

FRAUKE BERNDT

›Arbeit des Herzens‹

Kardiologische Praktiken in J. J. Bodmers

Pygmalion und Elise (1747/1749)

My Fair Lady
Dr. med. Dora Kohlschütter
(1905-1978)

Im ersten Band der *Discourse der Mahlern* (1721-1723) stellt Johann Jacob Bodmer fest: »Die [] vornehme[n] Poeten [...] lassen das Herze reden.«¹ Weil eine korpuslinguistische Analyse der Lexeme *cœur / heart / Herz*, welche die französischen, englischen und deutschen Quellen von 1720 bis 1780 zu berücksichtigen hätte, noch aussteht, ist das semantische Spektrum des ›Herzens‹ bis heute ungeklärt, obwohl Konsens darin besteht, dass der im Rationalismus noch gültige Gegensatz ›Verstand vs. Herz‹ der Komplexität der Sache nicht gerecht wird. Die Literatur der sogenannten Empfindsamkeit spreche die Sprache des Herzens,² welche die barocke *eloquentia corporis* abgelöst habe.³ Als empfindendes Organon, das zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen vermittelt, wird das ›Herz‹ nicht nur emotional oder sogar affektiv konnotiert, sondern vor allem rational. Es ist einerseits eine Instanz des ethischen Urteilens, die über Freundschaft, Glauben und Politik sowohl richtig als auch falsch entscheiden kann. Das ›Herz‹ ist andererseits aber auch eine Instanz des ästhetischen Urteilens, die über die Wirkung von Literatur entscheidet. Auch in Bodmers ästhetiko-ethischen Schriften, von denen er nicht wenige zusammen mit Johann Jacob Breitinger verfasst hat, steht das Herz im Zentrum. Eine doppelte Ambiguität zeichnet diese Schriften aus: Die erste Ambiguität betrifft die Verflechtung von Ethik und Ästhetik, deren »Diskurspraktik« Johannes Hees-Pelikan folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Der ästhetische Diskurs verdankt sich

- 1 Johann Jacob Bodmer et al.: *Die Discourse der Mahlern*, 4 Bde., Zürich 1721-1723, hier: Bd. I, 19. Diskurs [unpaginiert].
- 2 Vgl. Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1988; Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie im 18. Jahrhundert*. München 2003.
- 3 Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S. 124-148.

damit einer Praktik, die Begriffe aus der Ethik verwendet. So entsteht ein Diskurs, der sich durch eine ästhetisch-ethische Hybridität auszeichnet.«⁴ Die zweite Ambiguität betrifft den Gegenstandsbereich der Ästhetik, der bei Bodmer Aspekte der Erkenntnistheorie und der Triebtheorie in der für die mittlere Aufklärung typischen Art und Weise mit Darstellungstheorien rhetorischer und poetologischer Herkunft verbindet. Denn die Prinzipien der Ästhetik werden von den semiotischen, rhetorischen und narrativen Verfahren der Literatur abgeleitet.

Dass dieses ›Herz‹ jedoch nicht nur sprachförmig, sondern vor allem auch erzählförmig ist und ausgerechnet dadurch tatsächlich (wieder) zu einer Körpersprache wird, möchte ich im Folgenden anhand von Bodmers Bearbeitung des Pygmalion-Mythos in einem Jahrzehnt, in dem das Statuenthema boomt, zeigen. Unter dem Titel *Pygmalion und Elise* erschien diese Bearbeitung in Frankfurt und Leipzig zuerst 1747 anonym in der Sammlung *Neue Erzählungen verschiedener Verfasser*.⁵ 1749 veranstaltet Johann Georg Sulzer – nicht Breitinger und auch nicht Bodmer selbst, wie Katja Fries vermutet –⁶ in Berlin eine zweite Auflage, die allerdings ebenfalls weder den Autor noch den Herausgeber nennt. »[W]as Inhalt und Wortlaut anbelangt«, sind beide Ausgaben »nahezu identisch und weisen neben minimalen Umformulierungen einzig kleine Unterschiede in Zeichensetzung und Darstellung auf«⁷. Der Band umfasst nicht mehr nur einen, sondern zwei Paratexte: Sulzers »Erinnerung wegen dieser neuen Ausgabe«⁸ und das Widmungsschreiben »An Herrn ***« sowie die beiden seriell aufeinander bezogenen Erzählungen »Pygmalion« und »Elise. Pygmalions Zweiter Theil«. Sulzer fügt außerdem seine eigene, thematisch mit den beiden Teilen verbundene Erzählung »Damon. Oder die platonische Liebe« hinzu. Den Plot von *Pygmalion und*

4 Einleitung von Johannes Hees-Pelikan in diesem Band, S. 7-37.

5 [Johann Jacob Bodmer u. Hans Ulrich Blarer von Wartensee]: *Neue Erzählungen verschiedener Verfasser*. Frankfurt, Leipzig 1747. Online: <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-15685>. Abgerufen am 22.11.2020. Neuaufgabe (ohne das Widmungsschreiben »An den Mädchenfreund«): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*. Hg. v. Klaus Völker. Frankfurt a. M. 1994.

6 Vgl. Katja Fries: *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen Johann Jakob Bodmers (1698-1783)*. Berlin, Boston 2019, S. 279.

7 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 279.

8 [Johann Georg Sulzer]: »Erinnerung wegen dieser neuen Ausgabe«. In: [Johann Jacob Bodmer]: *Pygmalion und Elise*. [Berlin] 1749, S. 3-6. In: Johann Georg Sulzer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Dichtung und Literaturkritik*. Hg. v. Annika Hildebrandt u. Steffen Martus. Basel 2020, S. 74-77.

Elise organisieren »Ovidens Verwandlungen«, die Bodmer schon als Heranwachsenden »mit der ganzen Macht« angezogen haben.⁹

Die in den *Metamorphosen* angelegte Möglichkeit, die Liebesgeschichte als Allegorie der Kunstproduktion und -rezeption zu interpretieren,¹⁰ bestimmt die Rezeption des Pygmalion-Mythos seit alters her, so auch Bodmers Erzählungen, in denen das ästhetiko-ethische Programm auf den Punkt des ›Herzens‹ gebracht wird: »Pygmalion hatte diesmal nicht mit der Phantasie allein gearbeitet, diese hatte ihm nur die Zeichnung geliehen, sein Herz hatte das übrige hinzugesetzt und vollkommen gemacht.«¹¹ »Abhandlung ist Theorie«, führt Friedrich Gottlieb Klopstock in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* (1774) aus, »Darstellung hat Theorie«¹². In diesem Sinn basiert die ›Arbeit des Herzens‹ in Bodmers *Pygmalion und Elise* nicht auf Begriffen, sondern auf einer Reihe von Praktiken. Denn es gibt bei Bodmer – und ich halte diesen Befund für repräsentativ im Hinblick auf die Episteme der mittleren Aufklärung – keine theoretische Lehre vom Herzen, die nicht in der praktischen ›Arbeit des Herzens‹ verankert wäre. Während in einer solchen ›Kardiologie‹ das Herz der passive Gegenstand einer wissenschaftlichen Vermessung wäre, geht es im Horizont kardiologischer *Praktiken* um das Potenzial des Herzens, dessen Arbeit es zum aktiven Organon macht. Mit dieser ›Arbeit des Herzens‹ löst Bodmer den Pygmalionstoff aus dem materia-

9 [Johann Jacob Bodmer]: »Bodmer's Persönliche Anekdoten. Herausgegeben von Theodor Vetter«. In: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1892. Herausgegeben von einer Gesellschaft zürcherischer Gedichtsfreunde* 15 (1892), S. 91-131, hier: S. 95.

10 Vgl. u. a. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*. München 1998; *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer u. Gerhard Neumann. Freiburg 1997; Joseph Hillis Miller: *Versions of Pygmalion*. Cambridge/MA, London 1990; Annegret Dinter: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur – Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg 1979; Heinrich Dörrie: *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seiner Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen 1974.

11 [Johann Jacob Bodmer]: *Pygmalion und Elise*. [Berlin] 1749, S. 22. Online: <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-15686>. Abgerufen am 22.11.2020. Im Folgenden parenthetisch im Fließtext zitiert unter Angabe der Sigle [PE] sowie der Seitenzahl.

12 Friedrich Gottlieb Klopstock: »Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Gesetze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wleamar. Herausgegeben von Klopstock«. In: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Begr. v. Adolf Beck et al., hg. v. Horst Gronemeyer et al. Abt. Werke: VII/1. Hg. v. Rose-Maria Hurlbusch. Berlin, New York 1975, S. 9, Hervorh. im Original.

listisch-empiristischen Diskurs heraus und macht ihn für seinen eigenen ästhetiko-ethischen Diskurs fruchtbar.

Eine praxeologische Analyse der Erzählungen ergänzt und erweitert die historische Narratologie. Dafür rekonstruiere ich – in einem ersten Schritt – die beiden philologischen Praktiken des Übersetzens (1) und Teilhabens (2). Die Analyse der Paratexte zeigt – in einem zweiten Schritt –, wie die beiden philologischen Praktiken des Herausgebens (3) und Widmens (4) in eine performative und eine narrative Funktion transformiert werden; diese bilden den Rahmen um die beiden Erzählungen *Pygmalion und Elise*. Schließlich wende ich mich – in einem dritten Schritt – den Erzählungen selbst zu. Im ersten Teil »Pygmalion« beginnt die ›Arbeit des Herzens‹ bei der generischen Praktik des Lehrens, die nun als Handlung innerhalb der erzählten Welt abgebildet wird: Im inneren Monolog reflektiert Pygmalion sowohl seine Empfindungen als auch sein Begehren nach der Statue (5). Die eigentliche Arbeit hängt jedoch von der narrativen Praktik eines körpergebundenen Wahrnehmens ab, die von Pygmalion zu Elise führt. Erzählt wird, wie die Statue ihren eigenen Körper mit der gleichzeitigen Entstehung der für diese Wahrnehmung nötigen Sinne belebt (6). Bodmer vollzieht mit der ›Arbeit des Herzens‹ also insofern einen Paradigmenwechsel in der Rezeptionsgeschichte, als die Verlebendigung der Statue weder einen göttlichen noch einen bildkünstlerischen Schöpfungsakt beschreibt, sondern einen narrativen; damit leistet er einen wesentlichen Beitrag zur Proto-Narratologie des 18. Jahrhunderts.

1 Übersetzen

Eine praxeologische Analyse hat bei dem auffälligen Befund zu starten, dass die ›Arbeit des Herzens‹, d. h. die eigentliche Verlebendigung der Statue, in *Pygmalion und Elise* auf einer Reihe philologischer Praktiken basiert.¹³ Dabei verstehe ich unter Praktiken mit Andreas Reckwitz »rou-

13 Vgl. Steffen Martus u. Carlos Spoerhase: »Praxeologie der Literaturwissenschaft«. In: *Geschichte der Germanistik* Doppelheft 35/36 (2009), S. 89-96. Vgl. dies.: »Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie. Einleitung«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23/2 (2013), S. 221-225; vgl. Steffen Martus: »Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der ›Brüder Grimm‹«. In: *Symphilogie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*. Hg. v. Vincent Hoppe, Marcel Lepper u. Stefanie Stockhorst. Göttingen 2016, S. 47-72.

tinisierte Aktivitäten eines menschlichen Subjekts im Umgang mit Objekten«¹⁴. Diese schließen auch »intellektuell ›anspruchsvolle‹ Tätigkeiten wie die des Lesens, Schreibens oder Sprechens« sowie die philologische Praktik des Übersetzens ein.¹⁵ Im zehnten Buch der *Metamorphosen* erzählt Ovid vom Bildhauer Pygmalion, der sich – enttäuscht von den Frauen – in seine aus Elfenbein geschnitzte Statue verliebt. Nachdem er sie zunächst geküsst, geschmückt, beschenkt und mit ihr wie mit einer Partnerin verkehrt hat, erfüllt die Liebesgöttin Venus sein Begehren und verwandelt die Statue in eine lebendige Frau, mit der Pygmalion die Paphos zeugt.¹⁶ Der erste Teil der beiden Erzählungen *Pygmalion und Elise* mit dem Titel »Pygmalion« knüpft an Ovid an. Aus Zypern flieht der Bildhauer auf eine einsame Insel, auf der er eine ideale Statuen-Gesellschaft schafft – unter anderem auch die weibliche Statue, die durch »eine himmlische Macht« belebt wird (PE, 27). Vom gemeinsamen ›Leben danach‹ erzählt »Elise. Pygmalions Zweiter Theil«, in dem Pygmalion als »pädagogischer Robinson« seine neue Gefährtin erzieht.¹⁷ »In seinem aus heutiger Sicht geradezu grotesk komischen Bericht von 1747 über ›Pygmalion und Elise‹, spottet Fritz Gutbrodt, »übersetzt er [Bodmer, F.B.] sehr treu die antiken Verse Ovids in einen empfindsamen Selbstbeobachtungs- und Erziehungsroman, der auch eine Art Robinsonade ist«¹⁸, während Fries Bodmer immerhin attestiert, dass sich am Roman »ein innovatives Erziehungskonzept ablesen lässt«, in dem »Gespräche als pädagogisches Fundament« fungieren.¹⁹

Dass Bodmer ein passionierter Übersetzer antiker und moderner Texte war – insbesondere Homers, Miltons und Rousseaus²⁰ –, ist ebenso bekannt wie die Tatsache, dass Breitinger eine der ersten Übersetzungs-

14 Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4 (2003), S. 282-301, hier: S. 292.

