

**SCHÖNHEIT: IKONOLOGIE UND BEGEHREN
KUNSTÄSTHETISCHE REFLEXION UND LITERARISCHE
OBJEKTIVATION ZU GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS
DRAMA *EMILIA GALOTTI***

PATRICE DJOUFACK
Leibniz Universität Hannover
patdjouf67@hotmail.com

ABSTRACT

Lessing inszeniert in *Emilia Galotti* anhand zweier Portraits ein Kunstgespräch über das Schöne, eine ästhetische Frage, die er bereits in seinem Werk *Laokoon* behandelt hatte. Der Beitrag geht der Frage nach den Möglichkeiten der Nachahmung und Wahrnehmung des Schönen in Literatur nach und zeigt den Konstruktcharakter dieser für die Ästhetik zentralen Kategorie.

SCHLÜSSELWÖRTER: Schönheit, Hässlichkeit, Liebe, Begehren, Ikonologie.

**BEAUTY: ICONOLOGY AND DESIRE – REFLECTIONS ON AESTHETICS OF ARTS AND
LITERARY OBJECTIVIZATION. LESSING'S *EMILIA GALOTTI***

ABSTRACT

In *Emilia Galotti*, Lessing uses two portraits, paintings, to introduce a discussion on beauty, a topic he had approached a few years before in his framework *Laokoon*. Analyzing these two portraits, I focus my attention on the possibilities of imitation and perception of beauty in literature and show that this central category of esthetics is rather constructed than essential.

KEY WORDS: Beauty, ugliness, love, desire, iconology.

Wie schildert Gotthold Ephraim Lessing Schönheit in seinem Drama *Emilia Galotti*? Dieser Frage wird anhand einer Analyse von zwei Portraits, von denen in der Exposition dieses Stückes die Rede ist, nachgegangen. Die Untersuchung gründet auf der kunsttheoretischen Reflexion, die Lessing in seinem Werk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* durchgeführt hat. In einem ähnlichen Sinne hat Thomas Dreßler das Drama *Emilia Galotti* „auf dem Weg über Lessings ästhetisches Denken, wie es im ‚Laokoon‘ entfaltet wird,“ erschlossen. Aber im Gegensatz zu Thomas Dreßler, der dazu neigt, Schönheit in diesem Drama als „die Schönheit“ (Dreßler 1996: 247) aufzufassen, möchte ich eher den Konstruktcharakter dieser Kategorie herausarbeiten.

1. KUNSTÄSTHETISCHER DISKURS UND DIE KONSTRUKTION DES SCHÖNEN: LESSINGS *LAOKOON*

Lessing habe mit seiner Schrift *Laokoon*, „das so lange mißverständene: ut pictura poesis“ aus dem Weg geräumt. Auf einmal sei

der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenzen des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag (Goethe 1985: 341).

Goethe erkennt und würdigt mit dieser Aussage die mit *Laokoon* erwirkte „Befreiung der Poesie von Diktat der Malerei“ (Kreuzer 1964: 219), von jener Auffassung, die, im 18. Jahrhundert von einer gewissen „Übereinstimmung der Malerei und der Poesie“ ausgehend, „die Poesie in die engeren Schranken der Malerei“ (Lessing 2010: 4) zwingt oder die Malerei „die ganze weite Sphäre der Poesie füllen“ lässt (Lessing 2010: 5). Die Folge dieser Einstellung, die Lessing als „falschen Geschmack[...]“ (Lessing 2010: 5) kritisiert und mit seiner Schrift überwinden will, besteht darin, dass jegliche Abweichung zwischen Poesie und Malerei bei der Nachahmung eines Gegenstandes als Fehler geißelt wurde. Die Auffassung, Poesie sei „eine redende Malerei“ und diese eine „stumme Poesie“, solle nicht darüber hinweg täuschen, dass beide Medien, selbst wenn sie eine ähnliche Wirkung erzielen würden, dennoch sowohl „in den Gegenständen als auch in der Art ihrer Nachahmung [...] verschieden“ seien (Lessing 2010: 4), wobei die Betonung eher auf die „Art der Nachahmung“ zu liegen scheint.

Wie Ingrid Kreuzer bemerkt, hat Lessing mit seiner Schrift keinesfalls eine „konsequente phänomenologische Formästhetik oder Strukturtheorie der bildenden Künste“ (Kreuzer 1964: 220), der Malerei oder der Poesie im Sinne. Mit der Akzentsetzung auf die „Art der Nachahmung“ hat Lessing die für die Kunstproduktion und -wahrnehmung von der Antike bis ins 18. Jahrhundert hinein grundlegende Frage des Geschmacks im Blick, und dieser komme bei der Wahrnehmung des Schönen zustande. Schnell merkt man, dass die Frage nach der „Art der Nachahmung“ statt einer Formästhetik eher eine Semiologie des Zeichens in den Künsten in den Fokus stellt. Kunstwerke, mithin das darin verwendete Zeichen, bettet Lessing in seiner Deutung der Antike in einen historischen und kulturellen Kontext ein. Diese Kunstwerke seien in der Antike Ausdruck eines kulturellen Codes, auf der Basis dessen über die Schönheit oder die Hässlichkeit eines Kunstwerkes entschieden und somit Lob oder Tadel ausgesprochen wird.

Mit *Laokoon* reagiert Lessing erklärtermaßen auf die von seinem Zeitgenossen Johann Joachim Winckelmann herausgearbeiteten, für die Erfahrung und Darstellung des Schönen mitkonstitutiven Begriffe der „stillen Größe“ und der „edlen Einfalt“ in antiker Bildhauerkunst und Malerei, aber auch in späteren Nachahmungen antiker Kunst. Er stellt sie nicht prinzipiell in Frage. Ihm geht es vielmehr darum, auf der Basis der ästhetischen Erfordernisse eines jeden Mediums – bildender Kunst, Malerei auf der einen Seite, Poesie auf der anderen – die Anwendbarkeit dieser bei dem Urteil über Schönheit oder Hässlichkeit wesentlich mitwirkenden Konzepte zu prüfen, ihren Anwendungsbereich zu spezifizieren und zu begründen. Lessings Unterscheidung zwischen Malerei (und generell bildenden Künsten) und Poesie erfolgt auf der Basis dieser Spezifizierung.

Johann Joachim Winckelmann: Bildende Kunst und antike Schönheitsästhetik

In seiner Schrift *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, auf die Lessing sich bezieht, geht Winckelmann der Frage nach, wie die Griechen die *schöne* Natur nachgeahmt haben. Sein Interesse für die von ihm privilegierte griechische Antike ist dadurch motiviert, dass er nach ästhetischen Konzepten und Orientierungsmustern für die moderne Kultur, die seiner Zeit, sucht. Die Nachahmungsart der antiken Griechen sei den zeitgenössischen Künstlern zu empfehlen, insbesondere dann, wenn man es mit Meisterwerken der Antike zu tun habe. Solch ein Meisterwerk stellt für ihn die Laokoon-Gruppe dar. Er nennt sie „eine vollkommene Regel der Kunst“ (Winckelmann 1968: 8). Vier einander ergänzende, für die antike Kunstästhetik zentrale Kategorien arbeitet Winckelmann heraus: 1- die „schöne Natur“; 2- die „edle Contour“; 3- die „Drapperie“; und 4- die „edle Einfalt“ und die „stille Größe“.

