

Mathias Mayer

Geschlossene Füße oder Galatheas Schritt ins Leben

Beobachtungen eines Pygmalions-Modells zwischen Homer und Beckett

I

Oidipus erkennt in der listigen Frage der Sphinx den Menschen aus der wechselnden Form seiner Bewegung: »Was ist das, was morgens auf vier Beinen geht, mittags auf zweien und abends auf dreien?« Hegel, der hier¹ »das Symbol gleichsam des Symbolischen selber« deutete² und sich verschiedentlich mit ihrer Überwindung durch jenen »alten Rätsellöser«³ auseinandersetzte, las den Untergang der Sphinx selbst als einen Schritt, den Fortschritt von der »noch nicht begeistigten Subjektivität« Ägyptens in die Helle des griechischen Denkens⁴: der Inhalt des Rätsels sei »der *Mensch, der freie, sich wissende Geist*«. ⁵ Winckelmanns Kunstgeschichte seiner geschichtsphilosophisch angelegten Ästhetik integrierend, setzt er daher auch den eher »statarischen Typus« der ägyptischen Plastik von der griechischen »Lebendigkeit und Freiheit der Phantasie« ab.⁶ Die »Unbeweglichkeit« der ägyptischen Statue, der es an »Beseelung und Lebendigkeit« fehle⁷, ist in der strengen Stellung des Körpers bedingt:

Steht nämlich der Mensch abstrakt nur gerade, läßt er die Hände ganz gleichmäßig am Leibe, ohne sie davon abzutrennen, herunterhängen, wäh-

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie*. Werkausgabe in 20 Bänden, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 12, S. 272.

² Hegel, Bd. 13, S. 465.

³ Hegel, Bd. 15, S. 551.

⁴ Hegel, Bd. 16, S. 437.

⁵ Hegel, Bd. 16, S. 442.

⁶ Hegel, Bd. 14, S. 448.

⁷ Hegel, Bd. 14, S. 450.

rend die Beine ebenso dicht nebeneinander bleiben, so gibt dies einen widerwärtigen Eindruck von Steifheit [...] Die freie Stellung dagegen vermeidet teils die abstrakte Regelmäßigkeit und Winkeligkeit und bringt auch die Stellung der Glieder in Linien, welche sich der Form des Organischen nähern, teils läßt sie geistige Bestimmungen hindurchscheinen, so daß aus der Stellung die Zustände und Leidenschaften des Inneren erkennbar werden. Erst in diesem Falle kann die Stellung als eine Gebärde des Geistes gelten.⁸

Daß die Lösung des Sphinxrätsels die Identität des Menschen aus der Bewegung beantwortet, entspricht dem Gang der Weltgeschichte, wie ihn Hegel als Schritt aus der Gebundenheit Ägyptens in die Freiheit denkt. Das kunstgeschichtliche Modell, das sich deutlich hinter dieser Hypothese erkennen läßt, ist die Entwicklung des Kontraposto der klassischen griechischen Skulptur aus dem archaischen Kuros, wofür in der Regel das Werk Polyklets herangezogen wird.⁹

Zwei unterschiedliche mythische Modelle handeln von der Beseelung und Verlebendigung des starren Steins durch den griechischen Künstler. Von *Daidalos* berichtet etwa Diodoros Siculus im 4. Buch seiner *Bibliothek*, spätere Generationen hätten die Geschichte erfunden, daß seine Statuen den lebenden Modellen gleichgekommen wären: Sie konnten, heißt es, sehen und gehen, denn Daidalos war der erste, der seine Figuren mit offenen Augen und schreitend darstellte, so daß sie sogar laufen konnten und angebunden werden mußten.¹⁰ Eine andere Version wird in der Erzählung vom Bildhauer *Pygmalion* überliefert, die Ovid im 10. Buch der *Metamorphosen* berichtet; abgestoßen vom schamlosen Verhalten seiner weiblichen Umgebung, fertigt er sich aus Elfenbein eine Mädchenstatue, die die Natur übertrifft und den Anschein des Lebens erweckt, so daß er sich in sie verliebt. Sein flehentliches Gebet, ihm eine wenigstens ähnliche Geliebte zu schenken, wird von Venus erhört, die die Statue mit Leben begabt. – Das mit Daidalos und Pygmalion auch mythisch bezeugte Ringen um Beseelung und Lebendigkeit hebt sich damit von der Basis, gleichsam dem Piedestal der Unbewegtheit und Unlebendigkeit ab.

Ursprünglich nicht Ausdruck einer genuin künstlerischen Absicht, sondern in erster Linie Weihgeschenk an die Götter, Grabbeigabe oder Zeichen der Verehrung¹¹, diente die Plastik gleichsam als Statthalter und Ersatz dessen,

⁸ Hegel, Bd. 14, S. 398f.

