Das UNSICHERE WISSEN
der LITERATUR

Hans-Georg von Arburg /
Benedikt Tremp /
Elias Zimmermann (Hg.)

PHYSIOGNOMISCHES SCHREIBEN

Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik

rombach

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hans-Georg von Arburg/Benedikt Tremp/
Elias Zimmermann (Hg.)

Physiognomisches Schreiben

Stilistik, Rhetorik und Poetik einer
gestaltdeutenden Kulturtechnik

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ROMBACH WISSENSCHAFTEN
DAS UNSICHERE WISSEN DER LITERATUR

herausgegeben von Hans-Georg von Arburg, Maximilian Bergengruen
und Peter Schnyder

Band 3

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hans-Georg von Arburg/Benedikt Tremp/
Elias Zimmermann (Hg.)

Physiognomisches Schreiben

Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik

rombach verlag

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Umschlag:
Abbildung © Elias Zimmermann
Collage und Kolorierung dreier Ausschnitte aus Tafeln in Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten:*
Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig/Winterthur 1775–1778, hier Bd. 4 (1778), 1. Abschnitt, 3. Fragment, 2. Tafel (»6. männliche [sic] Hände«)
Ebd., Bd. 3 (1777), 4. Abschnitt, 4. Fragment, 3. Tafel (»1. Ipse Vir Summus […]«)
Ebd., Bd. 2 (1776), 12. Fragment, 15. Tafel (»Vier Kahlköpfe von hinten im Schattenrisse«)

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9856-0

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

HANS-GEORG VON ARBURG / BENEDIKT TREMP / ELIAS ZIMMERMANN
Physiognomisches Schreiben
Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik 7

I. Schrift, Medium und Sprache

HANS-GEORG VON ARBURG
His master's characters
Zum physiognomischen Problem der Handschrift bei Lavater 21

PETER UTZ
Das »Gesicht der Zeit« und seine feuilletonistischen Facetten
Zur Physiognomik der ›kleinen Form‹ nach 1900 47

MATTHIAS ATTIG
Sprachliche Physiognomie als linguistische Kategorie
Möglichkeiten einer linguistischen Operationalisierung des Physiognomiebegriffs 67

II. Fiktionen und Figuren

YULIA MARFUTOVA
Wenn sich das Innere (nicht) im Äußeren spiegelt
Physiognomik- und Pathognomik-Reflexion in Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* 87

CORINNA SAUTER
Namen, Nasen, Narben
Zur Physiognomik in Jean Pauls *Komet* 105

EIKE KRONSHAGE
On the Scientific Status of Literary Physiognomics in Victorian Realism:
The Novels of Charlotte Brontë 125

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Bauten und Bilder

BENEDIKT TREMP
Badezimmer, mythische Traumwelt, poetische Assimilation:
Die U-Bahn im kulturphysiognomischen Schreiben
Siegfried Kracauers und Walter Benjamins 143

WOLFGANG BRÜCKLE
Was nicht im Baedeker steht
Fotografie und Großstadtphysiognomik in der Zwischenkriegszeit ... 161

ELIAS ZIMMERMANN
Boull(é)e schreiben:
Thomas Bernhard, Peter Greenaway und die
Architekturphysiognomik der Postmoderne..... 185

IV. Bühne und Leinwand

CLAUDIA SCHMÖLDERS
Das griechische Gesicht des Tanzes
Eine Faszinationsgeschichte von Lady Hamilton
zu Isadora Duncan..... 207

ULRICH STADLER
Franz Kafka und Albert Bassermann 225

KATHERINE ROCHESTER
Close-Ups and Fast Cuts:
Physiognomy, Choreography, and the Silhouette
Films of Lotte Reiniger 243

URSULA VON KEITZ
Physiognomische Prämissen des Castings in der Filmproduktion ... 265

Autorinnen und Autoren..... 291

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

HANS-GEORG VON ARBURG / BENEDIKT TREMP /
ELIAS ZIMMERMANN

Physiognomisches Schreiben
Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik

Einleitung

Was bedeutet es, die Welt nicht nur physiognomisch zu sehen, sondern sie auch so zu beschreiben? Oder anders gefragt: Welche Funktion hat das Schreiben und haben Erscheinungsformen der Schrift für eine jahrhundertealte Kulturtechnik, bei der sichtbare Formen und Gestaltungen als Ausdruck unsinnlicher Anlagen gedeutet werden? Dieser Frage widmet sich der vorliegende Band. Er rückt damit einen Aspekt ins Zentrum, den die wissenschaftliche Literatur zur Physiognomik bislang kaum beachtet hat. Für diese Vernachlässigung des Schreibens durch die physiognomische Theorie und ihre Analyse gibt es vor allem zwei Gründe. Entweder wird das Schreiben im Verhältnis zum physiognomischen Akt als sekundär verstanden oder aber es wird als ein unterschwelliger Anteil an diesem Akt gar nicht erst wahrgenommen. Sekundär ist das Schreiben im physiognomischen Handlungszusammenhang freilich nur dann, wenn man es als nachträgliche Verschriftlichung des zuvor physiognomisch Beobachteten und Interpretierten auffasst. Dem aber widerspricht seine subliminale Wirkung. Denn als *tacit knowledge* aus physiognomischen Theorien und Traktaten hat das Schreiben die physiognomische Deutung immer schon mitbestimmt.

In diesem Sinne ist das Titelbild auf dem Umschlag dieses Bandes zu verstehen: als sein programmatisches Sinnbild und als Emblem seines Erkenntnisinteresses. Schrift und physiognomische Umrisse gehen hier eine komplexe Beziehung ein. Die Unterscheidung zwischen Vordergrund und Hintergrund wird durch ihre Transparenz und gegenseitige (Ver-)Formung unklar. Auch semantisch ist das Titelbild sprechend: Kopf, Hand und Schrift sind zentrale Erkenntnisgegenstände der Physiognomik und zugleich Werkzeuge physiognomischer Aufschreibevorgänge. Die Verschriftlichung physiognomischer ›Kopfgeburten‹ nimmt ihren Weg immer über die Hand. Physiognomisches Schreiben ist daher immer auch als ein körperlicher Prozess zu verstehen, der sich mit dem belebten und unbelebten Körper befasst und zugleich von

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ersterem zu letzterem voranschreitet. Unser Titelbild ist in diesem Sinne auf einer historischen Symbolebene zu lesen. Seine drei Komponenten sind Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* entnommen, als Collage und farblich modernisiert sind sie jedoch nicht mehr allein ihrer ursprünglichen Bedeutung verpflichtet. Damit reflektiert das Titelbild die Geschichte des physiognomischen Schreibens seit dem 18. Jahrhundert, in der Lavaters Ansatz zwar einen zentralen Ausgangspunkt darstellt, im Verlaufe der Moderne aber radikal verändert bzw. weiterentwickelt wurde.

Als Motto über dem vorliegenden Band reflektiert dieses Bild das formale, semantische und historische Ineinandergreifen von Physiognomik und Schreiben, das für ästhetische Formen des Schreibens ganz allgemein relevant ist. Denn literarische und künstlerische Ausdrucksformen sind dem physiognomischen Handeln generell nicht nachgeordnet, sondern konstituieren dieses wesentlich mit. In dieser Hinsicht unterhält das physiognomische Schreiben grundsätzlich zu bestimmten Formen des Wissens engere Beziehungen als zu anderen. Literatur und Kunst überhaupt bearbeiten und verarbeiten insbesondere in Konsolidierungs- und Übergangsphasen der Wissensgeschichte vorzugsweise unsicheres oder verunsichertes Wissen. In ästhetischer Hinsicht hat es das physiognomische Schreiben daher sowohl systematisch als auch historisch in signifikanter Weise mit unsicherem Wissen zu tun. Interessiert man sich für die wissensgeschichtliche Bedeutung und Funktion der Physiognomik, wie wir dies im vorliegenden Sammelband tun, dann ist die Schreibkunst für dieses unsichere Wissen allerdings nicht so sehr als Einfluss- oder Bedingungsverhältnis von Belang. Sie interessiert vielmehr als Komponente jener diskursiven Regulierungen und Modellierungen, die physiognomisches Wissen in einem gegebenen gesellschaftlichen Handlungszusammenhang formiert und artikuliert.

Das unsichere Wissen der Physiognomik hat freilich nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine epistemische Komponente. Die prinzipielle Unsicherheit dieses Wissens entspringt der erkenntnistheoretischen Frage, ob und wie denn durch die Deutung eines Äußeren ein Inneres überhaupt erkannt werden kann. Die Anschlussfrage zu den darin involvierten Schreibverfahren lautet: Kann über dieses problematische Erkennen unproblematisch gesprochen und geschrieben werden und wenn ja wie? Blickt man in die lange (europäische) Geschichte der Physiognomik seit der griechischen Antike, dann drängt sich die Vermutung auf, dass die zunehmende Verhandlung dieses epistemologischen Problems seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit der philosophischen Begründung der modernen Ästhetik um 1750 einhergeht. Jedenfalls erfährt die Physiognomik mit dem allgemeinen

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bedarf nach ›Aufklärung‹ in der ›Sattelzeit‹ einen Theoretisierungsschub, auf den Kunst und Literatur verstärkt mit der gleichzeitigen Ästhetisierung des physiognomischen Phänomens reagieren. Der vorliegende Band untersucht die Mechanismen dieser Ästhetisierungsbestrebungen physiognomischen Wissens und ihren Niederschlag in literarischen Stilfiguren, rhetorischen Mitteln und poetologischen Konzepten. Stilistik, Rhetorik und Poetik sind hierbei nicht als verschiedene Interessengebiete gegeneinander abzugrenzen, sondern stellen voneinander abhängige und zuweilen schwer trennbare Teilaspekte des physiognomischen Schreibens dar.

Für den epistemischen Komplex des physiognomischen Wissens charakteristisch ist der Verdacht auf Parawissenschaftlichkeit und Dilettantismus. Dieser Verdacht affiziert ganz unmittelbar auch das physiognomische Schreiben. Da der Physiognom spätestens seit Johann Caspar Lavaters Systematisierungsbestrebungen in einem Spannungsfeld zwischen laienhafter und wissenschaftlicher Tätigkeit auftritt, kann diese Leitdifferenz als Wegweiser für alle weiteren Überlegungen dienen. In der Geschichte der Physiognomik hatte die zunehmende Verwissenschaftlichung der physiognomischen Fragestellungen zur Folge, dass die alltagsweltliche Physiognomik immer mehr zu einer spekulativen Tätigkeit wurde. Dieses Spannungsfeld gewann an Dringlichkeit, seitdem die Physiognomik durch die Erfindung der Fotografie eine massive Szientifizierung erlebte. Die historisch gewachsene Unterscheidung zwischen laienhafter und professioneller Ausrichtung der Physiognomik lässt nun aber gerade nicht den Schluss zu, dass sich auch das physiognomische Schreiben in zwei distinkte Kategorien – das dilettantische Schreiben und das professionelle Schreiben – unterteilen ließe. Entscheidend scheint vielmehr die gegenseitige Abhängigkeit dieser beiden Aspekte zu sein. Eine weitere Grundsatzfrage des vorliegenden Bandes lautet daher, wie sich Dilettantismus und Wissenschaftlichkeit produktiv innerhalb des physiognomischen Schreibens niederschlagen.

Mit dem Begriff der ›gestaltdeutenden Kulturtechnik‹ wird im Untertitel dieses Bandes schließlich darauf verwiesen, dass unter dem Begriff des ›physiognomischen Schreibens‹ neben der Schrift im engeren Sinne auch nichtschriftliche Verfahren und andere Medien in den Blick genommen werden müssen. Charakteristisch für die Kulturtechnik Physiognomik scheint es nämlich zu sein, dass physiognomische Texte sich immer direkt oder indirekt auf Bilder (Gemälde, Zeichnungen, Silhouetten, Fotografien etc.) stützen und dass diese Bilder auch formal in die Argumentationsstruktur integriert bzw. impliziert sind. Mit ihrer Hilfe werden schriftliche Beschreibungen etabliert, intensiviert, plausibilisiert oder legitimiert, so dass ihre Funktion kaum je

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine bloß sekundäre oder komplementäre ist. Nicht selten treten Abbildungen mit der Schrift auch in Konkurrenz oder stellen diese (unwillkürlich) in Frage. Sucht man nach allgemeinen ›poetischen‹, ›poetologischen‹ oder ›tropologischen‹ Mustern sprachlicher wie nichtsprachlicher Äußerungsformen im Hinblick auf eine allgemeine physiognomische Stilistik, dann setzt man evidente Gemeinsamkeiten zwischen diesen Techniken voraus. Diesen Gemeinsamkeiten stehen nicht weniger gewichtige Differenzen gegenüber. In diesem Sinne lässt sich etwa nach der Uneigentlichkeit der Silhouette und ihrer ambivalenten Erkenntnisfunktion fragen, um nur ein Beispiel unter vielen zu erwähnen.

Schriftliche wie nichtschriftliche physiognomische Beschreibungstechniken üben sodann eine beachtliche Wirkung auf literarische, künstlerische und architektonische Produktionsverfahren aus, die keinen expliziten Anspruch erheben, selbst physiognomisches Wissen zu produzieren. Dennoch nehmen auch diese ›außenstehenden‹ Erzeugnisse an physiognomischen Diskursen teil und affizieren deren Theoriebildung. Während z.B. die physiognomische Analyse der gebauten Umwelt am Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Architekturtheorie zum wissenschaftlichen Projekt erhoben wird, gibt es in der französischen *architecture parlante* schon früher Bestrebungen, in einem Gebäude den charakteristischen Ausdruck seiner Bewohner darzustellen. Physiognomische Beschreibungen und interagierende Produktionsformen gehen aber insbesondere auch in der bildenden Kunst Hand in Hand. So wurden etwa Johann Heinrich Füsslis Stiche, die in Auseinandersetzung mit Lavaters Physiognomik entstanden, ihrerseits von Physiognomen als Anschauungsmaterial herangezogen.

Die Tatsache, dass die gestalt*deutende* Kulturtechnik Physiognomik eine künstlerische Gestalt*produktion* hervorruft und durch diese ihrerseits wiederum angeregt wird, lässt sich als wechselseitiger Ästhetisierungs- und Szientifizierungsprozess beschreiben. Zur wissenschaftlichen Analyse dieses Prozesses bieten sich die Begriffspaare *Stilistik und Gattung, Rhetorik und Tropen* sowie *Poetik und Schreibszenen* als heuristische Leitkategorien an, mit deren Hilfe sich das weite Feld möglicher Fragen und Aspekte eingrenzen und kartieren lässt.

1. *Stilistik und Gattung:* Jede Stilistik ist stets an den Typus und den Erscheinungsort eines Textes geknüpft. Sie definiert sich allerdings auch über ein Spannungsverhältnis zur Gattung. Letzteres gilt besonders für den literarischen Text, besteht doch ein mögliches Merkmal von Literarizität/Poetizität in der Loslösung und Überschreitung gattungsspezifischer Regeln.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welchen Gattungsregeln der Stil eines physiognomischen Schreibens folgt und welche er überschreitet, ist deshalb von grundlegendem Interesse. Zu denken wäre hier etwa an die Wissenschaftssatire in Georg Christoph Lichtenbergs Angriffen auf Lavater oder an die essayistische Form von Walter Benjamins *Passagen-Werk*. Fraglich wird in diesem Zusammenhang aber auch die Gattung jener physiognomischen Texte, die um die Wissenschaftlichkeit ihrer ›Disziplin‹ zwischen Philosophie, Esoterik und Naturwissenschaft bemüht sind – allen voran die Gattung von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten,* später aber auch von Carl Huters psycho-physiognomischer *Menschenkenntnis durch Körper-, Lebens-, Seelen- und Gesichts-Ausdruckskunde* oder von Ludwig Klages' *Prinzipien der Charakterologie*. Inwiefern schreiben sich derartige Projekte in bestehende wissenschaftliche Textsorten und Textregister ein bzw. erweitern oder revidieren diese?
›Stil‹ kann aber auch selbst als ein ›physiognomischer Begriff‹ verstanden werden. Spätestens seit den terminologischen Bestimmungen des Renaissancetheoretikers Giorgio Vasari befindet sich der Stilbegriff in einem konstitutiven Beziehungsverhältnis zum Begriff des ›Charakters‹ und wird um 1800 von Ästhetikern wie Karl Philipp Moritz noch stärker an diesen gebunden. Ein Jahrhundert später entwickelt Heinrich Wölfflin seinen Stilbegriff in Auseinandersetzung mit architekturphysiognomischen Konzepten, und dieser physiognomische Stilbegriff wird von der Kunstwissenschaft der 1920er und 30er Jahre von Autoren wie Wilhelm Fraenger, Hans Sedlmayr und Hans Prinzhorn wieder aufgenommen und in pathologisierender Absicht reformuliert. ›Stil‹ setzt sich dabei als *terminus technicus* einer im weitesten Sinne physiognomischen Ekphrasis durch, die das ›Ende der Physiognomik‹ in der Mitte des 20. Jahrhunderts überlebte.

2. *Rhetorik und Tropen:* Wie die Gattung für die Stilistik komplementär ist, so ist es für die Rhetorik die Lehre von den Tropen (Tropologie). Genauer sind es die Tropen von *Metapher, Metonymie* und *Symbol,* welche sich für eine Theorie des physiognomischen Schreibens als Kategorisierungsmerkmale anbieten. Als historische Grundfigur erschafft die *metaphorische* Physiognomik einen neuen Bedeutungszusammenhang durch den Vergleich zweier kategorial verschiedener und getrennter Entitäten und Bedeutungsinhalte. In der Auseinandersetzung mit Lavater bezweifelt Lichtenberg deshalb die Legitimität eines direkten Schlusses vom Äußeren aufs Innere und versteht die manipulierte Oberfläche als subjektiv geformte Metapher eines Wesenskerns. Die *metonymische* Physiognomik dagegen beruht auf bedeutungskonstituierenden Kontiguitäten. So argumentiert die physiognomische Phrenologie nach

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Franz Joseph Gall mit der physischen Berührung von Hirn und Schädel und zieht entsprechende Schlüsse von der Schädelform auf den Charakter, weil das Gehirn als Sitz des Charakters eine direkte physiologische Auswirkung auf den Kopf nahelegt. Die *symbolische* Physiognomik schließlich verlegt ihren Bedeutungsschwerpunkt in die sichtbare Repräsentation des Inneren. Nicht mehr der Vergleichszusammenhang steht hier im Vordergrund, sondern die physisch gegenwärtige neue Bedeutung des Abgebildeten. Damit wird die Innen-Außen-Differenz aufgeweicht. Die symbolisch-physiognomische Lesart eines Äußeren stellt zwar eine Innenreferenz her, doch dieses Innen lässt sich nicht länger als ›verborgener‹ Charakter verstehen. Im Symbol ist das immer schon da, worauf verwiesen wird.
Die Kategorisierung von physiognomischen Techniken im Sinne dieser Tropologie kann nun mit typischen rhetorischen Stilmitteln konfrontiert werden. So stellt sich beispielsweise die Frage, ob und wie die Großaufnahme im Film – insbesondere das Gesicht im filmischen Close-up – als uneigentliches ›Sprechen‹ zu verstehen ist. Die filmische bzw. schauspielerische Mimik suggeriert den direkten Einblick in den Seelenzustand der Figur. Im Kontext der Handlung aber erweist sich allererst, ob es sich dabei um einen angeblich verlässlichen, metonymischen Ausdruck oder um undurchdringliche, potentielle Verstellung (und damit um eine metaphorische Konzeption) handelt. Eine Filmsprache kann Gesichter auch zum ästhetischen Selbstzweck machen – in theatralischen ›Gesichtslandschaften‹ etwa – oder bestimmte Merkmale im Dienste einer überindividuellen Handlungslogik symbolisch in einer Weise aufladen, dass verlässliche Schlüsse auf ein psychisches Inneres kaum mehr möglich sind.

3. *Poetik und Schreibszenen:* In der Forschung bislang kaum diskutiert wurde die Frage nach den verschiedenen Szenen und Funktionen des Schreibens und der Schrift in der Physiognomik als Wissenspraxis. Dabei ist unübersehbar, dass sich solche Schreibszenen und -funktionen in wechselnden sozialen und medialen Umgebungen vervielfachen und je nachdem komplettieren oder konkurrieren. Schreiben als epistemische Schlüsseloperation in der physiognomischen Urteilsfindung, als Instrument der Evidenzsteigerung und Legitimierung in der Physiognomiktheorie und als Medium der Apologie oder Kritik in der öffentlichen Debatte um deren gesellschaftliche Relevanz und Geltung wirken hier in-, mit- und gegeneinander. Durch die Aufmerksamkeitsverlagerung von der topischen Bildfixierung auf pragmatische Schriftprozesse und -prozeduren gibt sich physiognomisches Wissen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als die Selbsttechnik (wieder) zu erkennen, als die

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie sich in der Moderne von Anfang an – paradigmatisch in Lavaters Tagebüchern und in Lichtenbergs ›Sudelbüchern‹ – formierte.
Von hier aus eröffnet die Analyse physiognomischen Schreibens auch einen kritischen Blick auf typische Autorpoetiken. Zur Debatte steht nicht nur die Frage, mit welchen rhetorischen Mitteln sich solche poetologischen Selbstbestimmungen artikulieren. Fraglich ist auch, welche Schreibprogrammatik sich jeweils hinter den physiognomischen Beschreibungen eines Autors oder einer Autorin verbirgt und wie sich umgekehrt konkrete ästhetisch-physiognomische Konzeptionen auf sein oder ihr Schreiben auswirken. Eine in dieser Hinsicht höchst reflexive Schreibprogrammatik weist beispielsweise das Werk Walter Benjamins auf. Dessen physiognomische Konzeption einer Geschichtsschreibung mit dem Ziel, Jahreszahlen ihre Physiognomie zu geben, kann nachgerade als *locus classicus* seiner Poetik gelten. Benjamin ist mit seiner physiognomischen Grundsatzreflexion aber bei weitem nicht allein. Auch bei Goethe, Jean Paul, Adalbert Stifter, Ernst Jünger und vielen anderen lässt sich ein physiognomisches Programm rekonstruieren und in den Diskursen ihrer Zeit verorten. Diese Programme müssen selbstverständlich nicht notwendigerweise mit den Befunden am literarischen bzw. wissenschaftlichen Text übereinstimmen. Gerade die Spannung zwischen poetologischer Selbstreflexion, literaturwissenschaftlicher Textanalyse und wissensgeschichtlicher Kontextualisierung macht eine kritische Auseinandersetzung mit den oftmals (zu) affirmativ gelesenen Poetiken überhaupt möglich.

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge beleuchten die ›gestaltdeutende Kulturtechnik‹ der Physiognomik aus literaturwissenschaftlicher, kunstgeschichtlicher und linguistischer Perspektive. In ihrem gemeinsamen Vorhaben, vor dem Hintergrund der skizzierten heuristischen Leitlinien den vielgestaltigen und multimedial vollzogenen Formen physiognomischen Schreibens nachzuspüren, richten sie sich dabei an vier thematischen Schwerpunkten aus, die den Band gliedern. Sie bündeln die Untersuchungs- und Erkenntnisinteressen unter den Gesichtspunkten »Schrift, Medium und Sprache«, »Fiktionen und Figuren«, »Bauten und Bilder« sowie »Bühne und Leinwand«.
Die Betrachtungen zum physiognomischen Schreiben setzen bewusst bei den Verhältnisgrößen von Schrift, Medium und Sprache (I) ein, handelt es sich dabei doch um die primären Bezugssysteme jeder Form von ›Schreiben‹. Die Schrift ist die von der Hand aufs Papier gebrachte Materialisierung der Schreibbewegung, das Medium ist der übergeordnete Träger

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

physiognomischer Schreibdiskurse und die Sprache liefert das kommunikative Grundgerüst, das Schreibprozessen zugrunde liegt. Diese drei Begriffe werden im ersten Teil des vorliegenden Sammelbandes anhand von drei Fallbeispielen konkretisiert.

Mit *der* die Physiognomik im späten 18. Jahrhundert prägenden Schrift eröffnet der Beitrag von Hans-Georg von Arburg den Band. Er untersucht das physiognomische Problem der konkreten Handschrift Johann Caspar Lavaters unter medienästhetischen Gesichtspunkten. Dabei wird zum einen Lavaters Theoretisierung der manuellen Schreibtechnik beleuchtet, zum anderen ihre praktische Umsetzung im Rahmen des regen Autografenhandels, den der prominente Zürcher Gelehrte betrieb und in dessen Rahmen er seine Handschrift gezielt als Mittel zur Selbstinszenierung einsetzte. Durch diese wiederum werden »his master's characters«, wie von Arburg aufzeigt, unter den Gesichtspunkten von ›Autorschaft‹ und ›Authentizität‹ problematisch.

Der Aufsatz von Peter Utz untersucht, wie in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts das deutsche Feuilleton zu einem wesentlichen Trägermedium kulturphysiognomischer Analytik wurde. Ausgehend von Texten u.a. von Alfred Polgar, Joseph Roth, Kurt Tucholsky und Karl Kraus vertieft Utz den Anspruch der ›kleinen Form‹, der eigenen Zeit buchstäblich ein »Gesicht« zu verleihen und dieses sodann physiognomisch auszuleuchten. Dabei umreißt er die besondere Verbundenheit des Mediums Feuilleton mit der Physiognomik unter den Gesichtspunkten der sprachlichen Darstellungsverfahren, der allgemeinen Medienkritik sowie der selbstbezogenen Gattungsreflexion.

In seinem linguistisch ausgerichteten Beitrag thematisiert Matthias Attig die in der Forschung bislang kaum beachteten Überlegungen zu einer ›Sprachphysiognomik‹ in Walter Benjamins sprachtheoretischen Schriften. Benjamin attestierte der Sprache ein mimetisches Potential, d.h. die Möglichkeit, Nichtsprachliches wie etwa eine geistige Grundhaltung oder einen Denkstil an der eigenen Materialität abzuspiegeln und performativ einzulösen. Dieses vom deutschen Kulturphilosophen nur wenig systematisierte und zudem stark dem Mystischen verhaftete Konzept einer sprachlichen Physiognomie sucht Attig im Hinblick auf seine allgemeine »linguistische Operationalisierung« zu analysieren und weiterzudenken. Zu diesem Zweck rekurriert er auf zeichentheoretische Reflexionen bei Roman Jakobson und zeichnet auf deren Grundlage nach, wie diese Überlegungen nicht nur eine sprachwissenschaftliche Fundierung von Benjamins Ausführungen ermöglichen, sondern wie sie sich auch umgekehrt durch Benjamin erhellen lassen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die oben erwähnte Ästhetisierung der Physiognomik in der Literatur der ›Sattelzeit‹ schlug sich zumal in Fiktionen und Figuren (II) nieder, welche die physiognomischen Diskurse ihrer Zeit reflektierten. Sie konstituierten ein künstlerisches Experimentierfeld, innerhalb dessen die sich mit und seit Lavater zügig szientifizierenden Wissens- und Erkenntnispostulate der physiognomischen Gestaltdeutung einer kritischen Prüfung unterzogen wurden. Dabei reflektierten die fiktionalen Inszenierungen zeitgenössischer Romane und Erzählungen die Physiognomik in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ihrer wissenschaftlichen Validität und stellten die Möglichkeiten, die Grenzen und die Defizite ihrer epistemologischen Programmatik heraus. Eine entsprechende kritische Diskussion der Qualitäten physiognomischer Deutungstechniken im Rahmen fiktionalen Schreibens offenbart etwa Sophie La Roches Briefroman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), dem der Beitrag von Yulia Marfutova gewidmet ist. Der Roman liefert ein einschlägiges Beispiel dafür, wie die Physiognomik noch *vor* ihrer Popularisierung durch Lavater als wesentliches kulturelles Reflexionsmedium der Epoche literarisch verhandelt wurde. Dabei zeugt die Handlung von La Roches Werk in erster Linie von der eminenten Fehleranfälligkeit entsprechender gestaltdeutenden Bemühungen: Bedingt durch Perspektivgebundenheit und Interpretationsabhängigkeit ihrer jeweiligen Wahrnehmungen unterliegen die hier inszenierten Figuren im Versuch, sich gegenseitig zu ›lesen‹, regelmäßig groben Irrtümern.

Missverständnisse und Uneindeutigkeiten im Rahmen physiognomischer Lektüren trägt auch Jean Pauls Fragment gebliebener Roman *Der Komet oder Nikolaus Marggraf* (1820–1822) variantenreich zur Schau. Gemäß den Ausführungen von Corinna Sauter entfaltet sich hier auf der Ebene des Erzählens und des Erzählten ein weites Netz an Körper-, Schrift- und Bildzeichen, deren physiognomische Lesbarkeit zugleich supponiert und unterminiert wird. Weiter argumentiert Sauter, dass die Physiognomik im *Komet* einen wissenspoetischen ›Bilddiskurs‹ konstituiert, dem nicht zuletzt eine intermediäre Reflexion von Jean Pauls eigenem Schreiben inhärent ist.