Eine Betrachtung der ästhetischen Kategorie der „schönen Natur“ gewährt Einblicke in die Konstruiertheit der Kategorie des Schönen überhaupt. Winckelmann spricht von zwei eng miteinander verflochtenen Quellen natürlicher Schönheit, wobei die schöne Natur bei ihm Begriff für den schönen Körper zu sein scheint. Die erste Quelle ist eine aus der Natur gewonnene. Der schöne Körper werde entweder durch ein schönes, mildes und deswegen günstiges Klima begünstigt und geformt¹ (vgl. Winckelmann 1968: 9; vgl. Winckelmann 1980: 126), oder er werde von Kindesbein an durch körperliche Übungen kultiviert. Der Ort, an dem solch ein Körper quasi im Stil der Ethnographie habe beobachtet, unmittelbar studiert und nachgeahmt werden können, sei das Trainingslager gewesen, wo sich die Athleten zehn Monate lang

¹ Mit der Klimatheorie liefert Winckelmann einen der Gründe, warum er die Kunst der griechischen Antike bevorzugt. Vgl. dazu J. J. Winckelmann 1980.

für die Olympischen Spiele zu Ehren Zeus' vorbereitet haben. Mit dieser ersten, natürlichen Quelle eng verbunden sei die zweite, „ideelle, idealistische“, die als eine aus vielen Einzelheiten gewonnene bzw. abstrahierte Idee des schönen Körpers zu betrachten sei.

Die häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Teile als auch ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; Ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur (Winckelmann 1980: 14).

Derartige „allgemeine Begriffe“ seien über die Natur „erhaben“ und dienten griechischen Künstlern zur Gestaltung von Menschen und Göttern. Sie arbeiteten „nach idealischen Begriffen“² (Winckelmann 1980: 14). Wie man sieht, werden aus der unmittelbaren Beobachtung von kultivierten und vom Klima gut geformten Körpern allgemeine Begriffe von natürlicher Schönheit abgeleitet, „Ideale der Alten“ (Hegel 1971: 117), die wiederum zu Kategorien der Formung von schönen Körpern in der Kunst dienen. Das impliziert ein Selektionsverfahren, in dem nicht vom Klima oder durch Körperkultur schön geformte Körper *a priori* radikal ausgeschlossen werden. Was im Endeffekt als Nachahmung schöner natürlicher Körper ausgegeben wird, hat mit einer getreuen Reproduktion der unmittelbar beobachteten Natur nicht mehr viel zu tun. Aus dem Durchgang des Beobachteten durch die Vernunft entsteht ein synthetisches Bild, ein Allgemeines, Ideales, das Produkt einer Imagination des schönen natürlichen Körpers ist. Imaginiert und idealisiert ist dieser Körper, insofern als er im religiösen Kontext der Olympischen Spiele als Reflex göttlicher Schönheit anzusehen ist.

Aus diesen beiden Quellen, der natürlichen und der ideellen, leiteten Winckelmann zufolge die antiken griechischen Künstler das „höchste Gesetz“, das sie „über sich erkannten“ (Hegel 1971: 15), das Gesetz nämlich, „die Personen ähnlich und zugleich schöner zu machen.“ Eine Forderung, die man fast identisch in Aristoteles *Poetik* findet³ (Aristoteles 1982; vgl. Batteux 1967).

² „Durch die Anschauung der Ideale der Alten“, so Hegel, hat Winckelmann „einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgetan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und bloßen Nachahmungen entrissen. Er habe damit zur Entdeckung der „Kunstidee“ aufgefordert (Hegel 1971: 117).

³ Eine ähnliche Konzeption vertritt Aristoteles, wenn er im 25. Kapitel seiner *Poetik* diejenige Nachahmungsart empfiehlt, in der die Gegenstände dargestellt werden entweder „wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so wie sie sein sollten.“ (Aristoteles 1982: 85). Für den französischen Theoretiker Charles Batteux besteht das, was Natur genannt wird, aus vier Welten: « Le monde existant, c'est l'Univers actuel, physique, moral, civil, dont nous faisons partie: le monde historique, qui est peuplé de grands noms, & rempli des faits célèbres : le monde fabuleux qui est rempli de Dieux et de Heros imaginaires ; enfin le monde ideal ou possible, où tous les êtres existent dans la généralité seulement, & d'où l'imagination peut tirer des individus qu'elle caractérise pas tous les traits

„Ähnlich“, so lässt sich das lesen, in Bezug auf das natürliche Exemplar, und „schöner“ angesichts des Ideals der Schönheit, das höher gesetzt als jedes einzelne natürliche Beispiel, ja „in den Rang einer göttlichen Offenbarung“ (Fick 2010: 260) erhoben wird. „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische die erhabenen Züge: Von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“ (Winckelmann 1968: 15). So seien idealische Bilder entstanden, indem „Bemerkungen aus verschiedenen Einzelnen“ gesammelt und „in eins“ gebracht worden seien. Demgegenüber seien „ähnliche Kopie[n]“, „Portraits“ aus der Beobachtung eines „einzelnen Vorwurfs“ erzeugt worden. Die „Nachahmung der schönen Natur“ (Winckelmann 1968: 17) erweist sich folglich als eine Handhabung beider Quellen.

Bei der Kategorie der „edlen Contour“ handelt es sich um eine Vereinigung aller „Teile der schönen Natur und idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder es ist vielmehr der höchste Begriff in beyden“ (Winckelmann 1968: 20). Es geht um schöne Umrisse, in denen die „schöne Natur“ plastisch Gestalt annimmt. Die „Drapperie“, ihrerseits, ist die „Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern“ (Winckelmann 1968: 23), obschon die Nacktheit der Figuren nicht zwingend schönheitsentstellend ist. Die „Drapperie“ erfordert eine gewisse Erfahrung, Geschicklichkeit, die Beherrschung einer gewissen Technik.

Das „allgemeine vorzügliche Kennzeichen“ griechischer Meisterwerke sieht Winckelmann in einer „edle[n] Einfalt“ und einer „stillen Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“ (Winckelmann 1968: 24). Es gehe hierbei um die Kunst, bei allen Leidenschaften, Schmerzen usw., die an der Oberfläche „wüten“ mögen, eine gewisse Ruhe, die Indikator für eine „große und gesetzte Seele“ sei (Winckelmann 1968: 24), im Ausdruck aufzuweisen. Den wahren Seelencharakter, eine große und edle Seele sei an einem ruhigen Körperstand, am „Stand der Einheit“ zu erkennen (Winckelmann 1968: 25). Mit anderen Worten: „In allen Stellungen, die sich von Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentliche ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen“ (Winckelmann 1968: 25). Folglich seien „edle Einfalt“ und „stille Größe“ in Darstellungen nicht erkennbar, in denen „Handlungen und Stellungen“ der Modelle „zu feurig und zu wild waren“. Derartige Stellung darzubieten heiße einen Fehler zu begehen, der „Parenthyrsus“ genannt wurde (Winckelmann 1968: 25). In der Plastik Laokoon erblickt Winckelmann folglich das Beispiel für „stille Größe“ und „edle Einfalt“. Eine große und gesetzte Seele

schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers

d'existence & de propriété. » Ziel der Nachahmung sei die Herstellung des Wahrscheinlichen, dessen, was der Natur ähnelt, ohne sie zu sein (Batteux 1967: 16, Spalten 1 und 2).

entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den schmerzlich eingezogenen Unter-Leib beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann das Elend ertragen zu können (Winckelmann 1968: 24f, vgl. Lessing 2010: 7).

Lessings *Laokoon*: Schönheit in Malerei und Dichtung

An diesem Knoten- und neuralgischen Punkt zwischen bildender Kunst und Dichtung, an dem die Haltung Laokoons mit derjenigen Philoktets verglichen, und bildende Kunst mit Dichtung in Einklang gebracht wird, setzt Lessings kritische Differenzierung an. Ihm geht es darum, die für jedes Medium, Malerei oder Poesie, je spezifische Materialität und Nachahmungsart differenzierend zu markieren. Das dieser Unterscheidung zugrunde liegende Kriterium ist die Repräsentierbarkeit der „Schönheit“ in der Malerei und in der Poesie und, damit zusammenhängend, des Hässlichen in den beiden Medien.