15 Ebd., S. 290.

16 Vgl. Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, S. 526-531.

17 Dörrie: *Pygmalion* (Anm. 10), S. 49.

18 Fritz Gutbrodt: »Pygmalion. Von der Ästhetik als Modellierung der Gefühle«. In: *Gefühle zeigen. Manifestationsformen emotionaler Prozesse*. Hg. v. Johannes Fehr u. Gerd Folgers. Zürich 2009, S. 215-242. Online: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/31853/2/Gutbrodt_Gef%C3%BChle_zeigen_2009V.pdf. Abgerufen am 26.01.2021, hier: S. 3.

19 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 295; vgl. ebd., S. 264.

20 Vgl. Melanie Rohner: »Ces tems de barbarie étoient le siècle d'or. Rousseaus *Le Léviote d'Éphraïm* und Bodmers *Menelaus bey David* im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Diskussionen«. In: *Comparatio* 8/1 (2016), S. 59-74.

theorien vorlegt,²¹ sodass die Praktik des Übersetzens im Zürich der mittleren Aufklärung eine zentrale Rolle spielt. Neben Ovid gilt auch Jean de La Fontaines Fabel *La statuaire et la statue de Jupiter* (1678) als Quelle,²² obwohl Bodmer weder von ihm noch von Ovid auch nur einen einzigen Vers tatsächlich übersetzt hat. Stattdessen rezipiert er André-François Boureau-Deslandes' *Pigmalion, ou la statue animée* – einer von dessen vier *contes philosophiques*.²³ Der Roman erschien 1741. Er wurde sofort zensiert und verbrannt, jedoch 1742 anonym in London,²⁴ 1743 in Berlin, 1744 und noch einmal 1753 in London neu verlegt.²⁵ Im deutschsprachigen Raum war *Pigmalion* seit einer Rezension vom 26. Februar 1742 in den *Göttingischen Zeitungen von Gelehrten Sachen* bekannt – unter dem Hinweis, der Roman sei nicht in London, sondern »eigentlich zu Amsterdam aus der Presse gekommen«²⁶. Noch immer anonym erschien er 1748 unter dem Titel *Pigmalion, Oder Die belebte Statue* in deutscher Übersetzung in Hamburg; im selben Jahr übrigens wie der legendäre *Acte de ballet Pygmalion* von Jean-Philippe Rameau. Diese Übersetzung, die »wohl von Deslandes selbst«²⁷ stammt, befindet sich in Bodmers Besitz und weist seine Annotationen auf.²⁸ Am 7. Februar 1748 bemängelt er deren Qualität in einem Brief an Sulzer:

- 21 Vgl. Wolfgang Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*. Stuttgart 1973, S. 51.
- 22 Vgl. Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 265.
- 23 Vgl. John L. Carr: »The life and works of André-François Boureau-Deslandes«. PhD Thesis. University of Glasgow 1954, S. 405.
- 24 Vgl. André-François Boureau-Deslandes: *Pigmalion, ou la statue animée*. London 1942. Online: https://books.google.ch/books?id=YhE6AAAAcAAJ&pg=PR1&hl=de&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&cf=false. Abgerufen am 22.11.2020.
- 25 Vgl. Carr: »The life and works of André-François Boureau-Deslandes« (Anm. 23), xi-xii; Rolf Geißler: *Boureau-Deslandes. Ein Materialist der Frühaufklärung*. Berlin 1967, S. 182, Anm. 53.
- 26 [Anonym]: »Amsterdam. Pigmalion ou la statue animée 1742. In 12.9. Bogen weitläufig gedruckt«. In: *Göttingische Zeitungen von Gelehrten Sachen*. Den 26. Februar. 1742. Jahr. 17. Stück, S. 132. Online: https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN319732576_1742?tify=. Abgerufen am 22.11.2020.
- 27 Johann Georg Sulzer: *Gesammelte Schriften. Kommentierte Ausgabe*, Bd. 10.2: *Johann Georg Sulzer – Johann Jakob Bodmer. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann unter Mitarbeit von Baptiste Baumann. Basel 2020, S. 1100.
- 28 Vgl. André-François Boureau-Deslandes: *Pigmalion, Oder Die belebte Statue*. Hamburg 1848. Online: <https://www.e-rara.ch/zuz/pbjbodmer/content/titleinfo/4900096>. Abgerufen am 22.11.2020.

Mir ist jüngst die Übersezung in die Hände gefallen, welche ein Hamburger von des M. de Saint Hiacinthe statüe animée gemacht hat. Der Übersezer scheint ein Schüler zu seyn. Was ist bl. 25. ich bin es welcher durch unbekannte Neigungen zur Natur diese Gunst von der Gottheit erlanget hat. Es kränket mich für den Hn S. Hiacynthe daß seyn artiges werk so übel defigurirt worden.²⁹

Aus diesen philologischen Daten folgt, dass Bodmer *Pigmalion* für die erste Fassung von *Pygmalion und Elise* im Original rezipiert hat. Sowohl 1747 als auch im Brief an Sulzer von 1748 und noch in dessen Edition von *Pygmalion und Elise* sowie in der von Sulzer selbst verfassten Rezension dieser zweiten Auflage von 1749 in den *Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* wird der Roman freilich nicht Boureau-Deslandes zugeordnet, sondern »S. Hiacinthe«³⁰, gemeint ist: Thémiseul de Saint-Hyacinthe, das Pseudonym für Hyacinthe Cordonnier. Diesen ›falschen‹ Namen³¹ verwendet Bodmer bereits im Brief vom 18. September 1747 an Johann Elias Schlegel.³² Damit ist klar, dass beide Paratexte von *Pygmalion und Elise* – sowohl Sulzers »Erinnerung« (PE, 4) als auch das Widmungsschreiben »An Herrn ***« (PE, 7) – eben »St. Hyacinthe« (PE, 4) bzw. den »Hrn. von S. Hyacinthe« als den Autor des *Pigmalion* angeben (PE, 12). Weil Saint-Hyacinthe zwar als Pseudonym für Boureau-Deslandes kursiert, obwohl der Roman – anders als Fries behauptet – nie unter seiner Autorschaft veröffentlicht wurde,³³ hat auch nicht Saint-Hyacinthe den Namen Galatea für die Statue erfunden,³⁴ sondern erst

29 Bodmer an Sulzer, 7. Februar 1748, zit. nach Johann Georg Sulzer: *Gesammelte Schriften. Kommentierte Ausgabe*, Bd. 10.1: *Johann Georg Sulzer – Johann Jakob Bodmer. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Hg. v. Elisabeth Décultot u. Jana Kittelmann unter Mitarbeit von Baptiste Baumann. Basel 2020, S. 65.

30 [Johann Georg Sulzer]: »Berlin. Pygmalion und Elise. 9 Bogen in Octav«. In: *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. Freytags, den 27. Hornung 1750. No. IX*, S. 78-80, hier: S. 79. Online: https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN555610861_1750?tify=. Abgerufen am 22.11.2020.

31 Vgl. Hans Sckommodau: »Pygmalion bei Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert«. In: *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main* 8/3 (1969), Wiesbaden 1970, S. 61 (15), Anm. 1.

32 Vgl. Johannes Crüger: »Briefe Joh. Elias Schlegels an Bodmer«. In: *Archiv für Literaturgeschichte* 14 (1886), S. 56.

33 Vgl. Britta Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk. Zu einer Archäologie des (Post-)Humanen im Diskurs der Moderne (1750-1820)*. Paderborn 2018, S. 363, Anm. 7.

34 Vgl. Reinhold Meyer: »The Naming of Pygmalion's Animated Statue«. In: *The Classical Journal* 66/4 (1971), S. 316-319, hier: S. 317.

Jean-Jacques Rousseau in seinem Melodrama *Pygmalion, scène lyrique* (1762).³⁵

Zwischen »Antikensehnsucht und Maschinenglauben« sind Bodmers Erzählungen *Pygmalion und Elise* ohne Boureau-Deslandes undenkbar,³⁶ der »in Auseinandersetzung mit Locke und dessen Theorie von einem der Materie inhärenten geistigen und empfindenden Prinzip das rein galante Motiv des verliebten Künstlers aus der Barockzeit einer neuen Fragestellung« zugeführt hat, »nämlich der, ob Leben, Denken und das Selbst ein Effekt der Materie ist«³⁷, wie Britta Herrmann in ihrer diskursanalytischen Lektüre herausarbeitet. Selbst wiederum nicht qua Abhandlung, sondern qua Darstellung prägt der philosophische Diskurs der mittleren Aufklärung das materialistische Pygmalion-Manifest.³⁸ Indem er »den Gegensatz zwischen Intelligenz und Materie probeweise aufhebt«, hat Boureau-Deslandes in der philosophischen Erzählung den Boden für die philosophischen Interventionen von Julien Offray La Mettrie, Étienne Bonnot Condillac oder Denis Diderot bereitet.³⁹ Vor allem aber hat Boureau-Deslandes im Hinblick auf den ästhetiko-ethischen Diskurs den Paradigmenwechsel von Mimesis zu Poiesis vorbereitet: Denn »der philosophische Diskurs um die autonomen Eigenschaften der Materie« ist weder »von der Frage nach den poetischen Möglichkeiten der Kunst zu trennen noch umgekehrt die weitere Kunsttheorie von der Idee einer potentiellen Verselbständigung der Materie (mithilfe des Pygmalionmythos diskutiert als Verselbständigung des Kunstwerks)«⁴⁰. Anstatt der Vollkommenheit der Kunst, die auf einer regelgeleiteten Übereinstimmung von Urbild und Abbild basiert, betont Boureau-Deslandes das »je ne sçai quoi de fort & de sublime«⁴¹, mit dem die Wirkung

35 Vgl. John L. Carr: »Pygmalion and the Philosophes: The Animated Statue in Eighteenth-Century France«. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 239-255, hier: S. 242.

36 Gerhard Neumann: »Pygmalion. Metamorphosen des Mythos«. In: *Pygmalion* (Anm. 10), S. 11-60, hier: S. 11; vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und der Zukunft der Kunstgeschichte*. Überarb. Neuausg. Berlin 2000.

37 Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 362. Vgl. Geißler: *Boureau-Deslandes* (Anm. 25), S. 89-91; Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 278.

38 Vgl. Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions* (Anm. 10), S. 9, Anm. 1.

39 Claudia Weiser: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 31.

40 Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 362.

41 Boureau-Deslandes: *Pygmalion* (Anm. 24), S. 3.

eines Werks in den Vordergrund rückt. Dementsprechend interpretiert Herrmann *Pigmalion* als »Allegorie« einer neuen Rezeptions- und Wirkungsästhetik,⁴² in deren Rahmen die Einbildungskraft von einem reproduktiven zu einem produktiven Verfahren aufgewertet wird.

2 Teilhaben

Um die ›Arbeit des Herzens‹ in *Pygmalion und Elise* vorzubereiten, steht Bodmers Abgrenzung von Boureau-Deslandes vor einer klaren Aufgabe: Wo Philosophie war, da muss Empfindung werden! Die Praktik der Teilhabe löst daher die Praktik des Übersetzens ab. Das neue Ziel besteht darin, von »der natürlichen Vorstellung einer Liebe« zu erzählen, »die empfindet, denkt, und thut wie es dem menschlichen Herzen eben und recht ist« (PE, 8). Als »intendierte Umschrift der Erzählung«⁴³ hat Bodmer daher an Boureau-Deslandes' Roman in einer Art und Weise teil, die man mit Renate Lachmann als Partizipation bezeichnen könnte: »Partizipation schließt im Wiederholen und Erinnern der vergangenen Texte ein Konzept ihrer Nachahmung ein.«⁴⁴ Charakteristisch für diese Form der Transtextualität ist es, dass sie versucht, »die Zeit der Prätexte mit der Zeit des eigenen Textes zu identifizieren oder zu überblenden«⁴⁵, dabei aber deutlich andere, d. h. eigene Akzente zu setzen und die Vorlage dergestalt zu korrigieren.

Programmatisch wird die Dynamik der Teilhabe im Widmungsschreiben »An Herrn ***«. Gegen den französischen »Wollüstling«, dessen »freye [] Philosophie [...] wohl ein alter Heide haben kann, aber kein Christ«⁴⁶, tritt Bodmer mit einem »anderen Roman« an, wie Sulzer in seiner Rezension bestätigt – einem empfindsamen. Dafür ist ein »Witz« nötig, der die »nackende Natur und die lebendige Anmuth« der Dinge erfasst (PE, 9). Vor dem Hintergrund der *querelle des anciens et des modernes* werden dafür die »Liebeshistörchen, die uns aus den griechischen Zeiten und Ländern« überliefert sind, »den Romanen der neuern« programmatisch gegenübergestellt (PE, 7): Lesen möge man die Griechen, nicht die Franzosen und ihre deutschen Nachahmer. Anstatt dem »Flit-

42 Vgl. Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 366.

43 Ebd., S. 361.

44 Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990, S. 39.

