manifestieren sich die zentralen Oppositionen des Textes zwischen Außen und Innen, Liebe und Vernunft, Körper und Geist und schließlich Natur und Kunst. Die Divergenz dieser Elemente betont die exponierte Stellung des Künstlers in der menschlichen Gesellschaft. Im Motiv seines »Strebens zur Sonne« wird daher auf einen poetischen Diskurs verwiesen, der ein höheres geistiges Ideal im »Oben« anstrebt und in Opposition zum an die Erde gebundenen Liebesdiskurs steht, der dem rausch- und triebhaften sowie irdischen »Unten« zugeordnet ist. Auch später spielt diese Unterscheidung eine zentrale Rolle, wenn das erschaffene Marmorbild der Geliebten als »Fremdling in der niedern Welt« (21,7) bezeichnet wird. Diese Differenz, des »Oben« als Metaphysisches und des »Unten« als Physisches, erfasst Schlegel auch theoretisch in seiner Vorlesung anhand der Unterscheidung zwischen dem triebhaft Animalischen und den vernunftbegabten Anthropomorphen:

Das Symbolische der aufrechten Stellung [...] deutet auf die nähere, freiere Beziehung, worin der Mensch zur Sonne und dadurch zum ganzen übrigen Universum steht, da die Tiere an die Scholle gefesselt, gleichsam Leibeigene der Erde sind.²⁴

In der Metaphorik vom »Flug zur Sonne« findet sich zudem ein weiterer intertextueller Bezug zum antiken Mythos, der zugleich als erster großer ironischer Bruch des Bildes vom ambitionierten Künstler fungiert. So wird Pygmalion später (Strophe 13) als »Schüler des Dädalus« eingeführt. Dädalus wiederum ist in der griechischen Mythologie vor allem in seiner Funktion als Vater und Ausbilder des Ikarus von Bedeutung, dessen hohe Ambitio-

24 A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 115.

56 nen dem Sohn und Schüler bekanntermaßen zum Verhängnis werden sollen. In diesem Bezug lässt sich entsprechend bereits ein proleptischer Bezug auf den Ausgang des Gedichtes erahnen, in dem von dem bereits erwähnten »gehemmten Flug« als negatives Finale die Rede ist. Pygmalions inneres Liebesideal, d. h. sein poetisches Ideal einer Partnerin, ist also parallelisiert mit dem Leitmotiv eines für den Geist unerreichbaren, in der >Höhe< angesiedelten künstlerischen Ideals. Dabei wird bemerkenswerterweise die Dichtung als ganz konkrete Ursache des schattenhaften, unerreichbaren und überhöhten inneren Ideals (sowohl der Liebe als auch der Kunst) genannt, und damit auch als Ursache der Trennung des Künstlers von der Außenwelt und den übrigen Menschen:

Tief in seines Innern heil'ger Stille
Pflegt die Dichtung sie mit reger Fülle,
Und umarmt das göttlich schöne Bild,
Halb von eignem Glanz verhüllt. (6, 5–8)

In diesem Motiv findet sich exemplarisch eine der zentralen Überlegungen August Wilhelm Schlegels wieder, nach der die innere Dichtung, die er in seinen Vorlesungen vornehmlich in dem Term >Poesie< fasst, Wirklichkeit erschafft und damit die Bedingung aller Schöpfung und allen künstlerischen Schaffens ist:

Jeder äußeren materiellen Darstellung geht eine innere in dem Geiste des Künstlers voran, bei welcher die Sprache immer als Vermittlerin des Bewußtseins eintritt [...]. Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes [...]. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet.²⁵

Der Geist agiert in Mythos wie Kunsttheorie also als Ursprung der Idee, die dann umgesetzt werden soll, um schlussendlich die defizitäre Natur, die ebenfalls das Produkt des Geistes ist, mithin also sich selbst, zu vervollständigen. Diese innere Dichtung, d. h. die Poesie, tritt hier also als »Ur- und Mutterkunst aller übrigen«²⁶ auf.

²⁵ A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 225 f.

²⁶ Ebd., S. 227.