Mit Winckelmanns Feststellung der „edlen Einfalt“ und der „stillen Grösse“ in der antiken Plastik Laokoon stimmt Lessing vollkommen überein. Der von jenem vorgenommene Versuch jedoch, aus den bei der Studie der Bildhauerkunst gewonnenen Konzepten der „edlen Einfalt“ und der „stillen Grösse“, des Schönen überhaupt, ein für die Künste geltendes allgemeines Gesetz zu formulieren, ruft, wie David Wellbery meint, Lessings Kritik auf den Plan (vgl. Wellbery 2008: 152). Winckelmanns Vergleich der Haltung Laokoons mit derjenigen des Sophokleschen Philoktets weist Lessing mit aller Entschiedenheit zurück, indem er auf eine andere Haltung dieser literarischen Figur verweist, auf seine „Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen seine Klagen das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störten,“ diese Schreie „erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten“ (Lessing 2010: 11). Ähnlich habe Sophokles den sterbenden Herkules „klagen, winseln, weinen und schreien“ lassen (Lessing 2010: 11). Und nicht nur Menschen, Helden, sondern auch Götter hätten ihren Schmerzen durch Weinen, Schreien bei weit geöffnetem Mund Ausdruck gegeben. Diesbezüglich erinnert Lessing an den Schrei des „eherne[n] Mars“, des Kriegsgottes Ares in Homers Epos *Ilias*: „Als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieten zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere [die griechische und die trojanische, P. D.] sich entsetzen“ (Lessing 2010: 9). Homer habe auch die „geritzte Venus“ laut schreien lassen, „nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche

Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben“ (Lessing 2010: 9).

Der Unterschied, den Lessing mit diesen Beispielen zwischen Malerei und Dichtung markiert, besteht zunächst darin, dass jene durchgängig ‚stille Größe‘ und ‚edle Einfach‘ zu zeigen hat, während diese anders vorgeht: Sie macht auch das sichtbar, was in der bildenden Kunst als hässlich kritisiert worden wäre. Homer, so bringt Lessing die Spezifik der Dichtung auf den Punkt, habe zwar „seine Helden über die menschliche Natur“ erhoben, „treu bleiben sie ihr [dieser menschlichen Natur, P.D] doch stets, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen“ (Lessing 2010: 9).

Auf dieser Basis bestreitet Lessing die von Winckelmann vertretene These, die Kategorien der „edlen Einfach“ und der „stillen Größe“ könnten auf alle Künste, einschließlich der Dichtkunst, bezogen werden. Lessing stellt damit die bei seinen Zeitgenossen gängige Ansicht in Abrede, „Höflichkeit und Anstand“ seien in der (antiken) Kunst geboten, „Geschrei und Tränen“ jedoch verboten (Lessing 2010: 9). Er kritisiert damit die Konstruktion eines „alten nordischen Heldenmuts“, die Vorstellung einer „großen Seele“, die alsbald als eine Verkürzung der antiken Ästhetik zu betrachten ist. Dieser Heldenmut: „Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen“ (Lessing 2010: 9). In Anbetracht der homerischen und der Sophokleschen Darstellung des Leidens und der Schmerzen bei sogenannten großen Helden formuliert Lessing seine Zweifel an Winckelmanns These folgendermaßen:

Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinen Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket (Lessing 2010: 12).

Diesen Grund erblickt Lessing in der „eigenen Beschaffenheit“ und in den „notwendigen Schranken und Bedürfnissen“ (Lessing 2010: 26) einer jeden Kunst. Da der Endzweck der Bildhauerkunst in der Antike nicht die Suche und Schilderung der Wahrheit wie in den Wissenschaften gewesen sei, sondern das „Vergnügen“, etwas Entbehrliches (Lessing 2010: 15), habe dies aufgrund seiner Wirkung auf den Beschauer „die nähere Aufsicht des Gesetzes“ geheischt (Lessing 2010: 15). So sei das Schöne bei den alten Griechen zum „höchste[n] Gesetz der bildenden Künste“ avanciert (Lessing 2010: 16). Gleichzeitig habe Hässlichkeit, „der Anblick des Schmerzes Unlust“ erregt (Lessing 2010: 20, vgl.

Lessing 2010: 172f), denn sie „beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen“ (Lessing 2010: 173). Daher gebiete es sich, in den bildenden Künsten Maß im Ausdruck zu halten, weil Kunst dem Dargestellten ‚Dauer‘ verleihe. Das Hässliche darzustellen hieße folglich, es bildlich zu verewigen und die Natur zu empören. Während die Nachahmung des Hässlichen in der bildenden Kunst verpönt, in Theben gesetzlich verboten worden sei (vgl. Lessing 2010: 14) und der Nachahmer und sein Werk verachtet und ausgegrenzt, sei die Imitation des Schönen empfohlen worden.

Einen weiteren wichtigen Grund für die Beschränkung der bildenden Kunst auf die Gestaltung des Schönen, bei der eher allgemein bekannte als partikuläre Züge nachgeahmt wurden, sieht Lessing darin, dass die bildende Kunst, historisch betrachtet, in einen religiösen Zusammenhang eingebettet worden sei, in dem es um die Darstellung göttlicher, vorbildlicher Figuren, um „personifizierte Abstrakta“ (Lessing 2010: 76) ginge, von denen die Religion eine feste, Künstlern vorgegebene Vorstellung gehabt habe. Der schöpferischen Freiheit beraubt, sei Kunst in ein „bloßes Hilfsmittel der Religion“ mutiert (Lessing 2010: 81). So seien plastische Formen mit religiösen Inhalten gefüllt, und Kunst somit von der Religion überdeterminiert worden.

Das Hässliche in der bildenden Kunst darzustellen ist nach Lessing erst unter der Bedingung zulässig, dass es dem Schönen untergeordnet werde, dass die Schönheit entstellenden körperlichen Schmerzen herabgesetzt, „Schreien in Seufzen“ gemildert würden, „nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt“ (Lessing 2010: 20). Ziel dieser Herabsetzung sei, dass die Katharsis, ähnlich wie in der aristotelischen Poetik und in Lessings Dramentheorie, ermöglicht werde. Bei dieser Unterordnung war es nach Lessing geboten, den Augenblick des „Transitorischen“ unmittelbar vor oder nach der hässlichen Handlung zu erhaschen, und nicht die Hässlichkeit selbst (vgl. Lessing 2010: 23-25).

Im Gegensatz zur bildenden Kunst und zur Malerei sei die Nachahmung von Schreien, körperlichen Schmerzen, aufgerissenen Mäulern, Furien, des Hässlichen also, in der erzählenden Dichtung möglich, ohne dass der Anstand gestört werde. Dem Dichter sei es gegeben, „mit negativen Zügen“ nachzuahmen, und „durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen“ (Lessing 2010: 78). Während der plastische Künstler sich auf den Augenblick des Transitorischen konzentrieren müsse, nehme der Dichter „jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche[n!] Abänderungen bis zu ihrer Endschaft“ (Lessing 2010: 27), schildere „wirklich handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben“ (Lessing 2010: 76). Er tue dies, ohne die „Einbildung des Zuhörers“ zu beleidigen, weil schockierende Handlungen „entweder durch das

Vorhergehende so vorbereitet, oder durch das Folgende so gemildert und vergütet [werden], daß er seinen einzelnen Eindruck verliert, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut“ (Lessing 2010: 27). Dem Drama, als darstellender Kunst, spricht Lessing diese Freiheit ab mit der Begründung, der Schrei auf der Bühne beleidige das Ohr und das Auge, erwecke Übel und hindere so die angestrebte Katharsis. Das Drama, so folgert er, „dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen“ (Lessing 2010: 28).

