

Bilder auf der Bühne

Malerei im Mittelpunkt deutscher Dramen des späten 18. Jahrhunderts*

„[...] wo in der Geistesgeschichte die einschneidenden Wendepunkte liegen, kann von bloß einer Sonderkunst aus nicht beurteilt werden“, schrieb 1937 Kurt Wais in einer Abhandlung zum Thema Symbiose der Literatur, Malerei und Musik (Wais 1992: 51). Dabei führte er die schon zwanzig Jahre zuvor publizierten Überlegungen von Oskar Walzel aus dem Werk *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Walzel 1917) weiter. Heute scheinen die damaligen Gedankengänge über die von Wais betonte „Solidarität der Künste“ (Wais 1992: 51) in der von Niklas Luhmann entwickelten Theorie eine neue Gestalt zu finden. Sie wird dadurch bestimmt, dass Luhmann in seiner 1986 veröffentlichten Arbeit „Das Medium der Kunst“ (Luhmann 1986) auf die Differenzierung der Kunstarten verzichtet und die Kunst als *ein* symbolisch generalisiertes Medium der Kommunikation betrachtet, das auf Primärmedien wie Akustik, Optik oder dem Alphabet beruht. Auch die zeitgenössische künstlerische Praxis lässt an den symbiotischen Fähigkeiten der Künste keinen Zweifel. „Das Karussell der institutionalisierten Kunst dreht sich munter weiter, ohne dass sich ein Mainstream abzeichnet“, konstatiert Ulrich Reißler 2003 in Bezug auf unsere Zeit (Reißler 2003: 33).

Auch wenn man sich auf die Spezifik einzelner Künste konzentriert, erscheinen sie unabhängig von der gewählten Zeitspanne als Spektrum mit fließenden Grenzen zwischen den einzelnen Segmenten. Welche Kunstform eine zum Zentrum des Bogens nähere Position einnimmt, kann je nach historischer Situation unterschiedlich sein. Immer wieder vorgekommene Verschiebungen innerhalb des Spektrums vergrößern oder verringern die Bedeutung einzelner Elemente. Einer der ersten, der die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese Tatsache zu lenken versuchte, war August Wilhelm Schlegel 1799. Im zweiten Band der Zeitschrift *Athenäum* hat er im Gespräch unter dem Titel „Die Gemälde“ der „Kennerin“ Louise die treffende Bemerkung zugeschrieben: „Keine einzige Muse mahlt und so viele musizieren“¹ (zitiert nach Weisstein 1992b: 11). Die Erklärung für diese Lücke im griechischen Pantheon findet eine andere von Schlegel erfundene Figur – der Maler Reinhold. Er verteidigt die plastischen Künste: „Das kommt wohl daher, daß sie viel später aufblühten als Poesie und Musik, da schon alle Götter verteilt waren“ (ebd.).

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Vortrages auf dem IV. Russischen Germanistentag in St. Petersburg, 23.-25. November 2006.

¹ Schlegel, August Wilhelm (1799): Die Gemälde, in: *Athenäum*, Bd. 2, 1799; 39-151.

Tatsächlich war die von Musen unbeschützte Malerei ebenso wie die Skulptur lange Zeit, bis ins Mittelalter, äußerst weit von der Mitte des Künste-Spektrums entfernt. Die Verschiebungen machten sich erst während der italienischen Renaissance bemerkbar, und zwar im Einklang mit dem gesellschaftlichen Mündigwerden der Maler und Bildhauer, die aus den Handwerksilden auszogen und ihre eigenen Akademien gründeten. Obwohl das Zeitalter des Barock durch seinen offensichtlichen Hang zum architektonischen bzw. theatralischen Gesamtkunstwerk die Bewegung der bildenden Künste ins Zentrum allgemeiner Aufmerksamkeit etwas verlangsamte, blieben Malerei und Skulptur außerordentlich wichtig, unter anderem auch als Elemente der Gesamtkunstwerke (vgl. Weisstein 1992b: 11-15). Das Nahen des 19. Jahrhunderts rückt die Malerei immer mehr ins Licht.