⁹ Vgl. Plinius, *Naturalis Historia* XXXIV, 55.

¹⁰ Diodorus of Sicily. With an English Translation by C.H. Oldfather, London 1936, vol. III, S. 56f. Vgl. auch Platon, *Menon* 97d und *Eutyphron* 15b. Ferner: Christopher Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York, Oxford 1992.

¹¹ Vgl. Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. von Horst W. Janson, dt. Übersetzung von L. L. Möller, Köln 1964; Wer-

was nicht präsent ist, was sich aus der lebendigen Verfügbarkeit in die Unsterblichkeit, die Ferne oder den Tod zurückgezogen hat. – Diesen Abstand zwischen dem Leben und der plastischen Darstellung mißt dann Aristoteles in seinen Schriften über die Bewegung und Fortbewegung der Lebewesen aus. Er zeigt, daß Bewegung nur einem Lebewesen möglich ist, das eines seiner Teile bewegt, das andere aber ruhen läßt.¹² Was dagegen, wie eine Statue, solche Teile nicht aufweist, kann sich auch nicht auf diese Weise bewegen.¹³ Nach Aristoteles muß das Lebewesen daher über eine gerade Anzahl von Füßen verfügen, damit »das Gewicht von den sich bewegenden auf die unbewegt bleibenden Teile verlagert« werden kann.¹⁴

Was in der Gleichzeitigkeit des plastischen Materials nicht darstellbar ist, Bewegung und Bewegungslosigkeit in einem, – die Plastik fingiert die Bewegung, um ihre Unbeweglichkeit zu transzendieren, – ist im Medium des Lessingschen Nacheinander, in der Dichtung, möglich. Die wandelnde Statue kann nicht mehr plastisch, sondern nur literarisch dargestellt werden.

II

Der gerade dreiundzwanzigjährige Hugo von Hofmannsthal schickte sich im Jahre 1897 nicht nur dazu an, in einer nicht wiederholten schöpferischen Phase eine Reihe seine bedeutendsten Werke zu schreiben, unter ihnen *Das kleine Welttheater*, *Die Frau im Fenster*, *Die Hochzeit der Sobeide* und *Der Kaiser und die Hexe* sowie das wertvolle Fragment vom *Goldenen Apfel*, er entdeckte für sich auch einige Motive und Konstellationen, die sich in der Folgezeit im weiteren Werk als besonders fruchtbar erweisen sollten. So tritt neben das Motiv der treulosen Witwe, das er einer chinesischen Vorlage entnahm und u.a. für den *Weißes Fächer*, später noch für den *Andreas-Roman* nutzte, das der wüsten Insel, das mit dem Signum der Promiskuität verbunden ist und 1908 auf die Formel gebracht wurde:

Jeder, auf einer Insel mit der häßlichsten Frau eingeschlossen, einer Hexe mit riesigem Oberleib, fast keinen Füßen, erdfarbigem Haar und Rattenaus-

ner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969; Reinhard Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus*, München ³1972.

¹² Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach, hg. von H Flashar. Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 2 und 3: *Über die Bewegung der Lebewesen: die Fortbewegung der Lebewesen*, übersetzt und erläutert von Jutta Kollesch, Berlin 1985, :

¹³ Aristoteles, S. 71.

¹⁴ Aristoteles, S. 77.

gen – würde: nach wie viel Tagen, Wochen, Monaten – sich mit ihr vermischen¹⁵

Trotz zahlreicher Belege im gesamten Werk¹⁶ konnte die Herkunft dieses Motivkomplexes noch nicht geklärt werden. Das ist vielleicht leichter bei jenem Motiv, das bei Hofmannsthal wohl ebenfalls erstmals 1897 begegnet und, wie nicht übersehen werden kann, mit denen der treulosen Witwe wie der wüsten Insel den engen Bezug zum Thema der Sexualität gemeinsam hat. In der Urfassung der *Hochzeit der Sobeide*, noch unter dem Titel *Der Mirza Hochzeitsnacht* bzw. *Die junge Frau*, wird der erste Auftritt des nur widerwillig verheirateten Mädchens mit folgender Regieanweisung vorbereitet:

Hinter ihm [dem Ehemann, einem älteren reichen Kaufmann] ist Mirza eingetreten, mit zugepressten Lippen und sich vorwärtsschiebend wie mit geschlossenen Füßen. Der Schleier hängt ihr rückwärts über die Schultern. Sie trägt eine Perlschnur im Haar und andere, noch größere, um den Hals. Sie bleibt mit herabhängenden Armen, regungslos wie eine Statue, den Blick starr vor sich, vor dem Tisch stehen¹⁷.