Der Vorteil der Dichtung besteht nach Lessing darin, dass sie sich nicht scheut, das Hässliche nachzuahmen. Das bringe aber den Nachteil mit sich, dass sie das Schöne nicht wie in der bildenden Kunst aufzuzeigen vermöge. Während die bildende Kunst und die Malerei bei der Schilderung des Schönen einer Momentaufnahme Dauer verliehen, Körper mit sichtbaren Eigenschaften nebeneinander im Raum darstellten, seien Schönheitselemente in der Dichtung aufgrund der Linearität des Verbalen nur zeitlich, „nur nacheinander geordnet“ (Lessing 2010: 145) imitiert worden. Zu diesem Zweck müsse der Dichter den Körper in seinen einzelnen Elementen zerlegen. So aber sei er nicht in der Lage, mit dem Künstler zu konkurrieren: Er müsse auf den Maler rekurrieren, dem er Anweisungen zum Malen gibt. Durch diese Zeitlichkeit verfehle die Dichtung die Wirkung, die Schönheitselemente, nebeneinander im Raum aufgezeigt, hervorrufen würden.

Zwei Möglichkeiten, das Schöne nachzuahmen, erkennt Lessing in der antiken Dichtung. Zum einen zeigt er, dass Homer, anstatt Schönheitselemente nacheinander nachzuahmen, eher die Wirkung der Schönheit aufgezeigt habe. Daher die Forderung: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt“ (Lessing 2010: 156). Zum anderen zeigt er am Beispiel des Gemäldes Alcinas, dass Schönheit in der Dichtung auch „in Reiz“, als „Schönheit in Bewegung“ beschrieben werden könne (Lessing 2010: 157). Während der Maler bei einer Darstellung dieser ‚Schönheit in Bewegung‘ nicht verhindern könne, dass Reiz aufgrund der Bewegung sich in Grimasse verwandele, so bleibe Reiz, z. B. bei Alcina, der „Eindruck“, den ihre Augen machen“, die Art, wie sie „mit Holdseligkeit um sich blick[t], und sich langsam dreh[t]“ in der Dichtung ein „transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen“ (Lessing 2010: 157). Und weiter schreibt er:

Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesene Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schön, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Apfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet (Lessing 2010: 157).

Statt also Schönheit „nach ihren Bestandteilen“ zu schildern, wird sie „in ihrer Wirkung“, in den „gierigen Blicken“ sowie in „allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern“ der Betrachter angedeutet (Lessing 2010: 159).

2. SCHÖNHEIT UND BEGEHREN: LESSINGS *EMILIA GALOTTI*

Lessing greift in der Exposition seines Dramas *Emilia Galotti* auf die Portraitmalerei zurück, auf kunsttheoretische Reflexionen, um das zentrale Motiv des sexuellen Begehrens, in dem Schönheit Ausdruck findet, einzuführen. Während der Prinz von Guastalla, Hettore Gonzaga, die junge bürgerliche Frau Emilia Galotti sexuell begehrt, beendet er einseitig die bisher gepflegte sexuelle Beziehung mit seiner Begünstigten, der Gräfin Orsina.⁴ Diese Konstellation präsentiert Lessing anhand einer Auseinandersetzung zwischen dem Prinzen und seinem Hof- und Portraitmaler Conti über zwei Portraits, die dieser jenem bringt: „Ich bringe das Porträt, welches Sie mir befohlen haben, gnädiger Herr. Und bringe noch eines, welches Sie mir nicht befohlen: aber weil es gesehen zu werden verdient“ (Lessing 2001: 6). Bei dem ersten Portrait handelt es sich um das der Gräfin Orsina, das der Prinz „nur ein wenig von lange her“ im Auftrag gegeben hat (Lessing 2001: 6). Das andere Portrait, das er nicht bestellt hat, ist das Emilia Galottis.

Während Conti die Funktion des Künstlers/Auftragsmalers spielt, schlüpft der Prinz in die Rolle des Betrachters/Auftragsgebers, dessen Urteil über Schönheit Erkenntnisse über die Natur seiner Beziehung zur Gräfin und über sein sexuelles Verlangen nach Emilia vermittelt. Die Exposition des Dramas organisiert folglich ein Kunstgespräch über Schönheit, das eine dreigliedrige Kommunikationsstruktur: Künstler – Kunstwerk – Betrachter aufweist. Dabei sind drei einander ergänzende, beleuchtende, aber auch und vor allem miteinander brechende Perspektiven zu berücksichtigen: Liefert Conti die Einstellung des Malers zum Portrait, so stellt die Reaktion des Prinzen die Sichtweise des Betrachters dar. Zwischen den beiden Extremen lässt Lessing Conti über den Standpunkt der portraitierten Gräfin berichten. Dieser bricht sowohl mit der Sichtweise des Malers als auch mit der Rezeption des Prinzen. Diese Positionen, wiewohl sie dem Leser differenzierte Perspektiven der Wertung, des Geschmacksurteils vermitteln, haben einen gemeinsamen Nenner: Sie heben neben den kunstästhetischen Überlegungen die Zentralität der Affekte, der Subjektivität des Beschauers als Kategorie der Wertung des Portraits/Kunstwerkes hervor.

⁴ Wird mit „Begehren“ aus feministischer Sicht den reifizierenden männlichen Blick des Mannes auf die in ein Objekt sexueller Lust degradierte Frau, wird er in diesem Zusammenhang über diesen Bedeutungsstrang hinaus in ästhetischer Hinsicht für das gebraucht, wodurch Schönheit erfahrbar gemacht wird.

Das Kunstgespräch gewährt Einblicke über einen radikalen Wandel, der sich bei dem Prinzen hinsichtlich seiner Beziehung zu der Gräfin vollzogen hat. Schon in der ersten Szene des ersten Aktes erfährt man, dass die am Vorabend in die Stadt eingetroffene Gräfin dem Prinzen einen Brief gesendet hat, in dem, wie es sich viel später herausstellt, sie ihn um ein Treffen gebeten hat. Diesen Brief jedoch hat der Prinz ungeöffnet liegen lassen und zögert eine Antwort an die Gräfin *sine die* hinaus mit der Begründung, er habe sie „zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles? Kann sein, ich habe sie auch wirklich geliebt. Aber – ich habe!“ (Lessing 2001: 6).

Lessing lässt den Prinzen seine Liebe zur Gräfin als einen Irrtum, als eine Beziehung darstellen, die er nun einseitig beendet hat. Es handelt sich hier um einen Wandel, der eingetreten ist, nachdem er Conti mit der Anfertigung eines Portraits der Gräfin beauftragt hat. Als Conti das fertige Portrait liefert, liebt der Prinz die Gräfin nicht mehr. Stellte sein Auftrag in dem Augenblick, in dem er ihn gab, den Ausdruck seiner Liebe zu Orsina dar, so sollte das Portrait für ihn die Funktion erfüllen, sie *in absentia* zu vergegenwärtigen, sie jederzeit in seiner Nähe und in seinem Herzen präsent zu machen. Als Ersatz erfüllt es die Funktion, einem Vergessen der Gräfin entgegen zu wirken. Es ist insofern ein Medium der Memoria (vgl. Held/Schneider 2007: 103), der Vergegenwärtigung des Abwesenden, der Überbrückung der Distanz zur Geliebten.