Entsprechend der Veränderung jener Position, die von den bildenden Künsten innerhalb des allgemeinen Spektrums eingenommen wird, scheint sich auch das Verhältnis zwischen ihnen und der Dichtung zu transformieren.² Während in der Antike sowie im Mittelalter die Literatur eher ihre Grenze zur Musik abtastet, so dass die Akustik als Primärmedium vorwiegend ans Licht tritt, intensiviert sich im weiteren Verlauf der Geschichte die Beziehung der Literatur und der bildenden Künste,³ vielleicht auch zum Teil im Zusammenhang mit der allgemeinen Visualisierung der europäischen Kultur.

Abgesehen von den sogenannten Mischformen, die an der Grenze der Literatur und bildenden Künste entstehen und vor dem 20. Jahrhundert eher eine Art Randexistenz führen,⁴ äußern sich die Kontakte auch innerhalb des eigentlichen literarischen Bereiches. Sichtbar wird dies in Texten, die ein wirklich vorhandenes oder frei erfundenes Kunstwerk beschreiben und deuten sowie offene und versteckte optische Zitate⁵ enthalten. Reichhaltige Beispiele dieser Art der Berührung zwischen Literatur und bildenden Künsten bieten Bild- oder Architekturgedichte, deren Verbreitung nach längerer Pause im 16. Jahrhundert wieder einsetzt (vgl. Kranz 1992: 153). Dabei geht es nicht nur um das Schaffen doppelbegabter Maler wie Caspar David Friedrich oder Paul Klee, die zu ihren Bildern Verse schrieben, und nicht nur um das Erbe von Dichtern wie Goethe, Mörike

² In unterschiedlichem Umfang haben die Literaten immer wieder bei den Nachbarkünsten nach optischen oder akustisch-klangmalerischen Anregungen getastet. Bekannt sind die künstlerischen Auseinandersetzungen Goethes mit der Architektur Erwin von Steinbachs oder Puškins Beschäftigung mit der Musik Mozarts. Selbstverständlich sind die Annäherungsversuche unterschiedlicher Künste nicht auf den Bereich der Musik, bildenden Künste und Literatur beschränkt. Als Beispiele könnte der Kreis um Max Klinger (1857-1920) gelten, der aus bunten Steinen eine malerische Plastik zu schaffen hoffte, oder auch Isadora Duncan (1878-1927), die griechische Vasengemälde tanzen wollte.

³ Zum Übergewicht der Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst vgl. Weisstein (1992b: 14).

⁴ Die Verbreitung radikaler Experimente mit Möglichkeiten der visuellen Poesie setzt bekanntlich Ende des 19. , Anfang des 20. Jahrhunderts ein und erreicht die ersten Höhepunkte im Schaffen der Futuristen und Dadaisten.

⁵ Vgl. zu diesem Zitatverfahren am Stoff des Romans *Die Göttinnen* von Heinrich Mann Ritter-Santini (1992).

oder Hesse, die auch Zeichnungen und Gemälde hinterließen.⁶ Den wesentlich umfangreicheren Teil dieser Art bilden Texte von Literaten zu Werken anderer Künstler – Maler, Zeichner oder Architekten. So führte die Auffindung antiker Skulpturen wie der Laokoon-Gruppe Anfang des 16. Jahrhunderts zu zahlreichen längeren Gedichten, Sonetten und Epigrammen (vgl. Kranz 1992: 154-155), welche wohl die relativ wichtige Rolle der Bildgedichte im 17. und 18. Jahrhundert sicherten.⁷

Eine Art von Berührung der bildenden Künste und der Dichtung innerhalb des literarischen Bereiches im engeren Sinne offenbart sich in Werken, die fiktive oder historisch belegte Maler, Bildhauer, Architekten und deren Schaffen zum Gegenstand haben oder kunstgeschichtliche Probleme thematisieren. Diese Gruppe ist zahlreich und vereinigt so weit voneinander entfernte Werke wie Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*, Virginia Woolfs *To The Lighthouse* und Max Frischs *Stiller*.

Das klassizistisch angehauchte 18. Jahrhundert scheint die Unterschiede zwischen den Künsten genau zu kennen und ihre Grenzen trotz immer häufigerer Annäherungsversuche doch zu betonen. Erst gegen Ende der Aufklärung begannen die sonst deutlichen Trennlinien zwischen den Künsten allmählich zu schwinden, so dass man im Zusammenhang mit der Romantik die mehr oder weniger gelungenen Versuche einer Synthese der Künste konstatieren kann. Die angestrebte Verschmelzung wird später von den Neuromantikern in das 20. Jahrhundert getragen, lebt als Fusion der Sinne bei Baudelaire, den Symbolisten oder Marcel Proust weiter und bildet eine wichtige Basis-Vorstellung für avantgardistische Experimente der Moderne sowie für das poetische Schaffen unserer Zeit.