Sie erhebt den Künstler zu einem in seinem Inneren schöpfenden und zugleich selbstreflexiven Geist. Damit ist das innere poetische Konstrukt, hier die internalisierte Geliebte des Pygmalion, die Grundvoraussetzung für dessen künstlerische Produktivität und zugleich der Beginn seines künstlerischen Schöpfungsaktes. 57

4. Künstlerische Selbstreflektion

Wie schon der Auszug aus Petrarcas Sonett zu Beginn der Kanzone ankündigt, stellt sich dem schaffenden Künstler im Zentrum des Gedichtes also nun das Urproblem der Realisierung beziehungsweise Externalisierung einer perfekten Idee und Schönheit hinaus in die reale Außenwelt. Die mit der idealen Idee gleichgesetzte ideale Geliebte existiert also vorerst nur im Inneren:

Zur Geliebten hat er sich erlesen,
Die noch nie ein sterblich Auge sah;
Nur ein Schatte, doch ein mächtig Wesen,
Ist sie fern ihm, und doch ewig nah,
Tief in seines Innern heil'ger Stille
Pflegt die Dichtung sie mit reger Fülle [...] (6,1–6)

Überdeutlich wird hier ein Bezug zu Platons Ideenlehre aufgemacht, wenn Pygmalion in seinem monologischen Gebet in Strophe neun das Objekt seiner Liebe als »Schatten« der Göttin identifiziert zu haben glaubt, und damit direkt an das Höhlengleichnis Platons anknüpft.²⁷ Pygmalion fordert dabei die Realisierung des inneren Ideals in einem ersten Schritt von den Göttern selbst und knüpft damit unmittelbar an den Prometheus-Mythos an: »Götter! seufzt er dann, nur Einen Funken, / Einen Funken eurer Schöpfermacht!« (7,3–4) In diesem Gebet reflektiert der Künstler zugleich die emotionalen wie rationalen Dimensionen seines Konflikts, indem er in den Strophen sieben bis zehn seine Zweifel an der Liebe zu einem vom eigenen Geist produzierten aber real nicht existenten bzw. nicht fassbaren »Bild« beschreibt. Dieses Bild verortet

²⁷ Vgl. Platon: *Der Staat. Politeia*. Hg. v. Karl Vretska. Stuttgart 2000.

58 er in seinem Inneren und zugleich im irrealen Bereich zwischen Traum und Wahn. Als Referenten des Bildes aber gibt er eine »Göttin« an, die er im Olymp vermutet, also in einem transzendental-metaphysischen Bereich jenseits der irdischen Welt:

Göttin, deren neugebohrne Schöne
Einst das Meer in Pupurglut getaucht!
Du, die in die Brust der Menschensöhne,
Wie der Götter, linde Wonne haucht!
Sieh mit unaussprechlichem Verlangen
Mich am Schatten deines Bildes hangen:
Diese Züge hoher Anmuth lieh
Nur von dir die Phantasie. (9, 1–8)

Der Bezug, der hier zwischen dem inneren Bild als »Schatten« des Bildes der göttlichen Referentin hergestellt wird, wird noch erweitert: Im nächsten selbstreflexiven Schritt verknüpft Pygmalion die eigene »Phantasie« und damit die innere Dichtung als Ursprung seines Idealbildes eng mit dem göttlichen Raum und greift so das Motiv der platonischen Ideenwelt ebenso wie die Forderung Winkelmanns nach der »idealen Form« wieder auf. Im Text werden also die Produkte der künstlerischen Phantasie mit den transzendentalen göttlichen Idealbildern als identisch postuliert. Die Götterwelt lässt sich damit lesen als ein von der Künstlerphantasie geschaffener Repräsentant für die poetische Innerlichkeit des schöpfenden Künstlers. August Wilhelm Schlegel sieht in seiner Vorlesung diese enge Verknüpfung von Idee und Mythos im antiken Weltbild auch theoretisch begründet, denn:

Der ursprünglichste Akt der Phantasie ist derjenige, wodurch unsere eigene Existenz und die ganze Außenwelt für uns Realität gewinnt. [...] Die Mythologie ist eine im Gange der menschlichen Kultur wesentliche und unabsichtliche Schöpfung der Phantasie.²⁸

Der menschliche Geist und seine Fähigkeit zu Phantasie und Poesie werden damit am Beispiel Pygmalions vorgeführt als die Werkzeuge, die die Genese von Sinn und Bedeutung – hier in Form von Mytho-