45 Ebd., S. 40.

46 [Johann Georg Sulzer]: »Berlin. Pygmalion und Elise« (Anm. 30), S. 79.

terzierat« der »Galanteriekünste« (PE, 9) müsse man wieder zu »Natur und der Wahrheit« finden, obwohl es »uns an natürlichen und recht-schaffenen Sitten; und eben deswegen [...] an ächte[m] Witze« mangle (PE, 10). Den Maßstab des empfindsamen Romans bildet der »unge-künstelte[] Witz der alten, freyen, der Natur noch nahen und getreu gebliebenen griechischen Nationen« (PE, 7f.), den es freilich nicht nach-zuahmen gelte, sondern zu den eigenen historischen Bedingungen zu aktualisieren, was sogar »ein ungleich empfindlicheres Vergnügen« in Aussicht stellt (PE, 7):

Diesem auf die Spur zu kommen, müssen wir in die alten Zeiten und zu den alten Völkern reisen. Wir müssen die Natur aus den griechi-schen und römischen Scribenten wieder lernen. Sie müssen unsern Erdichtungen, den Pflanzen eines allemannischen Bodens, eine Art und Manier nach ihren Sitten und Denkensarten mittheilen. (PE, 10)

Bodmers Teilhabe führt daher nicht wie eine klassische Übersetzung von einer Sprache in die andere, sondern von einem Diskurs in den anderen, den wiederum Herrmann sorgfältig rekonstruiert. Wie *Pygmalion* »be-zieht Bodmers Text Stellung zur Rolle der Einbildungskraft, verhandelt das Verhältnis von Mimesis und Poiesis und kommentiert den ›materialistischen‹ bzw. sensualistischen Subtext von Boureau-Deslandes' Erzäh-lung«⁴⁷. Auf *Pygmalion und Elise* stellt Herrmanns Allegorese jedoch »eine andere Perspektive« ein – »eine, die von der sich bereits um 1740 abzeichnenden Überwindung des Nachahmungskonzepts kündigt und sich dann mit dem genieästhetischen Denken durchsetzt«⁴⁸, bei dem sich »das Postulat der Nachahmung unter der Hand in eines der Vorahmung [sic] verwandelt und der Künstler (mit seinem Werk) selbst als Teil einer *natura naturans* erscheint«⁴⁹. Vor diesem Hintergrund stehe Pygmalion »Modell für die (männliche) Kunstproduktion«⁵⁰, die auf die Auto-nomieästhetik zusteuert. »Mann, Vater, Schöpfer und Geliebter sind hier nicht zufällig metnoymische [sic] Verschiebungen, denn Zeugung, Kunst und Liebe sind produktionsästhetisch auf intrinsische Weise mit-einander verkoppelt.«⁵¹ »Insgesamt«, so resümiert Herrmann, lassen sich Bodmers Erzählungen »in vielerlei Hinsicht als ein Übergangstext lesen,

47 Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 371.

48 Ebd., S. 385.

49 Ebd., S. 393f., Hervorh. im Original.

50 Ebd., S. 386.

51 Ebd., S. 381.

in dem sich die zeitgenössische Dynamik verschiedener kultureller Verhandlungen offenbart⁵².

Dass Teilhabe nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch ethische Implikationen hat, machen die genderspezifischen Unterschiede zwischen Boureau-Deslandes' Widmungsschreiben »A MADAME LA COMTESSE DE G ...« und Bodmers Brief »An Herrn ***« deutlich; die erste Auflage von 1747 war sogar noch »An den Mädchenfreund« adressiert. Anders als den Roman legitimiert die Erzählungen keine adelige Gönnerin. Stattdessen werden die bürgerlichen Mädchen zum Objekt eines pädagogischen Pakts, den der männlich konnotierte Schreiber der Widmung mit Herrn *** »zum Behufe des schönen Geschlechtes« schließt (PE, II). Bei Bodmer erhält die Statue auch zum ersten Mal einen Namen, und Elise wird Pygmalion im Titel der Erzählungen gleichrangig an die Seite gestellt. Keineswegs ist der Name »Elise«, den Johann Wolfgang Goethe und George Bernhard Shaw übernehmen werden,⁵³ »gutbürgerlich deutsch«⁵⁴. Vielmehr zeugt er davon, dass Bodmer die beiden in seiner Zeit kursierenden Pygmalion-Mythen amalgamiert: einen zypriotischen mit einem phönizischen. Denn sowohl der zypriotische König, der sich in eine von ihm selbst angefertigte Statue verliebt, als auch der König von Tyros, von dem Vergils *Aeneis* erzählt, heißen Pygmalion. Die Schwester des Letzteren, Dido, ist auch als Alyssa oder Elissa bekannt.⁵⁵ Beide Mythen wurzeln in einer älteren Kosmogonie, die in *Pygmalion und Elise* ihre Spuren hinterlässt: »[t]he fabulous account of Creation was gradually displaced by a fabulous account of the birth of the arts [...], for in the creation of Paphos we find a vestige of the ancient cosmogonic myth.«⁵⁶

Das ethische Potenzial der »Frau« prägt Bodmers Geschlechterdiskurs, dessen unerhörte Modernität Carolin Rocks am Beispiel der *Discourse der Mahlern*⁵⁷ und Anett Lütteken u. a. am Beispiel der »Frauenbibliothek« aus dem *Mahler Der Sitten* (1746) sowie den Schulbüchern der *Sittlichen und gefühlreichen Erzählungen* (1773) zeigen.⁵⁸ Dementsprechend ergänzt der Geschlechterdiskurs in »Elise. Pygmalions Zweiter

52 Ebd., S. 393.

53 Vgl. Carr: »Pygmalion and the Philosophes« (Anm. 35), S. 427; Dörrie verweist auf *Pygmalion*, eine Parodie von Coltelli und Jean-Antoine Romagnesi, wo die Statue Agamléris heißt (vgl. *Pygmalion* (Anm. 10), S. 48, Anm. 18).

54 Gutbrodt: »Pygmalion« (Anm. 15), S. 3.

55 Vgl. Dörrie: *Pygmalion* (Anm. 10), S. 48, Anm. 19.

56 Carr: »Pygmalion and the Philosophes« (Anm. 35), S. 428.

57 Vgl. den Beitrag von Carolin Rocks in diesem Band.

58 Vgl. den Beitrag von Anett Lütteken in diesem Band.

Theil« den ästhetiko-ethischen Diskurs im ersten Teil »Pygmalion«. Denn dem Geniediskurs entspricht die »diskursive[] Naturalisierung des ›Weiblichen‹«⁵⁹, welche die traditionelle Hierarchie der Geschlechter zu den Bedingungen der bürgerlichen Empfindsamkeit neu begründet. Während Boureau-Deslandes die »Menschwerdung des Automaten«, den der Künstler (sic) mit Raffinesse hergestellt hat, durch die Erziehung zum Eros vollendet, treten bei Bodmer neben das höfische Liebeskonzept sowohl *Philia* (Freundschaftsliebe) als vor allem auch *Agape* (Nächstenliebe) –⁶⁰ an der Hierarchie der Geschlechter ändert sich freilich nichts: »Dein Beruff ist, durch mich vergnügt zu seyn.« (PE, 51) Bei Bodmer wird aus Boureau-Deslandes' erotischer Gespielin ein prä-rousseauistisches »Naturkind«⁶¹. »Elise und Pygmalion handeln auf ihrer Insel eine Geschlechterordnung aus, wobei beide ein Komplementaritätsmodell der Geschlechter propagieren«, analysiert Eva Kormann: »Männer und Frauen sind nach diesem Modell von Natur aus verschiedenen und haben unterschiedliche Aufgabenbereiche in der Gesellschaft«⁶², wie vor allem der vielzitierte Dialog zwischen den beiden Protagonist*innen über die verschiedenen Formen männlicher und weiblicher Kreativität belegt:

Mich dünket, du sagtest gestern zu mir, ich wäre gemacht, dir eine Menge unsers gleichen zu gebären, welche diese ganze Gegend anfüllen sollten. Ich bin ganz geneigt dieses zu thun, lehre mich nur, wie ich es bewerkstelligen solle. Vor allen dingen aber wollte ich gerne diese Bildsäulen aus der Finsterniß gebären, in welcher ich unlängst mit ihnen gelegen hatte. Ich wollte gerne mehr Pygmalionen haben. Aber ich weiß die Kunst nicht, wie ich sie gebären soll. Soll ich sie umarmen, und ihnen von meiner Lebenswärme mittheilen? Du kanst sie mir entdecken, denn du weisest sie, massen du mich gebohren hast. **Pygmalion** versetzte: So gebären die Frauen nicht. (PE, 66, Hervorh. im Original)

Im Gegensatz zu Pygmalions Kopfgeburten darf Elise »nicht in gleicher Weise zur individuellen Schöpferin werden. Sie wird als Gattungswesen klassifiziert und auf die biologische Mutterrolle verwiesen. Kunst- und

59 Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 387.

60 Vgl. Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 283.

61 Dörrie: *Pygmalion* (Anm. 10), S. 49.

62 Eva Kormann: »Kopfgeburten – Traumfrauen und Geschlechterverhältnisse«. In: *Gelegentlich: Brecht. Jubiläumsschrift für Jan Knopf*. Hg. v. Birte Giesler et al. Heidelberg 2004, S. 129-138, hier: S. 133.

Künstlerkonzeptionen erweisen sich hier deutlich als von Geschlechterverhältnissen geprägt und als nicht geschlechtsneutral⁶³, moniert Kormann. Von ihrer französischen Vorgängerin erbt Elise allerdings erstaunlich viel *libertinage*, indem sie sich dem massiv aufgebauten ›Zwang der Liebe‹, »ein Wesen unsrer Art hervorzubringen« geradezu emanzipatorisch widersetzt (PE, 54). Diesem »Zwang in die Mutterrolle«⁶⁴, der im Zentrum von Pygmalions aufgeklärter Tugendethik steht, begegnet Elise mit einem ebenso klaren wie erstaunlichen Bekenntnis zur Polyamorie:

[D]ies müste in deiner Natur seyn, aber ich finde, daß es in meiner Natur ist, diejenigen zu lieben die mir gefallen; wenn ich mehrere lieben kan, als du kanst, so geschiehet es, weil ich einen grössern Schatz von Liebe besize, als du. Ich wollte darum weil ich andre Männer neben dir liebte nicht aufhören dich zu lieben. (PE, 73)

3 Herausgeben

So ergiebig Diskursanalysen aber auch ausfallen mögen: Nicht das ›Was‹, sondern das bisher komplett vernachlässigte ›Wie‹ kommt mit der Praxeologie in den Blick. Bereits »Ovid hat für den Prozeß der künstlerischen Arbeit nicht mehr als zwei Verse übrig«, beobachtet Inka Mülder-Bach die für den pygmalionischen Effekt so charakteristische Verlagerung vom ›Was‹ auf das ›Wie‹:

Der Akzent seiner Erzählung liegt ganz auf der sinnlichen, imaginativen und amourösen Aneignung der Statue: auf dem Staunen und Begehren, dem Sehen, Fühlen, Küssen und Umfassen. Wo die Figur Pygmalions im 18. Jahrhundert von Interesse wird, bleibt diese narrative Vorgabe weitgehend bewahrt. Nicht Begriffe eines autonomen Künstlertums werden an ihr entwickelt – dafür stehen andere, mächtigere mythologische Gestalten wie Prometheus zu Verfügung –, sondern Modelle der Kommunikation zwischen Text und Leser, zwischen Werk und Betrachter.⁶⁵

In solchen Modellen der Kommunikation, die den pygmalionischen Effekt erzeugen, spielen für die ›Arbeit des Herzens‹ die Darstellungsfor-

63 Ebd., S. 134.

64 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 296.

65 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions* (Anm. 10), S. 8.

men und -verfahren eine ganz entscheidende Rolle.⁶⁶ Denn mit *Pygmalion und Elise* geht es um die Frage der Lesbarkeit:

Diese sind so beschaffen, daß sie sich lesen lassen, nachdem man den **Pygmalion** des Hrn. von **S. Hyacinthe** gelesen hat. Sie werden leicht entdecken, daß gegenwärtiger **Pygmalion** nicht so höflich, noch so prächtig, als der Französische, daß er aber auch (um mich gelinde auszudrücken) kein so materialischer Metaphysikus ist, und daß er hingegen menschlicher empfindet und denket. (PE, 12, Hervorh. im Original)

Alles, was die Leser*innen menschlich empfinden, hängt dementsprechend von der ›Beschaffenheit‹ der Erzählungen ab, sodass diese wie Spiegelneuronen funktionieren können: »Das richtigste Zeichen, daß der Witz sein Amt in einem Werke verrichtet hat, ist, wenn wir wahrnehmen, daß er uns die Bilder, die in unserm Gemüthe liegen, zurückgiebt.« (PE, 8 f.)