Der Aufsatz von Eike Kronshage erweitert die auf den deutschsprachigen Raum konzentrierte Perspektive des Bandes um einen exemplarischen Blick in den englischen Realismus. Anhand dreier Romane der Schriftstellerin Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), *Villette* (1853) und *The Professor* (1857), umreißt Kronshage die Tendenz der literarischen Physiognomik des Viktorianismus, einen exakten (natur-)wissenschaftlichen Anspruch für sich zu reklamieren, derweil die real praktizierte Physiognomik immer stärker in Misskredit geriet. Dabei zeigt er an Brontës Werk auf, wie diese fiktio-

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nalweltliche Aufwertung der Lavater'schen Kulturtechnik zur vorgeblichen Wissenschaft mit deren Instrumentalisierung zur Bestätigung und Festigung gängiger intersektioneller Diskriminierungsformen der Zeit einherging, welche wiederum die britischen Hegemonialansprüche untermauern sollten.
Eine historische Grundkonstante der Praxis physiognomischen Schreibens besteht auch in ihrer Affinität zu Bauten und Bildern (III). Schon zeitgleich mit Lavater setzte eine Denkströmung ein, in deren Rahmen sich das originäre Interesse am physiologischen Äußeren belebter Menschenkörper auf dasjenige unbelebter konstruierter Objekte, z.B. auf Architekturen, Kleidungsstücke oder Alltagsgegenstände, ausgeweitet bzw. übertragen sieht. Hilfestellung zum praktischen Vollzug einer solchen Ding- und Kulturphysiognomik leisteten dabei seit je Bilder von zweierlei Disposition: zum einen Bilder in einem übertragenen Sinn, welche den ins Auge gefassten Gegenständen einen sinnhaften Ausdruck verleihen, zum anderen konkrete Erzeugnisse der bildenden Kunst, von den Stichen aus Lavaters Zeit bis hin zu den modernen Reproduktions- und Projektionsverfahren von Fotografie und Film. Beide Formen der Abbildung ermöglichten erst die physiognomische Les- und Beschreibbarkeit der unbelebten Konstruktionen.
Siegfried Kracauer und Walter Benjamin zählen zu den wichtigsten Vertretern einer Kulturphysiognomik des 20. Jahrhunderts, die zeitgeistige Lagen und Entwicklungen an Erscheinungsformen des Dinglich-Alltäglichen zu dechiffrieren und analysieren suchte. Wie in diesem Zusammenhang auch die U-Bahn in den Fokus dieser physiognomischen Kultur- und Gesellschaftskritik geriet, ist Gegenstand des Beitrags von Benedikt Tremp. In ihm wird ausgeführt, wie dieses charakteristische infrastrukturelle Phänomen der Moderne im Erkenntnisprozess des physiognomischen Schreibens von Kracauer und Benjamin mit Bildern von sanitären Einrichtungen und mythologisierenden Höllenphantasien enggeführt wird und wie es gleichzeitig strukturell auf seine poetische Aufarbeitung zurückwirkt.
In der Zwischenkriegszeit etablierte sich in Deutschland die Fotografie als zentrales Medium der physiognomischen Großstadterschließung. Als solches trat sie mit schriftlichen Verfahren der Stadtbeobachtung in ein fruchtbares produktives Zusammenspiel, aus dem sich eine große Bandbreite der erzählerischen Möglichkeiten ergab. Wolfgang Brückle präsentiert in seinem Beitrag eine reiche Auswahl an entsprechenden Beispielen und zeigt dabei auf, wie die Erfahrung fotografischer Arbeiten u.a. von Germaine Krull, Sasha Stone und Albert Vennemann die physiognomischen Programmatiken eines Franz Hessel, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin anzuregen verstand.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit der Untersuchung von Elias Zimmermann rückt der Diskurs einer ›Architekturphysiognomik der Postmoderne‹ in den Fokus. Zimmermann fragt danach, wie die ursprünglich von der französischen Revolutionsarchitektur des 18. Jahrhunderts angeregte Idee einer zur ›physiognomischen Schrift‹ werdenden Architektur zwischen 1960 und 1980 und dabei besonders im Medium der Literatur und des Films adaptiert wurde. Über Analysen von Thomas Bernhards Roman *Korrektur* (1975) und Peter Greenaways Film *The Belly of an Architect* (1986) zeigt Zimmermann dabei auf, wie die einstige sozial-utopische Programmatik des architekturphysiognomischen Ansatzes hier einer individuell-historistischen Denkfigur Platz gemacht hat.
Eine Studie der unterschiedlichen Paradigmen physiognomischer Schreibszenen wäre nicht vollständig ohne die produktiven gestaltdeutenden Diskurse um *bewegte* Körper. Dieses Interesse an der Ausdruckskraft nonverbaler mimischer und gestischer Bewegungen, deren klassischer Ort die Lichtenberg'sche Pathognomik war, lässt allem voran Darbietungsformen der Bühne und Leinwand (IV) in den Mittelpunkt physiognomischer Betrachtungen treten. In diesem Zusammenhang untersuchen die Beiträge des vierten und letzten Themenschwerpunktes, wie seit Ende des 18. Jahrhunderts unterschiedlichste Ausprägungen des Tanzes und der Schauspielkunst – der theatralischen wie der filmischen – in den Brennpunkt physiognomischen Schreibens gerückt werden.
Den Anfang macht Claudia Schmölders mit einer weitgespannten Darstellung der ›Faszinationsgeschichte‹ des Tanzes von Lady Hamiltons europaweit gefeierten pantomimischen ›Attitüden‹ um 1780 bis hin zum freien Ausdruckstanz der Amerikanerin Isadora Duncan um 1900. Schmölders führt aus, wie die charadenartige Rezitation antiker griechischer Vorbilder einer Hamilton oder Duncan deren zeitgenössische Betrachter zwangsläufig zu Physiognomen werden ließ, welche die Ursache hinter den dargebotenen Posen zu dechiffrieren hatten. Einschlägige Zeugnisse u.a. von Goethe, Helene von Nostitz und Hugo von Hofmannsthal stützen diese These.
Ein aufschlussreiches Kapitel einer ›Faszinationsgeschichte‹ vergleichbarer Art schrieb Franz Kafka mit seiner begeisterten Akklamation der Hamlet-Verkörperung des Schauspielers Albert Bassermann anlässlich einer Theateraufführung Max Reinhardts von 1910. Der Beitrag von Ulrich Stadler nimmt entsprechende Mitteilungen des Schriftstellers unter die Lupe und erkennt in ihnen eine eminente Neigung Kafkas zu einer pathognomischen Wirklichkeitserfassung. Mehr noch zeigt er auf, wie Kafka die Bassermann-Performance zum Anlass nimmt von Reflexionen über die unterschiedlichen

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Leistungen optischer und akustischer Wahrnehmung sowie über die Gefahren und Chancen, sich in einem fremden Gesicht zu verlieren.
Die deutsche Filmkünstlerin Lotte Reiniger, bekannt vor allem für ihren Trickfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), ging in den 1920er Jahren als erste das Experiment an, Schattenrisse, wie sie Lavaters Physiognomik als vorrangiges Anschauungsmaterial dienten, auf Celluloid zu bannen. Katherine Rochester gibt Einblick in entsprechende Arbeiten dieser Pionierin der Animationskunst und geht dabei der Frage nach, in welcher Weise durch das Zusammenspiel von Silhouette und der modernen Technik bewegter Bilder sich die Physiognomik zur Choreografie wandelt und wie dadurch die alte ›gestaltdeutende Kulturtechnik‹ zum Brennpunkt moderner Filmtheorien wird.
Ursula von Keitz schließt den Band ab mit einer filmwissenschaftlichen Betrachtung heutiger Castingprozesse, die sich entweder direkt physiognomisch oder mindestens physiognomikaffin erweisen. Sie weist auf die typologischen und charakterologischen Prämissen der bisher weitgehend unterbeleuchteten Besetzungspraxis hin, bei der die verschiedenen Akteure des Filmgeschäfts widersprüchlichen Ansprüchen Rechnung zu tragen haben. Die Verantwortlichen müssen sowohl tradierte Stereotypen als auch deren innovative Überwindung berücksichtigen und oftmals abwägen zwischen dem optimalen *type* für die Rolle und dem publikumswirksamen *image* des Schauspielers. Diese komplexen Rahmenbedingungen untersucht Keitz ausführlich an der Figur des Edward Rochester in den drei jüngsten Film-/TV-Adaptionen von Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre*.

Die Beiträge des Bandes *Physiognomisches Schreiben* verdanken sich der gleichnamigen Tagung des Moduls »Ästhetik. Intermedialität des Wissens in Literatur, Kunst und Wissenschaft« des ProDoc »Das unsichere Wissen der Literatur. Natur, Recht, Ästhetik«. Die Veranstaltung fand im September 2015 an der Universität Lausanne statt und wurde zusammen mit dieser Publikation durch den Schweizerischen Nationalfonds ermöglicht. Die Herausgeber danken den Tagungsteilnehmern und den Verantwortlichen des Rombach Verlages für ihre tatkräftige Unterstützung. Insbesondere möchten wir auch Mariana Prusák danken, die maßgeblich an der Konzeption und Organisation der Tagung mitgewirkt hat.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. Schrift, Medium und Sprache

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

HANS-GEORG VON ARBURG

His master's characters
Zum physiognomischen Problem der Handschrift bei Lavater

> Alles Geschreibsel, wie Sie es nennen, alles Gedrucksel ist nichts als Schwarz auf weiß. Zu Ihrem Geschriebenen fehlt mir der Text Ihrer Physiognomie, und ich lese nichts als Noten ohne Text [als] wie in einem Schattenriß. Mein Gedrucktes besteht aus bloßem Text, zu deßen Verstande die Noten fehlen, welche aus zufälligen *auditis, visis [ob] et lectis et oblitis* bestehen, und eine stumme Mimik war das ganze Spiel meiner Autorschaft.
>
> (Johann Georg Hamann an Franz Kaspar Bucholtz, 6. September 1786)

Der Zürcher Pfarrer Johann Caspar Lavater (1741–1801) hat sich schon früh für das physiognomische Schreiben interessiert. Dabei entdeckte er nicht nur die Handschrift und insbesondere seine eigene Handschrift als theoretischen Gegenstand der modernen Physiognomik, er setzte sie auch als Mittel zu deren rhetorischer Kommunikation ein. Obschon er die Sache nicht systematisch weiterverfolgte und obschon der Einsatz in den meisten Fällen reflexiv ungedeckt bleibt, ergeben sich aus der Produktivität und Kreativität von Lavaters Umgang mit der Handschrift weiterführende Ansätze zu einer Medienreflexion des Schreibens im Zusammenhang von physiognomischem Denken und Handeln. Medium dieser Reflexion ist das Material selbst. Dieses besteht nicht allein aus Lavaters wildem Denken, das sich hier verschriftlicht, sondern ebenso aus den Handlungsoptionen zwischen Hand- und Druckschrift, die dabei exploriert werden. Am Horizont der Materialien, die ich im Folgenden diskutieren werde, taucht die Frage auf nach der Handschrift als einem physiognomischen Funktionszusammenhang von unsichtbarem Geist und sichtbarem Zeichen. Dieser Funktionszusammenhang ist im Grunde ein Faszinationszusammenhang, welcher das Schreiben mit der Hand bis heute verzaubert.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Physiognomik, Hand und Schrift – die Problemstellung

Die systematische Bedeutung der Frage nach der Handschrift im Rahmen von Lavaters Physiognomik wird erst im Kontext ihrer historischen Bedingungen verständlich. Diese Bedingungen lassen sich im Wesentlichen aus einem Zitat heraus rekonstruieren:

> Wie mit dem menschlichen Körper; so mit den Leidenschaften, und dem Charakter der Menschen. Alle sogenannte Triebe, Fähigkeiten, Neigungen, Leidenschaften, Handlungen – Jegliche von jeglicher verschieden, und jede jeglicher ähnlich, keine der andern widersprechend, obgleich oft äußerlich widersprechend, alle zusammen verschworen; ein Complot! […] Ferner [ist] unter allen Bewegungen des menschlichen Körpers keine so mannichfaltig […], als die der Hand und der Finger. Und unter allen Bewegungen der Hand und der Finger keine so mannichfaltig, als die, welche das Schreiben verursacht. Das einfachste Wort, das so bald hingeschrieben ist, wie viele verschieden angelegte Punkte enthält es! aus wie mancherley Krümmungen ist es zusammen gebildet! […] Jede [Handschrift] wird […] sicherlich einen eigenthümlichen Charakter, den Charakter ihres Verfassers, wenigstens eine Tinktur, davon haben.[1]

Die zitierten Sätze stehen im dritten Band von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten,* welche zuerst in vier Bänden von 1775 bis 1778 in Winterthur und Leipzig erschienen und in den darauf folgenden Jahrzehnten in zahllosen Auflagen, Übersetzungen und Bearbeitungen über ganz Europa und Amerika verbreitet wurden.[2] Der Erfolg von Lavaters luxuriöser Physiognomik-Bibel machte aus einer obsoleten Wissenspraxis um 1800 schlagartig eine boomende mondäne Wissenschaft.[3] Die zitierte

---

1 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig/Winterthur 1775–1778, Faksimiledruck, Zürich/Leipzig 1968/69, hier Bd. 3 (1777), S. 111. Ich danke an dieser Stelle Monika Kasper und Elias Zimmermann für die kritische Lektüre einer früheren Fassung des vorliegenden Beitrags und ihre Anregungen, den Text lesbarer und besser verständlich zu machen.

2 Vgl. Ernst Schulte-Strathaus: Bibliographie der Originalausgaben deutscher Dichtungen im Zeitalter Goethes, nach den Quellen bearbeitet, Bd. 1, Abt. I (mehr nicht erschienen), München/Leipzig 1913, S. 106–111 (Kat. Nr. 77), und Horst Weigelt: Bibliographie der Werke Lavaters. Verzeichnis der zu seinen Lebzeiten im Druck erschienenen Schriften (Johann Caspar Lavater: Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe. Ergänzungsband), Zürich 2001, S. 173–185 (Nr. 274–278).

3 Zur Publikationsgeschichte der *Physiognomischen Fragmente* vgl. John Graham: Lavater's Physiognomy: A Checklist, in: Papers of the Bibliographical Society of America 55 (1961), S. 297–308, und ders.: Lavater's Essays on Physiognomy: A Study in the History of Ideas, Bern u.a. 1979, S. 85–101; zur Physiognomik im Kontext der ›mondänen‹ Wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Passage formuliert einen ihrer wichtigsten Grundsätze: dass nämlich zwischen Leib und Seele ein harmonisches Verhältnis besteht und dass äußere Körperzeichen daher auf innere Wesensmerkmale verweisen. Und sie behauptet weiter, dass zu diesen Körperzeichen auch, ja in besonderer Weise die Handschrift zählt. Die physiognomische Verbindung von Handschrift und Charakter bei Lavater sollte sich im kommenden 19. Jahrhundert zur Inkunabel der Graphologie mausern.[4] Mich interessiert daran freilich nicht die Wissenschaftsgeschichte dieser prekären Teildisziplin der Psychologie, sondern vielmehr der materielle und konzeptuelle Zusammenhang zwischen der Physiognomik und der Schrift, genauer: dem Schreiben mit der Hand unter den Bedingungen der modernen *print culture,* die sich um 1800 in ihrer bis heute gültigen Form etabliert.[5]

Dieser Zusammenhang ist problematisch. Lavater hatte die physiognomische Aussagekraft der Handschrift nämlich nicht nur in seinen gedruckten *Physiognomischen Fragmenten* propagiert, er hatte seine eigene Handschrift auch als Mittel zu einem konsequenten *self-fashioning* eingesetzt. Auf abertausenden von Briefen, Billets und gedruckten ›Manuskripten für Freunde‹ in Umlauf gesetzt, kam in den frühen 1780er Jahren ein schwunghafter Devotionalienhandel um *his master's characters* auf. Lavaters Autografen wurden zum Medium eines frühen Starkults. Das Problem dabei ist nur, dass diese Autografen gar nicht alle von Lavaters eigener Hand stammen! Weil der Erfolg seiner *Physiognomischen Fragmente* den Bedarf nach seiner Handschrift sprunghaft ansteigen ließ, setzte Lavater Schreiber ins Brot, darunter namentlich seine Frau und seine Tochter, die seine Handschrift kopierten und den massenhaften Vertrieb seiner charakteristischen Handschrift überhaupt erst ermöglichten.[6] Unter physiognomischen Vorzeichen musste sich dabei aus der praktischen Ökonomie von Angebot und Nachfrage ein theoretisches Spannungsverhältnis zwischen Autografie, Authentizität und Autorität ergeben. Und ebenso klar ist, dass im Mittelpunkt dieses problematischen Verhältnisses die Hand oder eben die Hände im Plural stehen müssen.

---

des späten 18. Jahrhunderts vgl. Barbara Maria Stafford: Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine, Cambridge (MA)/London 1991, S. 84–129.

4 Vgl. dazu ausführlich (wenn auch nicht immer ganz zuverlässig) Joseph Seiler: De Lavater à Michon. Essai sur l'histoire de la graphologie, Bd. 1, Fribourg 1995.

5 Vgl. zu den historischen Grundlagen die klassische Studie von Elizabeth L. Eisenstein: The printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe, 2 Bde., Cambridge 1979.

6 Dass Lavater in den 1780er Jahren in seinem Pfarrhaus an der St. Peterhofstatt in Zürich ein eigentliches Schreibatelier aufgebaut hat, ist bekannt, aber kaum dokumentiert.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Meine Frage an die Physiognomik der Handschrift bei Lavater lautet entsprechend: Welches Problem entsteht, wenn die Handschrift als Signatur der eigenen Einzigartigkeit womöglich von einer fremden Hand stammt, und wie reagiert Lavater auf dieses physiognomische Ausdrucksproblem? Der Weg zu einer Antwort auf diese Frage führt in den allgemeinen ›Operationsraum‹ von Handschrift und Druckschrift und er führt noch direkter zum konkreten Phänomen der im ausgehenden 18. Jahrhundert beliebten Manuskriptdrucke.[7] Carlos Spoerhase hat unlängst auf die um 1800 im Medium des gedruckten Buches weit verbreiteten quasihandschriftlichen ›Manuskripte für Freunde‹ hingewiesen, die einem typischen Kommunikationssystem zwischen Empfindsamkeit und Sturm und Drang entsprachen.[8] Dabei materialisierten die an einen intimen Kreis von Sympathisanten adressierten gedruckten Manuskripte die Idee eines ebenso empathischen wie emphatischen Austauschs von Ideen, die vom Autor provisorisch formuliert und seinen Lesern zur freundschaftlichen Prüfung, Erweiterung und Vervollkommnung vorgelegt wurden.[9] Diese ›kleinen Bücher‹ verstanden sich nicht als abgeschlossene Werke, sondern als ein kollektives *work in progress*. Der springende Punkt dabei ist, dass die Handschriftlichkeit, in deren Zeichen sie antraten, nicht materiell, sondern konzeptuell zu verstehen ist. Die Publikationen, die dieser konzeptuellen Handschriftlichkeit entsprechen, funktionierten nicht autografisch, sondern apografisch, d.h. so wie die Abschriften von Schreibern und Kopisten.[10] Erst nach 1800 wurde dieses Kom-

---

Handschriftenspezialisten unterscheiden zwischen sechs und acht verschiedenen Schreiberhänden. Insbesondere Lavaters Tochter konnte die Schrift ihres Vaters täuschend echt imitieren. Für die briefliche Mitteilung dieses Handschriftenbefunds danke ich Herrn Dr. Conrad Ulrich, Zürich, herzlich. Vereinzelte Hinweise finden sich auch in der umfassenden Biografie von Lavaters Schwiegersohn Georg Gessner. Vgl. Johann Kaspar Lavaters Lebensbeschreibung. Von seinem Tochtermann Georg Gessner, 3 Bde., Winterthur 1802–1803, Bd. 3, S. 78–99 (Lavaters physiognomisches Kabinett), 158f. (Lavaters Gedankenbibliothek), 159–169 (Lavaters ›Hand-Bibliothek für Freunde‹), 263f. (Lavater lässt seinen Wahlspruch »Schreib als wär's dein Letztes« in der eigenen Handschrift in Holz schneiden, um damit sein Briefpapier zu stempeln).

7 Zum Begriff des ›Operationsraums‹ s.u., S. 35f.

8 Vgl. Carlos Spoerhase: »Manuscript für Freunde«. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88/2 (2014), S. 172–205; vgl. ferner Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Frankfurt a.M. 2015, S. 192–195.

9 Vgl. ebd., S. 186f.

10 Vgl. ebd., S. 202f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

munikationssystem als veraltet empfunden und die Textsortenbezeichnung ›gedrucktes Manuskript‹ als *contradictio in adjecto* zurückgewiesen.[11]
Lavater hat diesen handschriftlichen Buchhandel mit ›Freunden‹ virtuos beherrscht und massenhaft bedient.[12] Wer darin ein Ausdrucksproblem vermutet, könnte daher einem anachronistischen Missverständnis aufsitzen. Ist meine Frage also falsch gestellt und das physiognomische Problem der Handschrift bei Lavater nur ein Scheinproblem? Ich glaube nicht. Denn das Manuskriptmaterial aus Lavaters Schreibwerkstatt macht klar, dass auch die fremden Schreiber die Hand des Meisters möglichst gut imitieren wollten oder mussten. Die handschriftlichen Inskriptionen in den gedruckten Exemplaren sollten also nicht nur den intimen Bezug des Autors zu seinen Adressaten signalisieren, sie verbürgten immer auch seine authentische Autorschaft. Zwischen Autografie und Apografie eröffnet sich damit ein Spielraum. Spoerhase erklärt denn auch Lavaters Manuskriptmanufaktur zum Symptom eines medienhistorischen Paradigmenwechsels, welcher gerade durch Lavaters Physiognomik der Handschrift entscheidend beschleunigt worden sei.[13] Dieser Hinweis ist wichtig, weil er die Frage nach dem physiognomischen Ausdrucksproblem der Handschrift um 1800 in einem grundsätzlichen Punkt präzisiert. Denn tatsächlich ist der Einsatz, der hier auf dem Spiel steht, kein moralischer, es geht nicht um Unaufrichtigkeit; und es ist auch kein theoretischer Einsatz, es geht nicht um methodologische Inkonsequenzen. Zur Diskussion steht vielmehr ein mediales Problem, welches sich systematisch stellt durch den Bezug der Handschrift zur Hand einerseits und zur Linie, die die Hand zeichnet, also zum Schriftzug andererseits. Im Operationsraum von Hand- und Druckschrift wird das physiognomische Schreiben zwischen materiellen und performativen Handlungsoptionen problematisch – und d.h. im vorliegenden Zusammenhang nicht in erster Linie epistemologisch prekär, sondern ästhetisch produktiv.
Die Frage nach dem physiognomischen Problem der Handschrift bei Lavater wäre in diesem Sinne medienästhetisch zu präzisieren. Ich werde versuchen, sie in drei Ansätzen zu beantworten. Ich gehe zuerst näher auf die theore-

---

11 Vgl. ebd., S. 200–205.
12 Vgl. ebd., S. 181–191.
13 Vgl. ebd., S. 201f. Skeptischer äußert sich zu diesem Punkt Benne, da »[d]er Mangel an umfassender expliziter Reflexion darüber bei Lavater selbst […] diese These« schwäche (Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 194). Es wird im Folgenden meine Absicht sein, zu zeigen, wie die praktische Erkundung materieller Handlungsmöglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Hand- und Druckschrift in den physiognomischen Schriften von Lavater diesen Mangel an expliziter Reflexion de facto kompensiert.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tischen Ansätze zu einer Physiognomik der Handschrift bei Lavater ein. Dabei wird das Handschriftenproblem aus dem Eingangszitat Lavaters als Konsequenz einer Theorie der physiognomischen Züge zwischen statischem Abdruck und dynamischer Geste lesbar. Danach folgt eine kleine Typologie der grafischen und typografischen Realisierungen dieser Schriftzüge, mit denen Lavater auf das Problem reagiert und den komplexen Operationsraum Schrift höchst kreativ nutzt. Denn bezeichnenderweise entwickelt Lavater nicht nur eine physiognomische Theorie der Handschrift (in den *Physiognomischen Fragmenten*), sondern er stellt diese Theorie auch auf den Prüfstand der Praxis (in seiner *Hand-Bibliothek für Freunde* und weiteren Manuskriptdrucken). Schließlich sollen die Beobachtungen, die sich an diesem reichhaltigen Material machen lassen, an einem letzten Zitat verifiziert werden: an der im Motto über diesem Beitrag zitierten Stelle aus einem Brief von Lavaters Korrespondent und Freund Johann Georg Hamann, der das physiognomische Problem der Handschrift auf eine ebenso zeittypische wie über die Epoche um 1800 hinausweisende Formel bringt. Das mimische Spiel seiner Autorschaft, von dem Hamann schreibt und das allem »Geschreibsel« und »Gedrucksel« erst seinen eigentlichen Sinn verleihe, markiert dabei den Horizont, unter dem Lavaters Problem bis heute steht. Es ist das Problem der Autorschaft im Medienzeitalter schlechthin, einer Autorschaft, die durch *his master's characters* erst kreditwürdig wird, an deren authentischen Wert und substantielle Wahrheit wir aber längst nicht mehr ganz glauben.

2. Physiognomik der Handschrift – der theoretische Ansatz

Warum hat sich der Physiognomiker Lavater für die Schrift und insbesondere für die Handschrift interessiert? Kehren wir für die Beantwortung dieser Frage noch einmal zum Eingangszitat zurück und lesen dieses nun im Kontext, aus dem ich es bei der ersten Lektüre herausgelöst hatte.[14] Das Zitat beginnt mit der für Lavaters Physiognomik grundlegenden Analogie- oder Homogenitätsthese zwischen innerer »Anlage« – dem Charakter – und äußeren »Effekten« – den Charakterzügen. Der »Complot« zwischen dem wesentlichen *Charakter* und seinen sichtbaren *Zügen* besteht immer, manchmal aber auch nur »im Grunde«, weil die optisch wahrnehmbaren Charakterzeichen differieren und mitunter sogar im Widerspruch zueinander

14 Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 111, s.o. S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stehen können. Um der Individualität jedes Menschen Rechnung zu tragen, unterscheidet Lavater daher zwischen einem Genotypen und verschiedenen physiognomischen Phänotypen. Um zu einer sinnvollen Genotypologie zu gelangen, schließt Lavater die antike Humoralpathologie an Theorien über die Nervenreizung aus der zeitgenössischen Physiologie an:

> Daß alle körperliche Bewegungen des Menschen sich nach seinem Temperamente und seinem Charakter – modifiziren; daß jede Bewegung des Klugen anders ist, als dieselbe Bewegung des Unklugen; daß der Choleriker anders schreitet, und sich trägt, als der Phlegmatiker; der Sanguiniker anders, als der Melancholiker […]. Ebenderselbe Mensch, der doch nur Einen Charakter hat, handelt oft, dem Anschein nach wenigstens, so verschieden wie möglich. […] – Und dennoch… selbst seine verschiedensten Handlungen haben *Ein* Gepräge; *Eine* Färbung; *Einen* Gehalt. Der Sanftmüthige kann zornmüthig seyn; aber sein Zorn ist nur *sein* Zorn […]. Er hat nicht *die* Nerven, nicht *die* Empfindsamkeit, *die* Reizbarkeit, die den Zornmüthigen zum Zornmühtigen macht. Gerade so mag es sich auch mit der Handschrift verhalten. Wie der Sanftmüthige zürnen kann; so kann der Schönschreiber schlecht schreiben. Aber seine schlechte Schrift hat dennoch durchaus einen andern Charakter, als die des Schlechtschreibers, wenn er schlechter, als gewöhnlich, schreibt. Seine schlechte Schrift hat dennoch etwas von dem Charakter seiner Schönschrift.[15]

Die neuro-physiologische Reformulierung der humoralpathologischen Charakterlehre soll nicht nur eine feiner skalierte »barometrisch[e] und thermometrisch[e]« Klassifizierung zulassen, sondern sie führt auch zu einem differenzierteren System typischer Gesichtslinien.[16] Ich komme auf diesen wichtigen Punkt noch einmal zurück. Bemerkenswert ist freilich schon hier, wie der Konnex zwischen Charaktertypen und typischen physiognomischen Linien auch implizit funktioniert. Denn die Bemerkung über die elementare Ausdrucksbewegung des »einfachsten Wort[es], das so bald hingeschrieben ist« und doch so »viele verschieden angelegte Punkte enthält«, leitet unvermittelt zur Feststellung der dem Schreiben gleichartigen Operationen des Malens, Zeichnens und Gravierens über:

---

15 Ebd., S. 111f. Vgl. zum Paradigmenwechsel von der mechanistischen Humoralpathologie zur organizistischen Neurologie Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 112–140. Koschorke zufolge ist dieser Paradigmenwechsel genau abgestimmt auf die gleichzeitige Entwicklung moderner Schriftkommunikation. Und auch Koschorke bringt in diesem Zusammenhang die Physiognomik ins Spiel, ohne jedoch auf deren problemgeschichtlichen Bezug zum Schriftparadigma einzugehen (ebd., S. 148–153).

16 Vgl. das Fragment »Etwas von den Temperamenten« in: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4 (1778), S. 343–357, hier S. 346.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Ferner – ist offenbar, daß jedes Gemählde, jede Figur im Gemählde, und für den Kenner und Beobachter, jeder Zug den Charakter seines Meisters hat. Kein einziger Zug aus einem Kupferstich von Wille hat den vollkommenen Charakter irgend eines einzigen Zuges aus einem von Schmidt. Laßt hundert Mahler, laßt alle Schüler eines und desselben Meisters dasselbe Bild nachzeichnen, und alle Copieen dem Original auffallend ähnlich seyn – Jede Copie wird dennoch sicherlich einen eigenthümlichen Charakter, den Charakter ihres Verfassers, wenigstens eine Tinktur, davon haben. […] Sollte dieses von den Zeichnungen und Figuren, die man Handschriften nennt, weniger wahr seyn?[17]

Lavater benützt hier das Modell der Bildkünste zwar nur, um bei jeder Schreibbewegung den Charakter ihres Urhebers – und zwar nicht nur den des Meisters, sondern auch den des Schülers und Kopisten! – sinnfälliger zu machen. Aber die Selbstverständlichkeit, mit der er das tut, belegt den konzeptuellen Zusammenhang, in dem Schrift und Bild in seiner Physiognomik von Anfang an stehen.

Dieser Zusammenhang ist bei Lavater zunächst nicht medial, sondern theologisch begründet. Die Leitidee seiner Physiognomik ist die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die dem physiognomischen Untersuchungsmaterial neben einer absoluten Dignität auch die Qualität eines hermeneutischen Arkanums zuschreibt.[18] Diese theologische Basis hat indes mediale Konsequenzen. Im Sinne der Johanneischen Worttheologie ist Christus das Fleisch gewordene Wort Gottes. Mit ihm ist das Gotteswort nicht nur sichtbar, sondern als Schriftzug im Buch der Natur auch lesbar geworden – in der Gestalt und noch genauer im Antlitz des Menschen als dem Abbild oder der Kopie des idealen Urbildes Christus. Diese Lesbarkeit ist freilich nur potentiell, da die göttlichen Züge im Menschen nach dem Sündenfall verstellt sind. Allein die Engel im Jenseits können sie spontan lesen und in ihrer Essenz verstehen. Für den Menschen bleiben sie eine Hieroglyphe, die im Diesseits mühsam entziffert werden muss, vom begnadeten, d.h. göttlich informierten Physiognomen aber auch entziffert werden kann.[19] Die Vignette auf dem

---

17 Ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 111.

18 Vgl. zum Folgenden ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 1 (1775), Vorrede (unpag.) und Einleitung, S. 1–6.

19 Vgl. dazu ders.: Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Herrn Joh. George Zimmermann, 3 Bde., Zürich 1768–1773, hier Bd. 3, 16. Brief, S. 111–122, und 21. Brief, S. 219–243. Zum kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext vgl. Ernst Benz: Swedenborg und Lavater. Über die religiösen Grundlagen der Physiognomik, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 57 (1938), S. 153–216, sowie zur epochalen Kultursemiotik dieser Tradition Hartmut Böhme: Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Titelblatt des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* erklärt diesen göttlichen Unterricht in physiognomischer Hieroglyphik zur Voraussetzung und zum geheimen Programm des ganzen Unternehmens (Abb. 1).[20]
Als Hieroglyphe, d.h. als heiliger Buchstabe trägt der Mensch die Handschrift Gottes. Und dies bedeutet für Lavater wiederum im (methodisch unkontrollierten) Umkehrschluss, dass die Handschrift des Menschen sein göttliches Wesen erschließt.[21] Daher ist auch der Titel über meinem Beitrag

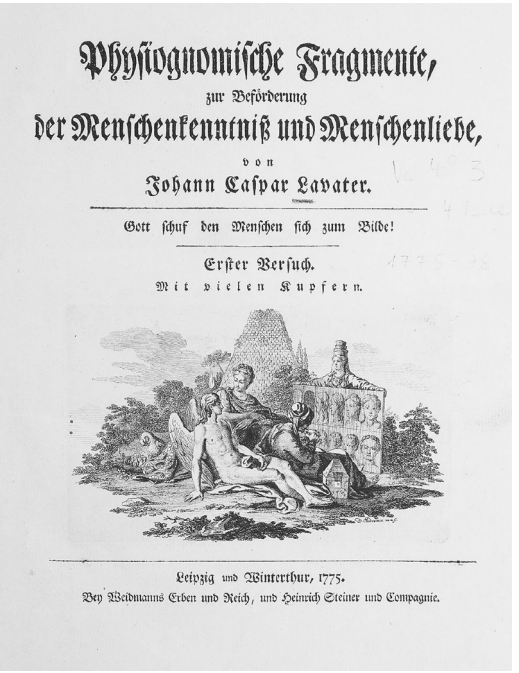

Physiognomische Fragmente,
zur Beförderung
der Menschenkenntniß und Menschenliebe,
von
Johann Caspar Lavater.
Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!
Erster Versuch.
Mit vielen Kupfern.
Leipzig und Winterthur, 1775.
Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.

Abb. 1: Titelblatt mit Titelvignette von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten,* Bd. 1

Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition, in: ders.: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, S. 179–211, hier S. 198–204.

20 Das Epigramm über der Vorrede zum ersten Band der *Physiognomischen Fragmente* liefert dazu die folgende Erklärung: »Sieh die warnende Güte! Sieh die Erfahrung, die still prüft / An des Genius Seite, der anschaut, was die Natur zeigt.« Zit. nach: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 1 (1775), unpag. [S. XIX].

21 Die Faszinationskraft des Gedankens hält unter aufgeklärten und methodisch durchaus kontrollierteren Theologen bis in die Gegenwart an. Vgl. Giovanni Gurisatti/Klaas Huizing: Die Schrift des Gesichts. Zur Archäologie physiognomischer Wahrnehmungskultur, in: Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie 31 (1989), S. 271–287.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mindestens doppeldeutig: In *his master's characters* überlagern sich die Handschrift Gottes und jene des Menschen, indem sie sich zu einer mehrdimensionalen Theorie des ›Charakters‹ ineinander verschieben. Dabei wird das theologische Menschenbild vom Buchstaben Gottes systematisch in eine medientechnische Charakterologie überführt.