28 A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 282.

logie und Götterwelt – erst ermöglichen. Damit fungiert der als Gebet dargestellte innere Monolog des Bildhauers sowohl als religiöser Dialog mit den Göttern, als auch als Selbstdialog und damit Selbstreflektion, was auch das Künstler- und Götterbild gefährlich nah aneinander rückt. Dieser Argumentationslogik folgt der Protagonist in seinem monologischen Erkenntnisweg konsequent. So erkennt er, dass sich ein aufeinander Treffen von göttlichem Referenten und irdischem Rezipienten, der hier ja zugleich Produzent ist, in dieser Konstellation als logisch unmöglich erweist, da dies zum »schnell vernichtenden Moment« (10,4) für den Rezipienten würde. Pygmalion führt also in seiner, der Kunstproduktion vorausgehenden, monologischen bzw. selbstdialogischen Selbstbespiegelung einen komplexen bewusstseinstheoretischen Erkenntnisweg vor, indem er feststellt: Nur Phantasie und Poesie sind in der gegebenen Konstellation fähig, die Distanz zwischen den beiden getrennten Instanzen des Innen und Außen zu überwinden und eine Einheit des Ich zu gewährleisten. Der Künstler wird so durch seinen poetischen Geist, aber auch durch seine Kunstproduktion, zum verbindenden Medium zwischen interner Poesie und externer Natur und erhält so auch einen über die von Winckelmann postulierte Künstlerfunktion hinausgehenden Status innerhalb der Kunstproduktion. Die in den Strophen eins bis zehn vorgeführte Selbsterkenntnis bildet dementsprechend die theoretische Ausgangsposition für die anschließende Transformationsphase und den Beginn einer »wahren« Kunstproduktion.

5. Die Kunstproduktion als religiöser Akt

Entsprechend folgt in einem nächsten Schritt das Anstoßen der Kunstproduktion durch eine weitere Instanz, nämlich »eine[r] Stimme« (12,1) in der Seele des Künstlers. Diese unbestimmte Sprechinstanz »flüstert in die Seel' ihm diesen Rath« (12,2) nämlich, das Defizit der Natur durch die Externalisierung des inneren Ideals in Form der Erschaffung einer Statue auszugleichen:

Hoffst du Labung ausser dir? Vergebens!
In dir fließt die Quelle schönes Lebens;

Romantische Kunsttheorie im antiken Gewand

60 Schöpfe da, und fühle froh geschwellt
Deine Brust >dein Aug< erhellt. (11,5–8)

Die hier als wasserartig-fließender Prozess codierte Darstellung der künstlerischen Inspiration lässt sich anschließen an Hegels Konzept einer poetischen Innerlichkeit, in der eben »der geistige Inhalt, als wesentlich dem Innern des Bewußtseins angehörig«, die Grundlage darstellt, »aus dem die Kunst ihre Konzeptionen [...] herausziehen muß, um sie in ein [sic!] Bereich hineinzuverlegen, das sowohl dem Material als der Ausdrucksart nach für sich selbst innerlicher und ideeller Art ist.«²⁹ In der Darstellung dieser Externalisierung wird die Kunst ganz explizit als einzige Alternative zur vom Künstler immer noch angenommenen, aber als unzuverlässig erkannten transzendentalen Instanz der Götter eingeführt. Pygmalion tritt also auch als künstlerischer Selbsthelfer auf:

Muthig, was er liebt, sich zu erschaffen,
Schärft er seines Geistes goldne Waffen;
Still verheißt dem Sinnenden die Kunst
Hülfe, statt der Götter Gunst. (12, 6–8)

Die ohnehin zentrale Opposition zwischen antikem und modernem Weltbild wird hier nun durch die Reimkonstellation »Kunst [...] statt der Götter Gunst« noch betont, insofern darin auch auf der formalen Ebene die lyrische Struktur über die Götter bestimmt und sie dem dominierenden Begriff der poetischen Ur-Kunst so unterordnet. Der Geist des Künstlers wird nun dargestellt als Kunst produzierendes und dadurch die Natur vervollständigendes Werkzeug. Auch Schlegel spricht der idealen Kunst eben diese Funktion theoretisch zu, wenn er die These aufstellt, man könne »die Kunst [...] definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrückte Natur.«³⁰ In den Strophen 13 und 14 wird dieses

29 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über Ästhetik III. Die Poesie*. Hg. v. Heinrich Gustav Hotho. Berlin 1838, S. 221.

30 August Wilhelm Schlegel: »Ueber das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier. Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802.«. In: ders.: *Sämmtliche Werke IX – Vermischte und kritische Schriften*. Hg. v. Eduard Böcking. Hildesheim 1971, S. 295–319, hier: S. 308.