Amtshilfe leistet der eigentlichen Verlebendigung der Statue dabei die ebenfalls philologische Praktik des Herausgebens, die 1749 zur Neuaufgabe von *Pygmalion und Elise* führt. Im Gegensatz zu den Praktiken des Übersetzens und Teilhabens ist die Praktik insofern ein Bestandteil der ›Arbeit des Herzens‹ und nicht nur deren Vorbereitung, als die Praktik des Herausgebens narratologisch transformiert wird, sodass sie den Rahmen der Verlebendigung bildet. In seiner Studie zur Herausgeberschaft argumentiert Uwe Wirth, dass im 18. Jahrhundert »nicht nur die *Figur des Autors*, sondern auch die *Figur des Herausgebers* als Garant der Einheit und der Kohärenz des Diskurses fungiert.«⁶⁷ Auch die »Erinnerung wegen dieser neuen Ausgabe« steht im Spannungsfeld von Autor- und Herausgeberschaft, wobei durch die Anonymisierung des Autors wie des Herausgebers die Metafiktionalität des Arrangements besonders deutlich zu Tage tritt. In diesem Sinn fungiert die »Erinnerung« als ein prominenter Ort für Selbstreflexion und Selbstbeobachtung.⁶⁸ An diesem Ort wird die lebensweltlich verankerte Praktik des Herausgebens in die »parergonalen und performativen Rahmenfunktionen« der Herausgeber-

66 Vgl. Frauke Berndt: »Epistemologie der empfindsamen Stimme (Semiotik – Narratologie – Mediologie)«. In: *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Hg. v. Natalie Binczek u. Uwe Wirth. Berlin, Boston 2019, S. 290-306.

67 Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*. Paderborn, München 2008, S. 39, Hervorh. im Original.

68 Vgl. ebd., S. 118-132.

fiktion transformiert.⁶⁹ Denn der Paratext bildet nicht einfach Sulzers ›reale‹ Herausgebertätigkeiten ab, sondern inszeniert die Praktik einer klug kalkulierten, männlich gegenderten, fiktiven Figur, oder besser gesagt: *persona*, die nicht mit dem historischen Herausgeber identisch ist. Die vermeintlich individuellen Züge dieser *persona* verdanken sich den Naturalisierungseffekten, so führt Anita Traninger im Hinblick auf die humanistische Tradition solcher Personifikationen aus,⁷⁰ welche die fingierte Praktik des Herausgebens erzeugen. Den Anfang macht die Motivation des Projekts: »Die Erzählung vom Pygmalion, hat den Beyfall aller Kenner der wahren und natürlichen Schönheiten erhalten.« (PE, 3, Hervorh. im Original) Auf die Motivation folgen Lektorat, Genehmigung des Projekts durch den Urheber (›Autor‹) und Redaktion:

Ich habe deswegen, [...] gleich anfangs, da ich diese Erzählung gelesen eine vorzügliche Liebe dafür gehabt, und von meinem Freund, dem Verfasser die Erlaubniß erhalten, dieselbe neu auflegen zu lassen, weil die erste Ausgabe nicht genug bekannt worden. Er hat mir selbst einige Veränderungen und Zusätze dazu hergegeben, und mir erlaubt auch hier und da von dem meinigen etwas hinzu zu thun. (PE, 4f.)

Den wirtschaftlichen Erfolg der Erzählungen, die 1747 zunächst nur in einer Anthologie erschienen sind, soll vor allem der Einzeldruck des Buches *Pygmalion und Elise* steigern. Dessen Titelkupfer bildet eine nackte Frauenfigur ab, die sich appetitlich auf einem Sockel räkelte. Über ihr schweben zwei dicke Putten, links im Hintergrund steht eine bekleidete weibliche Statue, rechts eine männliche (Abb. 1). Alles in allem bleibt die Komposition dem französischen Rokoko treu. Bereits 1717 stellt etwa Jean Raoux die Statue ebenfalls als ›reale‹ Frau dar, ihren Genitalbereich mit einem Tuch kaschierend (Abb. 2).

Zu den parergonalen und performativen Rahmenfunktionen kommt in der »Erinnerung« jedoch vor allem eine narrative Funktion hinzu. Die »Erinnerung« referiert weniger auf das Herausgeben, als dass sie vom Herausgeben *erzählt*, weil die Darstellung erstens eine doppelte temporale Sequenz hat, in der Erzählzeit und erzählte Zeit in Beziehung zueinander treten, und zweitens durch eine Erzählinstanz – in diesem Fall die *persona* – vermittelt wird. Dergestalt erfüllt die »Erinnerung« die Mini-

69 Vgl. ebd., S. 99–111.

70 Vgl. Anita Traninger: »Erzähler und *persona*. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit«. In: *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Hg. v. Gert Ueding u. Gregor Kalivoda. Berlin, Boston 2013, S. 185–210.



Abb. 1: [Johann Jakob Bodmer]:
Pygmalion und Elise. [Berlin] 1749.



Abb. 2: Jean Raoux:
Pygmalion amoureux de sa statue (1717).

maldefinition für ›Erzählung‹, die in den historischen Proto-Narratologien angelegt wird.⁷¹ Diese narrative Funktion der »Erinnerung« ist aber nicht ›rein‹, sondern sie hängt sowohl von der »Kommunikationsfunktion« des Adressierens als auch von der »ideologische[n] Funktion« des Kritisierens ab. Diese sogenannten »extra-narrativen Funktionen« machen deutlich,⁷² »dass die narrative Funktion eine epistemologische Funktion ist«⁷³, wie dies Sebastian Meixner in seiner historischen Narratologie für das 18. Jahrhundert entwickelt hat. Jedes Erzählen setzt einen bestimmten Wissenshorizont und d. h. eine Reihe von Grundannahmen

71 Vgl. Frauke Berndt: *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*. Übers. v. Anthony Mahler. Berlin, Boston 2020, S. 120-140.

72 Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. Hg. v. Jürgen Vogt. München ²1998, S. 184f., Hervorh. im Original.

73 Sebastian Meixner: *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*. Berlin, Boston 2019, S. 92; vgl. ders.: »Erkennen und Erzählen. Zu einer historischen Narratologie des 18. Jahrhunderts«. In: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 43/1 (2019), S. 28-47.

über die Welt voraus. Die damit einhergehende epistemologische (nicht moralische) Unzuverlässigkeit ist daher kein ›Vorwurf‹, den man gegen Bodmers Erzählungen erheben kann, sondern die Bedingung der Möglichkeit der ›Arbeit des Herzens‹.

In *Pygmalion und Elise* hängt diese epistemologische Unzuverlässigkeit mit der ›Geburt des Herausgebers aus dem Geist der Praktik‹ zusammen. Tatsächlich sind der historische Herausgeber und die *persona*, in die dessen Praktiken transformiert werden, auf zwei verschiedenen ontologischen Niveaus angesiedelt, die sich nicht ohne Weiteres auf die diegetischen Ebenen übertragen lassen. Die *persona*, die in der »Erinnerung« vom Herausgeben erzählt, ist auf der intradiegetischen Ebene angesiedelt. Die extradiegetische Position wird am Ende des Paratextes nicht durch einen Namen markiert, sondern durch Orts- und Zeitangaben: »Berlin, den 25. des Heumonats 1749« (PE, 6). Allerdings sind es eben diese Angaben, welche die »Erinnerung« epistemologisch verunsichern. Einerseits ist nämlich die Ortsangabe nachweislich nicht ›real‹, sondern ›fingiert‹, weil die Erzählungen nicht in Berlin gedruckt worden sind (der Druckort ist nicht verifiziert),⁷⁴ andererseits passt die Schweizerische Bezeichnung ›Heumonats‹ für den Juli zwar zu Sulzers Vaterland, aber nicht zu seiner Wahlheimat, dem preußischen Berlin und angeblichen Druckort. Orts- und Datumsangaben verankern das Projekt daher nicht in der ›realen‹ Welt, sondern lassen sich mühelos als Täuschung enttarnen. Diese Täuschung erzeugt einen Effekt des Realen – den ›Sulzer‹-Effekt der »Erinnerung«.

Doch auch die intradiegetische Position wird in der »Erinnerung« epistemologisch verunsichert – und zwar dadurch, dass die *persona* die Grenze zur literarischen Enzyklopädie der ›realen‹ Welt überschreitet, sobald sie die »Erzählung vom Pygmalion« bewirbt:

Sie unterscheidet sich so sehr von den gemeinen ekelhaften Romanzen der meisten neuen und vermeinten zierlichen Schriftsteller, als sich die lieblichen Lieder des Theokritus von den abgeschmackten Schäfferstücken einiger Deutschen unterscheiden. (PE, 3 f.)

Abschließend urteilt die *persona*, dass »weder ein Acajou und Zirphile« – Charles Pinot Duclos' Roman *Acajou et Zirphile* (1744) – »noch ein Sopha« – Claude-Prospere Jolyot de Crébillons »frivole[r] Schlüsselroman *Le Sopha, conte moral* (1742)«⁷⁵ – »noch der Pygmalion des von St. Hyacinthe und andre Schriften« an *Pygmalion und Elise* herankommen (PE, 4).

⁷⁴ Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 279.

⁷⁵ Ebd., S. 279 f.

Während die Fiktionalisierung die extradiegetische Position verunsichert, verunsichert die Referenz auf die Romantitel, die von historischen Autoren geschrieben und in der ›realen‹ Welt veröffentlicht worden sind, die intradiegetische Position. Fiktionalisierung der Extradiegese und Faktualisierung der Intradiegese bilden also die Kehrseiten einer Medaille. So entsteht zwischen dem Paratext und den herauszugebenden Erzählungen das, was Wirth als »Paradox des Rahmens« bezeichnet. Weniger einen festen Rahmen bildet die »Erinnerung« um *Pygmalion und Elise* als vielmehr einen »bewegliche[n] Wechselrahmen«⁷⁶, mit dem der literarische Wahrheitsanspruch reflexiv wird. Die Bewegung markiert zwischen fingierter Herausgeberschaft und fiktiver *persona* die Grenze, welche die Differenz zwischen Faktualität und Fiktionalität außer Kraft setzt, was im Ergebnis zu einer »Schärfung des Fiktivitätsbewusstseins« führt.⁷⁷ Am Ende der »Erinnerung« revidiert die *persona* daher den Wahrheitsanspruch von *Pygmalion und Elise* folgendermaßen:

Ich will diese Erzählung nicht für ein in allen Theilen vollkommenes Werk ausgeben. Eine Fabel wie diese ist, ist einer gänzlichen Vollkommenheit wol nicht fähig, genug daß sie in der Hauptsache gut ist. Ob es hier und da an genugsamer Wahrscheinlichkeit fehlet, ob nicht **Pygmalion** zu philosophisch denkt, und ob nicht seine Theologie für seine Zeiten zu rein ist, ob nicht Elise einige ihrer Begriffe zu bald entwickelt und dergl. dies ist nicht das **Hauptsächlichste**, darum sich der Verfasser bekümmert hat. (PE, 5, Hervorh. im Original)

Angeboten wird hier eine Entschuldigung: Unvollkommen sei die Fabel, allenfalls noch moralisch gut (was bei den Positionen zu Liebe und Ehe, welche die Statue gegenüber Pygmalion vertreten wird, allerdings ebenfalls bezweifelt werden darf). Doch weder um das eine noch um das andere ›bekümmert‹ sich der Verfasser ganz offenbar, wenn er die poetologischen Bedingungen für die ›Arbeit des Herzens‹ reflektiert. Diese Arbeit setzt weder auf Wahrheit (Vollkommenheit) noch auf Moral (Güte), sondern offenbar auf etwas anderes, das freilich auf keinen Begriff gebracht werden kann. Fest steht allerdings am Ende der »Erinnerung«, dass den Preis für das Mehr an ›Herz‹ der Erzählungen das Weniger an Wahrscheinlichkeit bildet, wobei der rhetorische Wahrscheinlichkeitsbegriff bereits den philosophischen Wahrheitsbegriff (Vollkommen-

⁷⁶ Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* (Anm. 67), S. 82.

⁷⁷ Ebd., S. 122.

heit) ersetzt hat. Was diese ›Arbeit des Herzens‹ tatsächlich erwirtschaftet, das führt im Folgenden zu den narrativen Verfahren der Erzählungen, die mit dem zweiten Paratext beginnen.