Lavaters Individualisierungsanstrengungen und der unsichere, bloß vorläufige Status einer empirischen Lektüre der göttlichen Hieroglyphenschrift führen konsequenterweise zu einer grundsätzlichen Ambivalenz des physiognomischen Schreibens. Die physiognomischen Schriftzüge im Antlitz des Menschen stellen in »Ruhe« ein statisches Charakteristikum dar und verweisen so auf eine typische *Charakteranlage*. In »Unruhe« jedoch fungieren sie als Momente einer dynamischen Charakterisierung und sind als solche Zeichen einer dynamischen *Gemütsverfassung*.[22] Der Physiognomiker aber muss einen Blick und eine Sprache für beides entwickeln. Und dazu eignet sich die Handschrift in besonderer Weise, weil sie als Produkt die Spur ihrer Produktion aufbewahrt. Der handschriftliche Schriftzug wird zum Siegel des *in actu* beweglichen, aber als *agens* festen Charakterzugs. Sein Inbegriff ist auf der einen Seite der Duktus, in dem das Beobachtete geschrieben worden war; und sein Ideal ist auf der anderen Seite eine Diktion, in welcher der physiognomische Beobachter sein Material möglichst flexibel und doch charakterfest beschreibt.

Diese Konversion von Theologie und Mediologie wird beim physiognomischen Schreiben nach Lavater durch eine zweite, nicht weniger folgenreiche Konversion ergänzt: durch jene von Operation und Operator. Das Fragment über die Handschrift folgt im dritten Band der *Physiognomischen Fragmente* ganz selbstverständlich auf drei Fragmente über Hände. Auch hier diagnostiziert Lavater die Analogie zwischen Teil (der Hand) und Ganzem (dem Körper), und auch hier diagnostiziert er dieselbe doppelte Charakteristik von Ruhe und Bewegung.[23] Vor allem aber beschreibt er die Handschrift immer wieder metonymisch als ›Hand‹, etwa wenn er in der ›Hand‹ seines Leipziger Verlegers Reich den »ordentlichen, kecken, munteren, leichten, schnellen, feurigen Schreiber« erkennt.[24] Entscheidend für unser Thema ist jedoch, wie diese verschiedenen ›Hände‹ grafisch und typografisch realisiert werden. Der semantischen Ambivalenz von charakteristischer ›Ruhe‹ und ›Unruhe‹ der Schrift entsprechend, gibt es für Lavater hier zwei Optionen. Die erste

---

22 Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 112f.
23 Vgl. ebd., S. 103–105.
24 Ebd., S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Option liegt buchstäblich auf der Hand und besteht in der druckgrafischen Wiedergabe von Handschriftenproben, die auf simulierten Billets zu insgesamt fünf Tafeln montiert werden (Abb. 2).[25]
Dabei setzt Lavater ganz gezielt seine eigene Handschrift ein, um die Modellierbarkeit des handschriftlichen Charakters je nach Gemütsverfassung anschaulich zu machen und sie zugleich auszuformulieren. Die zweite Option ist weniger augenfällig, dafür aber umso aufschlussreicher. Sie besteht in Umrisszeichnungen verschiedener Hände, die zu Samplers kombiniert werden und dann, mehrfach vermittelt, zu den sogenannten physiognomischen Linien oder Lineamenten führen (Abb. 3).[26]

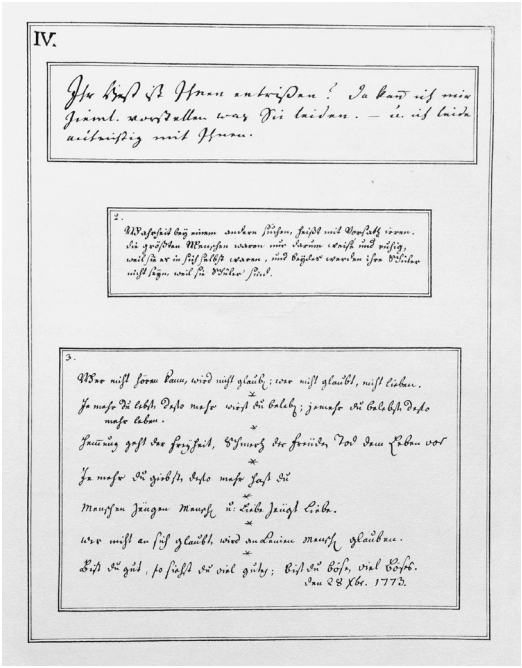


Abb. 2: Handschriftenproben von Lavater in unterschiedlicher Gemütsverfassung, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 3, Taf. V, [nach] S. 118

25 Ebd., [vor] S. 115–[nach] S. 119.
26 Vgl. ebd., [vor] S. 107–[nach] S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

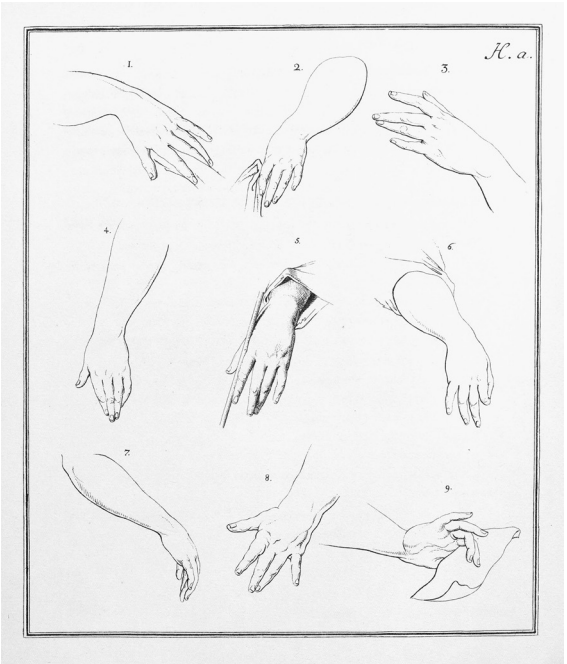


Abb. 3: »Neun Hände. Umrisse«, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 3, Taf. H.a., [vor] S. 107

Diese Linien sind für die Rationalisierung der physiognomischen Intuition absolut zentral.[27] Lavater abstrahiert sie schrittweise von ihren mimetischen Kontexten, um daraus einen generischen Code physiognomischer Zeichen zu entwickeln (Abb. 4).[28] (Die Ansätze eines solchen Liniencodes in den *Physiognomischen Fragmenten* und weiteren physiognomischen Schriften Lavaters sind freilich so zahlreich und heterogen, dass man richtigerweise von einem Quasi-Code sprechen sollte.[29]) Dabei nähern sich die Zeichen-Linien mit ihren mehr oder weniger geometrischen ›Krümmungen‹ bald den Schriftzügen

27 Vgl. Ulrich Stadler: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe,* in: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, hg. von Claudia Schmölders, Berlin 1996, S. 77–92.

28 Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4 (1778), S. 48–50.

29 Vgl. Richard T. Gray: Sign and ›Sein‹. The ›Physiognomikstreit‹ and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), S. 300–332.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Hand, bald den (Fraktur-)Typen des Buchdrucks an (Abb. 5).[30] Diese Annäherung passiert Lavater in diesem Fall nicht einfach, sondern wird von ihm ganz bewusst bei der Einrichtung des Drucksatzes der *Physiognomischen Fragmente* eingesetzt. Für die Darstellung physiognomisch aussagekräftiger Linien von Stirnen oder Augenbrauen etwa werden kurzerhand bestehende Typen für gewisse Satzzeichen wie die auf- und abschließende runde Klammer aus dem Setzkasten gegriffen und in den normalen Schriftsatz hinein montiert (Abb. 6).[31]

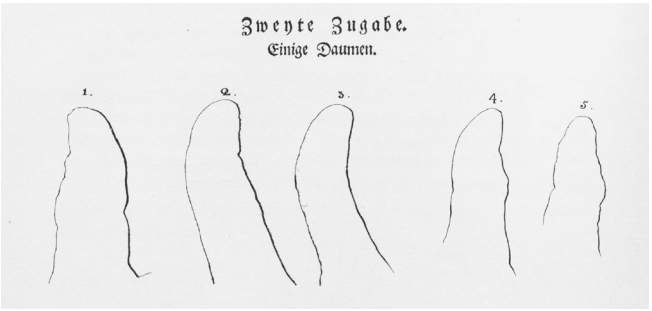


Abb. 4: Umrisslinien von Daumen, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 4, S. 50 (I. Abschnitt, Drittes Fragment: Homogenität, Gleichartigkeit, Harmonie, Einfachheit der menschlichen Bildung)

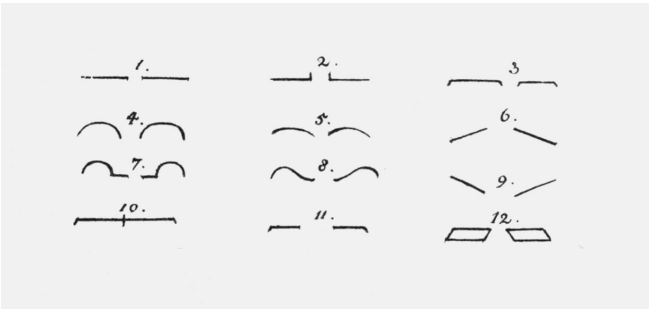
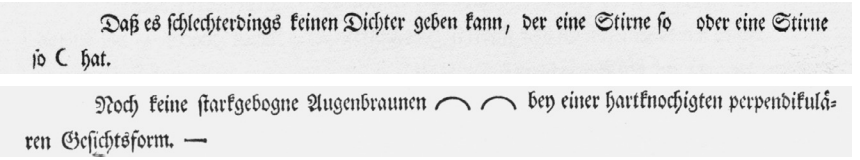


Abb. 5: Abstrakte Formen von Augenbrauen, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 4, S. 256 (IV. Abschnitt, Viertes Fragment: Augenbraunen)

30 Vgl. z.B. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4 (1778), S. [217], 226, 256, 350.

31 Vgl. z.B. ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 207 und 209 (Dichter-Stirnen), Bd. 4 (1778), S. 43 (Augenbrauen).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -


Daß es ſchlechterdings keinen Dichter geben kann, der eine Stirne ſo oder eine Stirne ſo C hat.

Noch keine ſtarkgebogne Augenbraunen ⌒ ⌒ bey einer hartknochigten perpendikulären Geſichtsform. —

Abb. 6: Physiognomische Satzzeichen, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 3, S. 207 (Stirnen von Dichtern) und PhF 4, S. 43 (Augenbrauen)

Als ausgestellte und bisweilen verstellte Satzzeichen geraten die physiognomischen Linien so ins Handgemenge mit den typografischen Drucktypen. Lavater nutzt hier den ganzen Spielraum zwischen Handschrift und Druckschrift, um die Suggestion der Physiognomik als einer lehr- und lernbaren Zeichen- oder eben Schrift-Sprache zu erzeugen. Dies wird nirgends deutlicher als in den 1789 – notabene als ›Manuskript für Freunde‹ – entworfenen und später in mehreren autorisierten und einigen apokryphen Fassungen wiederabgedruckten *Hundert physiognomischen Regeln*.[32] Den gedruckten Lehrsätzen werden dabei ebenso viele Linienzeichnungen auf Kupfertafeln beigegeben. Die Handschrift, die sich hier als Strich des Zeichners äußert, soll im illustrierten Druck den Satz der gedruckten Lehre decken.
Anders und noch vertrackter wird die Handschrift (als Theorieelement) mit der Druckschrift (als Theorieträger) in den Bildstrecken der *Physiognomischen Fragmente* vermittelt. Genau genommen geht es hier nicht mehr um eine bloße Vermittlung, sondern um eine eigentliche Rückkopplung. Ihr Medium ist der Kupferstich, also die Druckgrafik selbst, die, wie eben gesehen, physiognomische Typen und Drucktypen bei Lavater immer schon vermittelt. Voraussetzung für den darüber hinausgehenden Rückkopplungsprozess ist die oben zitierte Beobachtung Lavaters, dass »jeder Zug« auf einem Kupferstich, und zwar selbst der in einer Kopie, den »eigenthümlichen Charakter […] ihres Verfassers« (sprich: des zeichnenden Künstlers) trägt.[33] Weil sich in diesem Zug der ›Charakter‹ des Dargestellten mit jenem des darstellenden

---

32 Ders.: Nachgelassene Schriften, hg. von Georg Geßner, Bd. 5: Hundert physiognomische Regeln, mit vielen Kupfern, Zürich 1802. Ohne die Kupfertafeln erschien das Werk im gleichen Jahr mit einer Vorrede eines unbekannten Herausgebers als: Johann Caspar Lavater: Vermischte physiognomische Regeln, ein Manuscript für Freunde, Leipzig 1802. Eine Auswahl von 39 »Vermischten physiognomischen Regeln« publizierte Lavater auch in seiner *Hand-Bibliothek für Freunde,* Heft 1 (1793), S. 217–248. Vgl. die (leider mit nur wenigen der ursprünglich knapp 100 Linienzeichnungen ausgestattete) Neuausgabe als Insel-Taschenbuch: Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln, hg. von Karl Riha und Carsten Zelle, Frankfurt a.M. 1991.

33 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 111, Zitat s.o. S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstlers berührt, bleibt die Rede vom ›physiognomischen Charakter‹ in den *Physiognomischen Fragmenten* nicht nur doppeldeutig, indem sie wankelmütig zwischen Handschriftlichkeit und Druckschriftlichkeit changiert. Sie wird zusätzlich noch durch einen dritten Charakter überformt, durch jenen des Stechers nämlich, der sich eben auch in jeder Druckgrafik geltend macht. Die (typo-)grafische Vermittlung von Theorieelement und Theorieträger verkompliziert sich infolge dieser Intervention eines dritten Charakters und einer dritten Handschrift. Und die Allianz zwischen Typus und Type, die Lavaters physiognomische Schriften beseelt, wird durch diese Stiftung aus dritter Hand – im nur scheinbar Evidenz schaffenden Kupferstich – endgültig zu einem produktiven Problem.

3. Physiognomik des Manuskripts – die (typo-)grafische Realisierung

Worin besteht die Produktivität dieses Problems? Sie besteht in der Erschließung der Schrift als einem komplexen ›Operationsraum‹, in welchem Schreibhandlungen über die Herstellung von referentialisierbaren Bedeutungen hinaus Sinn machen. Sybille Krämer hat gezeigt, dass, je mehr sich beim Schreiben die Materialität der Zeichen bemerkbar macht,

> das Schriftbild nicht einfach dazu gut ist, den Durchblick zu gewährleisten hin auf jenseits ihrer Oberfläche situierte Bedeutungen, sondern dass diese Schrift einen stabilen, wenn man so will: einen ›undurchsichtigen‹ Operationsraum eröffnet, in dem nicht nur mit den schriftlichen Zeichen handgreiflich operiert wird, sondern in dem sich das, was die schriftlichen Äußerungen jeweils bedeuten, zugleich auch zeigt. *Was Schriften repräsentieren, präsentiert sich – ein Stück weit – auch in ihnen.*[34]

Eine solche Situation liegt bei Lavaters intensiver Auseinandersetzung mit den materiellen Interferenzen von Hand- und Druckschrift bzw. Druckgrafik offensichtlich auch in dessen physiognomischen Publikationen vor. Die Handlungsmöglichkeiten der Schrift gehen hier über die bloße Sprachabbildung und über eine zielgerichtete Kommunikation hinaus. Ihr Aktionsfeld liegt aber ganz offensichtlich auch jenseits (oder mindestens abseits) der philosophischen Kognition, auf die sich Krämer bei ihren Überlegungen zum ›Operationsraum‹ Schrift konzentriert.[35] Denn das ›Hantieren‹ in diesem

---

34 Sybille Krämer: ›Operationsraum Schrift‹. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005, S. 23–57, hier S. 31f.

35 Vgl. ebd., S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raum im Problemzusammenhang von Lavaters physiognomischem Schreiben führt dem Verstand nicht allein die Wahrnehmbarkeit und Dinglichkeit der Schrift vor Augen.[36] Es bringt vielmehr die Schrift selbst als einen eigenwilligen Agenten ins Spiel.

Der Spielraum, der sich dabei für die Schrift als Agenten eröffnet, hat zwei Besonderheiten, die eng miteinander zusammenhängen. Die erste Besonderheit besteht darin, dass die von Lavater ausgebeutete Fleischwerdung des Geistes im Wort den Buchstaben zum individuellen Akteur nobilitiert.[37] Der Buchstabe, griech. *charactēr,* hat eine eigene *agency*. Die zweite Besonderheit liegt in der Wirksamkeit des Spielraums zwischen Handschrift und Druckschrift und in der historischen Wirkung dieses Spielraums begründet. Genau hier nämlich, zwischen Hand- und Druckschrift, etabliert sich in der Epoche Lavaters mit ihrer Genie- und Originalitätsideologie die moderne (mindestens bis an die Schwelle des digitalen Zeitalters gültige) Allianz zwischen Handschrift und geistigem Eigentum auf dem werdenden Literaturmarkt. Der französische Buchhistoriker Rober Chartier schreibt dazu:

> Die einzigartige Form des Textes war also die einzige, aber schlagende Begründung für die individuelle Aneignung gemeinsamer Ideen, die anderen Menschen in Gestalt gedruckter Objekte vermittelt wurden. Um Texte als individuelles Eigentum und Vermögenswert zu fassen, war es also paradoxerweise notwendig, sie begrifflich von jeder besonderen materiellen Verkörperung zu trennen und allein im Geist des Autors zu verorten. Und der Materialisierung solch eines immateriellen Werkes am nächsten kam noch die von der Hand des Autors hinterlassene Spur. So wurde das eigenhändige Manuskript des Autors zum äußeren, sichtbaren Zeichen seines inneren, unsichtbaren Genies.[38]

Der spielentscheidende Einsatz besteht demzufolge in einer Art Transsubstantiation von Materiellem in Immaterielles. Die Handschrift musste für Lavater und seine Zeitgenossen den genialen Geist unter der Fremdherr-

---

36 Vgl. ebd., S. 52.

37 Zur Überschreitung der alten Geist-Buchstaben-Metaphysik in den Geisteswissenschaften hin auf eine mediale Epistemologie von Sprache und Schrift vgl. Sybille Krämer: ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Bild, Schrift, Zahl, hg. von ders. und Horst Bredekamp, München 2003, S. 157–176, hier S. 168.

38 Roger Chartier: Die Hand des Autors. Literaturarchive, Kritik und Edition, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 54 (2010), S. 496–511, hier S. 505. Vgl. ausführlicher und im größeren historischen Zusammenhang auch ders.: The Author's Hand and the Printer's Mind. Transformations of the Written Word in Early Modern Europe, Cambridge 2013, sowie speziell für den deutschsprachigen Raum Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn u.a. 1981, S. 50–64.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaft des Drucks verbürgen, und ihre Physiognomik hätte das theoretisch besiegeln sollen. Hätte, wie das Beispiel Lavaters selbst zeigt: Denn eben dort, wo die Physiognomik der Handschrift zum Einsatz kommt, kollabiert das System von stillschweigendem Kredit und zurückwirkender Bürgschaft zwischen Hand- und Druckschrift im Zeichen originaler Autorschaft.

Wie hoch Lavater selbst diesen Einsatz offensichtlich eingeschätzt hatte, aber auch wie innovativ und kreativ er den Operationsraum der Schrift als Spielraum nutzte, beweisen die vielfältigen (typo-)grafischen Realisierungen von Handschriftlichkeit in Lavaters Drucksachen. Die folgende Typologie kann nur einen ersten analytischen Überblick bieten, der im Einzelnen vertieft werden müsste. Gemeinsam ist allen Beispielen, dass Lavater bei gedruckten Büchern von ›Manuskripten‹ spricht, dass er jeweils verschiedene Drucktypen zur Simulation von Handschriftlichkeit einsetzt und seine eigene Handschrift (oder das, was dafür zu gelten hatte) zur Autorisierung eines personalisierten Adressatenbezugs nutzt. Und aus allen Beispielen geht gleichermaßen hervor, dass gerade die Physiognomik des (gedruckten) Manuskripts diese Autorschaft wieder zur Disposition stellt.

Die ersten beiden Beispiele zeigen Drucke in deutscher Kurrentschrift ohne handschriftliche Zusätze. Die 1774 erschienenen *Fragen an Naturforscher, Weltweise und Theologen* verwenden die gedruckte Handschrift offensichtlich nur als Signal für die informelle Publikation in Frageform (Abb. 7).[39] Das Physiognomische der genuinen Handschrift des Verfassers kann sich hier allein auf die Art und Weise des Fragens und auf seinen Stil, Lavaters persönliche Schreibart beziehen.

Ähnliches gilt für Lavaters *Vermischte Gedanken* aus dem gleichen Jahr (Abb. 8).[40] Diese Aphorismensammlung enthält nun allerdings auf dem Titelblatt den gedruckten Zusatz »Manuscript für Freunde« und die quasiepistolare Datumsangabe »Im Jenner 1774«. Lavater richtet seine Aphorismen im Vorbericht denn auch direkt an die adressierten »Freunde«. Aber diese druckschriftliche Personalisierung scheint noch nicht zu genügen, denn über dem gedruckten Titel wird hier erstmals eine handschriftliche Widmung an den (beim vorliegenden Exemplar Lausanner) Adressaten angebracht. Die gedruckte Adresse an die Freunde wird dadurch zugleich bestätigt und in ihrer Insuffizienz ausgestellt.

---

39 Johann Caspar Lavater: Fragen an Naturforscher, Weltweise und Theologen, o.O. [Zürich] 1774.

40 Ders.: Vermischte Gedanken. Manuscript für Freünde, o.O. [Zürich] Im Jenner 1774.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den 24 Heften der *Hand-Bibliothek für Freünde,* die Lavater von 1790 bis 1793 in ein paar hundert Exemplaren drucken ließ und nicht nur an einen festen Kreis von Freunden und Bekannten, sondern auch an ihm nahestehende Institutionen wie etwa die Zürcher Bürger-Bibliothek vertrieb,[41] setzt er dann ganz auf solche handschriftlichen Inskriptionen. Sie werden vom ersten Heft (I, 1790) an konsequent zur Gestaltung von Frontispiz und Titelblatt eingesetzt (Abb. 9).[42] Dabei dürfte insbesondere die epigrammatische Legende unter der Titelabbildung die Leser an Lavaters europaweiten Tauschhandel mit physiognomischen Blättern und Blättchen erinnert haben.[43]
Im Zusammenspiel mit diesem physiognomischen Index bekommt die Handschrift des Autors auf der gegenüberliegenden Titelseite unweigerlich autografe Autorität. Mimetisch bestärkt, aber wiederum medial sabotiert, wird diese Autografie durch die Kombination mit einer Typografie, die sich der Handschrift angleicht und doch von kategorial anderer, nämlich maschineller und also auf massenhafte Reproduktion angelegter Natur ist. Diese Sabotage ist im Fall von Lavaters *Geheimem Tagebuch,* welches im vierten Heft des Jahrgangs 1791 in Auszügen mitgeteilt wird, besonders wirksam (Abb. 10).[44]
Auf die Spitze getrieben wird das Spiel zwischen Hand- und Druckschrift schließlich im zweiten Heft der *Hand-Bibliothek* von 1790. Lavater widmet dieses *Taschenbüchlein für liebe Reisende* den Bezügern der Reihe einerseits als »Andenken« und vermacht es ihnen damit als sentimentales Sigel seiner Autorität und Autorschaft. Andererseits lässt er dem Leser an einer bestimmten Stelle im Buch auf vier leeren Seiten aber auch Raum für eigene Notizen in der persönlichen Handschrift. Es mag bloßer Zufall sein, dass es an dieser Stelle des *Taschenbüchleins* um Indiskretionen geht, die Lavater bei Reisenden beobachtet hatte und die auch seine mitschreibenden Leserinnen und Leser wahrgenommen haben und nun niederschreiben mögen (Abb. 11).[45] Aber auf

---

41 Vgl. die komplette Reihe des Exemplars der Zentralbibliothek Zürich (der Nachfolgeinstitution der ehemaligen Bürger- und späteren Stadtbibliothek) mit der Signatur Gal Sp 195–206. Der öffentliche Charakter dieser Bibliothek relativiert Spoerhases Behauptung, Lavaters Manuskriptdrucke seien ausschließlich für ihm persönlich bekannte Freunde bestimmt gewesen; vgl. Carlos Spoerhase: Manuscript für Freunde, S. 182–186.

42 Johann Caspar Lavater: Hand-Bibliothe[c]k für Freünde, 24 Hefte, o.O. [Zürich] 1790–1793. Einen Überblick über die handschriftlichen Titelvarianten bietet Horst Weigelt: Bibliographie der Werke Lavaters, S. 127–131 (Nr. 202).

43 Vgl. die ideengeschichtliche wie materielle Dokumentation in: Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, hg. von Gerda Mraz und Uwe Schögl, Wien 1999.

44 Johann Caspar Lavater: Hand-Bibliotheck für Freünde, Heft IV, o.O. [Zürich] 1791.

45 Vgl. Johann Caspar Lavater: Hand-Bibliotheck für Freünde, Heft II: Taschenbüchlein für liebe Reisende, oder Andenken, o.O. [Zürich] 1791, S. 234–238.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

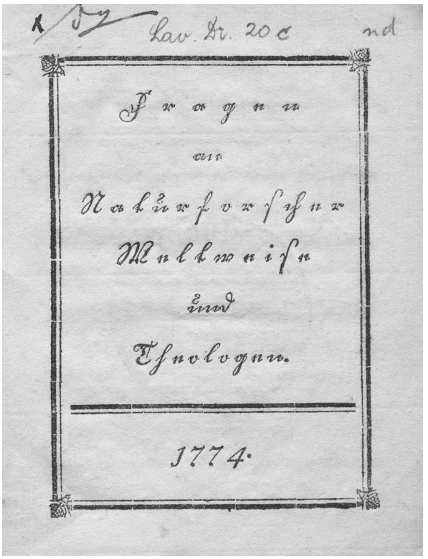


Abb. 7: Titelblatt von Lavaters *Fragen an Naturforscher, Weltweise und Theologen,* o.O. [Zürich] 1774

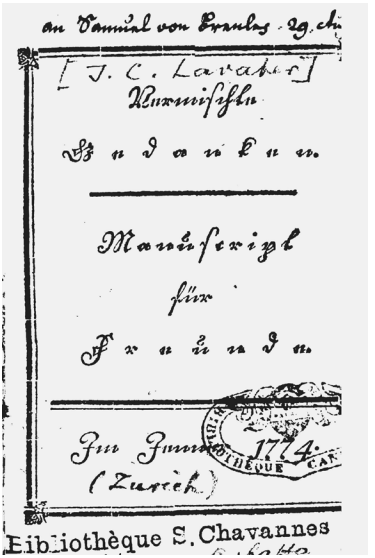


Abb. 8: Titelblatt von Lavaters *Vermischten Gedanken,* o.O. [Zürich] 1774

Abb. 9: Titelblatt und Frontispiz von Lavaters *Hand-Bibliotheck für Freünde,* Heft I, 1790

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

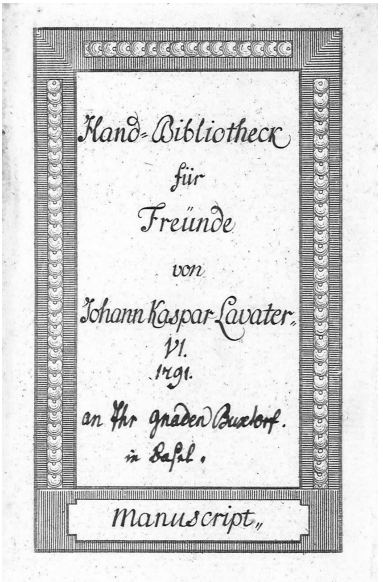
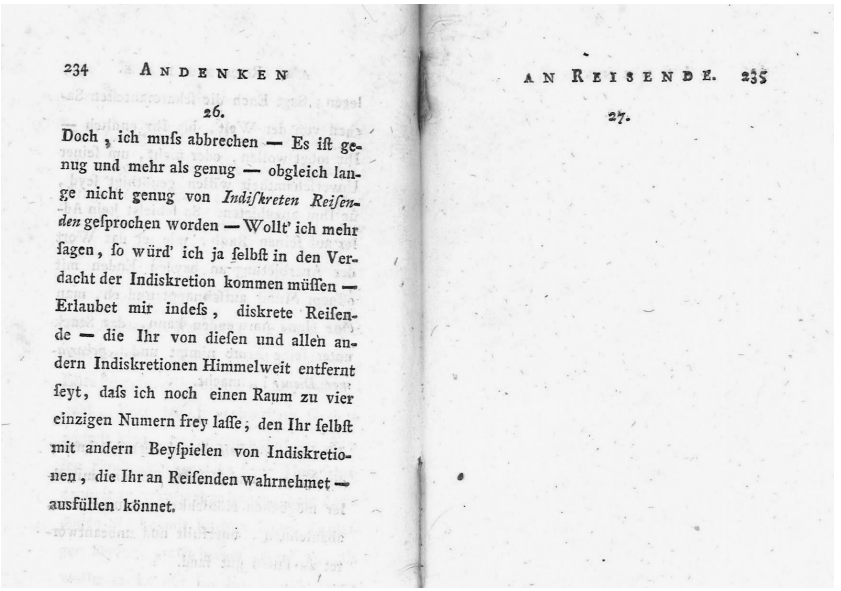


Abb. 10: Titelblatt von Lavaters *Hand-Bibliotheck für Freünde,* Heft IV, 1791



234 ANDENKEN

26.

Doch, ich muſs abbrechen — Es iſt genug und mehr als genug — obgleich lange nicht genug von *Indiſkreten Reiſenden* geſprochen worden — Wollt' ich mehr ſagen, ſo würd' ich ja ſelbſt in den Verdacht der Indiskretion kommen müſſen — Erlaubet mir indeſs, diskrete Reiſende — die Ihr von dieſen und allen andern Indiskretionen Himmelweit entfernt ſeyt, daſs ich noch einen Raum zu vier einzigen Numern frey laſſe; den Ihr ſelbſt mit andern Beyſpielen von Indiskretionen, die Ihr an Reiſenden wahrnehmet — ausfüllen könnet.

AN REISENDE. 235

27.

Abb. 11: Doppelseite mit Raum für eigene Notizen, in: Lavaters *Hand-Bibliotheck für Freünde,* Heft II, 1791 (= *Taschenbüchlein für liebe Reisende, oder Andenken*), S. 234f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jeden Fall ist Indiskretion hier nicht nur das Thema, über das geschrieben wird, sondern indiskret wird durch die Autorisierung der Leser zum Selbstnotat der Text selbst seinen stillschweigenden Voraussetzungen gegenüber. Die Kommunikation des Physiognomikers, die auf einseitige Identifikation abzielt, öffnet sich der wechselseitigen Kommunikation zwischen ihm und seinen Empfängern. Und die Handschrift als Mittel der autoritativen Belehrung und Unterweisung wird so zum Medium eines egalitären und möglicherweise kontroversen Schriftverkehrs stilisiert: auch wenn der Verdacht berechtigt ist, dass die handschriftliche Ermächtigung des Lesers, die eigenen Beobachtungen zu notieren, hier insgeheim nur die Deutungsmacht des Autors vergrößert, dessen Beobachtungsgenie durch seine methodische Modellbildung bestätigt wird.

4. »Geschreibsel« und »Gedrucksel« – der Problemhorizont (von Hamann bis heute)

Die Handschrift verbürgt für den Physiognomiker Lavater »den Charakter des Verfassers« oder »wenigstens eine Tinktur davon«.[46] Wie ist es aber um ihre Authentizität und Autorität bestellt, wenn Lavater die Herstellung seiner Autografen getrost fremden Händen anvertrauen kann, wenn die Ökonomie von Zug und Charakter in den Linien einer Handschrift durch die Hand eines Dritten (nämlich die des reproduzierenden Künstlers und Grafikers) gestört wird, wenn Handschrift und Druckschrift kombiniert werden, um sich zu bekräftigen, dadurch aber nur ihre jeweilige Spezifik und Effizienz in Frage stellen, und wenn das Identifikationsorgan der Handschrift zu einem schwer kontrollierbaren Medium der Interaktion wird? Die Antwort auf diese Frage ist in jener ›Tinktur‹ zu suchen, die Lavater als Reduktionsstufe des physiognomischen Charakters der Handschrift ja ausdrücklich gelten lässt. Es ist Lavater und seinen Zeitgenossen wohl tatsächlich nicht so sehr darauf angekommen, welche Hand einen physiognomischen Charakter physisch autorisierte. Entscheidender scheint gewesen zu sein, dass ihre Autorschaft *geglaubt* werden konnte, und das erforderte höchstens, aber eben auch mindestens deren Ähnlichkeit.[47]

---

46 Ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 3 (1777), S. 111.