Noch bevor der Prinz das Portrait der Gräfin zu sehen bekommt, lässt er in einem Monolog verlauten, dass der das Portrait der Gräfin nicht schön finden wolle, weil sie keinen Platz mehr in seinem Herzen habe.

Ihr Bild! – mag! – Ihr Bild, ist sie doch nicht selber. – Und vielleicht find ich in dem Bilde wieder, was ich in der Person nicht mehr erblicke. – Ich will es aber nicht wiederfinden. – Der beschwerliche Maler! Ich glaube gar, sie hat ihn bestochen. – Wär es auch! Wenn ihr ein anderes Bild, das mit anderen Farben, auf einen andern Grund gemalt ist, – in meinem Herzen wieder Platz machen will: – Wahrlich, ich glaube, ich wär es zufrieden. Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen. – Nun bin ich von allem das Gegenteil. – Doch nein; nein, nein! Behaglicher, oder nicht behaglicher: ich bin so besser (Lessing 2001: 7).

Aus subjektiven Gründen will und wird der Prinz das Portrait der Gräfin nicht bewundern. Obendrein stellt er *a priori* die Autonomie des Künstlers, seine Ehrlichkeit in Frage, indem er den Verdacht hegt, der Maler wäre von der Gräfin bestochen, damit er sie schöner malt, als sie tatsächlich ist. Derart in dieses schräge Licht gestellt, mutet ihr Portrait als eine zielgerichtete Projektion an, die ein gewisses Bild von ihr vermitteln und verewigen soll.

Ohne dass der Maler von dieser inzwischen beim Prinzen eingetretenen emotionalen Veränderung je Wind bekommen hat, liefert er ihm das fertige Portrait. Behutsam weist er vorab auf die Grenze mimetischer Kunst hin, insbesondere auf die der Portraitmalerei, so als wollte er einer abwertenden Kritik seines Werkes zuvorkommen. „Ich bitte, Prinz, dass Sie die Schranken

unserer Kunst erwägen wollen. Vieles von dem Anzüglichsten der Schönheit liegt ganz außer den Grenzen derselben“ (Lessing 2001: 7). Mit dieser kunsttheoretischen Reflexion über die Grenze der Malerei bei der Nachahmung eines Modells lässt Lessing den Maler seine eigene Kunsttheorie vertreten, wie ich sie bereits oben vorgestellt habe. Contis Hinweis hat somit selbstreflexiven Charakter. Er suggeriert, dass das „Anzüglichste der Schönheit“, das mit der Schönheit innig verbundene Anstößigste, das Hässlichste nachzuahmen nicht im Bereich der Portraitmalerei liege. Die Steigerungsform, der Superlativ verdeutlicht, dass das Hässliche nicht an sich, sondern erst in einer gemilderten Form in das Portrait Zugang findet. Er gibt damit zu verstehen, dass er die hässlichsten Züge der Gräfin kaschiert hat.

Als bald geht es bei der Betrachtung des Portraits der Gräfin Orsina um das Verhältnis zwischen künstlerischer Darstellung und realem Modell, zwischen Nachahmung und Original. Contis Versuch, die Wahrnehmung des Prinzen zu beeinflussen, misslingt, weil dieser ein differenziertes Urteil fällt, in dem er zum einen die künstlerische Fertigkeit des Malers, dessen *technè*, lobt. Zum anderen jedoch rügt er die gerade durch diese Kunst bewirkte Verschönerung des Motivs als Schmeichelei an: „Vortrefflich, Conti; – ganz vortrefflich! – Das gilt Ihrer Kunst, Ihrem Pinsel. – Aber geschmeichelt, Conti; ganz unendlich geschmeichelt!“ (Lessing 2001: 7). Angesichts der Betroffenheit des Malers bringt der Prinz seinen Vorwurf auf den Punkt, wobei er die vom Maler erwähnte Grenze seiner Kunst bestätigt:

Alles, was die Kunst aus den großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen der Gräfin Gutes machen kann, das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht. – Redlich, sag ich? – Nicht so redlich, wäre redlicher. Denn sagen Sie selbst, Conti, lässt sich aus diesem Bilde wohl der Charakter der Person schließen? Und das sollte doch. Stolz haben Sie in Würde, Höhn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt (Lessing 2001: 8f).

Der Prinz bestätigt und anerkennt in dem Portrait die Fähigkeit der Portraitmalerei, offensichtlich anzügliche, hässliche, den guten Geschmack verletzende Züge des Modells zu verschönern, indem sie in weichere, mildere, angenehmere, würdevollere verwandelt bzw. wegretouchiert werden. Er zeigt dadurch, dass er die einem Kunstwerk zugrunde liegenden „Prinzipien“ kennt (Panofski 1975: 40). Diese transformative Milderung des Hässlichen und ihre Unterordnung unter der Schönheit bringt aus Sicht des Prinzen den Nachteil mit sich, dass sie den wahren Charakter der portraitierten Person verdeckt. Das Portraittieren erscheint unter diesem Gesichtspunkt als eine Erfindung von Identität mit den Mitteln, die der Malerei zur Verfügung stehen. Das Konstruieren der Schönheit kritisiert der Prinz als „Schmeichelei“. Diese Kritik ist erst möglich, wenn der Betrachter die portraitierte Person in der Realität kennt und eine gewisse affektive Beziehung zu ihr hat. Dazu sagt der Prinz:

O! Ich kenne sie, jene stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Gräfin entstellen würde! – Ich leugne nicht, dass ein schöner Mund, der sich ein wenig spöttisch verziehet, nicht selten um so viel schöner ist. Aber wohlgemerkt, ein wenig: die Verziehung muss nicht bis zur Grimasse gehen, wie bei dieser Gräfin. Und Augen müssen über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen, – Augen, wie sie die gute Gräfin nun gerade nicht hat. Auch nicht einmal hier im Bilde hat (Lessing 2001: 8).

Der Maler, das hält ihm der Prinz zugute, hat kein hässliches Bild der Gräfin produziert, das ihre wahre, hässliche Natur wiedergeben würde. Nicht die Darstellung des Hässlichen wirft er ihm vor, sondern die vielleicht übertriebene Milderung bzw. Verschönerung des Hässlichen.

Bestürzt bemüht der Maler erneut die Regeln seiner Kunst, um die Kritik des Prinzen in Abrede zu stellen. Er vermittelt dabei Informationen über den Produktionsprozess überhaupt.

Auch ist es in der Tat nicht mehr geschmeichelt, als die Kunst schmeicheln muss. Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur, – wenn es eine gibt – das Bild dachte: Ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft (Lessing 2001: 8).

Conti spricht damit die Verpflichtung des Malers an, nur das Schöne darzustellen und Hässliches, das Widerstrebende des Stoffes, die Einwirkung der Zeit auf denselben beim Malen zu beseitigen bzw. zu mildern. Er habe nicht mehr geschmeichelt als für seine Kunst zulässig, habe sich in den Grenzen des Machbaren, der Normen seiner Kunst gehalten. Außerdem präsentiert er später, als er für Emilias Portrait gelobt wird, das Portraitieren als einen Produktionsprozess, in dem Aspekte des Gesehenen nicht ins Bild gelangen:

Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus den Augen durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! Aber wie ich sage, dass ich weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen (Lessing 2001: 10).