Im späten 18. Jahrhundert, am Anfang dieser bis in die heutige Zeit führenden Linie, werden im Zusammenhang mit der geschilderten Entwicklung die Vorstellungen von einzelnen Künsten allmählich durch den modernen Kunst-Begriff überlagert. Für die jetzige Kultur unüberschätzbar prägte er sich damals in seinen zentralen Elementen aus. Diese Tatsache lässt das Zusammenwirken der Literatur mit anderen Künsten – und vor allem mit der in ihre aktive Phase tretenden Malerei – besonders genau betrachten. Dabei müsste man die Anfänge gerade in jenen Stoffen suchen, in denen die Synthese noch nicht primär angestrebt zu sein scheint.

Bei einer historischen Betrachtung der Beziehungen zwischen der Literatur und den bildenden Künsten stellt Ulrich Weisstein fest, dass „klassizistische und

⁶ Als eines der berühmtesten Beispiele führt Gisbert Kranz das Schaffen von Petrarca an, der in Avignon mit Simone Martini verkehrte und sich von diesem ein Porträt seiner geliebten Laura malen ließ. Das Bild ging verloren, aber die beiden Sonette, die Petrarca darauf schrieb, blieben erhalten (vgl. Kranz 1992: 154).

⁷ Von besonderem Interesse scheinen auch Fälle zu sein, bei denen es um beidseitige Annäherungsversuche geht, die von Vertretern unterschiedlicher Künste vorgenommen werden. Ergiebigen Stoff für solche Überlegungen scheinen z. B. Affinitäten im Schaffen von Denis Diderot und dem Maler Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) zu bieten.

neoklassizistische Epochen“ dazu neigen, „alle Mischformen und künstlerischen Symbiosen zu verurteilen“ und „das Dogma von der Reinheit der künstlerischen Gattungen und Arten“ zu proklamieren (Weisstein 1992b: 15). Als Zeugnis davon betrachtet er die theoretischen Überlegungen, die Gotthold Ephraim Lessing in seiner Arbeit *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) anstellte.

Tatsächlich betont Lessing konsequent die Grenzen zwischen Literatur und Malerei.⁸ Schon in der Vorrede des ersten Teiles erklärt Lessing sein Vorhaben, das angesichts der Diskussion über die Unterscheidung der schönen Künste⁹ durchaus zeitgemäß erscheint. Ausgehend von der Behauptung Simonides von Keos, die Malerei sei „eine stumme Poesie“ und die Poesie sei „eine redende Malerei“, verfolgt Lessing die Herausbildung der Vorstellungen von der grundlegenden Verwandtschaft beider Künste sowie die Konsequenzen, zu denen jene Entwicklung geführt hat:

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. (Lessing o. J.: 160-161)

Als Hauptabsicht seiner Arbeit deklariert Lessing den Widerstand gegenüber jenen Urteilen, die aus vernachlässigter Differenzierung von bildenden Künsten und Poesie resultieren:

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde hat machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden. Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze (Lessing o. J.: 161-162).

Im weiteren Verlauf vollzieht Lessing die notwendige Unterscheidung zwischen bildenden Künsten und Poesie. Eine besonders wichtige Grenze wird von ihm auf folgende Weise festgestellt:

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander

⁸ Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal erläutert Lessing am Beispiel der griechischen Laokoon-Gruppe. Für ihn besteht es in der Darstellung von Schmerz und Leiden. Nach Lessing stimmt Winkelmanns Deutung der griechischen Kunst als Ausdruck von „edler Einfalt und stiller Größe“ nur für die bildende Kunst. Laokoon darf nicht schreien, andernfalls wäre die Schönheit der Statue verletzt. Für die Poesie gilt ein anderes Prinzip, denn sonst ruft sie weniger notwendiges Mitleid beim Zuschauer hervor.