4 *Widmen*

Dass die ›Arbeit des Herzens‹ einen neuen Wahrheitsanspruch voraussetzt, ist die Pointe der paratextuellen Rahmung. Für den vieldiskutierten Paradigmenwechsel von Mimesis zu Poiesis im 18. Jahrhundert fungiert »the literary encyclopedia as the guarantor of the general truth of literature«⁷⁸. Die paradoxe Logik der Rahmung, die zwischen Fiktionalität und Faktualität entsteht, wird deshalb auch im zweiten Paratext, dem fiktiven Widmungsschreiben »An Herrn ***« thematisch, in dem ein vierzeiliges Zitat aus Alexander Popes *An Essay on Criticism* (1709-1711) eben die Wahrheit des ›empfindenden und denkenden Herzens‹ belegt. Sie gründen nicht nur im »wahre[n] Witz«, sondern führen vom Leben in die Literatur:

True wit is Nature to advantage dress'd,
 What oft was thought, but ne'er so well express'd,
 Something, whose truth convinc'd at sight we find
 That give us back the image of our Mind. (PE, 8)

Im Gegensatz zur »Erinnerung«, in der die lebensweltlich verankerte Praktik des Herausgebens in Funktionen transformiert wird, ist das Widmungsschreiben von Anfang an nichts anderes als Fiktion. Nicht nur figuriert der erste Satz des Widmungsschreibens den fiktiven Adressaten Herrn ***, sondern mit der Adresse führt »der Sprechende sich als [fiktive]⁷⁹ Person in seine eigene Rede ein[]«⁸⁰, erläutert Rüdiger Campe die fiktionale Funktion aller rhetorischen Figuren der Selbsterzeugung von Aussage- bzw. Erzählinstanzen:

78 Berndt: *Facing Poetry* (Anm. 71), S. 166.

79 Im Original heißt es »fingierte Person«; meine terminologische Korrektur basiert auf fiktionstheoretischen Überlegungen. ›Fingieren‹ bezeichnet den Akt des Vortäuschens, ›fiktiv‹ hingegen ist eine ontologische Kategorie, die man im einfachsten Fall als Akt des Erfindens verstehen kann.

80 Rüdiger Campe: »Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden«. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner. Freiburg i.Br. 1999, S. 123-138, hier: S. 135.

Ihre Anmerkungen, daß unser Frauenzimmer an den Liebeshistorichen, die uns aus den griechischen Zeiten und Ländern übrig geblieben sind, ein ungleich empfindlicheres Vergnügen habe, als an den Romanen der neuern, dienet seinem Geschmacke zu keinem geringen Lobe [...]. (PE, 7)

Narratologisch argumentiert ist diese Selbsterzeugung des Sprechenden als *persona* ein Effekt, den die rhetorische Gedankenfigur (*figura sententiae*) der Apostrophe erzielt. Obwohl bereits Fries auf die Bedeutung dieser Figur für das Widmungsschreiben verweist,⁸¹ fehlt ihr der theoretische Hintergrund, um deren Funktion zu analysieren. Die Apostrophe ist nämlich eine Figur des Kontakts zwischen den beiden diegetischen Ebenen der Erzählung des Widmungsschreibens, das die *Geschichte* der europäischen Liebesliteratur von der Antike bis zur Gegenwart erzählt. Kontakt entsteht mit der Apostrophe zwischen der Extradiegese und der Intradiegese. Indem das »Ich« ein »Ihr« adressiert, wendet es sich von der Extradiegese ab und der Intradiegese zu. Dementsprechend vollzieht die Apostrophe eine narrative Metalepse, d.h. einen Ebenensprung. Sie positioniert sowohl das »Ich« als auch das »Sie« intradiegetisch, während die extradiegetische Position im Augenblick des Ebenensprungs vakant wird. Daraus folgt, dass mit der Apostrophe die Position annulliert wird, welche die Erzählung außerhalb ihrer selbst verankert und von der aus sie als wahr oder falsch bewertet werden könnte. Auch die »Anrede an Herrn ***« zeichnet sich also wie die »Erinnerung« durch epistemologische Unzuverlässigkeit aus, die allerdings mit der narrativen Metalepse eine andere für die historische Narratologie des 18. Jahrhunderts charakteristische Form hat.⁸²

Während die »Erinnerung« den Rahmen um die »Anrede an Herrn ***« und die Erzählungen bildet, hat das Widmungsschreiben die Aufgabe, Rahmen und Erzählungen in einer Art und Weise zu verzahnen, die dem neuen Wahrheitsanspruch der Literatur Rechnung trägt – und zwar in weiteren narrativen Metalepsen. Nach dem Exkurs über Wahrheit und Witz geht die Figur des Kontakts (Apostrophe) daher in die rhetorische Gedankenfigur der *subiectio* über, d.h. in einen »in die Rede hineingenommene[n] fingierte[n] (also monologische[n]) Dialog mit Frage und Antwort«⁸³. Während das »Sie« als »Mädchenfreund

81 Vgl. Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 280.

82 Vgl. Meixner: *Narratologie und Epistemologie* (Anm. 73), S. 91-112.

83 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 42008, S. 381.

adressiert wird, tritt die männlich gegenderte »Ich«-*persona* in der Rolle des Kritikers auf. Er tadelt das zeitgenössische Liebeskonzept der deutschen »Scribenten« und der »Franzosen, ihre Lehrer« (PE, 13), wobei diese Kritik eine erstaunliche Wendung nimmt:

Ich hoffe, daß Sie die Erzählungen von **Pygmalion** und **Elisen**, die ich Ihnen hier übergebe von Ihren Absichten nicht entfernt finden werden. Denn ob ich gleich nicht behaupten darf, daß sie von dem Alter sind, wie in dem Eingange zur **Elise** vorgegeben wird, (der Name **Martialo**, eines französischen Koches, von dessen Suppen unsere Väter noch gekostet habe, läßt disfals nur keinen Zweifel Raum,) so dünket mich doch, daß darinnen Spuren einer Liebe anzutreffen sind, welche mit der künstlichen und verbrämten Vorstellung der neuern romantischen Liebe stark absetzet [...]. (PE, 11 f., Hervorh. im Original)

Was in aller Welt haben die Erzählungen *Pygmalion und Elise* im Allgemeinen, vor allem aber »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« im Besonderen, mit dem biologischen Alter des Herrn ***, mit einem französischen Koch namens Martialo sowie mit der ganz neuen Form einer romantischen Liebe zu tun? Genau diese Verbindung leistet die kühne Metalepse, mit der das »Ich« das »Sie« mit dem Anfang von »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« in Beziehung setzt.

Dieser zweite Teil setzt mit einer für das frühe 18. Jahrhundert klassischen Quellenfiktion ein. Fingiert werden sowohl die »Cyprischen Zeitbücher«, die vom ersten Tag der Verlebendigung erzählen, als auch »noch Egyptische Tagebücher [...], welche uns die Begebenheiten von mehrern Tagen liefern«, allerdings ein weniger »ehrwürdige[s] Alter« haben (PE, 64). Die Metalepse im Widmungsschreiben überträgt nun diese Altersangabe der Quellen auf das »Sie«, das ganz offenbar jünger ist als die fingierte ägyptische Quelle. In Parenthese führt das »Ich« zur Beglaubigung des Altersvergleichs darüber hinaus einen Zeugen an, der weder etwas mit den »Egyptischen Handschriften« (PE, 65) noch den »Cypri-schen Handschriften« (PE, 64) zu tun hat: den »im 18. Jahrhundert berühmten Koch Martialo, der bspw. in Voltaires Gedicht *Le mondain* (1736) Erwähnung fand, wo dieser als Verfechter des Luxus eingeführt wurde«⁸⁴.

Während die erste Metalepse des Widmungsschreibens zu »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« springt, bildet der Hinweis auf Martialo eine zweite Metalepse, die wiederum zum ersten Teil »Pygmalion« zurückspringt. Denn dort erwähnt die verlebendigte Statue in der ersten Lie-

84 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 282.

besnacht mit Pygmalion, dass dieser »eine Malzeit für sie aufsuchte, die der schmackhaftesten nichts schuldig blieb, welche Martialo durch die Kunst zubereitet.« (PE, 52). Die Kunst des Erzählens erfolgt in der Tradition niederländischer Früchte-Stillleben, die Sexualität frugal codieren, indem sie verschiedene biblische Früchte in ihren Arrangements kombinieren:

Es waren Äpfel und Birnen, Beeren, Trauben, Oliven, Datteln, Feigen, Kirschen in der grössten Verschiedenheit. die [sic] schöne Statue kostete von allem. Wie leckerhaft, sagte sie, ist dies alles! Was für angenehme Empfindungen verursacht es! (PE, 52)

Beide Metalepsen heben die Trennung zwischen Paratext und vermeintlichem Haupttext auf. Damit hintertreiben sie freilich die Möglichkeit, das Widmungsschreiben als Rahmenerzählung zu lesen, in die »Pygmalion« und »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« als Binnenerzählungen eingefügt sind, wodurch im Widmungsschreiben deren Erzählinstanz eingesetzt wird. Vielmehr kehrt sich das Verhältnis um: Die Binnenerzählungen beglaubigen die Rahmenerzählungen und nicht umgekehrt bzw. noch komplexer: Rahmen- und Binnenerzählungen beglaubigen einander wechselseitig, ohne dass der ›Ursprung‹ dieses Prozesses bestimmt werden könnte. Der neue Wahrheitsanspruch, der in der »Erinnerung« durch die Fiktionalisierung der Extradiegese und der Faktualisierung der Intradiegese in Szene gesetzt wird, bestätigt die metaleptische Struktur des Widmungsschreibens.

Wenn bereits die extradiegetische Position des Widmungsschreibens mit der Apostrophe vakant wird, wenn also eine intradiegetische *persona* die Geschichte der Liebesliteratur erzählt, dann ist die Erzählinstanz von »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« metadiegetisch verortet. Das hat die Konsequenz, dass die Erzählfunktion tatsächlich an »eine Figur mit individuellen Zügen gebunden ist«⁸⁵. Dabei tritt die an und für sich heterodiegetische ›Stimme‹ (*voix*), die eigentlich von den Protagonist*innen Pygmalion und Elise zu erzählen hätte, stark in den Vordergrund, ja verwendet sogar die in dieser heterodiegetischen Erzählsituation eher unüblichen Personalpronomina der ersten Person Singular. Doch hängen die individuellen Züge der dergestalt veranschaulichten Erzählfunktion weniger von ihrem ›Wesen‹ ab, wie es die Pronomina nahelegen, als vielmehr auch in diesem Fall von Praktiken. Am Anfang von »Elise.

85 Matthias Grüne: »Das vergessene Erbe. Zur Konzeption einer Geschichte der Erzähltheorie«. In: *Diegesis* 3/2 (2014), S. 50-65, hier: S. 59.

Pygmalions Zweiter Theil« wird die Erzählfunktion durch die *persona* des Philologen veranschaulicht:

Die Cyprischen Handschriften erzählen von der marmornen Säule nichts mehr, als was ihr den ersten Tag ihres Lebens begegnet ist. Es sind aber noch Egyptische Tagebücher vorhanden, welche uns die Begebenheiten von mehrern Tagen liefern. (PE, 64)

Dieser in seinem Wissen beschränkte, d. h. unzuverlässige ›Erzähler‹ teilt die Ergebnisse seines Quellenstudiums mit, warum die alten zyprischen und die neu gefundenen ägyptischen Handschriften den gleichen Stoff überliefern würden. Allerdings würden in den jüngeren Handschriften »einige Umstände darin gemeldet« werden, »von welchen die ersten nichts gedenken, ungeachtet es scheint, daß sie derselben hätten erwähnen sollen« (PE, 65). Darüber hinaus betont die *persona* gegenüber dem Inhalt der Quellen deren Stil, der zwischen beiden Handschriften ein Kontinuum stiftet: »doch schlagen sie [die ägyptischen Handschriften, F. B.] in die Erzählung und die Schreibart derselben [der zyprischen Handschriften, F. B.] so genau ein, daß man ihnen die Glaubwürdigkeit nicht absprechen kann.« (PE, 64f.) Diese Stilanalyse bildet den Hintergrund für eine weitere Metalepse, die keinen Sprung macht, sondern von einer diegetischen Ebene zur anderen driftet. Denn in der nächsten Wendung schließt der Erzähler die ägyptische Quelle mit dem ersten Teil »Pygmalion« kurz, wenn er für das Informationsdefizit nicht die Quellenlage, sondern die Entscheidung des »Pygmalion«-Erzählers verantwortlich macht: »allein es ist leicht zu vermuthen, daß der Verfasser mit allem Fleisse davon still geschwiegen, damit er uns das Ergezen der Bestürzung in der Auflösung mittheilete.« (PE, 65)

Die Pointe dieser metaleptischen Drift besteht darin, dass die *persona* mit dieser Begründung den Erzähler des ersten Teils von »Pygmalion« überhaupt erst einführt – und zwar in Abhängigkeit von der eigenen diegetischen Position. Daraus folgt, dass dieser erste Teil meta-metadiegetisch erzählt wird, also noch weiter vom extradiegetischen ›Ursprung‹ entfernt ist als die metadiegetische Erzählung »Elise. Pygmalions Zweiter Theil«. Aus diesem narratologischen ›Off‹ driftet die Metalepse nun in die literarische Enzyklopädie, erreicht also zum Schluss wieder die extradiegetische Ebene:

Man hat über dieses angemerket, daß in den Egyptischen Handschriften einige Einfälle, und Reden wären, welche man in Shakespears bezauberten [sic] Insel läse, woraus man hat schliessen wollen, daß diese Fortsetzung erst seit des Poeten Zeiten, oder wol von ihm selbst

erfunden seyn könnte; aber mir scheint dieses nichts weiter zu sagen, als daß Shakespear die Egyptischen Originale, die itzt in meiner Hand liegen, auch gesehen und sie in seiner Tragedie genuzet habe. (PE, 65)

Die Ähnlichkeit zwischen dem ersten Teil »Pygmalion«, in der dieser von Zypern aus auf eine Insel flieht, und Shakespeares ›bezauberter Insel‹ – Bodmer spielt wohl auf *The Tempest* (1611) an – führt in eine ebenso witzige Paradoxie wie die Martialo-Metalepse: Philologisch wahrscheinlich, obwohl realiter ganz und gar unwahrscheinlich, sei Shakespeares Rezeption der ägyptischen Quelle, die zuvor mit dem ersten Teil »Pygmalion« identifiziert wurde; genau deshalb kann Shakespeare die Quelle auch nicht erfunden haben, obwohl diese Alternative im Hinblick auf ihr metafiktionales Potenzial besonders aussagekräftig ist. Wie man es auch dreht und wendet: In einer metaleptischen Drift wird der erste Teil »Pygmalion« zur zyprischen Handschrift, deren Lücken »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« mithilfe der ägyptischen Handschrift schließen wird. Sie könnte »wol von ihm selbst erfunden seyn« (PE, 65) – nicht von Shakespeare, sondern vom Erzähler, der den Text einer zyprischen Handschrift fingiert. »Wie dem seyn mag«, beschließt die *persona*, »so will ich die Fortsetzung mit der besten Treue liefern, wie ich sie gefunden habe.« (PE, 65f.).