47 Der schlagendste Beweis dafür ist eine handschriftliche Notiz im Exemplar, welches dem Faksimiledruck der *Physiognomischen Fragmente* von 1968/69 als Vorlage diente. Der Widmung an den Markgrafen Karl Friedrich von Baden im ersten Band ist dort folgender

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Physiognomik der Handschrift scheint daher zu funktionieren wie das (moderne) Geld: Die Symbolik ihrer Materialität ist unabdingbar an den flüchtigen Glauben geknüpft, dass der abwesende Geist im Körper des Buchstabens doch irgendwie anwesend ist und diesem so rechtens seine Kraft leiht. Das physiognomische Problem der Handschrift wäre demzufolge, ähnlich wie beim Geld, das eines konstitutiven Mangels: Die Deckung ihrer Autorität ist unsicher und muss unsicher bleiben, wenn ihre Funktion nicht gestört werden soll.[48]

Das hat keiner so scharfsinnig erkannt wie der Königsberger Packhofverwalter Johann Georg Hamann. Lavater hat Hamann als einen seiner eifrigsten Korrespondenten im zweiten Band seiner *Physiognomischen Fragmente* ausführlich porträtiert (Abb. 12).

Abb. 12: Johann Heinrich Lips, Porträt Johann Georg Hamann, in: Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Bd. 2, [vor] S. 285

Kommentar über die im Folgenden handschriftlich aufgeschlüsselten Porträts vorangestellt: »Die, in diesem Exemplare beygeschriebenen Nahmen sind von Lavaters eigner Handschrift copirt« (unpag.). Dass dabei unklar bleibt, ob Lavater die handschriftlichen Namen selbst in die Bücher hineingeschrieben hat oder ob diese aus seinem Handexemplar von fremder Hand abgeschrieben wurden, ist nicht so wichtig. Entscheidend ist, dass die handschriftliche Entschlüsselung durch die Handschrift Lavaters (in der einen oder der anderen Weise) *glaubhaft* gemacht wird.

48 Die Affinität physiognomischer Semiose zur Funktionsweise des Geldes haben auch andere Zeitgenossen Lavaters wie etwa Jean Paul erkannt und literarisch produktiv gemacht. Vgl. dazu den Beitrag von Corinna Sauter in diesem Band, S. 105–124.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei konzentriert er sich auf das durchdringende Auge und den »Seherblick« des Brieffreundes, der die verborgene Wahrheit in der Natur und im Mitmenschen »mit dem Blitze des Witzes« ohne »mühsame Meditation und Ideenreihung« zu sehen vermöge.[49] Als ideales Organ *und* Objekt der Physiognomik macht dieser »Prophetenblick« seinen Träger zur göttlich inspirierten »Hieroglyphensäule«.[50] Und daher glaubt Lavater in der Physiognomie des Königsberger Philosophen auch »gewogene[ ] Goldworte« erkennen zu können, die dem physiognomischen Betrachter »keine Scheidemünze« unterjubeln wollen, sondern wahrer Wert sind.[51]

Wahrheit und Methode der Physiognomik fallen hier dem Anspruch nach zusammen. Um das (ideale) Funktionieren des physiognomischen Zeichens zu beschreiben, setzt Lavater bei der physiognomischen Charakterisierung Hamanns ganz auf die metaphorische Übertragungs- und Überzeugungskraft des alten Geldes.[52] Die Münze von Hamanns Physiognomie wird in dieser idealen Zeichenökonomie mit Gold – dem »Ur-Wert« des Geldes[53] – aufgewogen, um den Menschen im wirtschaftlich rationalisierten Verkehr miteinander jene Solidität und Sicherheit zu erstatten, die ihnen unter dem Regime des flatterhaften Papiergeldes am Ende des 18. Jahrhunderts zu einem existenziellen Bedürfnis geworden waren.

Hamann selbst wäre sich der physiognomischen Sache, die ihn mit Lavater verband, in diesem Punkt wohl weniger sicher gewesen.[54] Am Vorabend der Französischen Revolution, als die massenhafte Zirkulation von Papiergeld – der sogenannten Assignaten – die Inflation anheizte und die epochale Skepsis gegenüber dem modernen Notengeld hysterische Ausmaße erreichte, schreibt er in einem Brief an seinen Gönner Franz Kaspar Bucholtz:

---

49 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 2 (1776), S. 285 (36. Fragment: »Religiöse, Schwärmer, Theosophen, Seher«, Vierte Tafel: »H…nn.«).

50 Ebd., S. 285f.

51 Ebd., S. 286.

52 Vgl. dazu den metaphorologischen Grundlagentext von Harald Weinrich: Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld, in: Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs, hg. von Heinrich Lausberg und Harald Weinrich, Halle a.d. Saale 1958, S. 508–521.

53 Als »Ur-Wert« bezeichnet Hermann Broch die sozialpsychologische Bedeutung des Goldes für das Geld und damit als atavistischen Effekt in dessen moderner Nachgeschichte. Vgl. Hermann Broch: Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse (1936), in: ders.: Kommentierte Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 10/2, Frankfurt a.M. 1977, S. 173–194, hier S. 193.

54 Vgl. Harmut Böhme: Der sprechende Leib, S. 192–198.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Alles Geschreibsel, wie Sie es nennen, alles Gedrucksel ist nichts als Schwarz auf weiß. Zu Ihrem Geschriebenen fehlt mir der Text Ihrer Physiognomie, und ich lese nichts als Noten ohne Text [als] wie in einem Schattenriß. Mein Gedrucktes besteht aus bloßem Text, zu deßen Verstande die Noten fehlen, welche aus zufälligen *auditis, visis [ob] et lectis et oblitis* bestehen, und eine stumme Mimik war das ganze Spiel meiner Autorschaft.[55]

Ob Hamann die Homonymie von ›Noten‹ im Sinne von handschriftlichen Notizen einerseits und Notengeld bzw. Banknoten andererseits bewusst war, als er diese physiognomische Meditation formulierte, ist unklar. Das ist hier aber auch nicht entscheidend. Wichtiger ist, dass Hamann am Begriff der ›Note‹ ein Gegenmodell zu Lavaters historischem Funktionsmodell des physiognomischen Zeichens entwirft und damit eine moderne Reflexion über das physiognomische Schreiben anregt. Dieses Gegenmodell kreist um das Verhältnis von Hand- und Druckschrift, welches Hamann bewusst verkompliziert. Bei Lavater ist die Analogie zwischen dem physiognomischen Zeichen und dem Geld insofern eindeutig, als die reelle Handschrift in seiner physiognomischen Hamann-Lektüre pures Gold wert ist und dem gedruckten Wort des zweifelhaften Papiergeldes entgegengesetzt und diesem selbstredend vorgezogen wird. Diese Eindeutigkeit stellt Hamann grundsätzlich in Frage. Dem vertrackt formulierten Zitat zufolge ist nämlich systematisch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Entsprechungen immer auch umgekehrt funktionieren und die damit verbundenen Werte und Bewertungen sich verkehren können. Für den physiognomischen Schrifttheoretiker Hamann fehlt der Menschen-Schrift entweder vor lauter unwesentlichen »Noten« die »Physiognomie« ihres Autors, die den eigentlichen »Text« bestimmt; dann wird das Geschriebene lediglich im Umriss lesbar und bleibt physiognomisch unspezifisch. (Soweit hätte das auch Lavater noch beschreiben können.) Es kann aber eben geradeso gut sein, dass der substantielle »Text« die akzidentellen »Noten«, das zufällig Gehörte, Gesehene, Gelesene oder auch wieder Vergessene, verdrängt. Und auch in diesem Fall wird die physiognomische Botschaft defizient, weil sie unverständlich wird und die Schrift verstummt.[56] Das physiognomische Problem der Handschrift ist

---

55 Johann Georg Hamann: Briefwechsel, hg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel, 7 Bde., Wiesbaden 1955–1979, hier Bd. 7, S. 8f.

56 Vgl. zu Hamanns physiognomischer Poetologie Harmut Böhme: Der sprechende Leib, S. 197f., sowie speziell zur Frage der Schriftbildlichkeit Stefan Willer: »Ein geschickter Gebrauch dieser massoretischen Zeichen«. Philologische Schriftbildlichkeit am Beispiel Johann Georg Hamanns, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, S. 357–373.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daher unausweichlich. Es besteht nach Hamann darin, dass man immer nur entweder die Substanz dieser paradox meta-physischen Schrift behaupten oder aber von ihrer spezifischen Valenz Gebrauch machen kann. Anders ausgedrückt, kann der physiognomische (Gebrauchs-)Wert der Schrift nur gegen ihr Wahrheitsversprechen ausgespielt werden, weil sich beides nicht gegenseitig stützt, sondern streng genommen ausschließt.

Diese Komplexion des physiognomischen Zeichens hat der geniale Briefautor Hamann im Nachdenken über die Handschrift als genuine Operationsform dieses Zeichens auch ganz bewusst kompliziert formuliert. Hamanns Schriftmeditation zieht damit aus Lavaters physiognomischer Praxis jene Konsequenz, die Lavater selbst theoretisch nicht ziehen konnte oder wollte. Faktisch wird Hamanns Einsicht indes auch von Lavaters physiognomischen Versuchen mit der Handschrift im Medium des Buchdrucks nahegelegt, deren Raffinesse Lavaters Ansätze einer Theorie der physiognomischen Handschrift in den Schatten stellt. Ja, die Theorie muss nach Hamann fast notwendigerweise hinter der Praxis zurückbleiben: Denn diese Versuche können ihrerseits nur funktionieren, wenn die Rechnung, die sie begründet, nicht aufgeht. Die Geltung der Münze, mit der im physiognomischen Handlungszusammenhang gezahlt wird, läuft der Bedeutung des Superzeichens stracks entgegen, mit dem beim physiognomischen Charakterzug nicht weniger als beim Handeln mit Gold gerechnet wird.[57] Und so unterminiert auch die gestaltdeutende Pragmatik des Schreibens mit der Hand deren Semiotik und führt notwendigerweise zum physiognomischen Problem der Handschrift – bei Lavater und darüber hinaus.

Die Meta-Physik von *his master's characters,* die den Autografenhandel, die Literaturarchive und Editionsphilologien unserer Tage umtreibt, bestätigt schlagend, was sich bei Lavater beobachten und bei Hamann nachlesen lässt. Wenn »das eigenhändige Manuskript des Autors« nach Roger Chartier »zum äußeren, sichtbaren Zeichen seines inneren, unsichtbaren Geistes« wird, dann muss man seine materiellen Zurichtungen vergessen.[58] Und so hat die Faszination des handschriftlichen Buchstabens Bestand, nachdem sein Anspruch auf Autorität und Authentizität theoretisch längst entzaubert worden ist.

---

57 Vgl. Jochen Hörisch: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt a.M. 1996, S. 11–34 und 215–240.

58 Roger Chartier: Die Hand des Autors, S. 505, vgl. auch die Schlussbemerkungen ebd., S. 510f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

PETER UTZ

Das »Gesicht der Zeit« und seine feuilletonistischen Facetten
Zur Physiognomik der ›kleinen Form‹ nach 1900

Feuilleton und Physiognomik stehen zueinander in einem Verhältnis, das man – wiederum physiognomisch – als eines der Ähnlichkeit bezeichnen könnte. Zwischen dem Feuilleton, das sich nach der Jahrhundertwende in den Zeitungen ausbreitet und zu einer eigenen literarischen Gattung entwickelt, und der Physiognomik, die in dieser Zeit ebenfalls eine neue Konjunktur erlebt, bestehen äußerliche Affinitäten, von denen man auf tiefer liegende, verborgene Gemeinsamkeiten schließen kann. Dabei bewegt man sich aber in beiden Fällen in wenig randscharfen Gebieten: Die ›kleine Form‹, wie das Prosafeuilleton auch genannt wird, ist eine ›unsichere‹ literarische Gattung, immer im Abgrenzungskampf gegen die sogenannte ›hohe‹, weil nicht ›für den Tag‹ geschriebene Literatur einerseits und gegen die banalen Zeitdiskurse in der Zeitung andererseits.[1] Trotzdem saugt die ›kleine Form‹ alles auf, was die Zeit sagt; sie ist ein Schwamm der Zeitdiskurse. Zu diesen gehört wiederum auch die Physiognomik, als Praxis und Theorie einer auf die menschliche Gestalt bezogenen Weltinterpretation, der die neuen Medien wie Fotografie und Film in der Zeit enorme Popularität verschaffen.
Feuilleton und Physiognomik wirken in die Breite, müssen aber als literarische Gattung und als Populärwissenschaft um ihre Anerkennung kämpfen. Eigentlich sind sie marginalisiert, im buchstäblichen Sinn bei dem unter den berühmten ›Strich‹ in der Zeitung verbannten Feuilleton, im übertragenen Sinn im Fall der Physiognomik als ›Wissenschaft‹ in Anführungszeichen, der auch der christliche Deutungshorizont, wie er etwa von Lavater noch vorausgesetzt wurde, weitgehend abhandengekommen ist. Formen ›unsicheren Wissens‹ sind beide. Denn beide sind ›Leseweisen‹ der Welt, an der Oberfläche der Phänomene, was man ihnen gleich auch als Oberflächlichkeit

---

1 Zum Stand der Feuilletonforschung vgl. Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung, hg. von Kai Kauffmann und Erhard Schütz, Berlin 2000. Die neueste Sammelpublikation in: Zeitschrift für Germanistik 22/3 (2012), darin: Hildegard Kernmayer/Barbara von Reibnitz/Erhard Schütz: Perspektiven der Feuilletonforschung. Vorwort, S. 494–508; in diesem Heft zahlreiche weitere Beiträge. Ferner als Überblick Peter Utz: Art. »Feuilleton«, in: Robert Walser-Handbuch, hg. von Lucas Gisi, Stuttgart 2015, S. 31–37.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ankreidet. Doch der Anspruch vom Feuilleton wie von der Physiognomik ist es, in dieser Oberfläche verborgene Tiefenschichten zu erkennen. Gleichzeitig beanspruchen sie, vom Partikulären auf ein Ganzes schließen zu können: Im einzelnen Feuilleton, auf wenigen Zeilen, soll sich eine ganze Welt zeigen, und im einzelnen Gesicht ein ganzer Mensch. Dabei spielt die Form, trotz ihrer unscharfen Semantik, eine zentrale Rolle: Das Gesicht ist eine ›kleine Form‹, und die ›kleine Form‹ entspricht einem Gesicht.

Dies gilt ganz besonders im Wiener Feuilleton des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im Rückblick darauf hat Hugo von Hofmannsthal in Wien eine eigene »physiognomisch-biographische Schule« ausgemacht.[2] Einer ihrer Hauptvertreter sei Ludwig Speidel gewesen, mit seinen feuilletonistischen Porträts, die sich noch auf die Tradition des »ganzen« Individuums und des physiognomischen Rückschlusses des Äußeren auf das Innere stützen.[3] Diese Tradition scheint 1906 an ein Ende gekommen. Im Todesjahr Speidels widmet Alfred Polgar, als frecher Newcomer in der Wiener Literatenszene, dem Wiener Feuilleton einen ironischen Nachruf: Es sei tot, doch das sei eigentlich zu begrüßen, meint Polgar, denn es habe ohnehin nichts mehr zu sagen gehabt.

> Denn das ist das Wesentliche des Wiener Feuilletons: die Leere; die wässerige Visage, von gekräuselten Stil-Löckchen hold umscherzt. Sanftmut, Milde, Freundschaftlichkeit überall. Nirgends eine grimmige Falte, eine tiefere Furchung, eine energische Willensgrimasse, von der die Glätte dieses Antlitzes unterbrochen würde. Vom Wiener Feuilleton kann man nur in Diminutiven sprechen. Es hat nicht Hand und Fuß, sondern Händchen und Füßchen; es geht nicht, sondern es hüpft, es singt nicht, sondern es tiriliert, es lacht nicht, sondern es lächelt, es ist nicht graziös, sondern grazil, es denkt nicht, sondern es sinnt, es redet nicht, sondern es plaudert.[4]

Jene physiognomischen Verfahren, welche das alte Wiener Feuilleton praktizierte, wendet Polgar ironisch auf dieses selbst an und bestätigt so die Affinität von Feuilleton und Physiognomik. Er zeichnet sein sanftmütiges, glattes »Antlitz« als Fassade der Harmoniebedürftigkeit, umkränzt von Stil-

---

2 Hugo von Hofmannsthal: Der Schatten der Lebenden (1925), in: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Frankfurt a.M. 1980, Reden und Aufsätze Bd. 3, S. 53.

3 Vgl. Hildegard Kernmayer: Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903). Exemplarische Untersuchungen zum literaturästhetischen und politischen Diskurs der Moderne, Tübingen 1998, S. 191–204.

4 Alfred Polgar: Das Wiener Feuilleton, in: Der Weg, 20. Januar 1906, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, hg. von Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl, Reinbek 1984, Bd. 4, S. 200–205, hier S. 200f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Löckchen, wie sie später auch Karl Kraus am Feuilleton denunzieren wird – das Feuilleton ist laut Kraus die Kunst, auf einer Glatze Locken zu drehen.[5] An seiner Harmlosigkeit sieht Polgar die ›kleine Form‹, die sich in ihre Diminutive zurückgezogen hat, zugrunde gegangen. Er muss der »wässerige[n] Visage« nur noch die Totenmaske abnehmen.
Doch gleichzeitig schafft Polgar mit diesem Nachruf ein neues Feuilleton, mit eigener »Willensgrimasse«. Und die Physiognomik wird eine neue Konjunktur erleben, parallel zum breiten Aufschwung des deutschsprachigen Feuilletons bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung. Exemplarisch für den neuen physiognomischen Anspruch der folgenden Feuilletonistengeneration ein Brief von Joseph Roth an Benno Reifenberg, den Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung,* vom 22. April 1926, 20 Jahre nach Polgars Abgesang auf das Wiener Feuilleton:

> […] der Verlag glaubt, der Roth ist ein nebensächlicher Plauderer, den sich eine große Zeitung gerade noch leisten kann. Es ist sachlich falsch. Ich mache keine ›witzigen Glossen‹. Ich zeichne das Gesicht der Zeit.[6]

Der alten Feuilletonkritik der bloßen »Plauderei«, wie sie auch Polgar weitergetragen hat, tritt Roth mit dem physiognomischen Argument entgegen: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«. Darin steckt in mehrfacher Hinsicht ein Programm: Einerseits soll im Feuilleton die »Zeit« ein Gesicht erhalten, also stillgelegt und damit auch physiognomisch lesbar werden. Diese Phänomenologie, die nicht direkt auf eine politische oder soziologische Analyse abzielt, entspricht dem grundsätzlich apolitischen Charakter des Feuilletons. Trotzdem geht es ihm um eine umfassende Zeitphysiognomik. Mit diesem enormen Anspruch hat Roth illustre Alliierte, von Oswald Spengler bis Rudolf Kassner.[7] Die Physiognomik wird bei ihnen zur »Kulturphysiognomik«, die sich eigentlich auch an die Stelle der Hermeneutik setzen will.[8] Anders jedoch als das breite kulturhistorische Fresko muss das Feuilleton die Züge

---

5 Vgl. Karl Kraus: Heine und die Folgen, in: Die Fackel 329/330 (1911), S. 1–33, hier S. 10.
6 Joseph Roth: Briefe 1911–1939, hg. von Hermann Kesten, Köln/Berlin 1970, S. 88 (Hervorhebung im Text).
7 Vgl. dazu grundlegend: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, hg. von Claudia Schmölders und Sander Gilman, Köln 2000. Als neuerer Überblick vgl. Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, S. 23–33.
8 Vgl. Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte, in: DVjs 74/1 (2000), S. 84–110.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Zeit auf die ›kleine Form‹ bringen, die dann aber doch für ein großes Ganzes stehen soll. Darum die Tendenz des Feuilletons zum Pars pro toto, zu allegorischen Verfahren – darauf wird zurückzukommen sein.
Auch in einer zweiten Hinsicht ist Roths Formulierung höchst symptomatisch: ›Ich *zeichne* das Gesicht der Zeit‹. Die Darstellungsleistung des Feuilletonisten wird nicht im Modemedium der Fotografie metaphorisiert, das die Konjunktur der Physiognomik in der Zeit gewaltig befördert. Roth zieht sich auf das ältere Paradigma des »Zeichnens« zurück. Denn erst der Akt der Darstellung, als »Zeichnen« künstlerisch-kreativ indiziert, macht das Gesicht zu einem Pars pro toto für die Zeit. Die kreative Darstellungsleistung ist der entscheidende Mehrwert des Feuilletons. Das »Zeichnen« charakterisiert aber auch das physiognomische Verfahren: Lavater nutzt von Anbeginn das »Zeichnen« von Gesichtern als Möglichkeit, physiognomische Wahrnehmung und Darstellung zu verschränken; erst das gezeichnete Gesicht wird ihm überhaupt lesbar.[9] Genau diese physiognomische Erkenntnisleistung beansprucht Roth auch für das Feuilleton. Es gibt die Zeit zu lesen, indem es sie »zeichnet«. Dies setzt aber ein wahrnehmend-darstellendes Subjekt voraus, das an den Satzanfang gestellte »Ich«. Dieses »Ich«, nicht der »Plauderer« Roth, tritt im Brief seinem Feuilletonchef selbstbewusst entgegen. Denn Roth weiß: Eigentlich erhält auch die *Frankfurter Zeitung* erst durch das Feuilleton, das zu einem ihrer wichtigsten Markenzeichen geworden ist, in der breiten Zeitungskonkurrenz der Epoche ihr eigenes, unverwechselbares Gesicht.[10]
Diese vielfache Engführung von Feuilleton und Physiognomik in der Blütezeit von beidem soll im Folgenden in fünf Facetten aufgefächert werden, an Beispielen, die im Wesentlichen den Wiener Feuilletonisten wie Polgar, Roth, Kraus oder Kuh entstammen, aber mit Seitenblicken auch auf andere führende Feuilletonisten, etwa Tucholsky. Denn zwar mag das Wiener Feuilleton seine physiognomische Tradition besonders weiterentwickeln. Das Feuilleton ist aber ein Phänomen des ganzen deutschsprachigen Raums, und wenn es sich auf eine physiognomisch grundierte Weltanschauung bezieht, dann auch in Frankfurt, Berlin oder Prag.

---

9 Darum kann Lavater auch Dürer und Raphael als Vorreiter einer ›wissenschaftlichen‹ Physiognomik für sich reklamieren. Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Bd. 1, Leipzig/Winterthur, 1. Aufl. 1775, S. 55. Vgl. den Beitrag von Yulia Marfutova in diesem Band.

10 Zum Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* vgl. Almut Todorow: Das Feuilleton der ›Frankfurter Zeitung‹ in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung, Tübingen 1996.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Physiognomische Wahrnehmung

Das Feuilleton reproduziert die Konjunktur physiognomischer Wahrnehmung mit seinen eigenen, literarischen Mitteln. Dies zeigt sich besonders bei jener Welt, der das Feuilleton primär zugehört: der Großstadt. Sie spiegelt und erkennt sich in den unendlichen Facetten, die ihr die Rubrik unter dem Strich täglich entgegenhält. Aus den zahllosen Gesichtern, die in ihr zirkulieren, wird dann das totalisierende *Gesicht der Stadt,* wie etwa Kurt Tucholsky 1920 in der sozialdemokratischen *Freiheit* ein Porträt des Nachkriegsberlin betitelt.[11]

Wie diese physiognomische Wahrnehmung der Stadt konkret ausgestaltet wird, kann hier nur an einem Beispiel gezeigt werden. Es stammt von Joseph Roth, der seinen in Wien geschulten Feuilletonistenblick in den 20er Jahren auch an Berlin erprobt. Das Feuilleton *Fahrt an den Häusern* erscheint am 23. April 1922 im *Berliner Börsen-Courier*. Es feiert eine Fahrt mit der Stadtbahn als die Entdeckungsreise einer ganzen Welt. Selbst eine kahle Wand wird Roth dabei zum Gegenstand physiognomischer Aufmerksamkeit:

> Eine Wand hat Physiognomie und Charakter, und wenn sie auch kein Fenster enthält und nichts, was ihren Zusammenhang mit Lebendigem sonst offenbaren könnte, als höchstens die Reklametafel einer Schokoladenfabrik, dazu bestimmt, sich durch die Plötzlichkeit ihres Aufblitzens unauslöschlich (gelb oder blau) festzusaugen in der Erinnerung.
> Hinter der Wand aber leben Menschen, machen kleine Mädchen ihre Schulaufgaben, strickt eine Großmutter, und ein Hund nagt an einem Knochen. Der Puls des Lebens schlägt durch die Ritzen und Poren der stummen Wand, durchbricht die Blechtafel der Sarottischokolade, schlägt an die Fenster des Zuges, daß ihr Erklirren menschlichen, vitalischen Laut bekommt und aufhorchen macht vor der Nähe unsichtbarer Verwandtschaft.[12]

Der erste Abschnitt, noch visuell fixiert auf die Oberfläche der Wand, kann deren besondere »Physiognomie« und deren »Charakter« nur behaupten. Erst der zweite Abschnitt stößt ein Phantasiefenster in der Wand auf, lässt das »Leben« von hinter der Wand aus dieser Oberfläche hervorbrechen, auch aus der urbanen Warenwelt, deren Zeichen die Reklametafel der Berliner

---

11 Kurt Tucholsky (Ignaz Wrobel): Das Gesicht der Stadt, in: Freiheit, 16. November 1920, zit. nach: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Marie Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbek 1960, Bd. 2, S. 436–438. Vgl. den Beitrag von Wolfgang Brückle in diesem Band.

12 Joseph Roth: Fahrt an den Häusern, in: Berliner Börsen-Courier, 23. April 1922, zit. nach: ders.: Werke, hg. von Klaus Westermann und Fritz Hackert, Köln 1989–1991, Bd. 1, S. 793.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schokoladefabrik Sarotti ist. In wie immer klischeehaften Splittern erreicht das »Leben« nun auch – im akustischen Modus – den Betrachter hinter seinem fahrenden Zugfenster und durchbricht so dessen fast fotografische Distanz. Der visuelle Wahrnehmungsvorgang wird überlagert durch eine eigentlich schon literarische Phantasieproduktion, die aber vom Text als eine ›Realität‹ der Sache ausgegeben wird. »Aufhorchen« sollen wir Leser angesichts dieser verborgenen Realität, denn ihr sind wir »verwandt« und insofern nahe. Die physiognomische Wahrnehmung, wie sie Roth hier praktiziert, etabliert so eine lebendige Beziehung und eine Beziehung des Lebendigen zur toten Wand. Dieser schreibt sie zu, was eigentlich nur das Resultat ihrer eigenen Zeichnung ist. Die feuilletonistische Physiognomik setzt insofern die literarische Phantasie voraus und schließt sie in ihr Darstellungsverfahren ein. Mit ihr kann sich das Feuilleton auch vom neusachlichen Journalismus abgrenzen und als eigene Gattung mit literarischem Anspruch behaupten.

2. Physiognomische Darstellung als Totalisierung

Indem der Feuilletonist nicht fotografiert, sondern in Roths Metaphorik eben »zeichnet«, macht er am Einzelnen, Partikulären ein allgemeines Phänomen lesbar. Dazu entfaltet er das, was sich unter der Oberfläche verbirgt, und erlaubt so Schlüsse auf ein umfassenderes Ganzes. Erst in dieser Darstellungsweise wird aus dem Einzelmenschen ein Typus. Solche Verallgemeinerung leistet die Karikatur schon mit dem Zeichnungsstift. Als Beispiel dafür hier das Titelbild von Georges Grosz' Mappe *Das Gesicht der herrschenden Klasse* von 1921 (Abb. 1).
Tucholsky bespricht sie euphorisch in der *Weltbühne*[13] und unterlegt das Bild dort später mit literarischen Mitteln. Sein Feuilleton mit dem Titel *Gesicht* trägt die Widmung: »Für George Grosz, der uns diese sehen lehrte«. Der Text beginnt als Bildbeschreibung:

> Ein ziemlich gedrungener Kopf, keine allzu hohe Stirn, kühle kleine Augen, eine Nase, die gern in Gläser sich senkt, ein Mund, der kalt befiehlt, und eine unangenehme Zahnbürste, die den Schnurrbart macht: so sieht dieses Gesicht aus. Ein gut fundierter schwarzer Rock, eine mäßig geschlungene Krawatte mit einer Art Perle darin, ein immer sauberer Kragen – das ist auch noch zu sehen. Das

13 Vgl. Kurt Tucholsky (Ignaz Wrobel): Fratzen von Grosz, in: Die Weltbühne Jg. 17, Nr. 33, 18. August 1921, S. 184, zit. nach: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 41f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Haar ist an den Ohren kurz geschnitten; der ganze Mann ist reinlich, putzt sich morgens die Fingernägel, rasiert sich oder läßt sich rasieren.[14]

Vom Gesicht wendet sich der Betrachterblick bald zum »ganze[n] Mann«. In der Folge seines Feuilletons gibt ihm Tucholsky die Musterbiografie eines strebsamen, kalten Karrieristen. Was Heinrich Mann als *Der Untertan* in seinem großen Roman auserzählt, das zeichnet Tucholsky mit wenigen sprachlichen Strichen in der ›kleinen Form‹: das Robotbild eines Typus, den er als Repräsentanten einer ganzen Gesellschaftsschicht sichtbar machen will. Dabei droht allerdings die Darstellung selbst wieder zum kritischen Klischee zu gerinnen.

Eine andere Form der Totalisierung in der physiognomisch-feuilletonistischen Wiener Tradition kristallisiert sich am Porträt des Kaisers Franz Joseph aus. Es hängt in jeder Amtsstube im Habsburgerreich (Abb. 2), zirkuliert aber auch durch die Feuilletons und wandert von dort aus in die Literatur. Dabei soll im weißbärtigen Kaiser das Ganze des Reiches aufleuchten. Felix Salten gibt diesem Bild in einem physiognomisch getränkten Essayband von 1910 den Titel *Das österreichische Antlitz*. Der Kaiser wird darin zur positiv-menschlichen österreichischen Ikone schlechthin hochstilisiert und sein Bild zum Bild der Zeit: »Diese Epoche trägt seine Züge, wie den Münzen sein

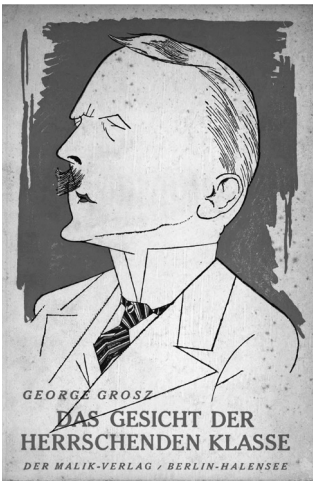


Abb. 1

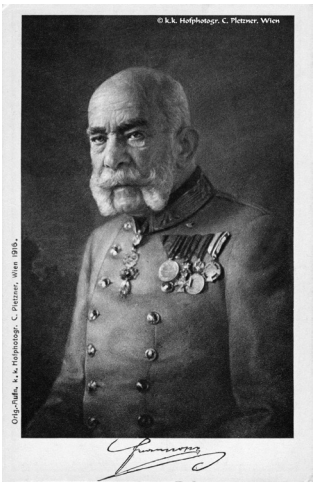


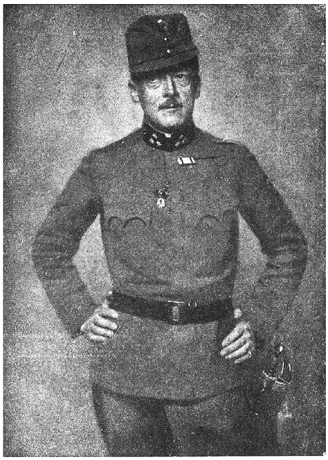
Abb. 2

14 Ders. (Kaspar Hauser): Gesicht, in: Die Weltbühne Jg. 20, Nr. 27, 3. Juli 1924, S. 33, zit. nach: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 408f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Antlitz eingeprägt ist.«[15] Diese doppelte Totalisierung des Porträts, das für ein Reich und eine Epoche stehen soll, wirkt auch nach deren Ende weiter. Joseph Roth taucht das anheimelnde Bartbild in seinen Feuilletons in ein immer nostalgischeres Licht.[16] Gleichzeitig verselbständigt sich das Kaiserporträt zur literarischen Figur des Bezirkshauptmanns Franz von Trotta, der in Roths Roman *Radetzkymarsch* (1932) als leibhaftiger Doppelgänger des Kaisers auf diesen trifft.[17] Mit diesem Kunstgriff demonstriert Roth das physiognomische Ähnlichkeitsverhältnis von literarischer Fiktion und historischer Realität, unter dem auch dieser große Roman als ein mögliches »Gesicht der Zeit« erscheinen kann.