⁹ Neben Anthony Ashley Cooper Shaftesbury und Denis Diderot trugen auch Jean-Francois Marmontel (1723-1799) und Edmund Burke (1729-1797) zu der Diskussion bei.

folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. (Lessing o. J.: 234-235)

Lessings Gedankengang aus dem 16. Kapitel des Werkes führt zum bekannt gewordenen Verständnis der Malerei:

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. (Lessing o. J.: 235)

Und zum Verständnis der Literatur:

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (Lessing o. J.: 235)

Also stehen laut Lessing der Malerei und der Literatur unterschiedliche Mittel zur Verfügung. Den Grund dafür bildet die unähnliche Natur zweier Künste: in der Malerei dominiert die räumliche Dimension (das Nebeneinander), in der Poesie – die zeitliche (das Nacheinander). Diese Überlegungen scheinen auch heute plausibel zu sein, wenn man Grenzerscheinungen wie die visuelle Poesie, literarische Installationen u. ä. wegdenkt, die gerade das räumlich-zeitliche Gleichgewicht wiederherzustellen versuchen.

Kein Wunder, dass Lessings Vorstellungen auch heute mit Recht in theoretischen Ausführungen eine Rolle spielen. Sie sind nicht nur historisch von Interesse – als Elemente der Lehre von der *Wechselseitigen Erhellung der Künste* Oskar Walzels (Walzel 1917). Sie wirken auch auf die heutige Wissenschaft, zum Beispiel über die Vermittlung von Kurt Wais, der Lessings Gedanken indirekt weiterführt. Vorstellungen vom Neben- und Nacheinander sind für Wais wichtige Stützpunkte bei seinen Überlegungen darüber, dass ein Gemälde „im Wachsen und Entstehen“ noch die Verbindung mit dem Nacheinander der Zeit-Künste bewahrt und erst nach der Vollendung zu einem Raum-Werk wird (Wais 1992: 40-41). Die Tatsache, dass die Zeit-Dimension bei jeder Betrachtung und Rezeption des Werkes wiederhergestellt wird, bleibt für Wais wie für seine Nachfolger uninteressant. Dafür kommen andere Verwendungsarten von Lessings Gedanken hinzu. So beruft sich darauf in den 1990er Jahren Ulrich Weisstein, denn er verweist auf Verräumlichungstendenzen der Dichtung, die sich im 20. Jahrhundert z. B. in der Konkreten Poesie äußern, und auf Verzeitlichungstendenzen der Malerei, die sich im Impressionismus und Futurismus offenbaren (Weisstein 1992b: 15, 1992a).

Die unbestrittene Bedeutung der von Lessing unternommenen Differenzierung zwischen Malerei und Literatur tarnt die Widersprüchlichkeit seines Kampfes gegen die seit Horaz geläufige *Ut-pictura-poesis*-Doktrin (vgl. Steiner 1998: 490) und für die genaue Unterscheidung der Künste. Der Konflikt zwischen dem Vorhaben und seiner Verwirklichung zeichnet sich ab, auch wenn man bloß auf den charakteristischen Wortschatz achtet, dessen sich Lessing beim Formulieren eigener Gedanken über die prinzipielle Verschiedenheit der Künste bedient.

Gerade in der Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* benutzt Lessing besonders häufig das Wort Gemälde, aber nicht um ein Werk der Malerei zu bezeichnen, sondern in der Bedeutung „Darstellung“ der bildenden Kunst wie der Literatur. Beim Lesen begegnet man immer wieder einem „redenden“, „gedachten“ und besonders oft einem „poetischen“ Gemälde, oder man teilt Lessings Bewunderung für Homer, der eine Alltagsszene „zu einem Gemälde“ machen kann, „aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müsste, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte“ (Lessing o. J.: 237).

Lessings Differenzierung wird, was mehr oder weniger deutlich an verschiedenen Stellen des *Laokoon* zu erkennen ist, zu einer Hierarchisierung der Künste, bei der die „weite Sphäre der Poesie“ angesichts der „engern Schranken der Malerei“ Vorrang gewinnt (Lessing o. J.: 161). Dies hindert aber Lessing nicht daran, in seiner eigenen künstlerischen Praxis die Möglichkeiten der Literatur durch das Potential der bildenden Künste zu verstärken. Wie viele Aufklärer wendet er sich mit Vorliebe an Dramen, in denen *per se* das Nebeneinander der bildenden Künste und das Nacheinander der Literatur in Berührung kommen. Wenn man die Grundeinstellungen Lessings zur Definition eines Theaterstücks auf der Bühne verwendet, so hat man es in diesem Fall mit einer Art Verräumlichung der Literatur zu tun.