Dass diese Legitimation keine andere Beglaubigungsinstanz hat außer dieser Versicherung selbst, ist das Ergebnis des metaleptischen Spiels, welches das Widmungsschreiben mit den Erzählungen *Pygmalion und Elise* wie ein Möbiusband verbindet. Dadurch wird nicht zuletzt, wie Gutbrodt feststellt, »ein strukturelles Problem des Mythos«⁸⁶ gelöst, der genau an dem Punkt endet, an dem die Statue zu leben beginnt; aus der ägyptischen Quelle stamme auch der deutsche Name Elise (vgl. PE, 66). Darauf, dass Bodmer außerdem »möglicherweise von der Schlusspassage der französischen Vorlage inspiriert« wurde, weist Fries in.⁸⁷ In einer Prolepse fasst der Erzähler in der Einleitung zusammen, was in der »Fortsetzung« erzählt werden wird – »wie ich sie gefunden habe« (PE, 66):

Ich will nicht leugnen, daß einige Umstände darin gemeldet werden, von welchen die ersten nichts gedenken, ungeachtet es scheint, daß sie derselben hätten erwähnen sollen; zum Exempel, daß Pygmalion

86 Gutbrodt: »Pygmalion« (Anm. 15), S. 4.

87 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 278 ; »Le rest de l'Histoire de Pigmalion n'a jamais été écrit. Il y a apparence qu'après le grand événement de la Statue animée, sa vie n'en eut plus d'autres, ou du moins aucun qui méritât de lui être comparé« (Boureau-Deslandes: *Pigamlion* (Anm. 24), S. 124f.).

kein gebohrner Cypriote gewesen, daß er seinen Eltern von Seeräubern entführet worden, daß er ein paar Bildsäulen nach ihren Namen, Kolosiris und Imoinda genannt habe [...]. (PE, 65)

Mehr muss man über »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« übrigens auch nicht wissen, der die Ethik der Empfindsamkeit pädagogisch entfaltet: »Bodmers Erziehungsfibel baut auf die Vorstellung, dass Gefühl und Vernunft in ihrer natürlichen Entwicklung getrennt sind und deshalb künstlich über ein Erziehungsprogramm zusammengeführt werden müssen. Schön ist die Elise, Gefühle zeigt sie auch schon – jetzt muss ihr noch Verstand beigebracht werden.«⁸⁸ In direkter Rede gibt der Erzähler ein Lehrgespräch zwischen Elise und ihrem »Erzieher« Pygmalion wieder, in dessen Repliken das pädagogische Programm verpackt wird, bevor er die rührende Wiedervereinigung von Pygmalions Kernfamilie in einem Strom von Tränen enden lässt.

5 Lehren

Im Gegensatz zu den philologischen Praktiken des Übersetzens und Teilhabens und den parergonalen und performativen Praktiken des Herausgebens und Widmens führt die generische Praktik des Lehrens *medias in res*; sie bildet eine Handlung innerhalb der erzählten Welt ab. Oder anders gewendet: Lehren bereitet die Verlebendigung der Statue nicht nur vor, sondern ist Bestandteil jener »Arbeit des Herzens«, die Bodmer in *Pygmalion und Elise* in Szene setzt. Eingeleitet werden Pygmalions Belehrungen durch einen raschen Wechsel von generischen Formen, die ihrerseits lebensweltliche Praktiken in narrative Funktionen transformieren. Als Satire beginnt der erste Teil »Pygmalion«, indem die meta-metadiegetisch positionierte, heterodiegetische Erzählinstanz mit und wie Ovid auf den Deukalion-Mythos anspielt:⁸⁹ »Wenige Jahre nach der Sündflut Deukalions, doch lange vorher, ehe die Venus in Cypern Tempel und Altäre hatte.« (PE, 15) Dabei stellt der Mythos, nach dem »aus den Steinen des Deukalions und der Pyrrha Menschen gewachsen seyn« (PE, 24), die Folie für Pygmalions Projekt dar. Die bereits bei Ovid angelegte Sittenkritik wird parodiert, sodass die Erzählfunktion die entsprechend genrespezifischen persönlichen Züge erhält. Im Rassismus der *persona*

⁸⁸ Gutbrodt: »Pygmalion« (Anm. 15), S. 4.

⁸⁹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (Anm. 16), vv. 24 ff. u. vv. 524 ff.

wird das Erzählen epistemologisch unzuverlässig, indem es Zyperns Frauen immerhin eine ganze Seite des fingierten Manuskripts widmet:

Sie hatten an den Fingern lange, schwarze und unreine Nägel; die Haare auf dem Haupte fielen ungekämmt und übel zerzauset auf die Stirne, das Angesicht war von der Sonne verbrannt, die Haut grob und russig; der Gestalt nach war das Angesicht sehr breit, die Nase eingebogen, die Lippen sehr dick und der Mund weit aufgeschlitzt. Sie hielten sehr viel auf lange Ohrlappen, an welche sie schwere Stücke von Blei hängeten, sie mit Gewalt herunter zuziehen. Das schlimmste war, daß sie dabei keine Sitten hatten und am allerwenigsten vom Wohlstand wusten. (PE, 15 f.)

Kein Wunder, dass solche Mütter auch nur sittenlose Töchter und Söhne erziehen könnten, sodass auf Zypern Liebe mit Sex verwechselt würde. Dem empfindsamen Pygmalion schauderte es; seine nicht-zypriotische Erziehung »hatte ihm in seinen Kopf eine schönere Idee von der weiblichen Gestalt, von der Sittsamkeit und Reinlichkeit der Frauenspersonen gelet«, sodass er »diese russigen und ungesitteten Mädchen nicht anders, als mit Ekel betrachtete« (PE, 16). Als diese ihm dann auch noch sexuell nachstellen, ja sogar eine »gewalttätige Entführung seiner Person« planen, kann »sein Herz es nicht mehr ausstehen«, sodass der als passives Lustobjekt effemierte Pygmalion die Flucht ergreift.

Szenenwechsel – generischer Rollenwechsel: Auf die Satire folgt eine Robinsonade im Stil einer Rokoko-Idylle, die der Erzählfunktion pastorale Züge verleiht. In der Sentimentalität der *persona* wird das Erzählen epistemologisch unzuverlässig. Auf einer kleinen Nachbarinsel Zyperns findet Pygmalion sein Paradies – eine »Wildniß« (PE, 19) –, in dem zwar Flora und Fauna schon vorhanden sind, die aber vom Landschaftsgärtner und Wildhüter Pygmalion kultiviert werden müssen. »Neben den Stilleben niederländischer Malerei aus dem 16. und 17. Jahrhundert, in denen sexuelle Konnotationen der weiß-rosa Blüten und Früchte neben der Vanitas-Symbolik bildnerisch umgesetzt wurden, waren für Bodmer sicher die antiken Dichtungen der Anakreontik oder die Arkadien-Bilder aus Vergils *Bukolika* von Nutzen«, kommentiert Fries die ebenso synästhetische wie synkretistische Beschreibung der Schöpfung.⁹⁰ Diesen Schöpfungsmythos überlagert ein Gründungsmythos. Da Pygmalion ein »ungemeines Talent für das Bildhauen« hat, trifft es sich, dass er »einige grosse Klösser von weissen und schwarzen Marmor« findet (PE, 18) und aus dem »Chaos« (PE, 19) einen Kulturraum schafft. »In einer Prolepse

90 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 286, Hervorh. im Original.

imaginiert Pygmalion schon sein fertiges Museum (das ursprüngliche Heiligtum der Musen) in einer natürlichen Säulenhalle⁹¹, von der die *persona* – in einer weiteren Metalepse – behaupten kann, dass diese »auf korinthischen und ionischen Seulen« stand, »noch ehe diese Namen bekannt waren« (PE, 20). Nach »der Idee des Schönen« schafft Pygmalion »die göttliche Gestalt des Menschen«: »Götter und Göttinnen, Helden und Schönheiten« (PE, 20). So entsteht ein »Skulpturenpark, in den er Menschen stellt, die sich markant von den Bewohnern eines vorzivilisatorischen Zypern unterscheiden; hinreichend deutlich differieren auch Männer- und Frauenstatuen«⁹². »Kurz«, resümiert Herrmann, Pygmalion »wiederholt die Kulturgeschichte vom Urmenschen bis zum Goldenen Zeitalter quasi im Zeitraffer«⁹³.

Wie dem seyn mag, so verfertigte er eine Statue von einer Bildung und einem Ausdrucke, deren Venus selbst sich nicht schämen dürfte, wenn sie vor sterblichen Augen erscheinen wolte. [...] **Pygmalion** hatte diesmal nicht mit der Phantasie allein gearbeitet, diese hatte ihm nur die Zeichnung geliehen, sein Herz hatte das übrige hinzugesetzt und vollkommen gemacht. Er hatte sich im Arbeiten erhitzt und eine heftige Neigung angenommen, die ihm geholfen arbeiten; dadurch geschah, daß er den Augen von Marmor das lieblichste Leben, dem Angesichte die süsseste Holdseligkeit mittheilte, daß er ein feines Lächeln, die erhabenste Haltung des Kopfes, die wohlberedteste und geistreichste Mine ausbildete. (PE, 21f., Hervorh. im Original)

Mit diesem Unsagbarkeitstopos springt die *persona* in der Apostrophe mindestens auf eine der vorherigen diegetischen Ebenen (man kann nicht genau sagen, auf welche), möglicherweise aber sogar auf die extradiegetische Ebene: »Ihr würdet fehlen, wenn ihr euch davon eine Vorstellung der vortrefflichsten Schönheit machtet, die ihr selbst im Leben gesehen, oder die ihr in der Beschreibung des geschicktesten Poeten gelesen habet.« (PE, 22) An diesem Punkt endet die personale Maskerade des Erzählens.

Szenenwechsel – generischer Rollenwechsel: Nachdem sie das Resultat der Schöpfung bewertet hat, verschwindet die *persona* von der Bildfläche des Erzählens. In den Vordergrund tritt die eigentliche entpersonalisierte Erzählfunktion, die allerdings sofort Pygmalion das Wort überlässt – und zwar angesichts seines empfindsamen Begehrens, für das es keine

91 Ebd.

92 Kormann: »Kopfgeburten« (Anm. 62), S. 132.

93 Herrmann: *Über den Menschen als Kunstwerk* (Anm. 33), S. 373.

Gattungsvorlagen gibt. Wäre dieses Begehren nur sexuell, würde die Bukolik nach wie vor gute Dienste leisten, doch die neu hinzukommenden »Empfindungen« (PE, 27) sprengen den generischen Rahmen und erzeugen dadurch Ambivalenz: »Eine Bewegung erfüllte sein Herz, die ihm zuvor unbekant gewesen war. Er erkante, was für eine es war, und schämte sich, daß er es erkante« (PE, 22 f.); das Erkennen erkennen begründet bereits in der Genesis Adam und Evas Scham. Die Engführung des Herzens mit dem sexuellen Begehren geht mit dem Wechsel vom narrativen in den dramatischen Modus einher. In einem inneren Monolog gesteht sich Pygmalion: »Ich kann es mir selbst nicht länger verbergen, ich liebe einen Marmorkloß.« (PE, 23) Die stummen »Überlegungen« (PE, 27), die sich ohne Unterbrechung über zweieinhalb Druckseiten (PE, 23-26) erstrecken, rufen den materialistischen Diskurs des Boureaudeslandes'schen Originals ab (s. 2 Teilhaben). Auf weiteren anderthalb Druckseiten wechseln sich narrativer und dramatischer Modus ab, um Pygmalions »elendes Leben«, unterbrochen durch Ausrufe und Pausen, in allen Schattierungen seiner »Empfindungen« darzustellen: »O! du, [...] Ja du wirst leben.« (PE, 26 f.)