Motiv erneut aufgegriffen, wenn der Bildhauer im Rahmen der Rekonstruktion seiner bisherigen Künstlerkarriere als »Nebenbuhler der Natur« (13,8) bezeichnet und schließlich in einem weiteren Bezug zur antiken Mythologie mit der Schöpferfigur Prometheus gleichgesetzt wird: »Wie Prometheus Menschen, seine Brüder, / bildet er der Götter ganzes Chor« (14,1–2). Diese Analogien zeigen die durch den Bewusstwerdungsprozess erreichte Dominanz des Künstlers über die natürlichen Instanzen. Der Künstler erscheint so eben nicht mehr als klassizistisch imitierende Instanz, sondern im Sinne Schlegels als »das erste uns bekannte Wesen, das nicht bloß für eine fremde Intelligenz Spiegel des Weltalls wäre, sondern, weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst sein kann.«³¹

Diese Autonomie des menschlichen Geistes wird in den nun anschließenden Strophen intensiv vorgeführt. Die Passage lässt sich daher auch als motivischer Kern der Kanzone benennen. Das Gedicht beschreibt in den retrospektiven Strophen 13 bis 16 die Realisierung und damit einhergehende Trivialisierung der gesamten Götterwelt in der Werkstatt Pygmalions, diese wird als topographisch zentraler Schnittpunkt zwischen der irdischen Menschen- und der überirdischen Götterwelt etabliert und konsequent als »Pantheon« betitelt (17,8). Darin aber lässt sich ein erster Bruch erkennen, indem die künstlerische Produktion als »Erniedrigung« der Götterwelt dargestellt und die bisher euphorische Überhöhung der künstlerischen Produktion so erstmals in Frage gestellt wird, wenn es heißt: »Zog zur Erde nur den Himmel nieder, / Nicht die Erde zum Olymp empor.« (14, 3–4) Die Beschreibung der Wahrnehmung des Künstlers hingegen hält die euphorische Überhöhung aufrecht und dem als »liebeglühend« (17,7) beschriebenen Künstler erscheinen die selbst erschaffenen irdischen Abbilder der Götter im Moment von Produktion und Rezeption so lebendig, dass sie als vitalisierte göttliche Ideale figuriert werden:

Und, o Wunder! in verklärtem Lichte
 Stehen rings die stolzen Bilder da;
 Es enthüllt dem staunenden Gesichte

31 A. W. Schlegel: »Ueber das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur« (s. Anm. 30), S. 307.

62 Gottheit sich, wie er sie nimmer sah.
Wie von reinem Nektarthau durchflossen
Wonnevoller Ewigkeit Genossen,
Schön und furchtbar, scheinen sie erhöht
Zu des Urbilds Majestät. (18, 1–8)

Die Opposition von Innen und Außen wird hier über den Künstler im Moment der gleichzeitigen Kunstproduktion und Rezeption nivelliert, die Verschmelzung von Wahrnehmung und Produktion kommt dabei sprachlich in der engen Verquickung von Beschreibung und emotionaler Bewertung zum Ausdruck. Das ideale Innere und der Rohstoff einer defizitär-äußeren Welt verschmelzen durch die poetische Deskription also zum religiösen »Urbild« – das Erreichen einer künstlerischen Perfektion ist folglich bereits eng gekoppelt an eine emotional geleitete poetische Darstellung des Kunstobjektes.

Diese Verschmelzung und die dadurch vom Künstler verursachte Simulation einer irdischen Anwesenheit der Götter lässt sich als Visualisierung der Selbst-Darstellung und Selbst-Verwirklichung Pygmalions lesen, führt sie doch eine Entwicklung des Künstlers zum religiösen Genie vor. Das Motiv der Verschmelzung von Innen und Außen, Natur und Kultur, Götter- und Menschenwelt zur Kunstwelt im Moment der Kunstproduktion folgt damit der romantischen ästhetischen Theorie, derzufolge die poetische Kunstproduktion einem religiös-schöpferischen Akt gleichkommt:

Dasjenige in der Darstellung der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in die Welt der Phantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch die selbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung.³²

Die Transformation des Künstlers zum regelrechten Künstler-Priester stellt damit auch das Initialereignis für die finale Kunstproduktion der vermeintlich perfekten weiblichen Statue dar. Dabei lässt

³² A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 225.