Der Produktionsprozess, das Malen, wird hier als ein kreativer Transformationsvorgang beschrieben. Darin lassen sich drei Momente der ästhetischen Erfahrung, die auf die aristotelische Ästhetik zurückgehen, erkennen: 1- Die *Aisthesis* als Moment des sehenden Erkennens, d. h. die Wahrnehmung eines Gegenstandes durch die Sinnesorgane – hier das Auge; 2- die *Katharsis* als Moment der Einwirkung des Gesehenen auf den Sehenden, dessen Übermittlung über die Sehnerven an das Gehirn und dessen Verarbeitung dort; 3- die *Poiesis*, die Produktion des Kunstwerks, d. h. die Rückübermittlung des im Gehirn Verarbeiteten über die Nerven „durch den Arm in den Pinsel“. In diesem Prozess geht zwar Vieles verloren, aber zweifellos wird gleichzeitig Neues hinzugedacht. Das produzierte Portrait ist

im Endeffekt eine konstruktive Abwandlung des Gesehenen. Man müsste, so Conti, „mit den Augen malen“, wollte man diese Abwandlung verhindern.

Obendrein ist Conti verärgert über den Wechsel der Affekte, der beim Prinzen zwischen dem Zeitpunkt, zu dem er den Auftrag gab, und dem Augenblick, da ihm das bestellte Produkt geliefert wird, eingetretenen ist, zwischen den Erwartungen des Auftraggebers *vorher* und *nachher*: „Ah, mein Prinz, – wir Maler rechnen darauf, dass das fertige Bild den Liebhaber noch ebenso warm findet, als warm er es bestellte. Wir malen mit Augen der Liebe: und Augen der Liebe müssten uns auch nur beurteilen“ (Lessing 2001: 9). Wenn, wie Conti es formuliert, der Künstler „mit den Augen der Liebe“ ein „Original“ malt, „eine Person“, die seine „Ehrerbietung fodert“ (Lessing 2001: 8), so müssen kontingente Elemente, die das Bild in ein schräges Licht stellen würden, der Person zu Ehren und zuliebe korrigiert werden.

Während die Portraitmalerei auf der einen Seite das Wesen, das von der „plastische[n] Natur“ Gedachte, zu vermitteln suggeriert, konstruiert sie auf der anderen ein Schönes, das als ein Natürliches hingestellt wird. In diesem Unterfangen besteht das Risiko nun darin, dass der Auftragsgeber aufgrund seiner veränderten subjektiven Einstellung zum Modell die Bemühungen des Künstlers um Schönheit mit seiner Kritik zunichte macht. Dessen Hoffnung auf einen gleichbleibenden Erwartungshorizont des Auftraggebers *vorher* und *nachher* wird folglich nicht erfüllt.

Ein dritter Beteiligter in diesem Wertungsprozess ist die abgebildete Person selbst, die Gräfin Orsina. Wie schon erwähnt, erstattet der Maler dem Prinzen Auskunft über diesen Standpunkt mit dem erklärten Vorsatz, die Schmeichelei-Kritik zu entkräften. Die Gräfin habe gesagt, sie sei „zufrieden“, wenn sie „nicht hässlicher aussehe“. Das habe sie „mit einer Miene“ gesagt (Lessing 2001: 8), von der ihr Portrait keinerlei Spur verrate. Schenkt man Contis Bericht Glauben, so wird deutlich, dass die Gräfin ihr eigenes Portrait hässlich bzw. nicht schön genug fand. Anders als im Fall eines antiken Kunstwerkes lässt Lessing das „Original“ seine Meinung über sein eigenes Portrait sagen. Das Urteil über Schönheit oder Hässlichkeit obliegt folglich nicht dem Künstler oder der Rezipienten allein. Das Modell selbst schlüpft in die Rolle eines Rezipienten ersten Grades und teilt, freilich mittelbar, seine eigene, auf sich selbst bezogene Schönheitsvorstellung mit.

Wie verhält es sich nun mit dem zweiten Portrait, das Conti auf eigene Faust dem Prinzen bringt? Die Analyse dieses Portraits soll Einblick darin gewähren, dass und wie die bisherige Geliebte des Prinzen, die Gräfin Orsina, ihren Platz im Herzen des Prinzen verliert, in den Hintergrund gestellt wird, und wie der Prinz an ihrer Stelle Emilia Galotti setzt, sie in den Vordergrund rückt, wie mit diesem Tausch das im Drama behandelte Motiv des Begehrens durch das Requisit Bild konstruiert wird. Mit diesem Begehren bringt Lessing, darauf kommt es an, als Dichter Schönheit erst in ihrer Wirkung als sexuelles Verlangen, und als reizenden Körper zum Ausdruck.

Zunächst möchte der Prinz das nächste Portrait, „lieber gar nicht sehen“ (Lessing 2001: 9). Für dieses Desinteresse hat er eine Begründung parat: „Denn dem Ideal hier, (*mit dem Finger auf die Stirne*) – oder vielmehr hier, (*mit dem Finger auf das Herz*) kömmt es doch nicht bei. – Ich wünschte, Conti, Ihre Kunst in andern Vorwürfen zu bewundern“ (Lessing 2001: 9, Herv. i. O.). Mit seiner Zurückhaltung spricht er keineswegs ein vernichtendes Urteil über Contis technische Fähigkeiten. Vielmehr hegt er *a priori* Zweifel an dem Motiv selbst. Nur das Portrait einer Frau, die seinem persönlichen Ideal entspricht, werde er schön finden.

Vielleicht treibt Conti die Gefahr, dass er ohne Vergütung entlassen wird, dazu, das zweite Portrait als einen nicht zu übertreffenden „bewundernswürdig[en]“ (Lessing 2001: 9) Gegenstand zu preisen. Die Verwunderung und das Entzücken des Prinzen beim Anblick dieses Portraits lassen nicht auf sich warten: „Was seh ich? Ihr Werk, Conti? oder das Werk meiner Phantasie? – Emilia Galotti!“ (Lessing 2001: 9). Es stellt sich zufällig heraus, dass dieser „Engel“ (Lessing 2001: 9), wie Conti das Motiv preist, dem vom Prinzen eben erwähnten „Ideal“ entspricht. Seitdem er Emilia bei einer Abendgesellschaft begegnet ist (vgl. Lessing 2001: 9), ist er, wie die Eingangsszene zeigt, von ihrer Schönheit wie verzaubert.

Die Regieanweisungen, der Prinz versuche, sich zu fassen, „aber ohne ein Auge von dem Bild zu verwenden“ (Lessing 2001: 9), er habe „noch immer die Augen auf das Bild geheftet“, er habe „die Augen wieder auf das Bild gerichtet“ (Lessing 2001: 10), zeigen an, dass er Emilias Portrait vorzüglich findet, wobei diese Wahrnehmung mehr dem Motiv selbst gilt als den künstlerischen Fertigkeiten des Malers. Der Prinz hält Emilias Portrait nämlich für gelungen, weil der Maler sie so abgebildet habe, als habe er ihr Bild „aus dem Spiegel gestohlen“ (Lessing 2001: 10). Es sei also kein ‚ideeles‘ Schönes, sondern getreue Wiedergabe eines in der Realität auffindbaren Exemplars. Diesmal lobt er das Werk des Malers ohne Einschränkung: „O, Sie wissen es ja wohl, Conti, dass man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergisst“ (Lessing 2001: 10).

Im schroffen Gegensatz zu seiner vorherigen Haltung vor dem Portrait der Gräfin Orsina fragt der Prinz rhetorisch, ob Conti Emilia wirklich „mit zu den vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt“ rechne (Lessing 2001: 10). Bei dieser Gelegenheit erlaubt er sich eine Bemerkung, von der er bei der Betrachtung des Bildes der Gräfin Orsina Abstand genommen hatte. Er hatte mit seinem Schmeichelei-Vorwurf darauf verzichtet, dem Maler das Urteil über Schönheit oder Hässlichkeit zu überlassen. Nun sagt er während er Emilias Portrait begafft: „Lieber Conti, [...] wie darf unsreiner seinen Augen trauen? Eigentlich weiß doch nur allein ein Maler von der Schönheit zu urteilen“ (Lessing 2001: 10). Er spricht damit nicht nur jenes von der Kultur definierte Schöne und seine Darstellbarkeit angesichts der medialen Anforderungen an. Ihm geht es im Grunde um die Schönheit der abgebildeten Person selbst, die er

offenbar als sein persönliches „Ideal“ sieht. Nun lobt er den Maler und scheint ihm die exklusive Autorität einzuräumen, über Schönheit zu urteilen. Diese Bewunderung ist jedoch, wie Emilias Vater Odoardo Galotti später seiner Gattin gegenüber scharfsichtig kritisiert, Ausdruck des sexuellen Begehrens des Prinzen: „Ein Wollüstling,“ so Odoardo, „der bewundert, begehrt“ (Lessing 2001: 26).