Die allmähliche Annäherung der Malerei und Literatur äußert sich auch darin, dass Gemälde in Lessings Stücken nicht nur erwähnt werden können, sondern – auf die Bühne getragen – zum Vorschein kommen, wie in der *Emilia Galotti* (1772).¹⁰ Der Maler Conti ist eine wichtige Figur in diesem Drama. Sein Name hätte Lessings Zeitgenossen wohl an Louis Francois, Prinz von Conti (1717-1776) erinnert. Der berühmte Kunst- und Raritätensammler, ein Cousin Ludwigs XV., galt einerseits als typischer Vertreter des Pariser Rokoko, andererseits auch als begeisterter Verehrer Rousseaus, Unterstützer Diderots und Verteidiger Beaumarchais. Das Zwiespältige seiner Natur passt gut zum Bild des Malers. In seiner Gestalt materialisiert sich der doppeldeutige Charakter des Prinzen – mit Merkmalen eines Despoten unter der Tarnung eines aufgeklärten Herrschers.

Als Produzent künstlerischer Widerspiegelungen und selbst Spiegelbild seines Auftraggebers bringt der Maler Conti seinem frisch verliebten Prinzen zwei Porträts. Das eine bietet die verschönte Darstellung der Ex-Favoritin, wie sie vom Herrscher gesehen worden war, aber nicht mehr gesehen wird. Das andere zeigt Emilia, wie sie der Prinz zum Zeitpunkt der Betrachtung innerlich wahrnimmt. Zwei Bildnisse nebeneinander stellen die Eindrücke des Prinzen aus der Vergangenheit und Gegenwart dar. So wird das Nebeneinander eines Gemäldes durch das Nacheinander ergänzt und die zeitliche Dimension der Malerei verstärkt. Es vollzieht sich eine Verzeitlichung des an sich eher räumlich organisierten künstlerischen Bereiches, wie sie viel später zum Beispiel von den Impressionisten angestrebt wurde.

¹⁰ Auch in Lessings späterem Drama *Nathan der Weise* (1779) trägt ein Bildnis zum Bühnengeschehen bei, diesmal aber als Miniatur (IV: 3).

Die Rolle dieser Szene ist schwer zu überschätzen, besonders wenn man berücksichtigt, dass ein wichtiger Teil der gesamten Handlung auf der Gegenüberstellung zweier Porträtierten beruht und als eine Art Inszenierung der vorgeführten Gemälde gesehen werden kann. Verfolgt man Lessings theoretisches Ringen für die Unterscheidung der Künste im Kontext seiner praktischen Annäherung von Malerei und Literatur, so stellt man insgesamt eine besondere Widersprüchlichkeit fest: Das Zeitliche wird verräumlicht, das Räumliche verzeitlicht, wie es in zugespitzteren Formen auch im vorigen und jetzigen Jahrhundert stattfindet. Lessings Versuche, in seinen Überlegungen die bildenden Künste von der Dichtung zu trennen, wie aufschlussreich sie heute auch sein können, offenbaren sich als eine Art Kampf gegen Windmühlen – ein Paradox von vielen, an denen die Spätaufklärung bekanntlich so reich ist.

Wenn man den Einfall Friedrich Schlegels, die Architektur sei „gefrorene Musik“, etwas transformiert, kann man behaupten, dass ein zehn Jahre nach der *Emilia Galotti* fertiggeschriebenes Drama des jungen Schiller eine Art „inszenierte Malerei“ darstellt.¹¹ *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) ist als eine allmähliche Entlarvung des Verschwörers Fiesco aus dem 16. Jahrhundert konzipiert. Schritt für Schritt, Szene für Szene rätselt das Publikum zusammen mit den handelnden Personen des Stückes über das Geheimnis Fescos, seine Intentionen und sein „wahres“ Gesicht. Das Dilemma ist bloß ein scheinbares, wie Paul Michael Lützel argumentativ gezeigt hat (vgl. Lützel 1987: 67-74), und wird in knapper Form von der Figur selbst formuliert: „Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?“ (Schiller 1964a: 180) Der anti-tyrannisch gesinnte andere Verschwörer Verrina, dessen Figur Schiller bekanntlich nicht in Anlehnung an historische Quellen ausgearbeitet hat, versucht Fiesco zu verstehen, zu entlarven oder positiv zu beeindrucken. Zu diesem Zweck bringt Verrina den Maler Romano mit seinem Gemälde, das den Tod Virginias darstellt, in Fescos Haus.