sich von einem selbstreferenziellen Zirkel des dargestellten Göttlichen sprechen, denn die belebten Götterstatuen dienen als externalisiertes Inneres und verweisen damit sowohl auf eine poetische Innerlichkeit, als auch eine transzendente Bedeutungsebene. Sie fungieren als religiöses und zugleich künstlerisches Zeichen, sowie als anthropomorphisierte Rezipienten der nun in ihrer Mitte stattfindenden Kunstproduktion. Das Gedicht suggeriert, durch diese Ausnahmesituation des Künstlers sei Pygmalion nun in der Lage, das innere Ideal direkt in die Außenwelt zu transferieren. Die Kunstproduktion ist dabei viel mehr direkte Externalisierung als simple Zeichenproduktion. In ihrer poetischen Darstellung wird die Kunstproduktion einem Gottesdienst gleichgesetzt und so gegenüber einem potentiell weltlichen Kontext überhöht: Der Künstler arbeitet »freudig, doch mit ahnungsvollem Schweigen« (21, 1) in einem nur vom Schlaf unterbrochenen und tranceähnlichen Schaffensprozess. Die Arbeit Pygmalions erscheint zudem in »verklärtem Lichte« (18, 1) als eine von übersteigerter Sinneswahrnehmung geprägte religiös-extatische Situation zwischen Traum und göttlichem »Aether« (23,8). Wie schon zuvor bei den Statuen der Götter ist es erneut nicht die eigentliche Statue, die als »belebt« daherkommt, vielmehr wird das vollendete Werk in den Strophen 24 bis 26 durch die poetische Sprache der Kanzone belebt. Dies geschieht, indem ihr eine umfangreiche und mit aus der Natur entlehnten, organischen Termini angereicherte Deskription gewidmet wird:

Vor ihm blüht das liebliche Gebilde,
Gleich der Rose, die der Frühlingsmilde,
Welche webend, athmend um sie floß,
Kaum den Purpurkelch erschloß. (24, 5–8)

[...] Reine Harmonie durchwallt die Glieder,
Deren Umriss, von der Scheitel nieder
Zu den Sohlen, hingeathmet fliegt,
Wie sich Well' in Welle schmiegt. (25, 5–8)

Bei der Beschreibung der weiblichen Statue werden hier also wie schon bei den Götterstatuen weniger optische als vielmehr vitali-

64 sierende Merkmale attribuiert. Die poetische Sprache ist so als dynamisierendes Element eingesetzt, wenn etwa der Frauenkörper beschrieben wird als von »reiner Harmonie« durchwallt, das Gesicht einen »lachend hellen Blick« zeigt und es heißt »[i]hre halbgeschlossene Lippe schwoll, / Süßer Tön' und Küsse voll« (26, 7–8). Hier entfernt sich die poetische Sprache in ihrer übersteigerten Bedeutungszuweisung weit von einem rein mimetisch-deskriptiven Stil, um zu visualisieren, dass das vollkommene Produkt der Kunst nun durch das Medium des ästhetischen Künstlergeistes hindurchgegangen ist. Trotz der eigentlich toten Materie des Marmors erscheint es nun dank der Poesie als bereits subjektiv erlebte und scheinbar belebte Quintessenz der Natur, die diese in ihrer Perfektion noch übertrifft. Ganz im Sinne Schlegels wird damit das »schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers« im Kleinen zu einem »Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur.«³³ Auf der Ebene der Diegese wird der Statue damit das Potential zugesprochen – durchaus noch im Sinne Winckelmanns – über die Suche nach der idealen Form eine ästhetische Autonomie zu erlangen. Erweitert wird dieses Deutungsangebot jedoch um die Feststellung, dass diese Suche nur Teil einer progressiven künstlerischen Entwicklung ist und erst im Rahmen von Introspektion und Selbstreflektion zur Vollendung des Werkes führt.