Pygmalions Herzensergüsse gehen nicht nur mit einem Moduswechsel, sondern auch mit einem rhetorischen Registerwechsel einher. Als Organon der Empfindungen ist das Herz weniger mit den Bildern der Phantasie assoziiert als vielmehr mit den Affekten. In ihrer Anschaulichkeit (*enargeia*) hängt der dramatische Modus daher nicht von den unteren Erkenntnisvermögen der Einbildungskraft ab, sondern in seiner Lebendigkeit (*energeia*) von den unteren Begehungsvermögen und deren bewegender Kraft. Es ist diese Kraft der Empfindungen, die den Bildern überlegen ist.⁹⁴ Denn das eigentliche »Wunderwer[c]k« der Verlebendigung wird nicht bebildert (PE, 26 u. 27), sondern empfunden – allerdings keineswegs von Pygmalion, dessen Wünschen erhört worden ist, sondern von der Statue selbst, die erst in »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« beim Namen genannt wird (vgl. PE, 64). Während die »Empfindungen« bisher »aus dem innersten ihres Herzens durch eine harmonische Stimme« im dramatischen Modus gehört werden können, drückt die interne Fokalisierung der Erzählung im narrativen Modus »die allersanfteste Lust aus, die das menschliche Herz fühlen kann« (PE, 50).

Mit der Statue engagiert sich Pygmalion in einem ethischen Lehrgespräch (vgl. PE, 43), welches das Ende des ersten Teils »Pygmalion« mit »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« verbindet. Bevor Pygmalion die verlebendigte Statue selbst in »lebhafter Begierde« (PE, 52) mit »feurigen

94 Vgl. Berndt: *Facing Poetry* (Anm. 71), S. 66.

Blicken, welche einen buhlerischen Vorsatz zu erkennen« geben (PE, 54), »das süsse Liebesspiel« lehrt (PE, 55), hat er der Statue – erstens – klargemacht, wer ihr eigentlicher Schöpfer gewesen sei, und damit die Machtverhältnisse zurechtgerückt: »Du hast diese harmonische Gestaltung, diese Ausründung, diese Drechslung der Gliedmassen von mir empfangen.« (PE, 46) In einem Monolog hat er sie – zweitens – in die binäre Geschlechterordnung eingeführt, mit der er den zweiten für *Pygmalion und Elise* relevanten Diskurs abruft (vgl. PE, 45-55). Indem er der über die Dunkelheit erschreckten Statue den Tag-Nacht-Rhythmus erklärt, rekapituliert Pygmalion die Genesis, in der er im Lob der göttlichen Ordnung die Rolle des Feuergebers Prometheus einnimmt und dadurch an der Position des Schöpfers spricht. So endet das »Wunder des ersten Tages« (PE, 62), das in »Elise. Pygmalions Zweiter Theil« fortgesetzt wird. In dieser Fortsetzung des Lehrgesprächs bietet Elise dem Aufklärer freilich gehörig Paroli – keine Treue, keine Mutterschaft (s. 2 *Teilhaben*).

Den Einsatz des dramatischen Modus reflektiert Bodmer in seinem Hauptwerk *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter* (1741), mit dem er sich weit vom Horazischen Diktum *ut pictura poesis* entfernt. Denn nicht um getreue Nachahmung der Natur durch »literarische Bilder« geht es dort, sondern insbesondere im II. Abschnitt »Von dem Ausdruck des Gemüthes mittelst der Figuren der Rede« sowie im 16. Abschnitt »Von den charaktermässigen Reden der Personen«. Wie Roland Spalinger zu Bodmers Charakterpraktiken ausführt,⁹⁵ sind nämlich nur solche Charaktere »gut«, die das Herz der Leser*innen rühren, und rühren können sie es nur, wenn ihre Rede kardiologischen »Grundregeln« entspricht. Es gilt die »Springfedern in ihrem Hertzen« zu stimulieren, um entsprechende »Würckungen« zu erzielen: »Wer demnach eben dieselben in der Rede einer solchen Person geschickt einzutragen weiß, [...] der eröffnet ihr Hertz« den Rezipient*innen.⁹⁶ Wie eine Vorwegnahme der Spiegelneuronen verbindet also das Herz Produktion und Rezeption im Medium der dramatischen Figurenrede, deren Wirksamkeit Bodmer vor allem von den rhetorischen Wiederholungsfiguren abhängig macht: »die Epizeuxis, die Ploce, das Polyptoton und andere Figuren«, die »recht künstlich anzubringen« sind.⁹⁷

95 Vgl. den Beitrag von Roland Spalinger in diesem Band.

96 Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*. Zürich, Leipzig 1741, S. 479. Online: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/51282/1/>. Abgerufen am 22.11.2020.

97 Ebd., S. 345.

Erst 25 Jahre später wird Johann Jakob Engel in seiner 1774 erschienenen Abhandlung *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung* die erste Modusanalyse zur Diskussion stellen,⁹⁸ in der er die beiden Möglichkeiten erörtert, Ereignisse – vor allem ›innere‹ Handlungen – darzustellen: Gespräch und Erzählung. »Was das Gespräch an Vollständigkeit gibt, hat die Erzählung an Exemplarität und Signifikanz.«⁹⁹ Dabei nimmt die Anschaulichkeit der Darstellung vom mittelbar-narrativen zum unmittelbar-dramatischen Modus zu: »Das Gespräch – also der dramatische Modus – ist für Engel der Erzählung – also dem narrativen Modus – aufgrund seiner Unmittelbarkeit bei der Wiedergabe von Figurenrede, insbesondere aber von verbalisierten ›inneren‹ Vorgängen wie Gedanken oder Gefühlen überlegen.«¹⁰⁰ Dabei hängt diese Überlegenheit von der narrativen Praktik ab, die gegenüber dem propositionalen Gehalt der Aussage (Inhalt) den entscheidenden Mehrwert erwirtschaftet.

6 Wahrnehmen

Bodmers Charakterpraktiken beschränken sich jedoch nicht auf die dramatische Figurenrede, sondern Charaktere kommen auch vermittelt durch die entpersonalisierte Erzählfunktion zum Ausdruck. Denn in *Pygmalion und Elise* führt die ›Arbeit des Herzens‹ zur internen Fokalisierung des Erzählens. Zwar dominieren in den folgenden Jahrzehnten zunächst noch die dialogischen und monologischen Gattungen der Brief- oder Tagebuchromane, doch am Ende der Epoche der Empfindsamkeit wartet bereits die »psycho-narration«¹⁰¹, d.h. ein Erzählen im narrativen Modus, das in der Wahrnehmung der Figuren wurzelt. Das innovative Potenzial von Bodmers Erzählungen besteht daher weder in den Selbst- noch in den Lehrgesprächen, sondern in der Art und Weise, wie die Verlebendigung der Statue eben in interner Fokalisierung erzählt wird. Genau 24 Stunden dauert dieser Prozess der Verlebendigung, des-

98 Vgl. Christoph Blatter: *Johann Jakob Engel (1741-1803). Wegbereiter der modernen Erzählkunst. Untersuchungen zur Darstellung von Unmittelbarkeit und Innerlichkeit in Engels Theorie und Dichtung*. Bern u. a. 1993.

99 Meixner: *Epistemologie und Narratologie* (Anm. 73), S. 63 f.

100 Frauke Berndt u. Daniel Fulda: »Erzählte und erzählende Aufklärung. Einleitung«. In: *Die Erzählung der Aufklärung*. Hg. v. dens. Hamburg 2018, S. XIII-XXVIII, hier: S. XXIII f.

101 Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978, S. 14.

sen Erzählung drei Viertel (vgl. PE, 27-43) des Gesamtumfangs (vgl. PE, 15-63), nämlich genau 36 von 48 Druckseiten des ersten Teils »Pygmalion« beansprucht. Auf die eigentliche »Erschaffung« der Statue entfallen vier Seiten (vgl. PE, 27-31). Dementsprechend geht dieser Prozess mit einer erheblichen Reduktion des Erzähltempo einher. Wegen der Einheit von Zeit, Ort und Handlung folgt das Erzählen der Struktur der klassizistischen Tragödie mit steigender Handlung (Verlebendigung), Peripetie (Begegnung mit Pygmalion), fallender Handlung (Verführung), doppelter Anagnorisis und Katastrophe; Letztere stellt in diesem Fall die energetische Entladung des Prozesses im Geschlechtsakt dar. Kunstvoll wird dieser Prozess der Verlebendigung ein zweites Mal mit der biblischen Schöpfungsgeschichte verflochten, welche die sieben Tage der Schöpfung imitiert: Die Statue erlebt Tag und Nacht, Himmel, Erde und Wasser, Pflanzen, Gestirne (insbesondere die Sonne), Vögel, Tiere, sie trifft mit den Statuen Menschen und ruht »am siebten Tag« – blasphemisch – in Pygmalions Armen.

Während Pygmalion seine »Empfindungen« in stummen »Überlegungen« im zeitdeckenden Erzählen des dramatischen Modus ausdrückt, werden die »Empfindungen« der Statue während ihrer Verlebendigung im zeittraffenden Erzählen des narrativen Modus intern fokalisiert. Dabei erzählen die »Empfindungen« langsamer als das summarische Erzählen über die Vorgeschichte, die dieses Ereignis vorbereitet hat. Gleich der erste Satz dieser Sequenz invertiert das pygmalionische Schema: Die Statue wird nicht erblickt, sondern sie blickt, und zwar nicht auf einen Anderen, sondern zunächst auf sich selbst, wobei die »Geburt der Sprache (die eine Sprache der Liebe ist)« von der Wahrnehmung des eigenen Körpers abhängt, bevor die Statue – der heteronormativen Matrix des Begehrens entsprechend – den »gegengeschlechtlichen Körper[]« entdeckt.¹⁰² Denn sie trifft eine Statue, die Pygmalion »nach seiner eigenen harmonischen Gestalt gebildet« hat (PE, 35). Allerdings wird hier »der biblisch-christliche Schöpfungsmythos« nicht einfach nur »umgekehrt und der Eindruck erweckt, dass die Frau als erster Mensch sich einen Gefährten wünscht«¹⁰³, wie Fries überlegt, sondern Bodmer adressiert einen vorgängigen Schöpfungsmythos, in dem Lilith der erste Mensch war. Mit dieser Korrektur am christlichen Androzentrismus geht die proto-phänomenologische Revision der Cartesianischen Reflexionsphilosophie einher, wie es Gerhard Neumann auf den Punkt bringt. Statt

102 Gerhard Neumann: »Pygmalion. Metamorphosen des Mythos«. In: *Pygmalion* (Anm. 10), S. 11-60, hier: S. 11.

103 Fries: *Poetische Palimpseste* (Anm. 6), S. 293 f.

ich denke also bin ich, ich liebe also bin ich¹⁰⁴ – oder wie es schon bei Boureau-Deslandes etwas vulgärer heißt: »*Je vis certainement, puisque j'en suis enivrée.*«¹⁰⁵

Die Verlebungung der Statue selbst erzählt freilich keine Liebesgeschichte, sondern führt einen autopoietischen Test der Sinne durch. Die Statue wird dadurch verleubungt, dass erzählt wird, wie sie Augen (vgl. PE, 30), Ohren (vgl. PE, 38), Nase (vgl. PE, 40) und Geschmack (vgl. PE, 40) erprobt. Allerdings vermitteln diesen Prozess nicht die visuellen Eindrücke der verleubungten Statue, sondern ihre körperlichen Erfahrungen. Für die interne Fokalisierung des Erzählens folgt daraus, dass es nicht primär vom Gesichtssinn (*visus*) abhängt, wie in der Narratologie oft angenommen wird. In diesem Sinn erklärt Uri Margolin, dass interne Fokalisierung bedeutet, »that all cognitive activity is located in the projects and constructions of specifically positioned subjects, and that narrative has the unique capability to map differently positioned subjects in their relation to knowledge and to each other«¹⁰⁶. Als Medium der ›Empfindung‹ vermittelt in der Verlebungungs-Sequenz der Körper die Wahrnehmung der Welt, die dementsprechend am Leitfaden des Leibes erzählt wird; erst allmählich übernimmt der partikuläre Tastsinn die narrative Vermittlung – jener Tastsinn, den Johann Gottfried Herder einige Jahrzehnte später gegenüber allen anderen Sinnen aufwerten wird:¹⁰⁷

Die geliebte Bildseule empfand sich algemach. Indem das Leben ihr durch die Gliedmassen hinfloß, stellte sich die Bewegung von einem zum andern ein. Die Sinnen entstunden; und so bald sie ihre Wirkungen anfangen, kamen die Gedancken. Sie drehete das Haupt, sie streckte eine Hand aus, und dann die andere, sie hob einen Fuß empor, und setzte ihn wieder in die vorige Stellung. Dann fuhr sie mit der Hand über ihre Gliedmassen hin, sie befühlte die Ründe ihres Kopfes, die kleine Oefnung des Mundes, die zweifache Höle der Nase, das seidene Haar, den schmalen Hals, die erhabenen Brüste, den gewölbten Bauch, die schlagenden Adern, das warme Fleisch, die weiche

104 Vgl. Neumann: »Pygmalion« (Anm. 102), S. 27.

105 Boureau-Deslandes: *Pigamlion* (Anm. 24), S. 86, Hervorh. im Original.

106 Uri Margolin: »Focalization: Where do we Go from Here«. In: *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Hg. v. Peter Hühn, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin, New York 2009, S. 41-58, hier: S. 41.