Als sie auf die Aufforderung ihres Mannes hin »mit mechanischen Bewegungen« ihren Schleier abgenommen und der langen, gut gemeinten Rede ihres Mannes zugehört hat, brechen die Worte hart und wild aus ihr hervor:

Ich bin Dein Ding, so nimm mich für Dein Ding,
und lass mich wie ein Ding auch meinen Mund
vergraben tragen und nach innen reden!¹⁸.

Der Schmerz, den Geliebten nicht heiraten zu können, weil sie den Vater vor seinem Gläubiger, dem Kaufmann, retten mußte, macht sie zum stummen Stein (»Sie weint lautlos, mit zusammengepressten Lippen, das Gesicht gegen das Dunkel gewandt«), als der sie »regungslos wie eine Statue« aufgetreten war. Die mechanische Bewegung deutet ebenso die Willenlosigkeit, das automatische Bewegtwerden durch den Männerwillen, wie offenbar die Schuldlosigkeit des Mädchens an, das sich dem Geliebten nur »in Gedanken«¹⁹ gab.

Um dieselbe Zeit, 1900/01, als Hofmannsthal auch an einer Übersetzung von Jules Renards *Poil de carotte* arbeitete, in der er das Motiv wieder

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, hg. von R. Hirsch, C. Perels, E. Reichel, H. Rölleke, Bd. XXXI, hg. von E. Ritter, Frankfurt a. M. 1991, S. 181.

¹⁶ Vgl. den Nachweis in Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. XI, hg. von M. Mayer, Frankfurt a. M. 1992, S. 854f.

¹⁷ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. V, hg. von M. Hoppe, Frankfurt a. M. 1992, S. 334f.

¹⁸ Ebd., S. 17.

¹⁹ Ebd., S. 22.

einsetzte²⁰, schrieb er auch an seinem ersten großen Ballett, *Der Triumph der Zeit*, das im ersten Teil, »Das gläserne Herz« die Zerstörung eines jungen Mädchens auf die Bühne bringt. »Ängstlich, wie mit geschlossenen Füßen« sich bewegend²¹, sucht es den Dichter, den es liebt, an sich zu binden, aber er hat sich von ihr abgewendet und schwärmt für eine kokette Tänzerin. Das schuldlose Mädchen zerbricht an der Treulosigkeit des Geliebten, der ihrem gläsernen Herzen noch rücksichtslos Töne entlockt.

Zeichen der Uneigentlichkeit, einer gehemmten, unterbundenen Menschwerdung – in der *Sobeide* und dem Ballett überdies mit dem Geschlechterverhältnis verknüpft und darin Anklage der Verdinglichung der Frau in der männlichen Gesellschaft –, schreibt Hofmannsthal 1906 im wichtigen *Vorspiel für ein Puppentheater* dasselbe Motiv in nunmehr ästhetische Zusammenhänge ein. Der wichtige Zeitpunkt, in dem sich der Bruch mit George und die Kooperation mit Strauss schneiden, wird für Hofmannsthal selbst zur Grenze, deren Gewicht auch die 1906 ausgearbeitete Rede *Der Dichter und diese Zeit* reflektiert. Im Puppen-Prolog zeigt Hofmannsthal nun den Dichter auf dem Kreuzweg²² zwischen lyrisch bekenntnishaftem Subjektivismus und objektiv-dramatischer Gestaltungskraft, ein Übergang, der für ihn von Bedeutung gewesen war. In der ironisch gezeichneten Dichterfigur hält sich Hofmannsthal einen Aspekt seiner eigenen Werkgeschichte und Poetik vor Augen und damit gleichzeitig vom Leib. Wie »vom Schreibtisch weg« in ein aus Versatzstücken komponiertes Naturszenario entlaufen, stellt sich der Dichter selbst vor: »Wie im Traum bin ich die Straße heraufgekommen, als wäre ich mit geschlossenen Füßen gegangen, und doch glaube ich, war ich nie im Leben so wach.«²³ Seine phantastische Gebärde, die ganze Welt wie einen Mantel um sich zu schlagen, und nicht nur, wie Pygmalion die steinerne Geliebte, sondern die Natur selbst ins Leben zu küssen, wird durch die unvermutete Begegnung mit dem alten Holzweib gründlich enttäuscht. Dadurch aber reift er zur Erkenntnis, nicht in sich selbst, sondern in seinesgleichen den Stoff zur Gestaltung zu suchen. Damit hat er den Zustand traumhafter Ichbefangenheit, der ihn wie mit geschlossenen Füßen heraufgetragen hat, überwunden.