6. Falsches Finale: Die göttlich belebte aber defizitäre Statue

In der ab Strophe 27 anschließenden Beschreibung der Reaktion der Künstlers auf seine vollendete Kunstproduktion wird dann deutlich, dass eben diese durch die poetische Deskription belebte Statue Teil der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers und damit seines Geistes und seiner >inneren< Dichtung ist. In seinen Augen erscheint die erschaffene tote Materie als subjektiv belebt, diese Vitalität aber ist >nur< eine Folge der Projektion des Inneren auf das nun in der Außenwelt existierende Zeichen. In der Außenwelt selbst

33 A. W. Schlegel: »Ueber das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur« (s. Anm. 30), S. 307.

erscheint seine Wahrnehmung wiederum weniger als Idealisierung, denn als negative Illusion und Selbsttäuschung, was in der Bewertung der Erzählinstanz zum Ausdruck kommt:

Seine Seele, die Erwiedrung heischet,
 Leihet der Geliebten, was sie fühlt,
 Gern vom eignen Widerschein getäuschet,
 Der um jene Jugendfülle spielt.
 Mit des Steines nachgeahmtem Leben
 Strebt er sich so innig zu verweben,
 Daß sein Herz, von Lieb' und Lust bewegt,
 Wie in beider Busen schlägt. (28,1–8)

An eben diesem Punkt setzt nun also eine Differenzierung zwischen Form und Inhalt, d. h. zwischen der – ebenfalls künstlerisch schaffenden – extradiegetischen Erzählinstanz und dem Protagonisten ein, womit die Problematisierung der intradiegetischen künstlerischen Produktion einhergeht. Das innere Bild – in Pygmalions Fall das innere Bild einer idealen Geliebten – wird durch die Kunstproduktion zwar externalisiert, verliert aber doch ein wesentliches Merkmal, nämlich im Urmedium der Dichtung dem Künstler in seinem Inneren so nah zu sein, dass er kein Bedürfnis nach körperlicher Nähe verspürt. Während er also den poetischen und damit in der idealen Kunst geformten Gegenstand in einem Zustand reiner geistiger Liebe verehrt, wandelt sich nach Abschluss der Kunstproduktion durch das Sekundärmedium der plastischen Kunst die anfangs religiöse Verehrung zum körperlichen Bedürfnis nach Nähe. Dieser Wunsch geht so weit, dass Pygmalion belebte Elemente der Natur entnimmt und versucht, Merkmale der eigenen Vitalität (»Das sein Herz [...] wie in beider Busen schlägt«; 28, 7–8) und der Natur (»Das Gebüsch verarmt an Myrt' und Rosen, / die er sorgsam ihr in Kränze flicht«; 29,4) auf die Statue zu übertragen. Für Schlegel liegt es »im Wesen der Schönen Künste, nicht nützlich sein zu wollen.«³⁴ Genau diese Forderung aber stellt der Künstler nun an sein Produkt. Die Kanzone führt entsprechend in dieser Wendung ihren Protagonisten als letztlich defizitären Schöpfer

34 A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 13.

66 vor, der durch den Wechsel des Mediums von der Poesie zur Bildhauerei ohne göttliche Hilfe nicht in der Lage ist, ein ideales Kunstwerk zu erschaffen. Die künstlerische wie menschliche Potenz ist hier als innerhalb der Außenwelt beschränkt dargestellt – und dementsprechend ermöglicht auch erst die Intervention der Götter, speziell der Liebesgöttin Aphrodite, den Endzustand des Gedichtes. Diese Installation der im wahrsten Sinne des Wortes als *deus ex machina* auftretenden Belebungsinstanz lässt sich sicherlich auch als ironische Brechung im Text deuten. Zwar übernimmt der Text hier auf den ersten Blick lediglich das Belebungsmotiv, das auch bei Ovid verwendet wird, tatsächlich aber findet sich in der göttlichen Argumentation eine zusätzliche Bedeutungsebene: Pygmalion wird nicht für den Gottesdienst an den nun als tatsächlich existent postulierten Göttern belohnt, sondern vielmehr für sein Befolgen des ›inneren Rufes‹ und die daraus resultierende Motivation zur Kunstproduktion, wie dies in der direkten Rede der Göttin explizit wird, die ihrerseits den Göttervater um Belebung bittet:

Nicht aus Trotz, zu eitlem Schöpferruhme;
Folgsam lauschend nur dem innern Ruf,
Stellt' er im verborgnen Heiligthume
Uns die Gattin dar, die er sich schuf.
Jenen Funken, den Prometheus raubte,
Zum Verderben seinem stolzen Haupte,
Gieb ihn mir für den bescheidnen Sinn
Meines Künstlers zum Gewinn. (3 1, 1–8)