107 Vgl. Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*. Tübingen 2000.

Haut, die harten Knochen; das alles ward ihr durch das Gefühl bekannt. (PE, 27f.)

Zwar hat es im Folgenden den Anschein, als ob die interne Fokalisierung aufhört, sobald die Erzählung wieder in den dramatischen Modus wechselt und die Statue in vermeintlicher Nullfokalisierung von sich selbst erzählt. Dieser Moduswechsel geht mit der indirekten Rede einher, welche die Figurenrede in den Erzählerbericht einbettet:

Sie gedachte erstlich bei sich selbst, was das alles, was sie selbst wol wäre? Dann sagte sie, was sie gedachte, auch mit lauter Stimme: Wie habe ich mich selbst gefunden? warum nicht ehender = = = Aber was für ein Wunder, daß ich eine Stimme vom mir gebe, und itzo laut denke! [...] Ich höre mich selber denken, und zu mir selber sagen [...]. (PE, 28)

Abgesehen von den philosophischen Implikationen, mit denen Bodmer am philosophischen Diskurs seiner Zeitgenossen teilhat (s. 2 Teilhaben), hat die Charakterrede der Statue eine komplexe narrative Struktur, die sich im Hinblick auf ihre Frequenz zunächst durch eine doppelte Repetition auszeichnet. Zum einen wird der Inhalt des stummen Denkens laut wiederholt, zum anderen wird die erste Wiederholung wiederholt, indem Denken und (laut) Sprechen – markiert durch die Geminatio ›Stimme – Stimme‹ – zusammengeführt werden. Die Descartes'sche Selbstreflexivität wird also mithilfe der narrativen Selbstreferenz ausgedrückt. Dadurch, dass die Statue nicht nur Gedanken und Gefühle ausdrückt, sondern den Prozess der Verlebendigung erzählt, wird die Charakterrede narrativiert. Sie unterscheidet nun eine erzählende von einer erzählten Statue. Daraus folgt die Unterscheidung zwischen einer Erzählfunktion und einer Wahrnehmungsfunktion – eine Doppelung, welche die Voraussetzung für die interne Fokalisierung des Erzählens ist.

Während die Narratologie in der Regel nur dann von interner Fokalisierung spricht, wenn die Erzählfunktion und die Wahrnehmungsfunktion zwei Entitäten voraussetzen, greift Bodmer zu einer narrativen Technik, die vor den großen Erinnerungsromanen des 19. Jahrhunderts eigentlich nicht beobachtet werden kann: Die erzählende Statue fokalisiert ihre eigene Wahrnehmung intern, was dadurch möglich wird, dass erzählende und erzählte Statue aufgrund der raum-zeitlichen Differenz, die das Erzählen vom Wahrnehmen trennt, nie vollends identisch sind, weil das Wahrnehmen dem Erzählen immer ein Gefühl, einen Augenblick, ein Geräusch oder buchstäblich eine Nasenlänge voraus ist. Narratologisch argumentiert ist es genau diese Differenz, die mit der Verdop-

pelung entsteht, die Bodmer in Szene setzt. Aufgrund dieser Logik bleibt das durch den Körper vermittelte Erzählen trotz des Wechsels in den dramatischen Modus erhalten:

Mit diesen Worten fühlte sie die flüßige Luft mit der Hand und dem Fusse, und sagte: Was für ein tiefer Abgrund liegt um mich herum; nichts ist ausser mir. Mein Fuß fällt wenn ich ihn von dem festen Grund weg halte, wie lange, und wohin würde ich fallen, wenn ich dies Fußgestell verliesse? Allein der Grund ist fest, wo ich meine Füße gestellt habe, und ich kann mich ohne Gefahr auf denselben niederlassen. Mit dem bückete sie sich almälig und saß itzo auf das Fußgestelle. (PE, 29)

Und weiter geht es im Prozess der Verlebendigung, tastend, bis die Statue »plötzlich das Gesicht« bekommt, das sich mit dem »Gefühl« zu einem prä-Herder'schen Super-Sinn verbindet: »Sie hatte bis itzo die Augen nicht eröffnet« (PE, 30). Sehen und Fühlen werden in interner Fokalisierung synästhetisch verbunden: »Gehören diese seltsamen Figuren«, fragt sich die Statue, die sich »nochmals beschäftigt [...], sich mit ihrem Körper durch das Gefühl bekant zu« werden, »diese hellen Bilder mir zu, die sich so bewegen, so verändern, wenn ich mich bewege, wenn ich mich hin und her wende?« (PE, 30) Dabei geht mit dem fühlenden Sehen oder sehenden Fühlen der ›Empfindung‹ die adamitische Benennung der Körperteile einher:

Mein Gefühl, fuhr sie fort, sagt mir, daß diese Figur mein Arm ist; dieses sind meine Seiten, dieses meine Brust, dieses meine Schenkel; sie haben ihre Rundung, ihre zarte Geschwollenheit, ihre geschlanke Enge, ihre fleischigte Weichheit, ihre knochichte Härtigkeit, ihr warmes Aufwallen noch behalten, wiewol sie mir in dieser andern Gestalt erscheinen. (PE, 30 f.)

Für den pygmalionischen Effekt hat die interne Fokalisierung erstaunliche Konsequenzen. Das Medium der ›Empfindung‹ erzeugt nämlich kein integrales Körperschema, sondern proto-kubistische Bilder, weil es der Wahrnehmung noch an der Koordination der vom Auge empfangenen Bilder mangelt. Denn »doppelt« sieht die schielende Statue ihre »Gliedmasse[n]«: »vier Hände, zehn Finger an jeder, vier Füße, zwanzig zehen, zween Leiber. Ohne Zweifel, weil jedes Auge eine Figur davon erschaffet«. Nicht sehen kann sie ihr »Haupt«, ihre »Augen« und vor allem »sich selber.« (PE, 31)

Es ist genau an diesem Punkt des Fühlens aber Nicht-Sehens, an dem im Rahmen der tragischen Handlungsstruktur, die dem Prozess der Ver-

lebendigung unterlegt ist, eine doppelte Anagnorisis ins Spiel kommt: »Der belebte Marmor befühlte und besichtigte« (PE, 31) sich noch eine Weile, bis »seine Augen auf die andern Bildseulen« fallen (PE, 32), die mit ihr in der Galerie stehen. Obwohl sie kleiner sind und sich auch nicht bewegen, erkennt die Statue die Ähnlichkeit der Figuren mit sich selbst, insbesondere aber erkennt sie deren Köpfe, für die sie keine Ähnlichkeit mit sich selbst identifizieren kann, weil der physische Ort für das Organon der Wahrnehmung selbst nicht wahrnehmbar ist: »Und was für eine Figur ist die, die ich auf ihren Schultern wahrnehme? An den Bildern meines Leibes sehe ich keine solche.« (PE, 32) Daraus schlussfolgert die Statue: »Welches Wunder, wenn es die Figur des Hauptes wäre, von dem ich die Figur nicht sehen kann.« (PE, 32) In dieser Reflexion fallen Ästhetik – im ursprünglichen Sinn von Aisthesis (Wahrnehmung) – und Ethik zusammen. Denn die Selbsterkenntnis setzt die Erkennung des Anderen voraus, die im engeren Sinn mit der Anerkennung des Anderen als Anderem einhergeht. Durch diese Wendung entlassen *Pygmalion und Elise* den pygmalionischen Effekt aus der imaginären Sphäre der Spiegelung und binden diesen Effekt an die soziale Sphäre, weil die doppelte Anagnorisis fordert, dass eine soziale Interaktion stattfindet: »Wie würde michs freuen, wenn ich nicht allein wäre.« (PE, 33) Dass die Statue daher versucht, die anderen Statuen zu verlebendigen, verbindet zwar den ästhetischen Diskurs zweifelsohne mit dem Geschlechterdiskurs, zumal der Körper des Anderen, den sie erst anruft, dann anfasst, umarmt und sogar küsst, ein männlicher Körper ist.

Dennoch überlagert diesen Diskurs ein erkenntnisphilosophischer, der von unerhörter Modernität ist: Nicht das Spiegelstadium ist der Bildner der Ich-Funktion, wie es noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts modellbildend ist, sondern das Gespräch – und dann auch noch ein Gespräch mit anderen Artefakten. Zwar zitiert die Charakterrede der Statue den klassischen Narziss-Mythos, wenn sich die Statue im Wasser spiegelt, doch ersetzt sie das Begehren nach dem Bild durch das Begehren nach dem Wort: »In dem sie dieselben« Fische im Wasser »betrachtete, fiel ihr ihre eigene Gestalt in die Augen. Welch neues Wunder! sagte sie. [...] Ich sehe auch eine Gestalt, wie meine ist [...]. Steige herauf, artiges Ding, und wechse vernehmliche Reden mit mir« (PE, 41). Die Sehnsucht nach dem Gespräch bildet den Motor der Verlebendigung. Nachdem die Statue daher von ihrem Sockel herabgestiegen ist, die Galerie verlassen und ihre Umwelt erkundet hat, kehrt sie enttäuscht und hoffnungslos dorthin zurück. Entschieden hat sie sich dazu, sich mit der Statue zufrieden zu geben, die ihre »Augen« und ihr »Hertz vor allen übrigen auf sich gezogen hat« (PE, 42): die Statue nach Pygmalions Bild.

Dass sich genau nach diesem Entschluss die Wege von Elise und Pygmalion kreuzen, erklärt Elises Glück, erklärt aber auch, warum die Philosophin gegenüber ihrem selbst erklärten Schöpfer und selbst ernannten Ehemann, Vater der ihr verordneten Kinder stets ironisch distanziert bleibt, warum sie ihm widerspricht und sich seinem pädagogischen Programm widersetzt. Doch selbst der aufgeklärte Pygmalion ist besser als ein unbelebter Stein.

Zusammenfassend trägt die ›Arbeit des Herzens‹, die Bodmer als Gegenprogramm zu Pygmalions bildkünstlerischer Arbeit annonciert und in Szene setzt, nicht qua Abhandlung, sondern qua Darstellung zu Proto-Narratologien bei, die seit einigen Jahren für das 18. Jahrhundert entdeckt werden. Im Zeichen epistemologischer Unzuverlässigkeit beginnen die kardiologischen Praktiken beim Übersetzen, führen über das Teilhaben erst zum Herausgeben und dann zum Widmen, um mit dem Lehren und Erzählen die Erzählverfahren in der mittleren Aufklärung zu revolutionieren. In diesem Erzählen ist der Körper das Medium der internen Fokalisierung. Die dafür nötige und aufwendig gestaltete Metafiktion sorgt nicht nur dafür, dass in *Pygmalion und Elise* Mimesis durch Poiesis abgelöst wird, sondern setzt vor allem auch einen neuen Wahrheitsbegriff ein: Nicht in der Welt, sondern in der literarischen Enzyklopädie ist die Literatur verankert. Das ist insofern mehr als nur ein witziges Spiel, als damit der Weg für die ›Arbeit des Herzens‹ frei wird, die zwar unwahrscheinliche und unglaubwürdige Inhalte produziert, die der Literatur jedoch im Wettstreit, welche der Künste die besseren pygmalionischen Effekte erzeugt, einen enormen Vorsprung garantiert: »Pygmalion hatte diesmal nicht mit der Phantasie allein gearbeitet, diese hatte ihm nur die Zeichnung geliehen, sein Herz hatte das übrige hinzugesetzt und vollkommen gemacht.« (PE, 22)

Bildnachweis:

Abb. 1: [Johann Jakob Bodmer]: *Pygmalion und Elise*. [Berlin] 1749. Zentralbibliothek Zürich. <https://doi.org/10.3931/e-rara-15686>.

Abb.2: Jean Raoux: *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717). 1,28 m x 0,97 m. Musée Fabre, Montpellier. [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pygmalion_\(Raoux\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pygmalion_(Raoux).jpg). Abgerufen am 22.II.2020.