Die Bemerkung des Prinzen, nur der Maler wisse, was schön sei, lehnt der Maler scheinbar voller Demut ab. Selbst wenn er dabei dem Prinzen anscheinend, spricht er jedem Menschen die Fähigkeit zu, je nach seinen persönlichen Empfindungen über Schönheit zu urteilen, ohne von irgendeiner übergeordneten Instanz bevormundet zu sein. „Und eines jeden Empfindung sollte erst auf den Ausspruch eines Malers warten? Ins Kloster mit dem, der es von uns lernen will, was schön ist!“ (Lessing 2001: 11). Die mit der Zeit wandelbare Subjektivität des Betrachters definiert er dadurch als Kriterium für das Urteil über Geschmack, über Schönheit.

Aus diesen Betrachtungen kann man folgendes festhalten:

1- Schönheit oder Hässlichkeit sind nicht per se, von Natur aus gegeben. Sie werden erst „subjektiv“ (Kant 1974: 115), auf der Basis des subjektiven Empfindens des Betrachters vermittelt und beurteilt. Die Beherrschung der *technè*, der technischen Fertigkeiten, eine genaue Kenntnis der medialen Grenzen oder der kulturellen Kodierung allein reichen folglich für eine Bestimmung der Schönheit / Hässlichkeit nicht aus. Sie bedingen nicht zwangsläufig die Rezeption des Betrachters, der ein Schönheitsideal im Kopf und im Herzen haben kann, welches weit entfernt von einem allgemeinen, abstrakten Begriff des Schönen liegen mag. Emilias Bild, das der Prinz im Kopf und im Herzen hat, das heißt, die Empfindung des sexuellen Verlangens nach dieser Frau ist entscheidend für die Betrachtung ihres Portraits als schön. Auf der anderen Seite ist das Verblässen der Liebe für die Hervorhebung der Hässlichkeit der Gräfin verantwortlich und hat nicht mit den technischen Fertigkeiten des Malers zu tun. Hinzu kommt, das zeigt die Meinung der Gräfin, die Möglichkeit der Selbstprojektion.

2- Lessing recurriert auf die Figur des Malers, um Schönheit / Hässlichkeit in seinem Werk zu thematisieren. Dabei wird die Erfahrung über Schönheit bzw. Hässlichkeit verbal, linear, sukzessiv, mit anderen Worten: mit literarischen Mitteln erfahrbar gemacht. Ähnlich wie in der Rede über die hässlichen Züge der Gräfin Orsina wird auch Emilia Galottis Schönheit in der Dichtung nicht räumlich als Ganzes, als Nebeneinander von Körperteilen, sondern eher zeitlich als sukzessive, zerstückelte Teile präsentiert, selbst und ausgerechnet von der Figur des Malers, und zwar so: „Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, dieser Wuchs, dieser ganze Bau,

sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit“ (Lessing 2001: 11).

3- Wie in dieser Szene zu erkennen ist, wird die Schönheit Emilia Galottis am besten im begehrliehen, bewundernden Blick des Prinzen, zum Einen in ihrer Wirkung auf ihn erfahrbar gemacht. Das Begehren ist somit das Moment, womit Emilias Schönheit angedeutet wird. Im Gegensatz zum Bild der Gräfin Orsina, das Conti am Ende „wieder mit[nehmen]“ soll, „einen Rahmen darum zu bestellen“ (Lessing 2001: 11), will der Prinz Emilias Portrait für sich allein, in greifbarer und sichtbarer Nähe behalten: „(Lächelnd) Dieses Ihr Studium der weiblichen Schönheit, Conti, wie könnt ich besser tun, als es auch zu dem meinigen zu machen?“ (Lessing 2001: 11). Emilias Portrait solle bei ihm bleiben, denn „mit einem Studio macht man so viele Umstände nicht: auch lässt man das nicht aufhängen; sondern hat es gern bei der Hand“ (Lessing 2001: 11). Zum Anderen wird Schönheit als Reiz beschrieben. Der „Geschmack“ (Lessing 2001: 11), den der Prinz an Emilias Portrait findet, wird durch die Hervorhebung ihrer Reize evoziert. Er sagt:

Dich hab ich für jeden Preis noch zu wohlfeil. – Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, dass ich dich besitze? – Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur! – Was Sie dafür wollen, ehrliche Mutter! Was du willst, alter Murrkopf! Fodre nur! Fodert nur! – Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst! Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit! Dieser Mund! und wenn er sich zum Reden öffnet! wenn er lächelt! Dieser Mund! – Ich höre kommen. – Noch bin ich dir zu neidisch. (*Indem er das Bild gegen die Wand dreht.*) (Lessing 2001: 12, Herv. i. O.).

Eifersüchtig dreht er der Regieanweisung zufolge das Bild gegen die Wand und entzieht es so dem Blick des herannahenden Marinelli, seines Kammerdieners. Seine neue Errungenschaft, die er bereits seinen Besitz nennt und dabei an die reale Person selbst denkt, will er für sich allein behalten und allein genießen. Das sexuelle Verlangen nach Emilia hat zur Folge, dass der Prinz das Portrait der Gräfin in einen Gegenstand degradiert, der für die ganze Welt „in der Galerie aufgestellt werden“ soll, und Emilias Bild in ein Objekt erhebt, das man „nicht aufhängen“ lasse, sondern habe es „gern bei der Hand“.

Die im Drama *via* Bild konstruierten binären Oppositionskette Hässlichkeit/Schönheit, Verblässen der Liebe/Begehren, Ferne/Nähe, Orsina/Emilia, zeigen an, dass der Prinz die Gräfin schon in seinem Herzen durch Emilia abgelöst hat, letztere schön findet, sie begehrt und sie nicht nur als Bild, sondern auch als reale Person um jeden Preis besitzen will. Dabei macht die Nachricht über die baldige „Vermählung“ des Prinzen „mit der Prinzessin von Massa“ deutlich, dass er Emilia als eine neue Konkubine besitzen will (Lessing 2001: 13). In dramenästhetischer Hinsicht stellen die Portraits beider Frauen Requisiten dar, mit Hilfe derer Lessing das sexuelle Begehren eines Adligen nach einer bürgerlichen Tochter in seinem Drama thematisiert. Das

Portrait erhält in dieser Szene, in der Marinelli den Prinzen über die am heutigen Tag erfolgende Hochzeit Emilia Galottis mit dem Grafen Appiani, die Funktion, Emilia unfehlbar zu identifizieren. Durch diese Identifizierung wird dem Prinzen klar, dass sein ‚Ideal‘ einen anderen Mann heiratet. Auf die kriminelle Energie, die er daraufhin mit Hilfe seines Handlangers Marinelli mobilisiert, um Emilia Galotti in der Wirklichkeit sexuell zu besitzen, sie im feministischen Sinne zu reifizieren (vgl. Frömmer 2005), möchte ich hier nicht eingehen. Sie zeigt indessen, wie groß sein wollüstiges Begehren sein muss, denn er schreckt vor keinem Mittel zurück, um sein Ziel zu erreichen.