Nicht Zeichen von Naivität oder Unreife, sondern – wie bei *Sobeide* – der vorsexuellen Reinheit sind die geschlossenen Füße in der *Josephslegende*, die von der hemmungslosen Begierde der Frau des Potiphar handelt. Ihr steht die junge Sklavin gegenüber, die den Auftrag erhält, den schönen und unverdorbenen Hirtenknaben Joseph herbeizuholen, was sie aber nur wi-

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Frankfurt a. M. 1979/80, Bd. Dramen 6, S. 317.

²¹ Ebd., S. 17.

²² Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. XXXI, S. 239.

²³ Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Bd. Dramen 3, S. 485.

derstrebend tut, schamhaft, mit geschlossenen Füßen »sich auf Joseph zuschiebend.«²⁴ Sie ist ihm damit auf unausgesprochene, aber choreographisch deutliche Art verbunden, denn in einer vorausgegangenen Szene hatte sich Josephs Suchen nach Gott in »hohen Sprüngen« manifestiert; sobald ausgedrückt wird, daß er ihn gefunden hat, daß seine Bewegungen »eine Verherrlichung Gottes« sind, heißt es von ihm: »Joseph springt jetzt mit leichten Füßen. Er scheint zu fliegen.«²⁵

Geschlossene Füße als Abbild sexueller Reinheit (Sobeide, das Mädchen mit dem gläsernen Herzen, die Sklavin in der *Josephslegende*), aber nicht unbedingt der Jungfräulichkeit, denn auch die *Ägyptische Helena* kommt, als Zeichen zauberischer, neuer Reinheit »scheu, mit gesenktem Blick und wie mit gefesselten Füßen.«²⁶ auf Menelas zu, oder Zeichen noch nicht lebenserprobter Naivität (Fuchs, der Dichter im Puppen-Prolog) – jeweils stehen die solchermaßen charakterisierten Figuren außerhalb der Schuldigkeit des Lebens, das den Schritt in die Erfahrung der Sexualität immer schon vollzogen hat. So werden die geschlossenen Füße auch Ausdruck der Außerlebensigkeit, des Geisterhaften, wenn der Reisende auf der Akropolis die Vision hat, Platon ziehe stumm und unzugänglich an ihm vorbei: »er schwebte vorüber, wie Geister, die mit geschlossenen Füßen gehen.«²⁷

Die deutlichste Reflexion erhält dieses Zeichen indes in der symbolträchtigen Märchenwelt der *Frau ohne Schatten*, wo der Kaiser im Bergesinnern seinen ungeborenen Kindern begegnet. Um sie aus der Vorlebensigkeit zu befreien – das Mädchen etwa bewegt sich, »als ob sie mit geschlossenen Füßen auf ihn zugehe«²⁸ –, müßte er seiner Frau den Knoten ihres Herzens lösen können. Dazu ist aber nötig, wie er erfährt, daß er auf das Glück seiner eifersüchtig gehüteten Nächte verzichtet und einsieht, daß menschliche Existenz nicht unbedingt, sondern immer an einen anderen gebunden ist – welchen Zusammenhang Hofmannsthal im Schatten der Geburt sinnfällig macht. Dazu gehören Scham und Beschmutzung, Vergänglichkeit und Tod, denn es ist dem Menschen nicht möglich über seinen Schatten zu springen. Als daher die Kaiserin bekennt, »Ich habe mich vergangen«²⁹, wird sie von ihren noch ungeborenen Kindern belehrt: »Das muß jeder sagen, der einen Fuß vor den andern setzt. Darum gehen wir mit geschlossenen Füßen.« Die prälapsale Existenz der Kinder, ohne Schuld und ohne Tod, harret der Erlösung ins lebendige Dasein; dagegen werden dem lebensfeindlich im ei-

²⁴ Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Bd. Dramen 6, S. 111.

²⁵ Ebd., S. 108.

²⁶ Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Bd. Dramen 5, S. 452.

²⁷ Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Bd. Erzählungen, Reisen, S. 619.

²⁸ Ebd., S. 395.

²⁹ Ebd., S. 427.

genen Egoismus verhafteten Kaiser zunächst wie zur Strafe die Füße geschlossen – zum Zeichen statuarischer Unlebendigkeit erstarrt er zu Stein und kann nur durch den mutigen *Schritt* seiner Frau erlöst werden. Indem sie den ihr zustehenden Schatten (der Färberin) ausschlägt, um sich nicht am Kinderwunsch des Färbers zu vergehen, setzt sie sich und ihren versteinerten Mann der Gefahr des Todes aus und kann im entscheidenden Moment »keinen Schritt tun, nicht vor- noch rückwärts«. ³⁰ Als sie mit dem Verzicht die Erlösung bewirkt, bleibt dem wiederbelebten Kaiser »der erlebte Tod als ein dunkler Glanz früher Weisheit«. ³¹ Daß der Schritt ins Leben ein Schritt auch in den Tod ist, weil die geschlossenen Füße der Unschuld und der Vorlebendigkeit noch ungeboren sind, verdeutlicht brennpunktartig den Konflikt, um den es hier geht: Während der Kaiser und die Färberin sich in die eigene Lust verschließen und auf diese Weise der eigenen Vergänglichkeit trotzen möchten, öffnen sich die Kaiserin und der Färber Barak für die Verkettung der Generationen, indem sie sich auf ihre Eltern beziehen und sich nach Kindern sehnen. Die in der Märchen-Fassung dem Kaiser vorgehaltene Erkenntnis, es sei alles zu erreichen, aber durch den Tod, macht die Hinnahme der eigenen Vergänglichkeit zur Voraussetzung des Lebens. Daß diesen Schritt ins Leben am ehesten der tun kann, der schon einmal »gestorben« war, den Tod anerkannt hat, bezeugen neben der Kaiserin auch der *Schwierige* und Sigismund im *Turm*. –