Auch Karl Kraus, Physiognomiker meist in polemischer Absicht, greift mehrfach zum »österreichischen Antlitz« in der Formulierung Saltens und dem, was die »Sonntagsfeuilletonisten«, wie Kraus sie apostrophiert, daraus gemacht haben.[18] Er löst das »österreichische Antlitz« jedoch, wie eine Art Totenmaske der Zeit, von der Figur des Kaisers ab und widmet es allegorisch um. Seinem großen *Nachruf* auf die Weltkriegszeit, der 1919 als eigenes Heft der *Fackel* erscheint, stellt er ein Foto des Grafen Leopold Berchtold voran (Abb. 3), um in ihm, dann aber auch in vielen anderen Fratzen, das »österreichische Antlitz« zu erkennen.[19]



Phot. d'Ora.

Berchtold

Abb. 3

In den *Letzten Tagen der Menschheit* bezeichnet der Nörgler, die Platzhalterfigur des Autors Kraus, dieses Bild des Grafen in seiner ganzen Bonhomie als den eigentlichen »Kriegsgrund«[20] und rubriziert es ebenfalls unter dem Sammeltitel »Das österreichische Antlitz«. So erhält der affirmative Feuilleton-Begriff

15 Felix Salten: Das österreichische Antlitz. Essays, Berlin 1910, S. 276.
16 Bei Roth kommt der Kaiser und das Kaiserporträt in zahlreichen Feuilletons vor; vgl. das Register aus ders.: Werke, Bd. 3, S. 1060 (Stichwort: Franz Joseph I).
17 Vgl. Joseph Roth: Radetzkymarsch, in: ders.: Werke, Bd. 5, S. 404f.
18 Karl Kraus: Die Fackel 501 (1919), S. 53.
19 Ebd., S. 1–120.
20 Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, in: ders.: Schriften, hg. von Christan Wagenknecht, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 10, S. 409.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Weltkriegsdrama eine eigene, ins Diabolische umgewertete Gestalt. Als solche erscheint »das österreichische Antlitz« schließlich leibhaftig hinter dem Fahrkartenschalter eines Bahnhofs, vor dem eine »fünfhundertköpfige Herde« stundenlang wartet. Dann schlägt der Nörgler mit dem Stock auf den Schalter, und dieser geht auf:

> *(Der Schalter geht in die Höhe. Das österreichische Antlitz erscheint. Es ist von außerordentlicher Unterernährtheit, jedoch von teuflischem Behagen gesättigt. Ein dürrer Zeigefinger scheint hin- und herfahrend alle Hoffnung zu nehmen.)*
> Das österreichische Antlitz: Wird kane Koaten ausgeben! Wird kane Koaten ausgeben![21]

Der Stockschlag des Nörglers bewirkt die Verwandlung der Realität in ein allegorisches Bild. Das Schaltergesicht wird zum Pars pro toto für die Menschheit und ihre letzten Tage, also auf seine Weise zum »Gesicht der Zeit«. Diesem Grundgestus folgt das ganze Weltkriegsdrama, das sich gegen sein Ende hin zunehmend allegorisiert und dabei die Zeit letztlich stilllegt, um sie als monumentale Allegorie dem Betrachter entgegenzuhalten. Auch bei Kraus, wie bei Roth, erweist sich also die physiognomische Akzentuierung der ›kleinen Form‹ als Keim- und Kernzelle einer literarischen Großform.

3. Medienkritik

Bei aller Affinität zur Physiognomik wird diese, als Zeitphänomen, im Feuilleton auch kritisch gespiegelt. Denn auch die Physiognomik selbst gehört zum »Gesicht der Zeit«. Besonders die neuen Medien Fotografie und Film nimmt das Feuilleton kritisch unter seinen Zeichnungsstift. Aber auch schon jene Bilder, mit denen die illustrierte Presse im Weltkrieg den Feind zeichnet, werden im Feuilleton kritisch nachgezeichnet. Polgar kommentiert unter dem Titel *Bilder* in der *Schaubühne* vom Februar 1918, wie sich das Bild der Russen in den illustrierten Zeitungen während den Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk wandelt.[22] Denn Polgar weiß: »Spiegel der Zeit und ihrer Menschen ist das illustrierte Blatt. Aus ihm kann man, ohne irgendwelchen Text zur Kenntnis zu nehmen, erfahren, was die Weltuhr geschlagen hat.«

---

21 Ebd., S. 432.
22 Vgl. Alfred Polgar: Bilder, in: Die Schaubühne Jg. 14, Nr. 7, 14. Februar 1918, S. 165f., zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 21–23.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Den Gang dieser physiognomischen Uhr illustriert Polgar in seinem Feuilleton am Wandel des Russenbildes, vom »finsteren Affen« mit der »Knute« vor einem Jahr, über den schon schönen »schwarzen Vollbart« am »schwermütigen Gesichtsoval« vor zwei Monaten, zum »slawischen Antlitz«, »aber in edelstem physiognomischen Moll« vor zwei Wochen, bei guten Verhandlungsaussichten in Brest-Litowsk. Der Feuilletonist fragt sich entsprechend, wann endlich auch der Amerikaner, der Italiener, der Franzose oder der Engländer nicht mehr als Zerrbilder in der Zeitung erscheinen würden. In seiner physiognomischen Medienkritik steckt so kaum verhüllt Polgars pazifistische Botschaft.

Solchen gezeichneten, manipulierten Fratzen des Feindes gegenüber erscheint die Fotografie als die bessere Alternative. Sollte man die Zeit nicht besser fotografieren als sie »zeichnen«? Wäre die Fotografie das neusachliche Medium der Wahrheit? Diese Frage stellt Joseph Roth in seinem Feuilleton *Das Antlitz der Zeit* von 1920 am Schluss: »Häßlich ist sie, die Zeit. Aber wahr. Sie läßt sich nicht malen, sondern photographieren. Ob sie wahr ist, *weil* sie hässlich ist? Oder hässlich, weil wahr?«[23] Mit solchen Fragezeichen begleitet das Feuilleton die Konjunktur der Fotografie und der großen Fotobände,[24] wie etwa August Sanders *Antlitz der Zeit* von 1929, in dessen Vorwort Alfred Döblin ebenfalls die Wahrheitsfrage an die dort gesammelten Porträts stellt.[25] Diese Auseinandersetzung des Feuilletons mit der Fotografie müsste man eigens thematisieren. Denn in ihr spiegelt sich vermutlich auch die Abgrenzungsproblematik des alten, literarisch-skizzenhaften Feuilletons zur neusachlichen Reportage, die sich in diesen Jahren in den kulturellen Rubriken der Zeitungen auszubreiten beginnt.

Auch die Auseinandersetzung des Feuilletons mit dem Film ist noch kaum systematisch aufgearbeitet, obwohl die Faszination des Kinos die Feuilletonisten früh erfasst und obwohl sich bald auch schon die Filmkritik als

---

23 Joseph Roth: Das Antlitz der Zeit, in: Der neue Tag, 1. Januar 1920, zit. nach: ders.: Werke, Bd. 1, S. 213–215, hier S. 215.

24 Vgl. Wolfgang Brückle: Politisierung des Angesichts. Zur Semantik des fotografischen Porträts in der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte Jg. 17, Nr. 65 (1997), S. 3–24; Wolfgang Brückle: Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Gesichter der Weimarer Republik, S. 131–155; Tanja Nusser: »Das Menschengesicht heute ist ohne Gegenwärtigkeit. Es ist wie ein Kinogesicht.« Das Antlitz in der Weimarer Zeit, in: IASL 39/2 (2014), S. 325–350.

25 Vgl. Alfred Döblin: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. Vorwort zu August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1976 (Erstdruck 1929).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eigene Gattung unter dem Strich einzunisten beginnt.[26] Das provoziert die Auseinandersetzung; gerade die physiognomischen Affinitäten des Feuilletons führen dieses schon früh zu bis heute aktuellen, medienkritischen Einsichten zum Film. Dies kann hier nur an Polgars Artikel *Das Gesicht der Autorität* von 1924 angedeutet werden. Polgar schildert darin, wie sich im Spiegel der Filmwochenschau der Auftritt des französischen Präsidenten je nach Situation ändert:

> So kenne ich, als eifriger Kinobesucher, das Gesicht des Präsidenten in Freud und Leid, bei Regen, Sonn' und Wind, in feierlichen wie in profanen Augenblicken, ernst, gemütlich, offen, verschlossen, aufmerksam, väterlich, freundschaftlich, gedankenvoll, vergnügt, wiederspiegelnd mannigfache Gemütsbewegung. Es ist ein Gesicht, das immer genau in der Tonart des Anlasses geht, bei dem es sich zeigt.[27]

In freundlicher Ironie zeichnet Polgar in der Folge die Inszenierung präsidialer Autorität beim Autosalon, bei der Gemüseausstellung oder beim Kriegerdenkmal nach; das sei nicht mal Schauspielerei, sondern einfach das »Wasserzeichen der Demokratie«. Polgars skeptischer Unterton bezieht sich nicht nur auf die mediale Manipulierbarkeit von Herrschaftsgesichtern in der Massendemokratie, die ebenso mobil geworden sind wie das Medium, in dem sie erscheinen – anders als noch das stabile Herrschaftsporträt der alten Monarchie. Am multiplen Bild der Feinde wie auch am Chamäleonbild der gefilmten Autorität wird für Polgar das physiognomische Verfahren selbst fragwürdig.

Dabei wird der Film gerade erst zum neuen physiognomischen Ausdrucksmedium schlechthin ausgerufen. Im gleichen Jahr 1924 erklärt der Filmkritiker Béla Balázs in seinem wirkungsmächtigen, physiognomisch grundierten Manifest *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films:* »Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses ›Gesicht der Dinge‹ darzustellen, wie der Film. Weil er nicht nur eine einmalige, starre Physiognomie, sondern ihr geheimnisvollgeheimes Mienenspiel zeigen kann.«[28] Dieser physiognomische Optimismus des jungen Films stößt im Feuilleton auf wachsende Skepsis. Als Beispiel

---

26 In Polgars *Kleinen Schriften* (Bd. 4, S. 351–453) sind Texte zu diesem Medium gesammelt präsentiert.

27 Alfred Polgar: Das Gesicht der Autorität, in: Das Tage-Buch V (46), 15. November 1924, S. 1651–1653, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 2, S. 193–196, hier S. 193.

28 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924), in: ders.: Schriften zum Film, hg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982, Bd. 1, S. 43–136, hier S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dafür Joseph Roth, der in seiner Rezension von Max Picards Buch *Das Menschengesicht,* das 1929 breit rezipiert wird, daraus einleitend die Sätze zitiert:

> »Das Bewegliche, Eilige, Provisorische, Verschwindende des Gesichts von heute ins Mechanische übertragen: Das ist das Kinogesicht. Das Kino konnte überhaupt nur darum erfunden werden, weil es das Gesicht von heute gab. Vor der Monumentalität eines Menschengesichtes, wie es früher war, hätten sich die Bewegungen auf der Kinoleinwand niemals getraut, sich in ein Bild, das einem Gesicht gleicht, zusammenzufassen. Die Bewegungen wären auseinandergefahren und zerflattert vor dieser Monumentalität.«[29]

Roth ist von dieser These Picards begeistert, weil sie das genetische Verhältnis von Medium und Zeitgesicht umkehrt: Die zerflatterte, facettierte Vielgesichtigkeit der Gegenwart produziert den Film als sein adäquates Medium. Doch das Maß aller Dinge wäre immer noch das eine, »monumentale« Menschengesicht, auf dessen Gottebenbildlichkeit Picard sich bezieht. Auf diesen »Ursatz« läuft auch Roths Feuilleton an seinem Ende hinaus. Das ist nicht nur symptomatisch für eine religiöse Wende bei Roth, sondern auch für ein feuilletonistisches Schreiben, das seine Affinität zur Physiognomik eher im Porträt und damit im Standbild als in der Flüchtigkeit des Films entdecken will, obwohl es selbst durchaus ein modernes, flüchtiges Medium ist.

4. Entleerte Subjektivität

Vor diesem impliziten Maßstab des einen, unverwechselbaren Gesichts, dem das im Wortsinn »unteilbare« Individuum entsprechen würde, erscheint die Gegenwart als eine der entleerten, annullierten Subjektivität. Gerade für das Feuilleton, in seiner Affinität zur alten Porträtkunst, wird dies zum Gegenstand seiner grundsätzlichen Kulturkritik. Schon Nietzsches Zarathustra verhöhnt die »Gegenwärtigen«, weil ihr »Gesicht« eine »Maske« sei, »vollgeschrieben mit den Zeichen der Vergangenheit, und auch diese Zeichen überpinselt mit neuen Zeichen«: »Aus Farben scheint ihr gebacken und aus geleimten Zetteln.«[30] Schon für Nietzsche ist also das Gesicht ein kul-

---

29 Joseph Roth: »Das Menschengesicht«, in: Münchner Neueste Nachrichten 29. Dezember 1929, zit. nach: ders.: Werke, Bd. 3, S. 146–148, hier S. 146.

30 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra (II), in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 4, S. 153.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

turell verkleistertes Zeichensystem, das als solches unlesbar geworden ist. Im selben Ton höhnt auch Karl Kraus 1908 *Von den Gesichtern*.[31] Er sieht sie im Plural, sich immer ähnlicher werdend, auch wenn der Einzelne sich um »unterscheidende Zeichen« bemühe. Doch höchstens noch die unterschiedliche »Richtung der Schnurrbartspitzen« könne in Deutschland den Einzelnen auszeichnen.

In den 20er Jahren wird die Entleerung der Individualität im Feuilleton fast zum kritischen Klischee. Polgar z.B. analysiert 1919, wie die Uniform das Individuum in ein »Gattungsexemplar« verwandelt habe.[32] Diese Uniform trägt er virtuell auch im Zivilleben und in der anonymen Großstadt weiter. Am Beispiel des Sandwichmanns stellen sowohl Polgar wie auch Roth in je eigenen Feuilletons heraus, wie sich bei diesen Werbeträgern im Wortsinn auch der Gesichtsausdruck annulliert. Polgar sieht beim Sandwichmann ein »ins Nichts entrücktes Antlitz«.[33] Und Roth stellt sich gar vor, wie Gott, wenn er dieses »Ebenbild« erblicken würde, selbst glauben müsste, er hätte eine Auto-Reklame auf seinem »ewigen Antlitz«.[34] Das »Antlitz«, wert- und bedeutungshaltiger als das trivialere »Gesicht«, taucht nicht zufällig als Begriff in diesen feuilletonistischen Kontexten auf, markiert es doch einen Anspruch, letztlich jenen auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen, dessen Verlust die Autoren implizit beklagen.[35]

Die Moderne hat die Gesichter gelöscht. Tucholsky stellt 1919 auf einer Fahrt durch das Nachkriegsberlin fest, die Gesichter seien »genau so ausradierte helle Flächen wie vor dem Kriege. Nirgends ein Atom seelischen Lebens, nirgends eine Spur innerer Erlebnisse«.[36] George Grosz zeigt 1920 in einem symptomatischen Bild »ohne Titel« (Abb. 4), wie das Gesicht zur eigentlichen Nullstelle der Moderne wird.

---

31 Karl Kraus: Von den Gesichtern, in: Simplicissimus Jg. 13, H. 9 (1908), S. 153, auch in: Die Fackel 256 (1908), S. 3–8.

32 Alfred Polgar: Die Uniform, in: Der neue Tag, 4. April 1919, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 72–74, hier S. 73.

33 Ders.: Der Sandwichmann, in: Prager Tagblatt, 23. Oktober 1921, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 2, S. 115–117, hier S. 116.

34 Joseph Roth: Der Mensch aus Pappkarton, in: Vorwärts, 10. Februar 1924, zit. nach: ders.: Werke, Bd. 2, S. 46–48, hier S. 47.

35 Zum Unterschied von »Antlitz« und »Gesicht« vgl. im Ansatz Tanja Nusser: »Das Menschengesicht«, S. 328–331.

36 Kurt Tucholsky (Ignaz Wrobel): Gesichter, in: Die Weltbühne Jg. 15, Nr. 53, 25. Dezember 1919, S. 805, zit. nach: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 239f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

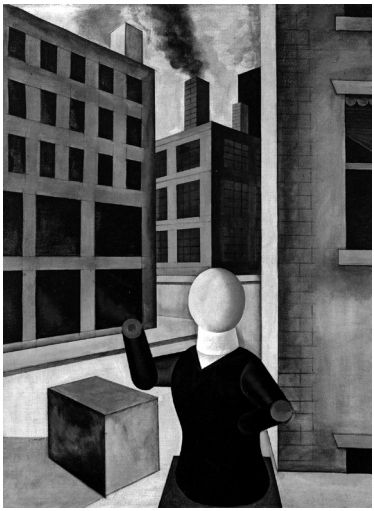


Abb. 4

Tucholsky legt 1922 in der *Weltbühne* unter dem Titel *Die Gesichtsschilder* noch nach, indem er davon ausgeht, wie in der *Berliner Illustrierten Zeitung* auf einem Bild zwei fotografierte Passanten mit weißen »Gesichtsschildern« unkenntlich gemacht wurden, so wie das heute bei Internet- und Fernsehbildern üblich ist. Für Tucholsky ist das nur das Zeichen dafür, wie »der Deutsche Individuum spielt« und sich ein Privatleben konstruiert, das es so längst nicht mehr gibt. Alles scheint öffentlich, wie auf dem Bild von Grosz, und hinter den Gesichtsschildern der Deutschen würde man höchstens noch – so Tucholsky – eine »Maske von Feierlichkeit, Gespreiztheit und Theaterblech« finden – Nietzsche, nochmals.[37]

Kein persönliches Antlitz, nirgends, in der Massengesellschaft, und eine allgegenwärtige Öffentlichkeit, in der sich das Gesicht zur leeren Projektionsfläche der Medien entleert, wie dies Polgar am französischen Präsidenten gezeigt hat. So muss auch die Physiognomik ins Leere greifen. Polgar zieht 1932 unter dem Titel *Wahrheit führt irre* im *Berliner Tageblatt* eine ernüchternde Bilanz seiner eigenen physiognomischen Affinitäten. Am Anfang stellt er fest:

> Das Gesicht ist ein Vexierspiegel der Seele, und die Physiognomie eine unsichere Wissenschaft. Nur wenn man genau weiß, was und wer einer ist, kann man es ihm von den Zügen ablesen. Auf diesen relativ verläßlichen Grundsatz sind die physiognomischen Untersuchungen Lavaters, Goethes Freund, gestützt. Das Antlitz etwa Julius Caesars betrachtend, findet er in der Gesichtsbildung des großen Staatsmanns und Soldaten die unübersehbaren Zeichen staatsmännischer und soldatischer Größe. Fehlt solches Wissen um das Charakteristische der Person, aus deren Aussehen auf ihr Charakteristisches geschlossen werden soll, dann sind Irrtümer kaum vermeidbar.[38]

---

37 Ders. (Ignaz Wrobel): Die Gesichtsschilder, in: Die Weltbühne Jg. 18, Nr. 2, 12. Januar 1922, S. 53–54 [nicht in: ders.: Gesammelte Werke].

38 Alfred Polgar: Wahrheit führt irre, in: Berliner Tageblatt, 28. Januar 1932, S. 2, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 3, S. 58–62, hier S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die klassische Physiognomik ist eine »unsichere Wissenschaft«, denn sie hat einen tautologischen Grundzug: Sie erkennt nur, was sie schon kennt. Bei einer Probe am Wirtshaustisch muss Polgars Ich-Erzähler in der Folge erfahren, dass auch Umkehrschlüsse in die Irre führen: Das brutale Gesicht eines Gastes lässt nicht auf eine versteckte Sanftheit, sondern auf eine reale Brutalität schließen. Dessen »wahres Gesicht« ist ihm tatsächlich »auf dem Gesicht geschrieben«. Der Ich-Erzähler ist verwirrt: »Ist also selbst dies Trug, daß der Schein trügt? Wie soll man sich noch halbwegs auskennen, wenn die Masken nicht rechte Masken, sondern wirkliche Gesichter sind?!« Wenn Masken und Gesichter austauschbar werden, dann sind alle Gesichter nur Masken. Diese nietzscheanische Erkenntnis bringt das physiognomische Projekt des Feuilletonisten zum Absturz. Er ist angetreten, mit physiognomischen Mitteln das Gesicht nicht nur von Individuen, sondern einer ganzen »Zeit« zu entziffern. Nun sieht er sich lauter Zeichenoberflächen gegenüber, die er nicht auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfen kann. Mit der Entleerung des Subjekts hat sich auch der physiognomische Anspruch des Feuilletons erledigt. Polgar nimmt den Text *Wahrheit führt irre* noch in seinen Sammelband mit dem Plural-Titel *Ansichten* auf, der 1933 bei Rowohlt erscheint. Dann verlässt er, unmittelbar nach dem Reichstagsbrand, Berlin. Die große Zeit des Feuilletons, deren Gesicht dieses zeichnen wollte, ist mit der Machtergreifung Hitlers zu Ende.

5. Physiognomische Selbsterkenntnis des Feuilletons

Die Affinität des Feuilletons zur »unsicheren Wissenschaft« der Physiognomik hat fundamental mit der eigenen »unsicheren« Identität des Feuilletons zu tun; die Physiognomik ist gewissermaßen ihr Umkehrspiegel. Diese These kann hier abschließend nur angedeutet werden. Wenn sich das Feuilleton in mehrfachen Ambivalenzen bewegt, dann treten diese auch physiognomisch an den Tag. Das betrifft primär die Autorschaft: In der anonymen Nachrichtenflut der Zeitung soll das Feuilleton eine persönliche, den Leser auch persönlich ansprechende und wiedererkennbare Schreibweise schaffen. Die unverwechselbare ›Handschrift‹ des Feuilletonisten wird zum Markenzeichen, das der Zeitung ein individuelles »Gesicht« gibt. Unter den Rotationsmaschinen und in den Bleiwüsten der Zeitungen sind dies zwar beides nicht mehr als Metaphern jener Dialektik, die erst hinter der beliebigen Reproduzierbarkeit des Drucks der Handschrift, insbesondere auch den

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autografen eines anerkannten Autors, ihre Aura zuspricht.[39] Nicht zufällig führen die Feuilletonisten der Zeit wie Polgar, Kracauer oder Walser wiederum im Feuilleton eine Auseinandersetzung um den Gebrauch der Schreibmaschine.[40] Und als auf die Handschrift bezogene Variante der Physiognomik hat gleichzeitig die Graphologie etwa bei Ludwig Klages Konjunktur. Beides ist Ausdruck des Bedürfnisses, das die Feuilletonisten mit den Absatzstrategien der Zeitungen zusammenführt: Im Feuilleton soll sich ein alter, auratischer Begriff von Autorschaft retablieren, auch wenn dieser durch die mediale Multiplikation und die Kurzlebigkeit besonders in der Zeitung längst dementiert worden ist. In der enormen Medienkonkurrenz gibt das Feuilleton der Zeitung ein eigenes »Gesicht«. Weil er dies weiß, kann Roth auch gegenüber seinem Feuilletonchef so trotzig-selbstbewusst auftreten. Gleichzeitig aber droht sich die Spur der Feuilletonisten in der Anonymität des Schreibens ›für den Tag‹ zu verlieren; nicht zufällig schreiben sie häufig auch unter Pseudonymen, am extensivsten Tucholsky. Und Alfred Polack ist gar zeitlebens unter seinem Pseudonym aufgetreten: Alfred Polgar. Auch den Feuilletonisten selbst droht so jener Identitätsverlust, den sie ihren Zeitgenossen von den Gesichtern ablesen.

Umso nötiger braucht es den eigenwilligen Zeichner, auch für das eigene Gesicht. Polgar erkennt 1926 im Vorwort zu einem Band des Wiener Feuilletonisten und Pressezeichners Benedikt Frederik Dolbin im Verfahren des Karikaturisten auch sein eigenes: Dolbin zeichne dem Menschen »die Wahrheit ins Gesicht«.[41] Es brauche den Zeichner, um das Individuelle »wie auskristallisiert« ans Licht zu fördern; dabei erscheinen aber auch die verborgen-hässlichen Züge. Wie ein »Bettelvolk« »überschwemmen« diese »Straßen und Plätze des physiognomischen Plans, sie schlagen Würde, Pathos, Gebieterisches tot und besetzen die wichtigsten Punkte des Gesichts, das nun ganz ihnen gehört«. In der Metaphorik der bedrohlichen Massengesellschaft, die von unten her aufquillt, sieht Polgar das Verdrängte, Klägliche im Menschen durch Dolbin gezeichnet. Denn auch Dolbin habe das alte

---

39 Vgl. Roger Chartier: Die Hand des Autors. Literaturarchive, Kritik und Edition, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 54 (2010), S. 496–511. Vgl. auch den Beitrag von Hans-Georg von Arburg in diesem Band.

40 Vgl. Peter Utz: Digitale Fingerübungen auf traurigen Tasten. Eine Fußnote für Schreibhandwerker, http://www.gingko.ch/cdrom/Utz/, 2000 (25. November 2015).

41 Alfred Polgar: Der Zeichner Dolbin, in: Die Gezeichneten des Herrn Dolbin: Literarische Kopfstücke, Karikaturen von B.F. Dolbin. Mit einer Einleitung von Alfred Polgar, Wien 1926, S. 5–8, auch in: Berliner Tageblatt, 13. Juli 1926, zit. nach: ders.: Kleine Schriften, Bd. 4, S. 266–269, hier S. 266.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

physiognomische Grundvertrauen verlassen: »Auch dem vollkommensten Menschenantlitz fehlt's noch irgendwo zur Gottähnlichkeit.«

So kann Polgar Dolbin als einen »Bruder im Geiste« begrüßen. Denn er sieht den Karikaturisten als zeichnenden Epigrammatiker und als »wortgeizigen Kritiker, der aus hundert Zeilen eine macht«. Insofern ist auch Dolbin ein Meister der ›kleinen Form‹, in dem sich Polgar mit eben so knappen Worten erkennt. Sein eigenes Porträt, das in diesem Band steht (Abb. 5), kommentiert Polgar nur mit den Worten: »[…] im Gesicht Alfred Polgars das Weichliche, Verschwommene, Verzwickte. Kein grader Strich in der ganzen Physiognomie.«[42]

Benedikt Fred Dolbin: Alfred Polgar, Zeichnung, 1926

Abb. 5

Polgar sieht sich im gezeichneten Spiegel von Dolbin mit Zügen, die auch die des Feuilletons sind: weichlich, verschwommen, aber umso ›verzwickter‹ zu greifen. Fast finden wir uns wieder bei jener Physiognomik, wie sie Polgar selbst 20 Jahre zuvor dem Wiener Feuilleton zugeschrieben hat, das er für tot erklärte. In Polgars eigenen Zügen, wie er sie selbst beschreibt, lebt es nun wieder neu auf.

Denn bis an sein Ende will das Wiener Feuilleton das Gesicht wahren, auch wenn es nicht mehr unbedingt an die Physiognomik glauben mag. Polgar kann mit diesem Porträt, weichgezeichnet, aber gerade dadurch unverwechselbar, in dem Band Dolbins gleichberechtigt mit anerkannten Schriftstellern wie Hofmannsthal, Werfel oder Musil auftreten. Wie etwa ein Stefan George kultivieren diese in den neuen Bildmedien ihren medialen Auftritt. Auch das Feuilleton partizipiert an dieser Konjunktur, mit Schriftstellerporträts, wie sie meist aus äußeren Anlässen wie Geburts- oder Todestagen erscheinen. Indirekt melden die Feuilletonisten damit aber auch ihren eigenen literarischen Anspruch an – man denke nur an die Schriftstellerporträts Robert Walsers. Vor allem aber versuchen die Feuilletonisten, mit eigenen Buchsammlungen ihre kurze Tagesware in die literarische Unsterblichkeit hochzustemmen und dadurch dem schnellen Vergessen des Feuilletons zu entgehen. Einer von

---

42 Ebd., S. 269. Den Hinweis auf diese Stelle und weitere Anregungen verdanke ich: Andreas Nentwich: Alfred Polgar, Berlin/München 2012, S. 10f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vielen, und eben darum auch einer der fast Vergessenen, ist Anton Kuh (1890–1941), Feuilletonist und Stegreifredner zwischen Prag, Wien und Berlin.[43] An ihm lässt sich die physiognomische Selbsterkenntnis des Feuilletons nochmals exemplarisch ablesen. Kuh spielt im Feuilletonbetrieb mit, auf allen Kanälen. Er wagt 1925, öffentlich Karl Kraus als »Affe Zarathustras« anzugreifen, und legt sich mit literarischen Größen wie Gerhard Hauptmann an, dessen Goethe-Posen er verhöhnt.[44] Doch auch er aspiriert in eigenen Buchsammlungen auf literarische Ewigkeit. 1931 erscheint sein Band mit dem Titel *Der unsterbliche Österreicher*.[45] Auf dem Titelbild (Abb. 6) blickt ein Gesicht von unten her, wie von unter dem Strich hoch, auf einen Rumpf, der kopflos in die Ewigkeit zu entschweben scheint.

Abb. 6

43 Vgl. Andreas B. Kilcher: Physiognomik und Pathognomik der jüdischen Moderne. Anton Kuhs anarchistische Sendung des Judentums, in: Aschkenas 10/2 (2000), S. 361–388.

44 Anton Kuh: Goetze und Ketzer. Nachwort zu Hauptmanns Geburtstag, in: Prager Tagblatt, 23. November 1922, zit. nach: ders.: Der unsterbliche Österreicher, hg. von Ulrich N. Schulenburg, Wien 2001, S. 34–38.

45 Ders.: Der unsterbliche Österreicher, München 1931.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unsterblich wird Österreich nicht in jenen Bildern des Kaisers Franz Joseph, die auch durch diesen Band noch spuken, sondern eigentlich durch den Feuilletonisten, der mit diesem Buch auch seinen eigenen Unsterblichkeitsanspruch anmeldet. Der physiognomische Zusammenhang von Gesicht und ganzem Menschen wird dabei aber ironisch zerschnitten. Trotzdem ist Kuh ein physiognomischer Feuilletonist *par excellence,* mit einem eigenen Blick für die Physiognomik der Literatur. Im Juni 1924 schreibt er in einem österreichischen Boulevardblatt den ersten Nachruf auf einen Dichter, der unweit von Wien praktisch unbekannt verstorben ist: Franz Kafka, der gar kein »Zeitungsgefälliger« gewesen sei, aber »in dessen äußerlich knappem Werk Sprache endlich wieder ein Gesicht trägt«.[46]
Auch Kuh selbst möchte seinem Schreiben unverwechselbare Züge geben. Er spitzt es aphoristisch zu. 1931 publiziert er einen Band unter dem Titel *Physiognomik,* den übrigens Tucholsky begeistert begrüßt.[47] Im fiktiven Vorwort zu einer zweiten Auflage, auf das Jahr 2030 vorausdatiert, begründet er den Titel so:

> Wir wissen heute auch, warum er für sein Buch gerade den Titel »Physiognomik« wählte. Bildete er doch, indem er seine Aussprüche in einer Art Notwehr aus den Gesichtern seiner Zeitgenossen riß, die Physiognomie jener Zeit nach. Ja, er wird wohl, wie wir annehmen dürfen und mehr als man seinem oft leichtfertigen Witz zutrauen möchte, an deren Anblick gelitten haben. Es war zwischen Torschluß und Anfang. Zwei Kulturen lösten einander ab. Der adelige Mensch wich dem gemeinen, der Geist streckte die Waffen, der Plebejer regierte das Zwischenreich.[48]

Physiognomik als »Notwehr« in einem Epochenbruch, der die »Plebejer« an die Macht bringt. Wer das ist, konkretisiert ein erster Aphorismus mit unmissverständlicher Schärfe: »Physiognomie der Zeit: Das Gesicht des Führers ist identisch geworden mit dem der Geführten.«[49] Die Sammlung zeichnet in dieser Weise das Gesicht der Zeit mit scharfen, knappen Strichen. In ihrem Spiegel erkennt sich aber auch der Feuilletonist selbst. Im Abschnitt

---

46 Ders.: Kierling in der Literaturgeschichte. Zum Tode eines Dichters, in: Die Stunde, 11. Juni 1924, zit. nach: ders.: Der unsterbliche Österreicher, S. 82–83.