Der Name des Besuchers ist wohl eine Anspielung auf den italienischen Künstler Giulio Pippi (1499-1546). Er diente als Maler und Baumeister am Hofe des Herzogs Federico II. Gonzaga, der als „Namensvetter“ des Prinzen aus Lessings *Emilia Galotti* durch eine bizarre Linie die ohnehin engen Verbindungen beider Dramen noch ergänzt. Als Schüler von Raffael leitete Pippi nach dem Tod seines Lehrers die Verzierung des Konstantin-Saals im Vatikan und ist vor allem durch seine Fresken berühmt geworden. In die Kunstgeschichte ist er unter dem Pseudonym Giulio Romano eingegangen und starb ein Jahr vor dem Datum, das als historische Zeit des Geschehens im *Fiesco* angegeben ist.

Ähnlich wie Lessing benutzt Schiller gerade die Figur eines Malers und sein Werk als Lackmuspapier, das dem Leser und Zuschauer hilft, sich in der künstlerischen Welt zu orientieren. Die unter dem Einfluss Lessings ausgearbeitete Szene entlarvt den Tyrannen in den Augen Verrinas und des Publikums. Bei Lessing verrät sich der Prinz nur ansatzweise, während er auf dem Bildnis, das vom Maler als Verkörperung aufklärerischer Tugenden präsentiert wird, ausschließlich

¹¹ Gemälde spielen eine bemerkenswerte Rolle nicht nur in diesem Werk Schillers, sondern auch in seinen Dramen *Die Räuber* (1781) und *Don Carlos* (1787).

eine verlockend schöne weibliche Gestalt, die seiner Geliebten, genießt. Schiller spitzt die Szene zu, was wohl durch die damals rasch wachsende Rolle der gesellschaftlich und z. T. politisch engagierten Malerei zu erklären ist. Dies war die Zeit, als der einflussreiche Mitstreiter Winckelmanns, Anton Raphael Mengs (1728-1779), wirkte, den Schiller später in seiner Arbeit *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) erwähnt (Schiller 1964b: 793), wie auch die Epoche von Jacques Louis David (1748-1825)¹², der sich wie der historische Giulio Romano als Schüler Raffaels positionierte und bald zu einer der wichtigsten Figuren der Französischen Revolution und zu ihrem Zeremonienmeister avancierte.

Romano teilt Fiesco mit, dass er nach einem Modell für die geplante Darstellung des Republikaners Brutus Ausschau hält:

Es ist ein Maler schlechtweg, gnädiger Herr, Romano mit Namen, der sich vom Diebstahl an der Natur ernährt, kein Wappen hat als seinen Pinsel und nun gegenwärtig ist, *mit einer tiefen Verbeugung* die große Linie zu einem Brutuskopfe zu finden. (Schiller 1964a: 176-177, Hervorhebung im Original)

Der Maler zeigt sein zuletzt vollendetes Werk, das bereits einen beeindruckenden Römerkopf darstellt. Auf dem Gemälde Romanos sehen die meisten Verschwörer vor allem den entschlossenen Vater der altrömischen Virginia, der seine Tochter der allgemeinen Freiheit zuliebe tötet. Die Schilderung eines signifikanten Augenblicks, des Lessingschen „fruchtbaren Moments“, führt die alte, dank „Ab urbe condita“ von Titus Livius bekannte Geschichte vor Augen. Der antike Stoff vereinigt Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Fiesco* mit unterschiedlichen Werken jener Zeit (vgl. Lützel 1987: 67).