III

Das Motiv der geschlossenen Füße, das er wie kein anderer Autor virtuos handzuhaben verstand, lernte Hofmannsthal wahrscheinlich aus einer Passage in der »Walpurgisnacht« des ersten *Faust* kennen, wo es mit dem Index der Außerlebendigkeit versehen ist:

Mephisto, siehst du dort
 Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
 Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
 Sie scheint mit geschloßnen Füßen zu gehen.
 Ich muß bekennen, daß mir deucht,
 Daß sie dem guten Gretchen gleicht (Vers 4183-4188).

Was als Blocksbergspuk auf heidnische Ursprünge im mittelalterlichen Aberglauben deuten könnte, indes von neueren Kommentatoren (Arens) als Vorwegnahme von Gretchens Verhaftung gelesen wird³², stellt Mephisto,

³⁰ Ebd., S. 434.

³¹ Ebd., S. 435.

³² Eine Parallelszene hat Mörike seinem *Maler Nolten* eingefügt, wenn es im zweiten Teil bei der erschreckenden Wiederbegegnung mit dem Schauspieler Larkens heißt: »Wie mit umstrickten

seiner späteren Aversion gegen die klassische Antike ungeachtet (Vers 6949: »Mich widern schon antikische Kollegen«), in einen explizit antiken Kontext (mit dem er wohl Faust von Gretchen ablenken will):

Laß das nur stehn! dabei wird's niemand wohl.
 Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
 Ihm zu begegnen, ist nicht gut;
 Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
 Und er wird fast in Stein verkehrt,
 Von der Meduse hast du ja gehört (Vers 4189-4194).

Wird sich Helena im dritten Akt des zweiten Teils noch als Idol bezeichnen (Vers 8879-8881), so ist es um so überraschender, Gretchen in Verbindung mit einem antiken Motiv zu finden. Indes war Goethe für den Zusammenhang von Kunst und Versteinerung oder Erstarrung des Lebens nicht weniger empfänglich als Hofmannsthal; was hier von der Meduse gesagt wird, bringt er in anderem Zusammenhang mit dem Dichter selbst in Verbindung, der als ein zweiter Midas das Leben zu Gold verfestigt (analog der Prinzessin Lilie im *Märchen*, deren Berührung tötet).³³ – Bezeichnet bei Homer das Eidolon die Schatten in der Unterwelt, bei Herodot (1,51) eine unterlebensgroße Statue aus Gold, so verbindet Goethe diesen Index des Nicht-Lebendigen (der Unterwelt, des Standbildes) mit dem Motiv der geschlossenen Füße, das sicher auch, wie Trunz zur Stelle meint, »das rührend Hilflose und Reine der Gestalt« formuliert. Bei Winckelmann und Herder finden sich bei der Beschreibung ägyptischer Kunst Hinweise auf den zusammengezogenen Stand der Füße. Der genaueste Versuch einer Genealogie dieses Zusammenhangs wurde aber von einem anderen geleistet: Im Jahr 1788 war bei Voß in Berlin eine »Neue vermehrte Auflage« von Lessings *Laokoon* erschienen, die Lessings Bruder Karl veranstaltete. Als »Theil 2« des unvollendet hinterlassenen Werkes brachte er einen »Anhang zum Laokoon bestehend in dem, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung derselben vorgefunden«, worunter auch eine Aufzeichnung über »Schnelligkeit« und die Bewegung der Götter fällt. Goethe hat diese Ausgabe gekannt und gewürdigt. Lessing hatte schon in einer Anmerkung zum 11. Abschnitt des *Laokoon* auf eine Eigenheit des Fußstandes in antiken Denkmälern hingewiesen; aus der Beobachtung, daß Schlaf und Tod mit überkreuzten Füßen dargestellt werden, entwickelte er später die Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet*. Bei Homer nun stellte er fest, daß

Füßen bleibt Theobald an eine Säule gelehnt stehen, die Hände vors Auge gedeckt, und glühende Tränen entstürzen ihm«. E. Mörike, *Sämtliche Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, München, Wien 1981, S. 730.