Ein zentraler Aspekt der romantischen Idee von Idealismus kommt hier zur Ausformung, ist darin doch die Erkenntnis codiert, dass der Mensch seine Natur selber durch seine innere Dichtung erschafft, dies aber unbewusst geschieht. »Der Idealismus«, erklärt Friedrich Schlegel, »betrachtet die Natur also wie ein Kunstwerk, wie ein Gedicht. Der Mensch dichtet gleichsam diese Welt, nur weiß er es nicht gleich.«³⁵ Um dieser Idee des unbewussten Erschaffens der Natur treu zu bleiben, wird die Instanz der Götter als belebendes Element im Text beibehalten. Wenn Friedrich Schlegel die

35 F. Schlegel: *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie* (s. Anm. 20), S. 63 f.

Natur beschreibt als das »eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind« und zugleich postuliert: »in uns kommt die Natur zum Bewusstsein«, so wird im Vorgang der göttlichen Belebung des Künstlerwerkes ein neuer Bewusstseinsvorgang beschrieben, eine Verschmelzung von Natur, Kunst und Kultur in der alles umfassenden Poesie eines romantischen Geistes.³⁶ Pygmalion erfasst damit als romantischer Künstler und Teil des belebenden Göttlichen die Natur im Moment der Belebung seiner eigenen Kunstproduktion vollständig. Fraglich bleibt aber doch, an welchem Punkt im Text diese Belebung tatsächlich stattfindet. Denn durchaus irritierend erscheint in dieser Lesart die Formulierung am Ende des Gedichtes. Wird der Moment der Belebung doch mit, wie gesehen, negativen Konnotationen angereichert, als eine schüchtern stammelnde, gehemmte Vereinigung beschrieben. In dieser Darstellung hebt die göttliche Belebung nun das eigentliche Kunstprodukt gänzlich auf. Sinnliche, physische Liebe drückt nunmehr im Sinne Schlegels »unbegriffene Widersprüche« aus, die den Verstand transzendieren und als »antithetisch« erscheinen.³⁷ Die belebte Geliebte ist in ihrem Materialismus also kein Abbild der Götter oder des inneren Ideals mehr und Pygmalion erreicht nun als weltlicher Partner die – schon zuvor durch die Gleichsetzung mit Ikarus angedeuteten – Grenzen seiner Möglichkeiten als bildender Künstler. Die mythologisch prädestinierte Belebung der Statue, die im Originalmythos den Höhepunkt der plastischen Kunstproduktion darstellt, wird damit als unvollkommen dargestellt und so negiert. In dieser paradoxen Endsituation wird die Utopie der Synonymität von bildender Kunst und innerer Poesie verneint. Das Schaffen des Künstlers wird ironisiert, indem die »Unmöglichkeit des Gelingens und [...] das rückwärtsgewandte Streben nach Vollkommenheit« vorgeführt wird.³⁸ Denn, so argumentiert Schlegel, im Gegensatz zur Poesie haben die übrigen Künste »doch nach ihren beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung eine bestimmte Sphäre,

³⁶ F. Schlegel: *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie* (s. Anm. 20), S. 64 f.

³⁷ August Wilhelm Schlegel: »Ueber Shakespeares Romeo und Julia«. In.: ders. *Sämtliche Werke. VII – Vermischte und kritische Schriften*. Hg. v. Eduard Böcking. Hildesheim 1971, S. 71-97, hier: S. 95.

³⁸ Meier: *Klassik – Romantik* (s. Anm. 9), S. 22.

68 die sich einigermaßen ausmessen läßt«. ³⁹ Der antike Künstler scheitert daher an seiner Wahl des Mediums, denn trotz der zelebrierten Kunstreligion bleiben seine Produkte nur Zeichen, wenn zur Umsetzung der Idee die >falsche<, hier die plastische Kunst, gewählt wird. Als einzige Alternative wird der defizitären plastischen Kunst die Poesie als >Ur- und Mutterkunst< entgegengestellt. Durch sie findet, wie gezeigt werden konnte, die wahre Belebung nicht etwa in der Vitalisierung der Frauenstatue oder der Götterbilder, sondern durch die poetische Deskription statt. Damit wird der Stoff des Pygmalionmythos im Werk August Wilhelm Schlegels zum Ausdruck eines >Wesentlich-Antiken< und dient dem romantischen Dichter so als >Marmor<, aus dem dieser dann in seiner >wesentlich-modernen< Bearbeitung die Neuformung und damit einhergehende Wiederbelebung des antiken Mythos leistet.

39 A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II* (s. Anm. 14), S. 225.