Ähnlich wie *Der Schwur der Horatier* (1784) von Jacques Louis David (vgl. Lützel 1987: 68-69) wird das erdachte politisch engagierte Werk von den Verschwörern wie eine Art Plakat gedeutet und als Aufruf wahrgenommen. Nur Fiesco ignoriert das gesellschaftliche Pathos des Gemäldes. Er bewundert nicht den Kopf des römischen Helden, sondern nur das Köpfchen der schönen Virginia:

Über vielem Sehen hast du die Augen vergessen. Diesen Römerkopf findest du bewundernswert? Weg mit ihm. Hier das Mädchen blick an. Dieser Ausdruck wie weich, wie weiblich! Welche Anmut auch aus den welkenden Lippen! Welche Wollust im verlöschenden Blick! – Unnachahmlich! Göttlich, Romano! [...] Mehr solche Nymphen, Romano, so will ich vor Ihren Phantasien knien, und der Natur einen Scheidebrief schreiben. (Schiller 1964a: 177-178)

Diese Ablehnung des Römerkopfes zugunsten des Köpfchens Virginias als Reaktion zeigt, dass die Suche Romanos nach einem passenden Brutus-Haupt für sein nächstes Gemälde offenbar im Hause Fescos nicht sein erfolgreiches Ende findet.

Die Rezeption des Gemäldes entlarvt die rätselhafte Figur. Fiesco nimmt die neue Malerei in der Art Jacques Louis Davids inadäquat auf, in einer Weise, die eher zu älteren Rokoko-Werken wie der *Geburt der Venus* (1750) von Francois

¹² Dies scheint eine kunsthistorisch verbreitete Titulierung jener Zeit zu sein (vgl. Daniel' 2003).

Boucher passen würde. Die damals aktuellen Werke ließen sich fast wie verbale Texte lesen, sie erzählten Geschichten, wodurch ihr Nacheinander, ihre zeitliche Komponente verstärkt wurde. Fiesco rezipiert aber auf konservative Art nur das Nebeneinander, wodurch sich die pathetische Szene aus der antiken Geschichte in eine Sammlung mehr oder weniger schöner Gegenstände verwandelt.

Scheinbar lässt die Literatur die voranschreitende Nachbarkunst Malerei nicht kritiklos mitten im Text Platz nehmen. Die Szene endet mit einem wichtigen Vorwurf an den Maler, in dem man aber deutlich die selbstreflexive, poetologische Komponente wahrnimmt:

Du prahlst mit Poetenhitze, der Phantasie marklosem Marionettenspiel, ohne Herz, ohne tatenerwärmende Kraft; stürzest Tyrannen auf Leinwand – bist selbst ein elender Sklave? Machst Republiken mit einem Pinsel frei – kannst deine eigene Ketten nicht brechen? [...] Deine Arbeit ist Gaukelwerk – der Schein weiche der Tat [...] Ich habe getan, was du – nur maltest. (Schiller 1964a: 178)

Der Maler wird verjagt, doch später entfaltet die letzte Phrase Fiescos ihre volle Bedeutung und damit auch die Rolle des Gemäldes im Drama. Wenn Fiesco sagt: „Ich habe getan, was du – nur maltest“, belügt er die Verschwörer. Oder er verwechselt die Vergangenheit mit der Zukunft, denn am Ende des Dramas wird er aus Irrtum und bösem Zufall seine treue Gattin Leonore auf die gleiche Art töten, wie Virginia auf dem Gemälde erstochen wird. Doch die Verwechslung der Zeitebenen durch eine ohne jegliche Entwicklung dargestellte Figur, die eher mit dem Nebeneinander als mit dem Nacheinander im Drama verbunden bleibt, ist nicht verwunderlich. So wird das literarische Werk in einem wichtigen Aspekt zur „inszenierten Malerei“.

Durch die Inszenierung erlebt das Gemälde eine ausgeprägte zeitliche Dimension, wie sie den traditionellen bildenden Künsten an sich nicht eigen ist. Es vollzieht sich eine ähnliche Verzeitlichung des Räumlichen, wie sie schon durch die Betrachtung der Rolle zweier Portraits in der *Emilia Galotti* zum Vorschein gekommen ist. So findet man das literarische Äquivalent zum gleichzeitig mit dem Drama Schillers entstandenen Gemälde der Schweizer Künstlerin Angelika Kaufmann (1741-1807) *Poesie umarmt Malerei* (1782).