47 Vgl. Kurt Tucholsky (Peter Panther): Auf dem Nachttisch, in: Die Weltbühne Jg. 28, Nr. 5, 2. Februar 1932, S. 177, zit. nach: ders.: Werke, Bd. 10, S. 24–29, hier S. 28.

48 Anton Kuh: Physiognomik. Aussprüche, München 1931, S. 7f.

49 Ebd., S. 11. Kuh versucht übrigens 1934, in einem Nachruf auf den Schauspieler Max Pallenberg, Hitlers Physiognomik als verpasste Lebensrolle dieses Schauspielers satirisch zu demontieren. Vgl. dazu Claudia Schmölders: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie, München 2000, S. 185f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Physiognomik oder der Zeitgenosse« steht unter dem Titel *Photos:* »Stammgast im Literaturcafe: Er sieht aus wie verhungert durch Unbeachtetheit. Gott hat ihm sein Gesicht als unverwendbar zurückgeschickt wie die Redaktion seine Manuskripte.«[50] Eine Momentaufnahme als feuilletonistisches Selbstporträt: Unbeachtet darbt der Feuilletonist im Literaturcafé vor sich hin, als Hungerkünstler der öffentlichen Aufmerksamkeit. Er hat sich kein »Gesicht« schaffen können, weil seine Manuskripte zurückgewiesen worden sind. Sein Gesicht und seine Manuskripte sind gleicherweise gelöscht. Die alte Gottebenbildlichkeit des Menschen hat sich in die platte Abhängigkeit des Feuilletonisten von den allmächtigen Redaktionen verwandelt. Doch weder Gott noch die Redaktionen wollen sich in diesem »Stammgast« erkennen. Umso deutlicher wird für uns dieser »Stammgast« zur kleinen, scharf aufblitzenden Facette einer Epoche, deren Gesicht gerade das Feuilleton und die Feuilletonisten unverwechselbar mitgeprägt haben.

50 Anton Kuh: Physiognomik, S. 78. Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Anna Stüssi: Ludwig Hohl. Unterwegs zum Werk. Eine Biographie der Jahre 1904–1937, Göttingen 2014, S. 198.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MATTHIAS ATTIG

Sprachliche Physiognomie als linguistische Kategorie
Möglichkeiten einer linguistischen Operationalisierung des Physiognomiebegriffs[1]

1. Sprachliche Physiognomie bei Walter Benjamin

Am Ende einer Rezension mit dem Titel *Probleme der Sprachsoziologie* steckt Walter Benjamin einen sprachtheoretischen Stoffkreis ab, der den der Sprache »innewohnenden Ausdruckscharakter«[2] zum Zentrum hat. Er würdigt die »Sprachphysiognomik«[3] als Überwindung der von ihm befehdeten »onomatopoetischen Theorie«,[4] die das mimetische Potential der Sprache in der phonologischen Imitation einzelner Momente verwirklicht sieht, und plädiert dafür, Ähnlichkeit in einem weniger unmittelbaren Sinne als Orientierungspunkt eines Verhaltens zu fassen, das einem opaken X Gestalt zu verleihen sucht. Darüber, was man sich unter einem solchen Verhalten vorzustellen hat, bietet der Text mit seinen eher aperçuartigen Ausführungen keinen näheren Aufschluss. Es wird jedoch zumindest die Richtung gewiesen, die Benjamins Überlegungen nehmen, wenn nämlich nach einem Mallarmé-Zitat die Bemerkung fällt, dass erst eine »Anschauung, die die Wurzeln des sprachlichen und des tänzerischen Ausdrucks in ein und demselben mimetischen Vermögen erblickt«, den Beginn einer validen sprachphysiognomischen Forschung markiere.[5] Freilich mutet auch dieses Diktum noch enigmatisch an; es zu dechiffrieren, ist ohne Konsultation anderer Texte Benjamins kaum möglich. Darauf, welcher hier etwa in Betracht käme, gibt Benjamin einen Fingerzeig, wenn er in einem Brief an Werner Kraft über sein Referat Folgendes sagt: »[E]s ist von mir […] so eingerichtet, daß es genau

---

1 Der Autor ist Hans-Georg von Arburg für vielfältige Hinweise und Verbesserungsvorschläge zu großem Dank verpflichtet.

2 Walter Benjamin: Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat, in: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Frankfurt a.M. 1972, S. 452–480, hier S. 479.

3 Ebd., S. 478.

4 Ebd.

5 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

an die Stelle führt, wo meine eigene Sprachtheorie, die ich auf Ibiza […] in einer ganz kurzen programmatischen Notiz niedergelegt habe, einsetzt.«[6] Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* identifizieren das genannte Dokument mit einer exposéartigen Schrift, welche in zwei Versionen vorliegt, die *Lehre vom Ähnlichen* bzw. *Über das mimetische Vermögen* überschrieben sind. Die Untersuchung wird sich im Weiteren auf die erste, umfänglichere dieser beiden 1933 entstandenen Fassungen stützen, die ins Mystische hinüberspielt, während das esoterische Moment in der zweiten abgemildert, nicht aber ausgeschaltet ist.[7]

Benjamin gewahrt in dem »Produzieren von Ähnlichkeiten« eine intuitive Reaktion auf »natürliche« oder »magische Korrespondenzen«[8] zwischen Sachverhalten und Geschehnissen, wie sie in vorgeschichtlicher Frühzeit, in der er den Ursprung des mimetischen Vermögens verortet, den »Mikro«- ebenso wie den »Makrokosmos« organisiert haben sollen.[9] Im mimetischen Vermögen nimmt der apperzeptive Mechanismus des Menschen Fühlung mit dem *prima vista* abgezirkelten Reservat des Ontischen auf. Dieser Kontakt wird freilich primär von den Dingen her avisiert; eine Passage aus der *Lehre vom Ähnlichen* legt die Deutung nahe, dass von den Ähnlichkeiten, die der Seite des ontisch Gegebenen zuzurechnen sind, eine Aufforderung zu dessen Erkundung ergeht, welcher der Mensch entspricht, indem er nach jenen Ähnlichkeiten zu suchen beginnt: Sie »[…] erhalten die entscheidende Bedeutung erst im Licht der Überlegung, daß sie alle […] Stimulantien und Erwecker jenes mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt«.[10]

Um diese Gedankenfigur eines mimetischen Vermögens stärker zu profilieren, referiert Benjamin auf die Astrologie, deren Gegenstand er prinzipiell »Nachahmbarkeit«[11] zuschreibt, worunter er dem soeben Ausgeführten entsprechend eine »Anweisung« begreift, »eine vorhandene Ähnlichkeit zu handhaben«.[12] Er bescheinigt den Sternbildern mithin latente Intentionalität

---

6 Walter Benjamin: Briefe, hg. und mit Anm. versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1966, S. 705.

7 Vgl. ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II/3 (Anmerkungen der Herausgeber), Frankfurt a.M. 1977, S. 950.

8 Ders.: Lehre vom Ähnlichen/Über das mimetische Vermögen, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II/1, Frankfurt a.M. 1977, S. 204–213, hier S. 205 bzw. 206.

9 Ebd., S. 205.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 206.

12 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Wortsinne, nämlich verstanden als Gerichtetheit auf ein exploratives Subjekt, das von ihnen zu »kultischen Veranstaltungen« wie dem Tanz[13] bewogen wird. So gelangt Benjamin dazu, die »Nachahmbarkeit« des Gegenstandes »durch den Menschen« und das »mimetische Vermögen« durch die Partikel »bezw.« als Äquivalente miteinander zu verschalten,[14] wenn nicht einander gleichzusetzen; das »Vermögen« deklariert er über den Relativsatz »das dieser hat« hierbei nochmals als Possessum des Menschen, so dass der Anschein einer gewissen Redundanz entsteht: Es ist, als gehe es Benjamin darum, möglichst klar herauszuarbeiten, dass die Mimesis grundsätzlich einer intentionalen Steuerung unterliegt. Die Ähnlichkeit nun, an die sich die Astrologie zu halten hat, ist die »zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen«[15] und somit nicht ohne weiteres augenfällig. Dies mag den Anstoß dazu gegeben haben, dass Benjamin sie für ephemer erklärt,[16] freilich ohne ihren Ähnlichkeitscharakter zu dementieren. Der Mangel an Selbstevidenz, der diese Ähnlichkeit unweigerlich depotenziert, rührt daher, dass der Mensch kein Organ mehr für sie hat. Ist die Ähnlichkeit zum strukturellen Substrat verkümmert, so ergibt sich daraus, dass der Schwund des mimetischen Vermögens auf die Homologie zurückgestrahlt und sich ihr als objektiver Index mitgeteilt hat: Die Ähnlichkeit, die nicht mehr als Ähnlichkeit erkannt wird, ist »unsinnlich«, und zwar so, als ob sie es von jeher gewesen wäre; denn sie nicht erfassen, heißt keinen Wink mehr von ihr empfangen, wie eine anschauliche Vorstellung sich aus ihr entwickeln lässt. Benjamin exemplifiziert die Idee einer »unsinnlichen Ähnlichkeit« an der Sprache, die er als deren »Kanon« oder paradigmatische Manifestationsform bezeichnet, und sucht auf diesem Wege einen weiten Mimesisbegriff zu lancieren, der seiner Forderung gemäß auf die Sprache als Ganze Anwendung findet. Dabei gerät eher noch als die mündliche Rede mit ihren »Lautzusammenstellungen«, die nach Benjamin ihrem *signifié* homolog sind, die Schrift, genauer das »Verhältnis des Schriftbildes von Wörtern oder Lettern zu dem Bedeuteten bezw. dem Namengebenden«[17] in den Blick. Eine Betrachtung der Schrift wird dieser Anschauung zufolge darauf führen, dass die »Verspannung nicht zwischen dem Gesprochnen und Gemeinten sondern auch zwischen dem Geschriebnen und Gemeinten und gleichfalls zwischen dem

---

13 Ebd., S. 211.
14 Ebd., S. 206.
15 Ebd., S. 207.
16 Vgl. ebd., S. 206.
17 Ebd., S. 208.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gesprochnen und Geschriebenen« aus der unsinnlichen Ähnlichkeit heraus motiviert ist und diese bezeugt.[18] Als erstes Ergebnis ist hier zu vermerken, dass es sich bei den Gliedern, zwischen denen ein unterschwelliges Korrespondenzverhältnis vorwaltet, um Abstrakta von flächig-globaler Struktur handelt, die sich nicht in distinkte Einzelmomente wie Wörter und deren Referenzgrößen zergliedern lassen. Das erhellt aus den substantivierten Partizipien »Gesprochnem«, »Geschriebnem« und »Gemeintem«, in denen sich eine sprachtheoretische Position abdrückt, die weniger die Zeichen und ihre Bedeutungen als den Zusammenhang für relevant erachtet, in den sie aufgehen, um in den Dienst einer Ausdrucksintention zu treten. Die Partizipien schälen aus den materiellen Zeichen und ihren immateriellen Korrelaten jeweils kollektive Einheiten heraus und designieren sie als Derivate von Handlungen des Sprechens, Schreibens und Meinens. Laut- und Schriftsprache werden primär als Prozessgestalt der Äußerung und nicht als statisches System gedacht, dessen Elemente einer vorgefertigten Verknüpfungslogik gemäß, deren Blaupause etwa die Grammatik abgibt, miteinander kombiniert sind. Die Ähnlichkeiten können bereits deshalb nicht anschaulicher Natur sein, weil zu ihrer Entdeckung eine perspektivische Voreinstellung nötig ist. Diese Voreinstellung lässt das, was da einander ähnlich sein soll, nur als Totale in den Gesichtskreis treten, welche das Detail – Laut bzw. Buchstabe, Wort, Satz usw. – überstrahlt. Sprache, so ergibt sich daraus, ist bei Benjamin von vornherein als Abstraktion von der sprachlichen Handlung gedacht.

Damit ist auch der Differenzpunkt der auf das einzelne Sprachelement fixierten Onomatopoetik und der Sprachphysiognomik aufgedeckt, die Benjamin propagiert. Diese Sprachphysiognomik verrät den Einfluss des Psychologen Heinz Werner, dessen Monografie mit dem Titel *Grundfragen der Sprachphysiognomik* Benjamin in der eingangs erwähnten Rezension *Probleme der Sprachsoziologie* streift. Er spendet ihr dort Beifall, moniert jedoch in einer nachgelassenen Notiz, dass Werner die historische Dimension seines Sujets weitgehend ausgeblendet habe.[19] Das Argument, dass man »die eigentümliche Dynamik, welche durch das Ganze zieht«, erspüren müsse, um das Besondere eines Gesichtes zu identifizieren,[20] markiert die Linie, auf der die Überlegungen Benjamins sich bewegen. Sie münden in die Ansicht ein, dass die Ähnlichkeit in der Sprache sich erst enthülle, wenn man von dem in die Bewegtheit des Schriftbildes Eingeformten, d.h. von dessen nur

---

18 Ebd. – In der zweiten Fassung steht der Ausdruck »Verspannungen« im Plural (S. 212).
19 Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. II/3, S. 957.
20 Heinz Werner: Grundfragen der Sprachphysiognomik, Leipzig 1932, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schattiertem Sinn, einen Begriff hat. Bei Werner heißt es, dass in der Schrift wie in der mündlichen Sprache eine »Sinndynamik« Gestalt annehme und »die optischen Linienzüge«[21] als »sichtbar gewordene Artikulation, sichtbar gewordene Tongebärde«[22] zu rezipieren seien, damit sie ihren vollen Gehalt preisgäben.

Diese Charakterisierung des physiognomischen Potentials der Schrift verbreitet Licht über eine Stelle in Benjamins *Lehre vom Ähnlichen,* die sich nicht ohne weiteres dem von den oben referierten Passagen gespannten Bogen unterordnet. Gleich nach der Exposition der »Verspannungen«, aus denen die »unsinnliche Ähnlichkeit« hervorkeime und die in einer Übergangszone zwischen Materiellem und Immateriellem zu lokalisieren seien, wird – wenn auch unter Verwendung des Modalverbs »dürfen«, das obendrein im Konjunktiv steht – mit dem Konnex »zwischen dem Geschriebnen und Gesprochnen« die mündliche Rede als semiotische Schaltung zwischen die Schrift und ihr außersprachliches Substrat geschoben. Auch dieser Schritt hat ein Pendant bei Werner, wie bereits dessen Räsonnement über die Schrift zu entnehmen ist, wo diese unter dem Stichwort »sichtbar gewordene Tongebärde« firmiert. Ihm zufolge gelangt die »sinnhafte Dynamik als Gesicht der Dinge zuerst in der tönenden und leiblich artikulierten Sprache«[23] zur Evidenz und erschöpft die Leistung der Schrift sich darin, den »schon sprachgewordenen Ausdruck«[24] nochmals aus einem anderen Medium herauszubilden, und zwar im Verlaufe eines Prozesses, der mit der Hervorbringung einer Plastik enggeführt wird: Werner apostrophiert jene Prägung der Schrift, die sie befähigt, die der Sprache vorgängige »sinnhafte Dynamik« zu konkretisieren, als Ergebnis eines »Knetens« und hebt vermittels des Kompositums »Wortmaterie« das stoffliche Moment der Schrift hervor, das sie zu dieser Tätigkeit disponiert.[25] Dass die Schrift das ihr eingekörperte Immaterielle überspielen könnte, zieht Werner nicht in Erwägung. Er betont im Gegenteil, dass ein »Buchstabenzug« nicht als »optisch gegebenes Ornament« einzustufen sei, dessen Sinn in seinem Geformtsein läge. Als Stoff, in dem sich eine »im Artikulatorisch-Akustischen vorgeformte Dynamik« ausbilde, sei die Schrift »[…] nur von dem Organismus und System einer lautenden Sprache aus«[26] adäquat zu erfassen. Aus dieser letzteren Bemerkung wird

---

21 Ebd., S. 70, Anm. 1.
22 Ebd., S. 72.
23 Ebd., S. 71.
24 Ebd., S. 72.
25 Ebd., S. 71.
26 Ebd., S. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nochmals ersichtlich, warum die physiognomische Praxis die Schrift als Ganzes behandeln soll, in dem das Einzelne verwischt ist: weil die in jener aufgespeicherte Energie zwar in Einzelmerkmalen konzentriert in Erscheinung treten mag, sich vollständig aber erst in der Bauform einer Sprache entbindet. Unter diesem Blickwinkel handelt es sich bei der Schrift um Materielles in einem reduzierten Maße, nämlich nur soweit Stofflichkeit vonnöten ist, um Abstraktes zu versinnlichen. Der Stoff scheint in das Letztere hineingezogen, so dass Stoffliches hier streng genommen bloß im Sinne einer vom Stoff abgespaltenen Qualität, als dessen Substrat Berücksichtigung erfährt. Dieser für die Sprachphysiognomik wesentlichen Problematik trägt Werner in den oben berührten Überlegungen zur Mimik Rechnung, indem er statuiert, dass der »Affektausdruck, den man gewöhnt ist, im Gesichte optisch aufzusuchen«, nicht in den Bereich des »Sensoriellen« fällt, sondern »[ü]ber jede materielle Bestimmtheit hinaus existent« ist.[27] Der »Ausdruck« partizipiert an einer »übergreifende[n] Totalität«,[28] welcher (auch wenn Werner es nicht eigens erwähnt) Konkretheit nicht in dem Grade zukommt wie den Teilen, aus denen sie sich konstituiert. Denn das Wesentliche komplexer Zusammenhänge ist gerade dies, dass sie das Einzelne auf etwas Konzeptuelles ausrichten und jenem ihre Abstraktheit injizieren, indem sie es zu einer Funktionsgröße machen. Der »Ausdruck« ist als Element eines übergeordneten, geistigen Allgemeinen indes selbst nicht an eine »physische Substanz spezifisch gebunden«[29] und tendiert folglich nicht von sich aus zu einer prävalenten Erscheinungsform, so dass die Voraussetzungen, unter denen er sich realisiert, als unklar gelten müssen.[30]

Werners Reflexionen helfen bei der Erschließung der im Ganzen besehen doch recht enigmatisch anmutenden *Lehre vom Ähnlichen,* zumindest insoweit sie zu einer Klärung dessen beitragen, was es mit dem »Geschriebenen« bei Benjamin auf sich hat: Es ist dies ein Träger von Ähnlichkeit, dessen Medialität seine eigene materielle Erscheinung überstrahlt, so dass diese

---

27 Ebd., S. 7.
28 Ebd.
29 Ebd., S. 11.
30 Dieses Theorem gründet in der Vorstellung, dass sich in den einzelnen Wahrnehmungsarten eine vorgängige apperzeptive Totale ausdifferenziert; man könnte die Ähnlichkeiten, die Benjamin im Sinn hat, als deren Ausstrahlungen deuten und sich dabei auf ein Diktum Werners berufen, dem zufolge »Helligkeiten im Ton- und Vokalbereich jene urräumlichen dynamischen Spannungen besitzen, wie sie im Räumlich-Optischen bei Höhenunterschieden, im Akustischen bei ›Tonigkeits‹unterschieden auftreten« (Grundfragen der Sprachphysiognomik, S. 136f.).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleichsam hinter ihrer funktionalen Bestimmung verblasst. Anders als Werner jedoch, laut dem der »sprachliche Ausdruck« vor und unabhängig von »jeder sensoriellen Aufspaltung« existiert,[31] räumt Benjamin wenigstens in der zweiten Version seines Textes der schriftlichen Sprache Vorrang vor der mündlichen ein – als biete jene bessere Bedingungen, um dem Ähnlichen zur Manifestation zu verhelfen, auch wenn dieses Ähnliche weder in den Graphemen noch in den Figuren, zu denen sie gruppiert sind, seine ursprüngliche Keimzelle hat. Benjamin weicht nämlich von Werner auch insofern ab, als er supponiert, dass das primäre Medium der unsinnlichen Ähnlichkeit, dasjenige, woraus sie als solche entstehe, sich seinerseits der Versinnlichung nach einer bestimmten Seite hin entziehe bzw. genau an jenem Indifferenzpunkt angesiedelt sei, der der Auffächerung des Ausdrucks in verschiedene Erscheinungsformen, also in Geschriebenes und Gesprochenes voraufliegt: Denn eben dies ist in der Bemerkung impliziert, dass das Mimetische »nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache« und damit, so schalten wir hier ein, an demjenigen, was an ihr unsinnlich ist, »als ihrem Fundus in Erscheinung tritt«. Dem lässt sich entnehmen, dass Benjamin die Referenzfunktion der Sprache, die hier in den Brennpunkt rückt, so wenig wie Saussure an die Gestalt oder Beschaffenheit einer sprachlichen Form zurückbindet, sondern sie vielmehr als ein Immaterielles und damit Anderes zu ihr hinzudenkt. Daraus, dass das Medium der Ähnlichkeit etwas gänzlich Abstraktes ist, das sich höchstens ansatzweise im Sprachmaterial auskristallisiert, erwachsen Konsequenzen für die Darstellung und das Dargestellte: Sie werden in Benjamins Diktum thematisch, dass in der Schrift weniger Bilder denn »Vexierbilder« Kontur gewönnen, die das »Unbewußte des Schreibers« in ihr »versteckt« habe[32] und die allererst bloßgelegt werden müssten. Abgesehen von einem Hinweis auf die Graphologie fehlen freilich nähere Auskünfte dazu, wie das geschehen und was nach Beendigung des fälligen Procedere auf dem Bild zu erkennen sein soll. Immerhin aber wird klar, dass die unsinnliche Ähnlichkeit, auch wenn sie an das ideelle Substrat des Sprachsystems gebunden ist, ohne eine sinnliche Größe nicht zur Anschauung gelangen kann. Die mediale Seite der Sprache kommt mit anderen Worten nur dann zur Geltung, wenn sie eine Ausdrucksmaterie annektiert. Unbeschadet dessen ist die materielle Schicht gegenüber der medialen subsidiär, mit einem funktionalen Wert versehen und in ihrer Materialität getrübt. Diese Auffassung korrespondiert der Idee

31 Ebd., S. 73.
32 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S. 209.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Werners, wonach der Ausdruck in dem Sinne »hierarchisch geschichtet«[33] ist, dass »über dem sinnlichen sich ein geistiger, über dem unmittelbaren ein mittelbarer Gehalt aufbaut«.[34] Diese Schichtung zweier Größen, die nicht in einer dritten miteinander korreliert sind, findet bei Benjamin in dem Junktim zweier Präpositionalphrasen mit »aus« eine kongeniale sprachliche Realisierung. Der Primat des geistigen Moments vor dem sinnlichen wird dadurch angezeigt, dass der Relativsatz, der die beiden Phrasen enthält, als Teil einer prädikativen Konstruktion fungiert, die gerade das erstere Moment spezifizieren soll: »So *ist der Sinnzusammenhang,* der in den Lauten des Satzes steckt, *der Fundus, aus dem* erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu *aus einem* Klang zum Vorschein kommen kann«.[35] Dem wäre hinzuzufügen, dass das der Sprache immanente Potential, der Ausdruckssubstanz das Gemeinte zumindest temporär einzubilden, im mimetischen Vermögen der Sprecher sein Analogon hat. Nur bleibt Ersteres aufgrund der Übermacht des Kommunikativen als der sprachlichen Grundfunktion in dem Maße ungenutzt, wie Letzteres verschüttet ist. In der Instrumentalisierung der Sprache, die ihre mimetischen Impulse abschneidet und doch nur einem Wesenszug an ihr zu respondieren scheint, ist die Konditionierung der apperzeptiven Mechanismen in einer komplexen gesellschaftlichen Wirklichkeit mit Händen zu greifen. In beiden Prozessen zeichnet sich die gleiche historische Tendenzlinie ab.

Ist das Subjekt der Identifizierung von Ähnlichkeiten entwöhnt, behält es von diesen, wenn es sie doch einmal registriert, bloß einen diffusen Eindruck zurück. In einer entzauberten Wirklichkeit, die ihnen nicht länger einen höheren Sinn, geschweige denn Schicksalsmächtigkeit zubilligt, figurieren sie nur mehr als ephemere Signale. Zu deren Erkenntnis bedarf es einer hochgradig verfeinerten Auffassungsgabe: des Vermögens, die apperzeptiven Mechanismen auf Peripheres und Fluides einzustellen.[36] Dass Ähnliches

---

33 Heinz Werner: Grundfragen der Sprachphysiognomik, S. 112.

34 Ebd., S. 117.

35 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S. 208f. [meine Hervorhebung, M.A.].

36 So ist nach der *Lehre vom Ähnlichen* das Erfassen unsinnlicher Korrespondenzen nicht ohne eine besondere »Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben« denkbar, die als »Bemühen« oder »Gabe« angesprochen wird, »den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten […] aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen« (Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S. 209). In einem anderen Passus, der sich einige Zeilen weiter oben findet, heißt es sinngemäß: Die »frühern Merkfähigkeiten für das Ähnliche« seien in die Sprache abgewandert, was bedeutet, dass das Vermögen zur Wahrnehmung des Ähnlichen von deren mimetischen Impulsen zu beziehen ist. Beim Lesen, bei welchem das *signifié* im Schriftbild entziffert wird, sind archaische Formen der Orientierung in der Welt wie die bereits genannte Sterndeuterei restituiert, für die der Glaube leitend sein soll, dass

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch in der Sprache nur für Augenblicke die Wahrnehmungsschwelle erreicht, ratifiziert seine gesellschaftliche Marginalisierung, ist jedoch primär strukturell bedingt. Denn die materielle Substanz der Sprache ist, sobald sie ihre mimetische Seite hervorkehrt, in einem solchen Maße gegen ihre geistige Unterlage transparent, dass sie von dieser aufgezehrt scheint. Wo immer die mediale Qualität von Sprache zum Tragen kommt, ist ihre materielle Seite, wie oben erläutert, durch ihre konzeptuelle Funktionalisierung alteriert, von Geistigem überwölbt. So figuriert die Schrift bei Benjamin nicht in stofflicher Konkretheit, als Masse, der das Auszudrückende Form verleiht, sondern als »Archiv« und »Fundus«,[37] mithin als Substrat der Materialisierung, das seines Teils von ihr freigehalten ist. In dieser Konstruktion eines ideellen Prinzips der Schrift, auf das alles Geschriebene zurückführbar sein soll, das gleichwohl nicht in diesem aufgeht, sich vielmehr als Abstraktes niemals völlig mit seinen empirischen Ausgestaltungen harmonisieren lässt, ist Derridas écriture-Begriff präfiguriert. In diesem Schriftbegriff, dessen Inhalt in eine empirische Normalform sowie ein geistiges Kondensat aufgebrochen ist, wendet die Prozedur der Terminologisierung sich offensiv gegen das *factum brutum,* dergestalt dass dieses von seinem reflexiven Insigne verdrängt wird. Bei Benjamin wiederum fällt an anderer Stelle, nämlich abermals in der *Probleme der Sprachsoziologie* überschriebenen Rezension, das Wort von den »physiognomischen Kräfte[n]« der Sprache,[38] das dem Geistigen an ihr eine

---

»zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen« eine Ähnlichkeit bestehe, die sie aufzudecken hat. Benjamin begreift das Lesen in der Gegenwart als Endpunkt einer historischen Entwicklung, deren Anfänge in frühgeschichtlichen Bestrebungen liegen, aus natürlichen Phänomenen Aufschluss über die Zukunft zu gewinnen; dieser »okkulten Praxis« subsumiert er neben der Astrologie auch die Vogel- und Eingeweideschau, wohingegen Vorformen der modernen Schrift einem säkularen Lesen den Boden bereitet haben sollen. Die – gewiss gebotene – Problematisierung dieser Überlegungen müssen wir schuldig bleiben; der hier unternommene Exkurs soll stattdessen mit dem Hinweis schließen, dass sich die von Benjamin initiierte Mythisierung des Lesens unterschwellig in den Schriften Roland Barthes' fortsetzt und dort ebenso auf den Text wie auf die philologische Inventarisierung von dessen »Codes« ausweitet (vgl. Roland Barthes: S/Z, übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 1976, S. 18).

37 Wenn Benjamin bei der Behandlung der sprachlichen Mimesis Metaphern wie »abformen« ins Feld führt, so wirkt das wie ein Vorstoß, die Entstofflichung des mimetischen Mediums zu kompensieren: Wo es um die Spiegelung des Gemeinten in der Sprache geht, tritt, sei es auch nur verblümt-metaphorisch, der materielle Faktor auf den Plan; dies ist auch kaum anders denkbar, da mit der sprachlichen Aktualisierung eines *signifié* automatisch deren Form in den Brennpunkt der Betrachtung rückt.

38 Walter Benjamin: Probleme der Sprachsoziologie, S. 479. Diese Wendung ist innerhalb eines parataktischen Asyndetons mit dem Kompositum »Ausdruckscharakter« verklammert und somit als diesem synonym oder zumindest als ihm gleichsinnig ausgewiesen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

energetische Fassung verleiht. Es wird supponiert, dass sich der Ausdruckswille, namentlich der künstlerische, von dem sich Wesentliches im Ornament mitteilt, als Triebfeder des Sprechens in der Sprache selbst konkretisiert. Benjamin trägt so der von Werner emphatisierten Dynamik im Bereich des Ausdruckshaften der Sprache Rechnung und insinuiert, dass in dieser eine bestimmte Schicht nach mimetischer Repräsentation des Bezeichneten strebt und in solcher Inklination latente Intentionalität oder zumindest immanente, nicht vom Subjekt induzierte Tendenzhaftigkeit augenfällig wird. Auch hier ist dem Theorem einer animierten Sprache als objektiver Wirkkraft, dem später ebenfalls Derrida seine kanonische Gestalt abgewonnen hat, die Bahn geebnet.