Anhand zweier Portraits wird ein Kunstgespräch in die Textstruktur eingewoben. Es geht dabei um das Gespräch über eine Ästhetik des Schönen/Hässlichen in der Malerei und in der Dichtung. Indem die Dichtung auf die Portraitmalerei zurückgreift, um Schönheit im Sinne einer Ikonographie zu beschreiben, inszeniert das Drama anhand einer vergleichenden Gegenüberstellung beider Portraits einen literarischen Diskurs über Schönheit/Hässlichkeit. Dieser Diskurs bietet eine Ikonologie, einen interpretatorischen Vergleich beider Portraits, der zu der Erkenntnis führt, dass das Geschmacksurteil, das Urteil über Schönheit/Hässlichkeit, zwar von der kulturellen Norm oder von den medialen Grenzen definiert werden mag, es ist dennoch in entscheidendem Maße bedingt durch das subjektive Empfinden des Kunstbeschauers. Das impliziert, dass das, was zu einem früheren Zeitpunkt als schön angesehen wurde, später aufgrund veränderter emotionaler Einstellung eher als hässlich erachtet werden kann und umgekehrt.

3. AUSBLICK: SCHÖNHEIT, KÜNSTLER UND RAUBKOPIE

Emilias Portrait wirft indes eine urheberrechtliche Frage auf. Conti präsentiert es als eine Kopie: „Die Schilderei selbst, wovon sie gessen, hat ihr abwesender Vater bekommen. Aber diese Kopie – [...] ist für Sie, Prinz“ (Lessing 2001: 11). Es stellt sich die Frage, ob Conti als Portrait- und Auftragsmaler derlei Duplikat herstellen darf, zumal davon auszugehen ist, dass seine Arbeit bereits vom seinem Auftraggeber, vermutlich Odoardo Galotti, vergütet wurde. Man muss fragen, ob Conti eigenmächtig, ohne die Zustimmung von Odoardo oder gar von Emilia selbst einzuholen, eine Kopie ihres Portraits herzustellen berechtigt ist, es nachzuahmen und, das ist der springende Punkt, es von seinem ursprünglichen Zweck zu entfremden. Wenn der Prinz sagt, Odoardo sei „[s]ein Freund nicht“ (Lessing 2001: 9), so wird deutlich, dass die Reproduktion des Portraits von Emilia in die Hände des Feindes ihres Vaters gelangt. Zieht man Odoardos moralische und Emilias Keuschheitsvorstellungen in Betracht, so ist davon auszugehen, dass sie beide dem Maler nie erlaubt hätten, eine Kopie des Portraits herzustellen und schon gar nicht es dem Prinzen zu verkaufen. Bei der Kopie handelt es sich folglich um eine Raubkopie, die

wohlgemerkt vom Auftragsmaler selbst, dem Hersteller des Originals, angefertigt worden ist.

Mit der Reduplizierung von Emilias Portrait wird einen Spalt im Begriff der Nachahmung geöffnet. Während Nachahmung, Imitation, auf der einen Seite eine kreative schöpferische Leistung des Künstlers, und im Sinne Lessings eine gewisse Genialität erfordert, so wird bei der Kopie, wie der von Conti angefertigten, eine betrügerische Energie freigesetzt, in der die Kreativität des Nachahmers weniger gefragt ist denn künstlerische Fertigkeit. Mit Contis Auftragsmalerei, mithin mit der von ihm angefertigten Kopie wird die Künstlerproblematik auf akute Weise aufgeworfen. Contis Bemerkung, „die Kunst geht nach Brot“ (Lessing 2001: 6), wirft die mit dem Künstlerdasein verknüpfte Existenzproblematik als Ringen nach Brot auf. Die Kreativität des Künstlers wird in diesem Streben zugunsten überlebenswichtigen ökonomischen Zwängen geopfert. Dieser Umstand verleitet den Maler, wie der Fall Conti zeigt, eher räuberische, zweckrationale denn schöpferische Maßnahmen zu ergreifen. Mit der Herstellung einer Raubkopie von Emilias Portrait erzielt Conti einen hohen Preis, denn der Prinz erstellt ihm, durch den Erwerb dieses Portraits auf verschwenderische Weise großzügig geworden, quasi einen Blankoscheck. „Schicken Sie,“ sagt er, „zu meinem Schatzmeister, und lassen Sie, auf Ihre Quittung für beide Porträte sich bezahlen, – was sie wollen. So viel Sie wollen, Conti“ (Lessing 2001: 11). Die Erstellung dieser Kopie erfolgt auf der Basis des Wissens über den Geschmack, den der Prinz für schöne Frauen hat und verrät den Vorsatz des Malers, diesem Geschmack aus lukrativem Kalkül zu entsprechen, ganz zu schweigen von der Sicherung seiner Position als Hofmaler.

Contis Kopie führt im Zeitalter der globalen Vernetzung durch das Internet die Frage der Reduplizierung, der Zweckentfremdung von persönlichen Daten und die damit verbundenen lebensbedrohlichen Gefahren vor Augen. Indem Conti ohne Erlaubnis ein Duplum des Portraits herstellt und zweckentfremdet, wird der Maler zum Räuber, ja die Grenze zwischen originalem Kunstwerk und Kopie/Fälschung verschwimmt. Mehr noch: Die Kopie/Fälschung wird vom Betrachter – hier: dem Prinzen – als schön gewertet und bevorzugt, während ein Original, das Portrait der Gräfin, als hässlich abgetan wird. Schönheit, so wird hier abermals deutlich, wird angesichts der Subjektivität des Betrachters, seiner Zuneigung zum abgebildeten Motiv, und Hässlichkeit in Anbetracht seiner Abneigung zu demselben, definiert und nicht allein unter Berücksichtigung der technischen Fertigkeiten des Künstlers oder der von der Kultur definierten Kunstregeln.

LITERATUR

- ARTISTOTELES (1982), *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann, Stuttgart, Reclam.
- BATTEUX, C. (1967 [1775]), *Principes de la littérature*, 5, Auflage, Genf, Slatkine Reprints.
- DREBLER, T. (1996), *Dramaturgie der Menschheit – Lessing*, Stuttgart, Weimar, Metzler.
- FICK, M. (2010), *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 3. Auflage, Stuttgart, Weimar, Metzler.
- FRÖMMER, J. (2005), „Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings Emilia Galotti“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 79/2005, Heft 1/März, Würzburg, Königshausen & Neumann, 169-195.
- GOETHE, J. W. (1985), *Dichtung und Wahrheit*, [= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Bd. 16], München, Hanser.
- HEGEL, G. W. F. (1971), *Ästhetik I/II*, hg. von R. Bubner, Stuttgart, Reclam.
- HELD, J. / SCHNEIDER, N. (2007), *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau.
- KANT, I. (1974 [1790]), *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. X, hrsg. von W. Weischedel, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- KREUZER, I. (1964), „Nachwort“, G. E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*, Stuttgart, Reclam, 215-230.
- LESSING, G. E. (2001 [1772]), *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Stuttgart, Reclam.
- LESSING, G. E. (2010 [1766]), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Mit einem Nachwort von I. Kreuzer, Stuttgart, Reclam.
- PANOFSKI, E. (1975), *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg.
- WELLBERY, D. E. (2008), „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“, *Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung*, hg. von M. Fauser, Darmstadt, WBG, 145-160.
- WINCKELMANN, J. J. (1968 [1755]), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Berlin, Klaus Reprint.
- WINCKELMANN, J. J. (1980 [1766]), *Geschichte der Kunst des Altertums*, München, Verlag Lothar Borowsky.