Dieses Werk stellt zwei unmissverständlich attribuierte weibliche Figuren dar. Dabei vermittelt die Figur mit der Lyra keinen deutlichen Eindruck von konkreten poetischen Formen, was durch die begrenzten Möglichkeiten eines nicht-verbale Mediums bestimmt ist. Entsprechend sind auch die Fähigkeiten der Literatur zur Darstellung der Gemälde beschränkt. Wie Erwin Panofsky anhand der *Antiquarischen Briefe* gezeigt hat, war die Problematik der Bildbeschreibung auch Lessing gut bekannt (Panofsky 1992: 210). Optische Bilder lassen sich auf verbaler Ebene nicht genau schildern.

Mit einer solchen „Ungenauigkeit“ wird die Leserschaft in Lessings und Schillers Dramen konfrontiert, weil die imaginären Gemälde ausschließlich dank sprachlicher Äußerungen der Figuren Gestalt annehmen. Diese Darstellungsart verhindert eine genaue Vorstellung davon, was konkret auf den Gemälden abgebildet worden sein könnte. Aus einer verbal-literarischen deskriptiven Schilde-

nung einer nicht-verbalen deskriptiven Schilderung, welche die traditionelle Malerei in wesentlichen Zügen ist, kann man nicht viel über das Darstellungsobjekt der bildenden Kunst erfahren. Die angedeuteten Phantome erweisen sich als besonders diffus, wenn die imaginären Werke nicht, wie bei Lessing, einzelne Figuren des Dramas zum Gegenstand haben, sondern wenn auf der Leinwand, wie bei Schiller, eine Szene aus der Überlieferung erscheint.

Sichtbar werden dank dieser verschwommenen, ausgedachten Gemälde auf der Bühne aber andere Elemente, die wichtig für das jeweilige literarische Werk sind und durch die Hinwendung der Autoren zu den visuellen Künsten klarer zum Ausdruck kommen können. Auf der nächsten Abstraktionsstufe treten durch imaginäre Bilder zwei umfangreichere Erscheinungen hervor. Eine davon ist die Malerei als solche, die im späten 18. Jahrhundert an einem ihrer historischen Höhepunkte angelangt ist und sich markant auch in anderen Künsten zeigt. Als das zweite Phänomen kommt noch offensichtlicher die Literatur selbst zum Vorschein, indem sie ihre Grenze zu einem benachbarten Bereich erforscht, ohne in dessen Hoheitsgewässer zu geraten. Es kommt noch nicht zu einer Verschmelzung, sondern eher zu einer Addition, wodurch aber bereits wesentliche Tendenzen der nächsten Jahrhunderte flüchtige Konturen gewinnen.

Literatur

- Daniel', Sergej M. (2003): *Evropejskij klassicizm*. Moskva.
- Kranz, Gisbert (1992): Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 152-157.
- Lessing, Gotthold Ephraim (o. J.) [1766]: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Gotthold Ephraim (o. J.): *Aufklärung und Humanität. Kritische Schriften und Briefe*. Leipzig. 159-316.
- Luhmann, Niklas (1986): Das Medium der Kunst, in: *Delfin*, VII, 1986; 6-15.
- Lützel, Paul Michael (1987): *Geschichte in der Literatur. Studien zu Werken von Lessing bis Hebbel*. München / Zürich.
- Panofsky, Erwin (1992) [1932]: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 210-220.
- Reißler, Ulrich / Wolf, Norbert (2003): *20. Jahrhundert II. (Kunstepochen; Bd. 12)*. Stuttgart.
- Ritter-Santini, Lea (1992): Die Verfremdung des optischen Zitats: Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.)

- (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 259-278.
- Schiller, Friedrich (1964a) [1783]: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel. In: Schiller, Friedrich (1964): *Werke*. In 2 Bänden. Bd. 1. Berlin u. a. 129-230.
- Schiller, Friedrich (1964b) [1795]: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Schiller, Friedrich (1964): *Werke*. In 2 Bänden. Bd. 2. Berlin u. a. 570-655; 789-800.
- Steiner, Uwe C. (1998): Gotthold Ephraim Lessing. In: Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika (Hrsg.) (1998): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart. 489-494.
- Wais, Kurt (1992) [1937]: Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 34-53.
- Walzel, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin.
- Weisstein, Ulrich (1992a): Butterfly Wings Without a Framework of Steel?: The Impressionism of Katherine Mansfield's Short Story „Her First Ball“. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 279-292.
- Weisstein, Ulrich (1992b): Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.) (1992): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. 11-31.