2. Zur Sprach- und Zeichentheorie Roman Jakobsons

Es sollen an dieser Stelle einige Überlegungen Roman Jakobsons eingeschaltet werden, der insofern als ein paradigmatischer Theoretiker der Sprachwissenschaft gelten darf, als manche konzeptuellen Universalien des Faches bei ihm eine mustergültige Ausprägung erfahren haben. Es ist daher zu erwarten, dass seine Arbeiten, sofern sie sich denn sinnvoll zu Benjamins Reflexionen ins Verhältnis setzen lassen, einen Weg zu deren linguistischer Operationalisierung weisen. Gleichwohl sei eingeräumt, dass man bei einem Vergleich Benjamins mit Jakobson Gefahr läuft, letztlich inkompatible theoretische Positionen gewaltsam einander anzugleichen und um vereinzelter Berührungspunkte willen, die erst auf ihre Belastbarkeit zu prüfen wären, die Unterschiede zwischen zwei Denkern zu nivellieren, die in denkbar heterogenen wissenschaftsgeschichtlichen Traditionen beheimatet sind. Solche Divergenzen sind an der Disposition wie an der sprachlichen Ausgestaltung der Schriften beider Autoren zu registrieren: Benjamins Texte sind hochspekulativ und dabei häufig montageartig gearbeitet; sie gründen in einem vielfach gestaffelten Unterbau und warten mit einer zwar konzentrierten, aber auch metaphorisch oszillierenden Begrifflichkeit auf, die den Terminus gegen die ihm subsumierten Merkmale transparent halten will. Jakobson hat dagegen primär materialphilologische Studien mit sehr technisch anmutenden Detailanalysen vorgelegt, in denen die Inventarisierung der Untersuchungsaspekte sich gegenüber dem sie umspannenden theoretischen Rahmen verselbständigt, und zwar mitunter so sehr, dass dieser Rahmen verblasst. Dem festgefügten terminologischen Kordon, der seine Aufsätze nach außen hin abriegelt, arbeiten aber auch bei Jakobson kaleidoskopische

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darbietungsformen entgegen, wie sie Benjamin pflegt. Und so lassen sich bei allen Verschiedenheiten in der Anlage der Texte punktuelle Konvergenzen in der Form aufspüren, zu denen auch eine gewisse Ähnlichkeit im Gestus zählt: Beide Autoren gehen jeweils von einzelnen Ideen oder Befunden aus und gruppieren diese zu einem konfigurativen Tableau, das vielleicht stärker noch bei Jakobson als bei Benjamin etwas Mosaikartiges hat. Derartige Analogien, die keineswegs periphere Aspekte betreffen, legen die Vermutung nahe, dass es in den disparaten Denkgebäuden Schichten gibt, in denen sie unterschwellig miteinander kommunizieren; solche korrespondierenden Züge gilt es aufzudecken, wenn man die fraglichen Konzepte aufeinander beziehen möchte. Dies soll nachfolgend im Rekurs auf Jakobsons semiotische Reflexionen versucht werden. Damit geraten linguistische Problemstellungen in den Blick, auf die, obwohl sie sie kaum anschneiden, auch Benjamins sprachphysiognomische Räsonnements führen. Da Jakobson bei der Modellierung sprachwissenschaftlicher Größen an der materiellen Basis Maß nimmt, so dass es häufig den Anschein hat, als blieben seine theoretischen Kategorien den Daten verhaftet, darf man sich von seinen Arbeiten zudem einen Fingerzeig erhoffen, wie man dem sinnlichen Moment der Sprache, das gerade entschlossene Physiognomiker wie Benjamin und Werner größtenteils preisgaben, erneut zu seinem Recht verhelfen könnte.

Jakobsons semiotische Überlegungen sind Peirce verpflichtet, dessen Einteilung der Zeichen in Indizes, Ikone und Symbole er unverändert übernimmt. In einer Peirce gewidmeten Studie, die weitgehend referierenden Charakter hat, legt er den Akzent auf die Unterscheidung zwischen »signans« und »signatum« und insinuiert, dass die Dichotomie von materialer Substanz und »unmittelbarem Interpretanten« des Zeichens – der letztere Begriff stammt von Peirce[39] – die paradigmatische Ausprägung von jener bildet. Diese schematische Gegenüberstellung konfligiert mit dem sprachphysiognomischen Axiom, wonach der sinnliche Ausdruck seinerseits mit Geistigem, also dem Peirce'schen Interpretanten, imprägniert ist, so dass die beiden Paradigmen, nach ihren Prämissen zu urteilen, schwer miteinander in Einklang zu bringen sind. Andere Partien von Jakobsons Aufsatz nötigen indes zu einer Korrektur dieser Folgerung, denn sie heben als zentral hervor, dass Peirce »zwischen den drei Grundklassen von Zeichen« lediglich Unterschiede »der relativen

39 Vgl. etwa Charles Sanders Peirce: Collected Papers, Bd. I–VI, hg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss, Cambridge (Mass.) 1931–1935, CP 5.475.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hierarchie«[40] ansetzt, also keine undurchlässigen Scheidewände zwischen ihnen einzieht. Dementsprechend designieren die Zeichenbegriffe weniger an sich seiende Qualitäten denn funktionale Bestimmungen an solchen: Die Zeichen sind dadurch charakterisiert, dass sie potentiell alle diese Bestimmungen in sich tragen und dass ihre Verweisungsart von deren spezifischer Verteilung oder genauer davon, welche von ihnen vorherrscht, abhängig ist. Daraus darf man, auch wenn Jakobson selbst diesen Schritt nicht tut, ableiten, dass zwischen einem *signifiant* und seinem *signifié* mehrfach Verbindungslinien hin- und herlaufen, die an verschiedenen Ebenen des Ersteren angreifen und von denen eine, die auf eine besonders exponierte Stelle trifft, über die semiotische Valenz der Komplexion entscheidet. Daher können divergierende, ja gegensätzliche semiotische »Faktoren« wie »das Vorhandensein oder Fehlen von Ähnlichkeit oder Kontiguität zwischen signans und signatum« parallel nebeneinander existieren bzw. in dem Sinne zueinander ins Verhältnis treten, wie Jakobson meint, wenn er von »relative[r] Hierarchie« spricht.[41] Für das Phänomen der Interferenz zweier Verweisungsarten ist nach Jakobson »ein zeigender Finger« *qua* »typischer Index« exemplarisch, den »in verschiedenen Kulturkreisen« differierende symbolische Informationen überlagern und in seiner Bedeutung modifizieren. So wird der Finger nicht überall wie in unseren Breitengraden als Aufforderung, dasjenige, worauf er deutet, näher ins Auge zu fassen, sondern wie etwa »in gewissen südafrikanischen Stämmen« als Verdikt verstanden.[42] Umgekehrt ist in Symbole ein indexikalisches Element eingesprengt;[43] reicht doch allein eine willkürliche Zuordnung von Signifikant und Signifikat, auch wenn sie sich verfestigt hat, nicht aus, um ein integrales Zeichen zu erzeugen: Die beiden Konstituenten verbinden sich nur unter der Bedingung zu einer Einheit, dass sie an einer bestimmten Stelle einander affin sind, dass der Signifikant etwas an sich hat, das darauf drängt, ihn einem Signifikat zuzuschlagen, und dass diese semiotische Anweisung sich in seiner materiellen Gestalt abdrückt. Man wird darin einen Versuch erblicken können, zwei zentrale sprachtheoretische Paradigmen, denen Platon im *Kratylos* einen prononcierten sprachlichen Ausdruck verlieh, um sie sogleich gegeneinander auszuspielen, die

---

40 Roman Jakobson: Suche nach dem Wesen der Sprache, in: ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt a.M. 1988, S. 77–98, hier S. 83.
41 Ebd.
42 Ebd., S. 84.
43 Siehe ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

physei- und die *thesei*-Konzeption, miteinander zu versöhnen. In diesem Ziel gehen Peirce und Jakobson mit Benjamin und Werner einig.[44]

3. Korrespondenzen zwischen Benjamin und Jakobson

Im Weiteren sei nun herausgearbeitet, inwieweit die bisherigen Erläuterungen sich auf Benjamins Theoreme applizieren lassen. Das wohl wichtigste Resultat, auf das sie führen, lautet, dass das Zeichen sich nach Jakobson aus verschiedenen semiotischen Komponenten rekrutiert und die Zeichenarten lediglich als typisierende Hypostasen gelten dürfen. Wenn indes Symbole in diesem Sinne einen indexikalischen und Indices sowie Ikone einen symbolischen Faktor besitzen, so ist Bedeutung, freilich je in einem anderen Maße, ebenso an ein geistiges Moment – die willkürliche Verschränkung von *signifiant* und *signifié* – wie an das Zeichenmaterial gebunden. Diese Doppelstruktur hat das Zeichen, wie Jakobson es definiert, mit dem physiognomischen Ausdruck bei Benjamin gemein, der, wie oben dargetan, das Sinnliche seinerseits in etwas Immaterielles transponiert. Diese Parallele wird fasslicher, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Jakobson sein Zeichenmodell für Textanalysen fruchtbar macht und welche Ausgestaltungen es in deren Verlauf erhält. Es tritt dann nämlich zutage, dass bei Jakobson ein ikonisches Element innerhalb eines Symbols in einer prinzipiell anders ausgerichteten oder gegensinnigen Zeichenkomplexion aufgeht und dieser zwar ein mimetisches Fluidum, nicht aber handfeste Bildlichkeit zuteilt noch sie in ihrer Verweisungsart umpolt. Wenn es schwer fällt, von einem solchen ikonischen Moment zu sagen, was es abbilden soll, so liegt das daran, dass die Vielschichtigkeit des Zeichens auf die Rechnung seines ontischen Korrelats zu setzen ist, es also die Vermitteltheit oder Abstraktheit des Sachhaltigen widerspiegelt. Es kommen denn auch häufig gar keine

---

44 Auch bei Theodor W. Adorno, der ebenfalls wichtige Überlegungen zu dem hier behandelten Stoffkreis geäußert hat, schimmert dieses Ziel bisweilen auf – so wenn er postuliert, philosophische Begriffe sollten eine Inklination zu den von ihnen avisierten Zusammenhängen besitzen oder sich um einen bestimmten Gehalt wie um eine semiotische Leerstelle herum gruppieren (vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, Frankfurt a.M. 1973 [Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 6], S. 167f.). Er synkopiert die Dichotomie von extrinsisch-arbiträrer und intrinsisch-mimetischer Bedeutungsstiftung mit der von Nominalismus und Realismus und weist an der hier verhandelten zeichentheoretischen Themenstellung eine epistemologische Tiefendimension auf, die Jakobson nirgends auch nur anzureißen scheint.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Referenzobjekte in Betracht, die im Wortsinne abgebildet werden könnten, sondern nicht-konkrete, die bloß über umfunktionierte ikonische Momente gestalthaften Ausdruck erlangen. Dies sind nicht Gegenstände, sondern die Beziehungen, die sie zueinander unterhalten und deren diagrammatische Darstellung sich visueller Formen bedient, die von vornherein symbolisch determiniert sind und es zugleich der vom Symbol präformierten Aussageabsicht erlauben, passgenau an dem Gemeinten anzugreifen, indem sie das Repräsentationsformat strukturell auf es zuschneiden. Jakobson hat das Augenmerk vorzüglich auf sprachliche Formen der Strukturbildung gelenkt und so zumindest rudimentär ausgebildete diagrammatische Figuren im Sprachsystem freigelegt, die eine »isomorphe Anordnung von *signans* und *signatum*«[45] auf der Ebene von Morphologie und Syntax erkennen lassen. Als Beispiel nennt er u.a. den »Ersatz tiefer Vokale oder Konsonanten durch helle, kompakter durch diffuse, andauernder durch nicht-andauernde, ungedeckte [sic] durch gedeckte (glottalisierte)«, der »in einigen amerikanischen Sprachen« eine Diminutiv- gegenüber der Normalform auszeichnet. Das Gegenstück dazu, das einen »augmentativen, intensiven Grad« repräsentiert, sind Phänomene, die sich »einem latenten synästhetischen Wert« verdanken, der phonologische Dichotomien zur Transponierung sinnlicher Impressionen und Empfindungen prädisponieren soll.[46] Zur Illustrierung dieses Gedankens geht Jakobson im Rahmen eines Exkurses über Mallarmé auf dessen Unbehagen gegenüber den Lexemen ›jour‹ und ›nuit‹ ein, deren vokalische Qualität nicht mit ihren *signifiés* kongruiert und die Dichter wie eben Mallarmé, welche das phonetische Profil einzelner Ausdrücke in einen semiotischen Faktor umzumünzen wissen, zur Anbahnung einer Art semantischer Transkription nutzen.[47]

---

45 Roman Jakobson: Suche nach dem Wesen der Sprache, S. 87.

46 Ebd., S. 93.

47 Vgl. ebd., S. 94. Es sei hier bloß in Parenthese daran erinnert, dass der Name des französischen Symbolisten auch bei Benjamin fällt, und zwar gerade dort, wo dieser der Vision einer nicht-onomatopoetischen Sprachphysiognomik Raum gibt. Mallarmé, so resümiert Jakobson, kommt darauf zu sprechen, »daß das Wort *ombre* tatsächlich den Eindruck von Schatten vermittle, *ténèbres* jedoch (mit seinen hellen Vokalen) kein Gefühl der Dunkelheit suggeriere«; überdies habe er »die Zuweisung der Bedeutung ›Tag‹ zu dem Wort *jour* und ›Nacht‹ zu dem Wort *nuit*« als Täuschung empfunden, da jenes einen hellen und dieses einen dunklen Vokal enthalte. »Eine aufmerksame Lektüre der Tag- und Nachtbilder in der französischen Dichtung«, so fährt Jakobson fort, »zeigt, wie *nuit* dunkler und *jour* heller wird, wenn *nuit* in der Umgebung eines Kontextes mit dunklen und tiefen Vokalen steht und wenn *jour* in einer Folge von hellen Phonemen aufgeht«. Französische Lyrik versieht »die ›widersprüchlichen‹ Wörter mit geschickten Kontexten oder aber sie ersetzt

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bekanntlich hat Jakobson den Begriff einer poetischen Funktion inauguriert, die in der Ausrichtung einer Mitteilung auf ihre sprachliche Form besteht. Das soeben Ausgeführte bietet eine Handhabe, diesem Konzept, dessen theoretische Unterlage Jakobson nur flüchtig umrissen hat, eine semiotische Drehung zu geben, etwa indem man statuiert, dass Dichtung, zumal die der Moderne, ihre Poetizität aus einem Ausdruckspotential gewinnt, das in vermeintlich nicht-signifikativen Größen des Sprachsystems angelegt und durch eine Verteilung der Lexeme, die sich an deren formalen Eigenschaften orientiert, zur Entfaltung gebracht ist. Das Konzept bewährt sich so als Ferment der poetischen Imagination, das sich in deren Formen und Inhalten als struktureller Einheitspunkt auskristallisiert. Als Potential aber muss es erst aktualisiert werden; das nicht-signifikative Material ist ausdrucks*fähig* und nicht selbst schon Ausdruck: Es wird zu einem solchen nur dann, wenn Dichtung es als Medium der Aussage auf selbige bezieht oder gegen sie in Stellung bringt, damit sich seine semantische Kraft entbindet. Jakobson konzediert der Konfigurierung der »Phoneme und ihrer Komponenten« eine »evokative Macht«, die zwar »im alltäglichen Sprachverhalten« spürbar, prinzipiell aber – und damit rührt er an den neuralgischen Punkt – »verborgen« sei.[48] Dazu passt, dass Jakobson den »synästhetischen Wert« phonologischer Kontraste, wie oben sichtbar wurde, als »latenten«, nicht ungebrochen vorhandenen deklariert und diese Bestimmung später nochmals dahingehend paraphrasiert, dass »das Ineinanderspielen von Laut und Bedeutung auf einer rein lexikalischen Ebene« lediglich eine »virtuelle« Erscheinung, hingegen »die intrinsische[,] diagrammatische Beziehung zwischen *signans* und *signatum*« »in Syntax und Morphologie«, mithin in Fällen wie dem der Steigerung oder Pluralbildung, »offensichtlich und obligatorisch« sei.[49] An anderer Stelle kreist er den Hybridcharakter der mimetischen Kapazität der Formelemente ein, indem er mit Blick auf die handgreifliche Homologie im Bau von *father, mother* und *brother* davon spricht, dass sie bloß »als eine Art phonologische Anspielung« auf deren »semantische Verwandtschaft« »empfunden« werde.[50]

---

das Bild des Tageslichtes und der Dunkelheit der Nacht durch die Gegenüberstellung eines schweren, drückenden Tages und einer luftigen Nacht, denn diese Gegenüberstellung wird durch eine weitere synästhetische Konnotation gestützt, die die tiefe Tonalität dunkler Phoneme mit Schwerem und entsprechend die hohe Tonalität heller Phoneme mit Leichtem assoziiert« (ebd.).

48 Ebd.

49 Ebd., S. 92.

50 Ebd., S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus Äußerungen wie diesen erhellt, dass Jakobson mit Benjamin nicht bloß in der Idee einer Abbildungsfunktion der Sprache, sondern auch in dem Bestreben, diese Funktion zu depotenzieren, übereinstimmt: Bei beiden figuriert das Mimetische an der Sprache als ein zwar residuales, aber irreduzibles Moment, das freilich untrennbar an die sie überlagernde symbolische Kardinalfunktion gekettet ist. Das Mimetische hat die konventionelle Bedeutung als prototypische, allen zugängliche Repräsentation desjenigen Inhaltes nötig, dem die sprachliche Form sich angleichen soll: So erreichen lexikalische Konfigurationen mit dem französischen *nuit* als Zentrum, die die Atmosphäre einer »luftigen Nacht« erzeugen, ihre Wirkung nur deshalb, weil ihr semantischer Raum auf die konventionalisierte Extension des Lexems eingenordet ist. Dass es sich bei derartigen Formen sprachlicher Mimesis nicht oder nicht primär um onomatopoetische Erscheinungen handelt, liegt auf der Hand und ist als zweite, durchaus gewichtige Parallele zwischen Benjamin und Jakobson zu verbuchen. Indem Letzterer bei der Exegese die sprachlichen Einheiten unter- und oberhalb der lexikalischen Ebene berücksichtigt, liefert er Beispiele für Sprachgestalten, die das Gemeinte nicht, wie bei onomatopoetischen Versuchen üblich, durch plane Simulation auf der phonologischen Ebene, sondern als großflächigen Strukturzusammenhang und somit genau in dem Modus präsent halten, den Benjamin mittels des substantivierten Partizips »Geschrieb[e]nes« designiert. Signifikante Komplexe, wie sie Benjamin vorgeschwebt haben dürften, nimmt Jakobson vor allem in seinen Gedichtanalysen in Augenschein, die er auf die Prämisse gründet, dass sich in Konfigurationen grammatischer Bauformen deren latente Semantizität aktualisiert und dass man an diese Größen im Sinne der oben dargebotenen semiotischen Spekulationen die Kategorien von Index und Ikon anzulegen hat. Jakobsons Untersuchungen erbringen den Nachweis, dass das durch Kontiguität gestiftete Junktim von *signifiant* und *signifié* mitnichten selbstevident ist, sondern im hermeneutischen Rekurs auf das sprachliche Material nachvollzogen werden muss: Gelingt es, das Gemeinte an den Zeichen abzulesen und diese wiederum auf jenes zurückzubiegen, so kann man aus den gewonnenen Interferenzen zwischen Sprachlichem und Außersprachlichem den semiotischen Konnex selbst herausprozessieren. Jakobson sucht das durch rigide Zergliederung der materiellen Oberfläche der Referenztexte zu bewerkstelligen, wobei er auch vor einer ziemlich weitgehenden Umschichtung einzelner Konstituenten nicht zurückscheut: Diese Operationen dienen nicht allein analytischen Zwecken, sondern auch einer halb synthetischen Rematerialisierung jener latenten Gestaltqualität sprachlicher Gebilde, die Benjamin im Sinn hat, wenn er Sätzen eine Art von Ausdrucksfähigkeit

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

attestiert, die sich in »Lautzusammenstellungen« bekundet, jedoch in einer Strukturidee unterhalb der sprachlichen Decke wurzelt, welche den Formationen ihren je spezifischen Gefügecharakter einverleibt. Da Jakobson das Lexem nicht mehr ausschließlich als Träger eines Bedeutungswertes, sondern als figuratives Element handhabt, stellt es bei ihm weniger eine untrennbare Einheit denn ein Ensemble von funktionalen Komponenten vor, die sich fortwährend neu gruppieren, so dass der von ihnen gebildete Verbund ein metamorphes Gepräge hat. Diese Konsequenz wird zum einen von der strukturalistischen Ausrichtung seiner Untersuchung präjudiziert und verlängert zum anderen die Linie der semiotischen Grundbestimmungen, die Jakobson von Peirce übernimmt. Dass der sprachliche Träger des Ausdrucks seine Materialität einbüßt, ist unter den inhaltlichen Zügen, die Jakobsons Überlegungen mit denen Benjamins verbinden, gewiss nicht der unwichtigste, denn von der Entstofflichung des lexikalischen Zeichens her fällt auf das enigmatische Attribut »unsinnlich«, welches das Spezifikum von Benjamins Ähnlichkeitskonzept bezeichnet, ein Licht. Ebenso wird deutlich, wie die Aussage, dass in der Schrift »Vexierbilder« versteckt seien, zu verstehen ist, wenn man sich vor Augen hält, wie persistent Jakobson die Decke eines Textes aufsprengt und den untergründigen Korrespondenzen zwischen seinen Einheiten nachforscht, um die mimetische Wirkungskraft der sprachlichen Form zu demonstrieren. Bei demjenigen, was ihm zufolge in die Lautkonfigurationen auf der Mikro- und Makroebene hineingespiegelt ist, handelt es sich um vielschichtige mentale Konstruktionen, in denen die empirische Wirklichkeit hinter den Resultaten ihrer konzeptuellen Verarbeitung fast völlig verblasst ist: In die Sprache sind, um die Brücke zu Benjamin zu schlagen, Bilder eingelegt, deren Gegenstand schlechterdings nicht auszumitteln ist und an die Erkennbarkeit des Dargestellten als Maßstab heranzutragen von vornherein verfehlt wäre. Ihre Abstraktheit ist im Falle Jakobsons jedoch auch Resultat eines Verfahrens, das systematisch von der sprachlichen Oberfläche der Texte abstrahiert und das Geistig-Semiotische, das Benjamin für das primäre Medium von Ähnlichkeit hält, gleichsam in seinen ersten Materialisierungsstufen aufzufinden sucht.

Unter diesem Gesichtspunkt kann man als Fazit dieser Studie festhalten, dass zum einen Jakobson ein Begriffsinventar zu einer linguistischen Kontextualisierung der nachgerade atemberaubend schwierigen, ja spekulativ-esoterischen Reflexionsfiguren Benjamins bereitstellt und dass zum anderen diese Letzteren eine sprachtheoretische Formulierung der allgemeinsten Prinzipien von Jakobsons analytischer Praxis ermöglichen. Gerade einer der einflussreichsten Theoretiker der Sprachwissenschaft bringt wesentliche Facetten des

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Benjamin'schen Physiognomiebegriffs in Ansatz, ohne ihn selbst zu denken; seine Interpretationen führen demgegenüber vor, wie sich das unter diesem Begriff Gedachte für die konkrete Spracharbeit fruchtbar machen lässt, und bringen so seine Relevanz für die linguistische Textexegese zur Evidenz. Dass die Sprachwissenschaft sich von einer Auseinandersetzung mit der *Lehre vom Ähnlichen* entscheidende Impulse erhoffen darf, liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, dass mit der Frage nach dem Verhältnis von stofflicher Form und immaterieller Funktion, wie Benjamin sie aufwirft, ein Kernmoment innerhalb der Theoriebildung des Faches berührt ist.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Fiktionen und Figuren

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

YULIA MARFUTOVA

Wenn sich das Innere (nicht) im Äußeren spiegelt Physiognomik- und Pathognomik-Reflexion in Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*

1. Lavater und die Verbreitung physiognomischen Wissens

Johann Caspar Lavater hat die Physiognomik nicht erfunden. Aber er hat sie in ausgesprochenem Maße popularisiert, gar zu einer Mode-Wissenschaft seiner Zeit avancieren lassen, die zeitweilig selbst so berühmte Anhänger wie Goethe gefunden hat. Wenige Jahre nach Drucklegung von Lavaters Schriften muss Georg Christoph Lichtenberg bereits konstatieren, dass die »Physiognomik Mode geworden ist«.[1] Nicht nur verzeichnen die Zeitgenossen eine »schnelle Ausbreitung der Physiognomick«,[2] sondern diagnostizieren den Ausbruch einer wahren »physiognomische[n] Wuth«,[3] die alsbald heftigen Attacken ausgesetzt ist.[4]

Schon im zeitgenössischen Diskurs verknüpft sich dabei der Name Lavaters so eng mit der Physiognomik, dass er zu ihrem metonymischen Stellvertreter wird, ja im kollektiven Bewusstsein nicht allein den Anfangspunkt

---

1 [Georg Christoph Lichtenberg]: Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß. Zweyte vermehrte Aufl., Göttingen 1778, S. 67.

2 Ebd., S. 7.

3 Lexikon Deutscher Dichter und Prosaisten, hg. von Karl Heinrich Jördens, Bd. 3, Leipzig 1808, Lemma: Johann Kaspar Lavater, S. 155–231, hier S. 186.

4 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen. Angesichts der nicht abebbenden Physiognomikflut lässt Lichtenberg dem einige Jahre später die bissige Lavater-Parodie nachfolgen: [ders.]: Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiognomischen Fragmenten, o.O. 1783. Während Lichtenberg die Lavater'sche Physiognomik einer wissenschaftsmethodologischen Kritik unterzieht, unternimmt beispielsweise Johann Karl August Musäus eine Überprüfung der physiognomischen Praxis – im Sinne symbolischen Probehandelns – im Medium der Literatur: [Johann Karl August Musäus]: Physiognomische Reisen voran ein physiognomisch Tagebuch. Heftweis' herausgegeben, 4 Bde., Altenburg 1778/79. Mögen auch die Darstellungen Lichtenbergs und Musäus' hyperbolischen Charakter tragen, so geben sie doch beredtes Zeugnis ab von der als rasant empfundenen Karriere der Lavater'schen Physiognomik und ihren Ausläufern, steht doch die *Über*deutlichkeit von Überzeichnungen letztlich im rhetorischen Dienste der *Ver*deutlichung.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der physiognomischen Mode, sondern der physiognomischen Praxis selbst zu markieren scheint. Dies lässt sich etwa an Balthasar Anton Dunkers *Schriften* aus dem Jahre 1782 ablesen, deren Titelblatt anstelle des Namens den Schattenriss des Autors zeigt. Zwar ist sich Dunker der Historizität der physiognomischen Tradition bewusst, wenn er hier in einer satirischen, mit seiner Silhouette signierten Dedikation die »Wiedereinsetzung« der »Göttin« Physiognomik auf ihren »alten Thron, der fast gar schon zusammenfallen wollte«, verzeichnet.[5] Zugleich aber datiert Dunker seine der Physiognomik zugeeigneten *Schriften,* nicht ohne Augenzwinkern, mit der Bestimmung »im achten Jahre nach dem Einfall der Silhouetten in Deutschland«[6] und lässt damit das Erscheinungsjahr des ersten Bandes von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* nicht allein als Ausgangspunkt der Physiognomik, sondern einer neuen Zeitrechnung schlechthin erscheinen.

Dabei findet sich die Physiognomik sowohl als Praxis als auch Reflexionsgegenstand schon vor den, durch die zahlreichen Kupferstiche ohnedies sehr teuren, zunächst nur für eine kleine Leserschaft erschwinglichen *Physiognomischen Fragmenten*.[7] Die Physiognomik ist auch ›vor Lavater‹ Teil des kulturellen Wissens der Epoche und wird von so unterschiedlichen Autoren wie etwa Christian Adam Peuschel[8] oder Julius Bernhard von Rohr[9] verbreitet. So

---

5 Alle Teilzitate: [Balthasar Anton Dunker]: Schriften von [Schattenriss], Bern 1782, Zueignungs-Schrift an die Physiognomik [unpag.].

6 Ebd.

7 »›Aber dieses Werk ist sehr kostbar und prachtreich?‹ Antwort: Es ist durchaus nicht für den großen Haufen geschrieben. Es soll von dem gemeinen Manne nicht gelesen und nicht gekauft werden. Es ist kostbar seiner Natur nach; kostbarer als andere Werke mit Kupfern, weil sehr viele Zeichnungen und Kupferplatten fehlgeschlagen sind – übrigens, können's verschiedene zusammenkaufen und gemeinschaftlich besitzen. –« (Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern, Leipzig/Winterthur 1775, Vorrede [unpag.]) Erst in den Jahren 1783 bis 1787 erscheint eine billigere Auswahlausgabe.

8 Peuschel veröffentlicht im Jahre 1769 eine *Abhandlung der Physiognomie, Metoposcopie und Chiromantie,* worin das physiognomische Wissen der zurückliegenden Jahrhunderte versammelt und die physiognomische Deutung der Praxis der Weissagung, d.h. der zukunftsgerichteten Prophetie, zugeordnet wird – wofür er nicht zuletzt von Lavater Kritik ernten soll: Christian Adam Peuschel: Abhandlung der Physiognomie, Metoposcopie und Chiromantie, mit einer Vorrede, darinnen die Gewißheit der Weißagungen aus dem Gesichte, der Stirn und den Händen gründlich dargethan wird, welcher am Ende noch einige Betrachtungen und Anweisungen zu weißagen beygefügt worden, die zur bloßen Belustigung dienen, Leipzig 1769.

9 Julius Bernhard von Rohr: Unterricht Von der Kunst der Menschen Gemüther zu erforschen, Darinnen gezeiget, In wie weit man aus eines Reden, Actionen und anderer Leuten Urtheilen, eines Menschen Neigungen erforschen könne, Und überhaupt untersucht wird,

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenig allerdings die Physiognomik eine Erfindung Lavaters ist, so wenig auch ist sie eine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Sieht man einmal über einzelne konzeptuelle Differenzen hinweg, so lässt sich die Vorstellung, dass das sinnlich wahrnehmbare körperliche Äußere ein Zeichen für sinnlich nichtwahrnehmbare innere Eigenschaften sei, bereits auf das *kalokagathia*-Ideal der griechischen Antike zurückverfolgen, das körperliche und moralische, äußere und innere Schönheit in eins setzt.[10]

Wenn nun Sophie von La Roche ab dem Jahr 1766 ansetzt, ihren Briefroman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* zu schreiben, hat sie Lavaters Schriften noch nicht lesen und die dadurch katalysierte Physiognomik-Mode noch nicht erleben können. Die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim,* die sich zu einem wahren Erfolgsbuch entwickeln und noch im ersten Jahr drei Auflagen erleben wird, erscheint nach fünfjähriger Arbeit im Jahre 1771. Lavaters Gedanken *Von der Physiognomik*[11] folgen erst 1772, die *Physiognomischen Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*[12] in den Jahren 1775 bis 1778. Die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* liefert keinen ›vorweggenommenen‹ Kommentar zu den Schriften Lavaters, der sich im Übrigen zum Briefpartner und Gast in La Roches literarischem Salon entwickeln wird. Vielmehr unternimmt sie eine literarische Reflexion der Episteme der Zeit. Wenn im vorliegenden Beitrag, zeitlich vorausgreifend, *dennoch* immer wieder auf Lavater verwiesen wird, dann ist dies einzig der Intention geschuldet,

---

Was bey der gantzen Kunst wahr oder falsch, gewiß oder ungewiß sey, 3. Aufl., Leipzig 1721. Während die Erstausgabe des Jahres 1713 in Einlösung der Versprechungen des Titelblattes noch ausschließlich darzulegen bemüht ist, wie man »der Menschen Gemüther […] aus eines Reden, Actionen und anderer Leuten Urtheilen […] erforschen könne«, fügt von Rohr ab der dritten Auflage ein (nicht unkritisches) Kapitel »Von der Physiognomie« hinzu, setzt allerdings den ihm wohl etwas fremd erscheinenden Begriff der ›Physiognomie‹ bzw. ›Physiognomia‹ typografisch in Antiqua ab.

10 Vgl. grundlegend Robert E. Norton: The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century, Ithaca/London 1995. Zur physiognomischen Tradition ›vor Lavater‹ vgl. zudem Martin Porter: Windows of the Soul. Physiognomy in European Culture 1470–1780, Oxford 2005, sowie Hartmut Böhme: Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition, in: Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt a.M. 1989, S. 144–181.

11 Auf eine anonym erfolgende, durch Johann Georg Zimmermann im *Hannoverischen Magazin* platzierte Vortragspublikation folgt noch im selben Jahr mit dem gleichen Titel: Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik, 2 Bde., Leipzig 1772.

12 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, 4 Bde., Leipzig/Winterthur 1775–1778.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vermittels einer vergleichenden Kontrastierung die Spezifika von La Roches Physiognomik-Reflexion deutlicher aufscheinen zu lassen.

2. Von Schattenrissen und Buchstaben: Medien der Physiognomik und Pathognomik

Bevor jedoch die avisierte Analyse der Physiognomik-Reflexion in Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* erfolgen kann, sind eingangs noch einige Bemerkungen zum Wechselverhältnis von Physiognomik und ästhetischer Darstellung einerseits, von Körpersemiotik und Visualität andererseits vorzuschalten: Die Physiognomik im engen wie im weiten Sinne des Begriffsgebrauchs, d.h. die anhand ›fester‹ Körperpartien auf die Deutung grundlegender Charakterdispositionen zielende Praxis der Physiognomik im engen Sinne und ihr Komplement, die von ›beweglichen‹ Körperpartien auf aktuale Affektregungen schließende Pathognomik,[13] sind eng verknüpft mit dem Reich der Ästhetik. Nicht nur bildet die Pathognomik mit ihrem Interesse am Ausdrucksvermögen der Mimik und an Körperzeichen im Allgemeinen eine Grundlage der sich im 18. Jahrhundert ereignenden Neujustierung der Schauspielkunst,[14] sondern ästhetische Darstellungen werden ihrerseits zu Studienobjekten, denen man mit physiognomischen und pathognomischen Methoden beizukommen sucht.