³³ Vgl. Vf., Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, 1990, S. 278-310.

seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen [läßt]; und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint³⁴

Eine Quellenangabe für diese Beobachtung, die Abhandlung *Dies Aestiva sive de umbra paegnon* von Johann Woverius, verweist (bei der Kommentierung einer Vergilstelle) auf Homer und auf Heliodors *Aithiopika. Die Abenteuer der schönen Charikleia*:

Incessu patuit Dea. Exprimo accessum Vmbrae, quae simul atque se ostendit, adest. Neq[ue] enim sensim gradum promouet Virgilij versus adumbratus ex Homeri III. Iliados, vbi Achilles Neptunum alloquitur tanquam hominem, & incesso agnoscit Deum. ita Iliad N. Deos facile incesso dignosci. *Differe igitur hunc Deorum incesum oportuit ab humano, si eo dignostebantur.* Qualis igitur ille incesso? Non incedunt dij pedibus alternatim motis, ut homines, sed simul utroque pede moto gradum promouent. Hoc colligimus ex Heliodori Aethyop. qui describit statuas Deorum apud Aegyptios pedibus pariter iunctis, ut appareat ita illos pedes promouere. Atque is uerus est sensus versus Virgiliani.³⁵

Bei Heliodor wird die Beschreibung der göttlichen Schnelligkeit bei Homer auf einen ägyptischen Ursprung zurückgeführt. Im Gespräch belehrt Kalasiris Knemon, daß der Vers in Ilias 13,71f: »Denn von hinten habe ich die Bewegungen der Füße und der Schenkel / Leicht erkannt, wie er fortging: sind gut erkennbar doch die Götter!« (Schadewaldt) für den Eingeweihten eine »tiefer religiöse Bedeutung« habe:

Sie setzen die Füße nicht schrittweise, einen nach dem andern vorwärts, sondern in einer mehr durch die Luft schwebenden ungehemmten Bewegung durchschneiden sie mehr den Raum, als daß sie ihn durchschreiten. Aus diesem Grunde geben die Ägypter auch den Götterbildern eng geschlossene Füße, als wäre es nur einer.³⁶

Über diese Herleitung der homerischen Bewegung aus ägyptischen Standbildern hat Lessing folgende Vermutung:

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die Aegyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachah-

³⁴ G. E. Lessing, Werke und Briefe in 12 Bänden, Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 5/2, hg. von W. Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 300.

³⁵ Zitiert nach dem in der Frankfurter Universitätsbibliothek zugänglichen Exemplar: Ioan. Woveri *Dies Aestiva sive de umbra paegnon*. Sumptibus Michaelis Heringij. [Hamburg, 1610], S. 7. – Derselbe Vergilvers (Aeneis I, V. 405) – und damit der Stand der geschlossenen Füße – hat auch T. S. Eliot in einer Vorstufe zum *Waste Land* gebannt: »He knew the goddess by her smooth celestial pace« T. S. E., *The Waste Land*, Facsimile Edition, ed. by V. Eliot, London 1971, S. 29.

³⁶ Heliodor, *Aithiopika. Die Abenteuer der schönen Charikleia*, übertragen von R. Reymer, Zürich 1970, S. 92f.

mungen für anständig und zuträglich [...] Meine Meinung ist also diese: die ersten Aegyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen, und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man tue noch das dritte Kennzeichen hinzu mit zugeschlossenen Augen und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams.³⁷

Diese These über den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung, daß sie bei der »Nachahmung toter Körper« ihren Anfang nahm und sich dann zu »Nachahmungen lebendiger Körper« entfaltete, kann Lessing auf einen zumindest mythisch bezeugten Bildhauer datieren, auf Daidalos. Daß er in dieser Zeit für genau diese Zusammenhänge in Anspruch genommen wurde, belegt die *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz, die zu Dädalus sagt:

Er war es, der zuerst die dicht aneinander geschloßnen Füße, so wie man sie noch an den ägyptischen Bildsäulen sieht, voneinander trennte, die dicht anliegenden Arme vom Rumpfe löste und seinen Bildsäulen eine fortschreitende Stellung gab. Was Wunder, daß dieser ganz neue Anblick jeden in Erstaunen versetzte und die Sage veranlaßte, daß die Bildsäulen des Dädalus sich bewegten.³⁸

Der antiquarische Motivzusammenhang der geschlossenen Füße, der bei Lessing, Woverius, Heliodor, Diodor und Homer belegt ist, auch bei Winkelmann und Herder, später bei Solger³⁹ und Hegel, nimmt seinen Ausgang in der ägyptischen Plastik, steht dann aber ganz im Zeichen der göttlichen Bewegung, die den Tod transzendiert. Die Darstellung des Leichnams wandelt sich zum Abbild übermenschlicher Existenz.

IV

Zeichen der ägyptischen Vorzeit, die noch nicht (mit dem Griechen Daidalos) den Schritt ins Leben (der Griechen) getan hat, kann das Motiv der geschlossenen Füße auch leicht in den Bereich des Asexuellen, der Reinheit und Geschlechtslosigkeit hinüberspielen, wie es bei Hofmannsthal beobachtet wurde und wohl in der »Idolisierung« Gretchens angelegt ist. Dafür dient ein anderer Strang der antiken Überlieferung als Beleg, den Plutarch in seiner einflußreichen Schrift über *Isis und Osiris* aufrollt:

Auch gehört hierher eine gewisse Fabel vom Jupiter, mit welcher sich, nach Eudoxos' Versicherung, die Ägypter tragen, daß nämlich Jupiter, weil ihm die Beine zusammengewachsen waren, nicht gehen können und deswegen

³⁷ Lessing, a.a.O., S. 301f.

³⁸ K. Ph. Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 206.

³⁹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hg. von L. Tieck und F. v. Raumer, 1826, Faksimiledruck Heidelberg 1973, hg. von Herbert Anton, Bd. 2, S. 696f.

aus Scham in einer beständigen Einsamkeit gelebt, Isis aber diese Teile des Leibes durch einen Schnitt voneinander getrennt und ihm dadurch zu dem ordentlichen Gebrauch der Füße verholfen habe. Denn ohne Zweifel hat diese Fabel den Sinn, daß der göttliche Verstand für sich allein in dem Geistigen und Unsichtbaren lebt, durch die Bewegung aber zur Zeugung hervorgegangen ist.⁴⁰

Daß die Bewegung den Schritt in die Sexualität unternimmt, während die geschlossenen Füße vor oder nach dem Leben die Unschuld der Unlebendigen anzeigen, zeigt sich gerade auch im christlichen Kontext, wenn Dante auf seiner Jenseitswanderung im Wald des irdischen Paradieses (Purgatorio XXVIII) Matelda begegnet. Als er sich an sie wendet, kommt sie ihm auf der anderen Seite des Baches entgegen:

Come si volge con le piante strette
A terra ed intra sè donna che balli,
E piede innanzi piede appena mette;
Volsesi in su i vermigli ed in su i gialli
Fioretti verso me, non altrimenti
Che vergine che gli occhi onesti avvalli. (Verse 52-57).

In der zumindest goethezeitlichen Übersetzung von Karl Streckfuß: „Und wie die Tänzerin, die kaum empor / Die Sohlen hebt, mit engen Schritten gleitend, / Ein zartes Füßlein kaum dem andern vor; // So sah ich sie, durch bunte Blumen schreitend, / Jungfräulich bodenwärts den Blick gewandt, / Und Ehrbarkeit und Würde sie begleitend“. Ihre jungfräuliche Erscheinung und Unschuld entspricht der Umgebung, in der sie sich aufhält, dem Ursprung der Menschheit im Paradies.

Daß der unschuldige Mensch des Paradieses, d.h. mit geschlossenen Füßen vor dem Fall und vor dem Tod (womit die Ungeborenen der *Frau ohne Schatten* leichter einzuordnen sind), nicht der ganze Mensch ist, sondern daß er dazu den Schritt in die Schuld des Wissens, der Sexualität und des Todes tun müsse, haben Kant (*Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*), Schiller (*Etwas über die erste Menschengesellschaft*) und Fichte (*Über die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*) dem 18. Jahrhundert zu verstehen gegeben. Es ist zugleich der Zeitraum, in dem der Mythos von der Belebung der Statue, der nicht buchstäblich, aber durch das Medium des Steines die Füße geschlossen sind, eine zentrale Bedeutung erhält. Es ist der Mythos vom Bildhauer Pygmalion. Der Schritt der Statue ins Leben wird in den unterschiedlichen Deutungen, die die Geschichte erfahren hat, zum Wunder des erwachenden Selbstbewußtseins, das sich, etwa bei Rousseau (der der Geliebten Pygmalions den Namen Galathea gibt), in der Konfrontation mit dem Du erfährt, aber auch zur Phantasie von der übernatürlichen ‚Zeugung‘ eines Menschen; Modelle der Erziehung, einer materialistischen

⁴⁰ Plutarch, Vermischte Schriften. Nach der Übersetzung von Kaltwasser, München und Leipzig 1911, Bd. 2, S. 340.

oder idealistisch besetzten Philosophie, vor allem aber einer Selbstreflexion der – verlebendigten – Kunst haben die Pygmalion-Mythe für sich in Anspruch genommen.

V

Der Motivkomplex der geschlossenen Füße kann aber als Gegenphantasie zur Pygmalion-Mythe gelesen werden: Dort ist der Ausgangspunkt zunächst den geschlossenen Füßen insofern nahe, als Pygmalion vom schamlosen Treiben seiner weiblichen Zeitgenossen so abgestoßen ist, daß er sich eine ideale Mädchenstatue schafft, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung findet. Der Prostitution werden die schamhaft geschlossenen Füße der Statue entgegengesetzt, die ihre Anziehung aber auf Pygmalion nicht verliert, als sie ins Leben hinübertritt und seine Geliebte wird, die ihm nach neun Monaten ein Kind gebärt. Der Übergang von Pygmalions Kunstwerk in die Natürlichkeit (der Sexualität) ist mithin der Schritt von der Unlebendigkeit des Steins in das Leben des Körpers und damit der Akt einer künstlichen Geburt. – Neben diese Lesart der Pygmalionmythe als Weg ins Leben im individualgeschichtlichen Sinn tritt als zweite Variante vor allem ein kunstgeschichtlicher Aspekt: Der Schritt von Ägypten nach Griechenland.

Gegenüber beiden Aspekten erstreckt sich das Motiv der geschlossenen Füße in eine andere Dimension: besonders in seiner Verbindung mit weiblichen Figuren (bei Goethe und Hofmannsthal) wird es einerseits Zeichen der (sexuellen) Schuldlosigkeit; von der anderen Seite her wird deutlich, daß der Preis für diese Schuldlosigkeit eine mehr oder weniger deutliche Form der Außermenschlichkeit und Unlebendigkeit ist, die zwischen der Göttlichkeit (bei Homer), dem Gestorbensein (bei Dante, bei den Ägyptern) und dem Ungeborenein (Hofmannsthal) variiert. In Goethes Gretchen-Idol sind die Züge der Reinheit und der Todesnähe auf die wohl überzeugendste und komplexeste Weise verbunden. Das Gehen mit geschlossenen Füßen wird zur Quadratur des Kreises, zur Bewegung in der Bewegungslosigkeit. Galatheas Schritt aus der Pygmalion-Mythe ins Leben erhält eine utopische – aus der Realität verbannte – Korrektur, die von vornherein unter dem Zeichen des Todes steht. –

Daß Bewegung zwar Zeichen des Lebens sein kann, aber Bewegungslosigkeit nicht gleich Unlebendigkeit bedeuten muß, gibt schon Kant in den *Träumen eines Geistersehers* zu bedenken:

Das ungezweifelte Merkmal des Lebens an dem, was in unsere äußere Sinne fällt, ist wohl die freie Bewegung, die da blicken läßt, daß sie aus Willkür entsprungen sei; allein der Schluß ist nicht sicher, daß, wo dieses

Merkmal nicht angetroffen wird, auch kein Grad des Lebens befindlich sei.⁴¹

Eine weit radikalere Rücknahme der Vermutung, daß Leben und Bewegung einander entsprächen, bis hin zu der Umkehrung, daß die Bewegungslosigkeit der geschlossenen Füße sogar zum Symptom eines – freilich völlig unlebendigen – Menschseins wird, zeigen die Texte von Samuel Beckett. Sie kennen den beschädigten Menschen mit geschlossenen, lahmen Füßen weder in Bewegung(smöglichkeiten) noch gar in Unschuld. Beckett zeigt dagegen Figuren einer existentiellen Beschädigung, denen keine Möglichkeit mehr zum Handeln bleibt: Im Rollstuhl oder in der Abfalltonne können sie sich allenfalls noch stimmlich vernehmbar machen, denn oft genug werden ihnen auch die Augen geschlossen – wie in den ägyptischen Standbildern vor Daidalos. Im Hörspiel *All That Fall* ist Mrs. Rooney gehbehindert und ihr Mann blind, ebenso in der Szene *Fragment de théâtre I* der eine Protagonist lahm, der andere blind, Hamm in *Fin de partie* beides ist. Ruinierte Füße gehören zur Grundausrüstung aller Beckettschen Helden. Hinter der Kombination des Lahmen und des Blinden kann man zwar auch ein altes Schwankmotiv aufscheinen sehen, vor allem aber ist sie ein doppelter Widerruf: Der Widerruf jener schuldlosen utopischen Bewegungslosigkeit, die die geschlossenen Füße den Göttern, den Toten oder den Ungeborenen attestieren, und der Widerruf jener lebendigen und Selbstbewußtsein stiftenden Bewegung Galatheas, von der die Pygmalion-Mythe erzählt.

⁴¹ Kant, Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1977, Bd. 2, S. 938.