---

13 Lavater erläutert die Differenz zwischen der Physiognomik im engen Sinne und der Pathognomik, indem er die (Nicht-)›Beweglichkeit‹ von Körper und Charakter parallelführt: »*Physiognomik,* im eingeschränkten Sinne des Wortes, ist *Kraftdeutung,* oder *Wissenschaft der Zeichen der Kräfte*. / *Pathognomik, Leidenschaftsdeutung,* oder *Wissenschaft der Zeichen der Leidenschaften*. Jene zeigt den *stehenden* – diese den *bewegten* Charakter. / Der *stehende Charakter* liegt in der *Form* der *festen,* und in der *Ruhe* der *beweglichen* Theile. Der *leidenschaftliche* – in der *Bewegung* der *beweglichen*. […] / *Physiognomik* zeigt die *Summe der Capitalkraft* – *Pathognomik* das *Interesse,* das jene abwirft. Jene, was der Mensch überhaupt ist; diese, was er in dem *gegenwärtigen Moment* ist.« (Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4, Leipzig/Winterthur 1778, Erster Abschnitt, II. Fr., S. 39.) Im weiteren Sinne wird der Begriff der ›Physiognomik‹ indes häufig als Hyperonym für beide Deutungspraktiken verwendet.

14 Vgl. exemplarisch Ruedi Graf: Utopie und Theater. Physiognomik, Pathognomik, Mimik und die Reform von Schauspielkunst und Drama im 18. Jahrhundert, in: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, hg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin/New York 1994, S. 16–33, sowie Giovanni Gurisatti: Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers, in: DVjs 67/3 (1993), S. 393–416.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Ausdrucksvermögen des menschlichen Körpers und insbesondere des Gesichts, der *Physiognomie,*[15] liegt in seinem semiotischen Wert als natürliches Zeichen begründet. So spricht denn Lavater von einer »unwillkührlichen Natursprache im Antlitze, und dem ganzen Aeußerlichen des Menschen«.[16] Gleichwohl werden physiognomisch-pathognomische Deutungsoperationen nicht allein an lebendigen, sich der Betrachtung *live* darbietenden oder sich gar in (*eo ipso* ephemerer) Bewegung befindlichen Körpern vorgenommen, sondern auffallend häufig an Kunstwerken – gerade der *bildenden Künste*.[17] Nur zu aufschlussreich sind die Titelkupfer des ersten und des vierten Bandes der *Physiognomischen Fragmente,* die in einer *mise en abyme*-Struktur bildliche Darstellungen bildlicher Darstellungen bilden.

Wiewohl ästhetische Darstellungen insbesondere der bildenden Künste ein privilegiertes Medium der Physiognomik darstellen, fungieren materielle Bilder und ihre visuell sichtbaren Elemente bemerkenswert selten als ausschließlicher Gegenstand der Physiognomik, ist die Lesbarkeit von Körpern und die Evidenzkraft von Bildern nicht strikt an die Visualität gebunden. Im Gegenteil: Charakterologische respektive kulturelle Vorwissensbestände in Verbund mit der Einbildungskraft als der Fähigkeit, »eine sinnliche Vorstellung von einer abwesenden Sache«[18] aufscheinen zu lassen, können als assoziatives Sprungbrett oder auch Korrektiv dienen. Nicht zuletzt die Problematik, dass »die verschiedenen Vorstellungsarten der Mahler, und ihre verschiedenen Fähigkeiten ein und ebendenselben Mann umbilden und verschieben«[19] können, führt zu der Notwendigkeit, zum Gegenstand und mithin zur ontologischen Grundlage der Physiognomik, nicht ausschließlich das realiter sichtbare, materielle Bild zu bestimmen, sondern dieses durch ein *mentales* ›Bild‹ zu ergänzen oder auch zu ersetzen, das seinerseits freilich *per*

---

15 Bezeichnenderweise unterscheiden sich die ›Physiognomik‹ und die ›Physiognomie‹ nur in einem Buchstaben.

16 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, Leipzig/Winterthur 1775, Vorrede [unpag.].

17 Für Lavaters Physiognomik, die sich dezidiert als eine Physiognomik im engen Sinne verstanden wissen will und sich der charakterologischen Ausdeutung der sogenannten ›festen‹ Körperpartien widmet, ist eine Stillstellung des Körpers im Abbild geradezu methodologisches Gebot. Nicht zufällig weisen Lavaters physiognomische Arbeiten eine hohe Affinität zur Kulturtechnik des Schattenrisses auf, die Gesichtszüge auf die Linie ihrer Silhouette reduziert.

18 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 1, Leipzig 1793, Lemma: Die Einbildungskraft, S. 1689.

19 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 2, Leipzig/Winterthur 1776, XXXIV. Fr., 9. und 10. Taf., S. 276.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

definitionem jenseits jeglicher visueller Wahrnehmbarkeit liegt. Selbst Lavater, der die Physiognomik insgesamt als eine Augen-Wissenschaft begreift (deren Zeichen »jedes gesunde Auge […] wird finden und erkennen können«[20]), kommt bei aller Konzentration auf visuelle Darstellungen nicht umhin, darauf hinzuweisen, dass ein Schattenriss bisweilen »um etwas verschnitten« oder ein Bild »verzeichnet« sei.[21]

Trotz aller Unzulänglichkeiten der bildenden Künste werden diese gegenüber *sprachlichen* Darstellungen aber stets bevorzugt, wann immer es um physiognomisch-pathognomische Erkenntnisgenerierung, Wissensfixierung und -vermittlung geht.[22] So lässt sich Lavater zufolge die »unwillkührliche Natursprache« der menschlichen Physis »am natürlichsten« durch die »Sprache« der Bildkünste erfassen und studieren. Zur Zeichnung heißt es beispielsweise:

> Zeichnung ist die erste, *die natürlichste,* die sicherste *Sprache der Physiognomik;* das beste Hülfsmittel für die Imagination; das einzige Mittel unzählige Merkmale, Ausdrücke und Nüances zu sichern, zu bezeichnen, mittheilbar zu machen, die *nicht mit Worten,* die sonst auf keine Weise zu beschreiben sind. Der Physiognomist, der nicht zeichnen kann, schnell, richtig, bestimmt, characteristisch zeichnen – wird unzählige Beobachtungen nicht einmal zu machen, geschweige zu behalten und mitzutheilen, im Stande seyn.[23]

Die gestaltgebenden Künste aber werden nicht nur gegenüber der Sprache und ihren arbiträren Zeichen, sondern auch gegenüber der *Natur selbst* als bevorzugtes Medium der Physiognomik und Pathognomik inthronisiert, sind keineswegs ›nur‹ Supplement sprachlicher Darstellungen, sondern in paradoxer Weise natürlicher noch als die Natur. So lässt sich Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* entnehmen,

> daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir

---

20 Ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, Leipzig/Winterthur 1775, Vorrede, [unpag.].

21 Zum Einfluss der Hand des Künstlers auf die physiognomische Darstellung vgl. den Beitrag von Hans-Georg von Arburg in diesem Band.

22 Zur eschatologisch-sprachutopischen Dimension des Bildeinsatzes und Lavaters Suche nach einer adamitischen Ursprache vgl. Charlotte Kurbjuhn: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin/Boston 2014, S. 319–335. Zur Problematik von Schrift, Bild und Evidenz bei Lavater vgl. Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg i.Br. 1996, S. 357–385.

23 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, XV. Fr., S. 175 [meine Hervorhebung, Y.M.].

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir so gar im Portrait meistentheils *besser, als in der Natur selbst;* weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: Zu geschweigen daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.[24]

Wenn nun Sophie von La Roche in ihrem Briefroman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* trotz des Primats der Gestaltkünste auf dem Gebiet der Physiognomik resp. Pathognomik nicht nur (dabei freilich gattungskonform) ohne Abbildungen jeglicher Art auskommt, sondern auch gänzlich auf physische Detailbeschreibungen verzichtet, dann ist dies nicht allein den Transpositionsschwierigkeiten der visuell wahrnehmbaren Physis in das Zeichensystem der Schrift geschuldet, sondern schlicht und ergreifend einem gänzlich anderen Reflexionsfokus. Zur Verhandlung steht nicht die exakte Erfassung des Äußeren, sondern die Problematik des Schlusses vom Äußeren auf das Innere, mithin die *mentale Operation selbst* – so die These des vorliegenden Beitrags, der La Roches Briefroman als kulturelles Reflexionsmedium liest. Tatsächlich unterlässt der Roman nicht nur den Versuch, die fehlende Visualität von Körpern sprachlich zu ›kompensieren‹, sondern thematisiert – ganz im Gegenteil – die Perspektivgebundenheit und Interpretationsabhängigkeit von Wahrnehmungen und die Grenzen einer Konzentration auf sichtbare Körper-Oberflächen.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, führt La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* systematisch die Fehleranfälligkeit physiognomisch-pathognomischer Zeichendeutungen vor. Während Lavater in seiner Physiognomik wenig später einen absoluten Wahrheitsanspruch formulieren und »die innere objectivische Zuverläßigkeit der Physiognomieen«[25] postulieren wird,[26] erfolgen in der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* gerade deshalb Fehldeu-

---

24 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. 2, Leipzig 1774, Lemma: Portrait, S. 918–921, hier S. 919 [meine Hervorhebung, Y.M.]. Lavater zitiert diese Passage; vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 2, IX. Fr., S. 80f.

25 Ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, Leipzig/Winterthur 1775, VII. Fr., S. 44.

26 Wie es Ursula Geitner formuliert, ist die Lavater'sche Physiognomik letztlich ein »Traum vom Verstehen ohne Rest« (Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992, S. 239).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tungen, weil die menschlichen Gesichtszüge als natürliche Zeichen in ihrer Allgemeingültigkeit und Unfehlbarkeit *nicht* in Zweifel gezogen werden. Anders ausgedrückt: La Roches Figuren irren, weil sie das unsichere[27] Wissen der Physiognomik als ein sicheres behandeln.

3. La Roche: Die Grenzen physiognomischer und pathognomischer Zeichenlektüren

In La Roches Briefroman setzt der *libertin* Lord Derby seine Beobachtungsgabe strategisch zur Verführung des Fräuleins von Sternheim ein.[28] Derby fasst sein anthropologisches Wissen konzise zusammen, wenn er definiert, »daß unser Gesicht, und das was man Physionomie nennt, ganz eigentlich der Ausdruck unsrer Seele ist«.[29] Nicht nur bezeichnet Derby damit eine unmittelbare Relation von außen und innen, von Signifikant und Signifikat, sondern zugleich das Paradoxon der Deutungstechniken ›Physiognomik‹ und ›Pathognomik‹, dass im Äußeren des Menschen »ein Inneres [erscheint], das nur insofern wahrnehmbar ist, als es ein Äußeres ist, d.h. insofern es sich unmittelbar als sichtbar darbietet, obwohl es unsichtbar bleibt«.[30] Oder anders und mit Lavater ausgedrückt, wird hier die der Wahrnehmung zugängliche Physiognomie als »wahrer *sichtbarer* Ausdruck innerer *an sich selbst unsichtbarer* Eigenschaften«[31] gefasst.

Dabei legt Derby die Visualität als Vorbedingung der *gestalt*deutenden Kulturtechnik der Physiognomik respektive Pathognomik in durchaus engem Sinne aus und sieht allein das Auge als Organ der physiognomisch-patho-

---

27 Selbst Sulzer kann – seinem eigenen Glauben an die Physiognomik zum Trotz – nicht umhin, zu beobachten, »[w]ie ungegründet den meisten Menschen die *Physiognomik,* oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag« (Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, S. 918).

28 Zum Verführungstopos vgl. Anna Marx: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. 1999.

29 [Sophie von La Roche]: Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und andern zuverläßigen Quellen gezogen. Herausgegeben von C.M. Wieland, 2 Bde., Leipzig 1771, hier Bd. 1, S. 340.

30 Giovanni Gurisatti: Die Beredsamkeit des Körpers, S. 393.

31 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, VII. Fr., S. 44 [meine Hervorhebung, Y.M.]. Entsprechend heißt es bei Sulzer: »[D]er Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht« (Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, S. 918).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gnomischen Wissensgenerierung an; er selbst ist nicht zufällig mit einem »feurige[n] Falkenauge«[32] ausgestattet. In welchem Maße die Ausdrucksfähigkeit des Gesichts an seine vollständige Sichtbarkeit gebunden ist, reflektiert Derby präzise, als er das Fräulein von Sternheim auf einem Maskenball beobachtet:

> [O]hne Masque war meine Sternheim allezeit das Bild der sittlichen Schönheit, indem ihre Miene und der Blick ihrer Augen, eine Hoheit und Reinigkeit der Seele über ihre ganze Person auszugießen schien, wodurch alle Begierden, die sie einflößte, in den Schranken der Ehrerbietung gehalten wurden. Aber nun waren ihre Augenbraunen, Schläfe und halbe Backen gedeckt, und ihre Seele gleichsam unsichtbar gemacht; sie verlohr dadurch die sittliche charakteristische Züge ihrer Annehmlichkeiten und sank zu der allgemeinen Idee eines *Mädchens* herab.[33]

Die Konzentration auf das Visuelle, auf das, was man überhaupt sehen *kann,* erweist sich indes als epistemologische Falle. Diese Erfahrung muss, wiewohl in anderer Spielart, auch Fräulein von Sternheim machen: Wenn es ihn auch größte Mühe kostet, seine Leidenschaft »im Zügel zu halten«,[34] so ist doch Lord Derby dazu in der Lage, sein Äußeres daran zu hindern, sich als für das Fräulein von Sternheim sicht- und entzifferbare Projektionsfläche seines Inneren darzubieten (sein »äußerliches Ansehen sagte nichts davon«[35]). Derby verkörpert das aus Sicht des 18. Jahrhunderts als ›höfisch‹, ›rhetorisch‹[36] und (im moralischen Sinne) ›unaufrichtig‹ in Verruf geratene Paradigma einer privatpolitisch-kalkulierten Indienstnahme der Pathognomik als Kommunikationscode, in deren Zuge die eigene Körperoberfläche durch Verstellung unlesbar, die der anderen hingegen durchschaubar werden soll. Im Unterschied zum Fräulein von Sternheim begreift und praktiziert Derby die *eloquentia corporis* mithin als galantes Spiel von Oberflächencodes, nicht als Ausdrucksmedium wahrhaftiger Subjektivität. In diesem Spiel – Derby versteht die Ereignisse bezeichnenderweise als Hofkomödie – geben die zuvorderst pathognomisch gewonnenen Erkenntnisse die nach außen zu spielende Rolle vor und dienen in umfassender Weise der Auswahl der Mittel, um das Fräulein von Sternheim zu verführen.

---

32 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, S. 131.
33 Ebd., S. 340.
34 Ebd., S. 237.
35 Ebd., S. 247.
36 Vgl. grundlegend Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung, sowie Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tatsächlich unterscheiden sich die Physiognomik im engen Sinne und die Deutungstechnik der Pathognomik nicht allein hinsichtlich ihres Beobachtungsgegenstandes (›feste‹ vs. ›bewegliche‹ Körperpartien) und ihres Aussagegehalts (Charakterdispositionen vs. Affektregungen), sondern stellen verschiedene semiotische Verfahrensweisen dar, die in jeweils unterschiedlichen diskursiven Funktionszusammenhängen stehen. Die nicht erst durch Lavater geprägte begriffliche Unterscheidung zwischen der Physiognomik und der Pathognomik weist ins Zentrum des Verstellungsdiskurses. Während pathognomische Zeichen zum Verfolg einer kommunikativen Absicht bewusst produziert werden können, gelten physiognomische Zeichen als unwillkürlich und nichtmanipulierbar, stellen, mit Lavater gesprochen, eben eine »unwillkührliche[ ] Natursprache« dar. Während physiognomische Zeichen *sich zeigen, werden* pathognomische Zeichen *gezeigt*. Ein konstitutives Charakteristikum physiognomischer Zeichen ist, dass sie »nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen [werden]«.[37] Erst dadurch avancieren sie zum Widerpart der unter den Generalverdacht der adeligen Galanterie und Unaufrichtigkeit gestellten Pathognomik, die sie im Zuge der Entrhetorisierung der Epoche allmählich ablösen. »*Pathognomik* hat mit der Verstellungskunst zu kämpfen; nicht so die *Physiognomik*«,[38] schreibt Lavater, der betont, dass im Falle physiognomischer Zeichen »nicht die mindeste Verstellung Statt hat«.[39]

La Roches Briefroman ist von einem Netz aus Blicken durchzogen, ist Schauplatz einer literarischen Epistemologie, die sich in eminenter Weise für Blickregimes interessiert, für physiognomisch-pathognomische Selbst- und Fremdbeobachtungen.[40] Derby weiß genau: »Wachsam muß ich

---

37 Sibylle Krämer: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, hg. von ders., Werner Kogge und Gernot Grube, Frankfurt a.M. 2007, S. 11–33, hier S. 16. Während physiognomische Zeichen die Eigenschaft der »Unmotiviertheit« mit Spuren teilen, ist ihnen hingegen das Moment des »Zeitenbruchs« (ebd., S. 17) nicht eigen.

38 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4, Erster Abschnitt, II. Fr., S. 39.

39 Ders.: Physiognomische Fragmente, Bd. 2, VII. Fr., S. 55.

40 So auch schon Alexandra Kleihues: »Die *Geschichte des Fräulein von Sternheim* stellt im wörtlichen Sinne ein Schau-Spiel dar: sämtliche Interaktionsverhältnisse werden im wesentlichen visuell hergestellt. Das Netz, in dem sich die Protagonistin nach und nach verfängt, wird gleichsam aus Blicken geknüpft […].« (Alexandra Kleihues: Der empfindsame Blick. Zu Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim,* in: Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst, hg. von Ulrich Stadler und Karl Wagner, München 2005, S. 39–54, hier S. 41)

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seyn […].«[41] Denn es gilt nicht nur, das Fräulein von Sternheim als »den *Argus* der Klugheit und Tugend einzuschläfern«,[42] d.h. durch stete Aufmerksamkeit ihre Achtsamkeit auszuhebeln, sondern Derby hat unter aller Augen zu agieren, ist doch die höfische Kultur eine Kultur des Blicks und der Oberfläche, in der man »nur für Aug und Ohr lebt«.[43] Auf das Auge als Organ und Medium der Erkenntnis aber, so führt La Roches Briefroman verschiedentlich vor, ist nicht uneingeschränkt Verlass. Dies ist allerdings nicht viel mehr als ein *locus communis*. Lord Derby ist eine unter vielen Intrigantenfiguren, die mit ihren Verstellungskünsten die Literatur der Epoche bevölkern. Die ›Ratgeberliteratur‹ des 16. und 17. Jahrhunderts hatte den Umstand, dass sich selbst die natürlichen Zeichen der Gesichtszüge verfälschen lassen, ja, dass speziell pathognomische Deutungen stets Gefahr laufen, einem bewusst herbeigeführten Hiatus zwischen Signifikat und Signifikant aufzusitzen, gerade zum Anlass genommen, eine praktische Menschenkenntnis als Teil der Lebenskunst zu vermitteln.[44] Lavaters Fokusverlagerung auf die Physiognomik im engen Sinne ist nicht zuletzt dieser Problematik geschuldet.

Lord Derbys »feurige[m] Falkenauge« korrespondiert die Charakterisierung des Fräuleins von Sternheim als »Argus der Klugheit und Tugend«.[45] Den Werte- und Verhaltenskodex der Aufrichtigkeit aus ihrem Elternhaus mitbringend, durchschaut Fräulein von Sternheim die höfische Welt durchaus als eine Kultur des Scheins und klagt – man beachte die Metaphorik des Sehvermögens in Bezug auf Attribute des Inneren –, »wie ermüdet« ihr »*moralisches Auge* über den täglichen *Anblick* des Erkünstelten im Verstande, in den Empfindungen, Vergnügungen und Tugenden ist!«[46] Bemerkenswer-

---

41 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, S. 166f.

42 Ebd., S. 165 [meine Hervorhebung, Y.M.].

43 Ebd., S. 181. Zur Fundierung des höfischen Kommunikationssystems auf Veräußerlichung vgl. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, 2. durchges. Aufl., München 2003.

44 Paradigmatisch: Christian Thomasius: Erfindung der Wissenschaft anderer Menschen Gemüt zu erkennen, Schreiben an Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg zu Neujahr 1692, in: Aus der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Christian Thomasius und Christian Weise. Nachdruck der Ausgabe von 1928, hg. von Fritz Brüggemann, Darmstadt 1966, S. 61–79.

45 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, S. 131, S. 165. Zu den religiösen (pietistischen) Vorzeichen des Beobachtens in La Roches Werk vgl. Ursula Naumann: Das Fräulein und die Blicke. Eine Betrachtung über Sophie von La Roche, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107 (1988), S. 488–516, bes. S. 501.

46 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, S. 327 [meine Hervorhebung, Y.M.].

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terweise jedoch versagt ihre Diskriminationsfähigkeit genau dann, wann immer sich etwas den *Anschein* des Tugendhaften gibt. Wie sich Fräulein von Sternheim von Derbys Beherrschung seiner Gesichtszüge täuschen lässt, so lässt sie sich auch von seiner Sprache in die Irre leiten, deren Oberfläche ihren eigenen Sprachgebrauch kopiert. Tatsächlich lässt sie sich bereits von einem schlagwortartigen Gebrauch des Wortes »Tugend« überzeugen, ohne zu argwöhnen, dass die »Tugend« – in Derbys Mund – nicht mehr als ein referenzloser Signifikant ist. Von einer Oberfläche täuschen lässt sich das Fräulein von Sternheim auch im Falle eines bukolischen Festes. Zwar erkennt sie durchaus scharfsinnig, dass im Landfest »[l]ändliche Einfalt und feine Hofkünste […] sich so artig mit einander verwebt [fanden], daß man sie nicht trennen konnte«.[47] Das Fräulein von Sternheim verkennt jedoch, dass diese inszenierte Ästhetik der Natürlichkeit sich einzig einem höfischen Komplott verdankt, das sie zur Mätresse des Fürsten zu machen sucht.

Während also das Fräulein von Sternheim nicht nur im Falle pathognomischer Deutungen an (handlungs-)entscheidenden Stellen von einer ungebrochenen Relation von Signifikat und Signifikant ausgeht und der sich darbietenden Oberfläche interpretatorisches Vertrauen schenkt, mithin ganz wie von vom Vater befürchtet, durch eine »*Scheintugend* hingerissen«[48] wird, beherrscht Derby die Praktiken sowohl der Verstellung als auch der Beobachtung virtuos. Doch selbst ihm unterlaufen im Verlauf der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* systematisch Fehldeutungen. Wie sehr Derby, der sich seiner »Kenntnisse des weiblichen Herzens«[49] brüstet, gerade bei der pathognomischen Deutung von Fräulein von Sternheims Mimik irrt, zeigt sich in der polyperspektivischen Anlage des Briefromans besonders merklich. Ein Beispiel: Bei einem Spaziergang gibt sich Fräulein von Sternheim glücklichen Erinnerungen, Gedanken an die Natur usw. hin. Sie selbst ist sich dabei durchaus bewusst, dass man ihr ihre Empfindungen ansehen (und anhören) kann: »Sie wissen […][,] daß mein Gesicht allezeit die Empfindungen meiner Seele ausdrückt. Ich mag zärtlich und gerührt ausgesehen haben; der Ton meiner Stimme stimmte zu diesen Zügen.«[50] Derby hingegen

---

47 Ebd., S. 259. Dies wird schon beobachtet in: Alexandra Kleihues: Der empfindsame Blick, S. 45f. Ferner unterlaufen Fräulein von Sternheim interpretatorische Fehler, weil sie die Inszenierung von Zufällen nicht als eine höfische Kunst erkennt und in ihrer Anglophilie alles Englische mit Tugendhaftigkeit engführt.

48 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, S. 71.

49 Ebd., Bd. 2, S. 198.

50 Ebd., Bd. 1, S. 195. Darstellungslogisch führt die Ich-Perspektive der jeweiligen Briefe zur Paradoxie, sich selbst bisweilen von außen beschreiben zu müssen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

missdeutet dies nun ausgerechnet als Zeichen der »Sehnsucht und Liebe« zu einem anderen Mann:

> Das bezaubernde Fräulein von Sternheim heftete ihre Blicke auf eine gewisse Gegend; eine feine Röthe überzog ihr Gesicht und ihre Brust, die von der Empfindung des Vergnügens eine schnellere Bewegung zu erhalten schien. Sehnsucht war in ihrem Gesicht verbreitet, und eine Minute darauf stund eine Thräne in ihren Augen. […] [A]lles [,] was ich jemals reizendes an andern ihres Geschlechts gesehen, ist nichts gegen den einnehmenden Ausdruck von Empfindung, der über ihre ganze Person ausgegossen war. […] Rasend dachte ich, Sehnsucht und Liebe in ihr gesehen zu haben, die einen Abwesenden zum Gegenstand hatten […].[51]

Obwohl also die Figuren nie in Zweifel ziehen, *dass* die von ihnen beobachteten Körper *etwas* ausdrücken, erweist sich das Äußere des Menschen als ein polysemes Zeichen, das ganz unterschiedlich gedeutet werden kann. Wenn Lord Derby trotz seines »Falkenauges« im Handlungsverlauf systematisch Fehlschlüsse zu erleiden hat, dann liegt dies nicht zuletzt daran, dass das semiotische System, anhand und innerhalb dessen er physiognomisch-pathognomische Deutungen vornimmt, demjenigen des Fräuleins von Sternheim diametral entgegengesetzt ist.[52] Während Fräulein von Sternheim im ganz buchstäblichen Sinne nur Augen für die Tugend hat,[53] vermutet Derby bei einer Röte im Gesicht prompt Liebschaften, wie sie dem höfischen Werte- und Verhaltenskodex entsprechen würden.

Wie schnell Derbys pathognomische Deutungen dem Fräulein von Sternheim – ganz im Einklang mit dem ihm vertrauten semiotischen System der Hofkultur – nicht nur die Tugendhaftigkeit abzusprechen bereit sind, sondern in welch hohem Maße sie sich dabei als geradezu topisch erweisen, zeigt sich, als das Fräulein von Sternheim eine Frau T. kennen lernt, der sie Barmherzigkeit erweisen möchte:

> Meine Sternheim sieht die Frau starr an, wird roth, nachdenklich, betrübt, alles schier in Einem Anblick […]. […] Unruhe nimmt sie ein […]. Brennendroth und verwirrt eilt sie weg. Was T – dachte ich, muß das Mädchen mit dem Weibe haben; sie mag wohl irgend einmal Briefträgerinn, oder sonst eine dienstfertige

---

51 Ebd., S. 207f.

52 Zur Inkompatibilität der semiotischen Systeme von höfischer und bürgerlicher Kultur in La Roches Briefroman vgl. Alexandra Kleihues: Der empfindsame Blick.

53 Aufschlussreich ist Fräulein von Sternheims rhetorische Frage: »Hätte ich nicht selbst böse seyn müssen, wenn ich seine [Lord Derbys, Y.M.] Ränke hätte argwöhnen sollen?« (Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Bd. 2, S. 284)

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Creatur in einem verborgenen Liebeshandel gewesen seyn. […] Hm! Hm! wie siehts mit dieser strengen Tugend aus?[54]

Als Derby schließlich erfährt, dass nicht die Liebe zu einem anderen Mann, sondern die *caritas* ausschlaggebend für die beobachteten körperlichen Zeichen ist, äußert er sich zu seinem interpretatorischen Versagen wie folgt: »[I]ch fand, daß das Mädchen den wunderlichsten Charakter hat. Was T* wird sie roth und verwirrt, wenn sie etwas Gutes thun will […]?«[55]
Derby muss schließlich erkennen, dass das Fräulein von Sternheim eine andere »Gattung von Charakter«[56] darstellt als die ihm bislang bekannten Frauen.[57] Seine Universalität beanspruchenden Kriterien der Physiognomik respektive Pathognomik erweisen sich nicht nur im Moment des Zusammenstoßes von höfischem und bürgerlichem Paradigma als unbrauchbar, sondern nicht zuletzt auch angesichts der Individualität einzelner Charaktere. Es zeigt sich, dass Gesichter sich eben nicht so einfach wie aufgeschlagene Bücher lesen lassen.[58] Die »Buchstaben« des »göttlichen Alphabets«, deren Dechiffrierung Lavater nur wenig später verheißen wird, entpuppen sich bereits als nicht allgemein applizierbar.[59]

4. Epistolare Physiognomik und Pathognomik

Die eminente Fehleranfälligkeit des Lesens von Gesichtern trifft allerdings nicht auch auf das Lesen von Briefen zu.[60] So systematisch in der *Geschichte*

---

54 Ebd., Bd. 1, S. 210f.
55 Ebd., S. 215.
56 Ebd., S. 251.
57 Diesen Umstand resümiert Derby anlässlich eines Maskenballs wie folgt: »Bey einem Ball, wo beynahe alle Weibspersonen Coquetten, und auch die Besten von der Begierde zu gefallen eingenommen sind, hängt sie der Uebung der Wohlthätigkeit nach. Andre werden durch die Versammlung vieler Leute und den Lermen eines Festes, durch die Pracht der Kleider und Verzierungen betäubt, durch die Musik weichlich gemacht, und durch alles zusammen den Verführungen der Sinnlichkeit bloß gegeben, Sie wird auch gerührt, aber zum Mitleiden für die Armen […].« (Ebd., S. 248f.)
58 Zur Zentralmetapher der Lesbarkeit vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M. 1981, im Hinblick auf die Physiognomik bes. S. 199–213.
59 Alle Teilzitate: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 1, Vorrede [unpag.].
60 So sie denn zuverlässig zugestellt werden. Wenn etwa Lord Derby durch Bestechung des Post-Offiziers Fräulein von Sternheims Post abfängt und diese nur selektiv weiterleitet oder von einem Billet des Fräuleins von Sternheim verständnisrelevante Passagen abreißt, sind selbstredend Missverständnisse vorprogrammiert.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Fräuleins von Sternheim die Fehleranfälligkeit der Körpersemiotik vorgeführt wird, so konsequent wird die Zuverlässigkeit einer charakterologischen Lektüre von Briefen dargestellt (»O Freund, was für eine Seele mahlt sich darinn!«[61]). Nicht zufällig ist die Titelfigur, das Fräulein von Sternheim, in ganz buchstäblichem Sinne das Kind eines Briefverkehrs, hat sich doch ihre Mutter in den Oberst von Sternheim verliebt, weil sie »in seinen Briefen die Vortrefflichkeit seines Geistes und Herzens bewundert«[62] (und d.h.: physiognomisch gelesen) hat.

Nur zu bezeichnend ist, wenn Lord Rich, der seine Liebe in platonischen Bahnen belässt, am Romanende statt der Hand des Fräuleins von Sternheim ihre Briefe erbittet: »[E]rlauben Sie mir, […] Sie um dieses Urbild Ihrer Empfindungen zu bitten; lassen Sie, meine englische Freundinn, mich diese Züge Ihrer Seele besitzen […].«[63] Wenn er auch letztlich zu dem resignativen Schluss gelangt, dass Fräulein von Sternheims »schöne[ ] Briefe […] nicht sie selbst«[64] sind, so zeigt dies doch, wie weit die gegenseitige Substitution von Brief und Seele gezogen werden kann, ja, dass ein Brief nicht nur auf das Innenleben seines Verfassers oder seiner Verfasserin *verweist,* sondern es nahezu bis zur Verwechslung repräsentiert.[65]

Die Figuren machen im Zuge ihrer Brieflektüren die genaue Funktionsweise ihrer semiotischen Operationen nicht transparent. Gerade aber diese offenbare Absenz jeglicher Erklärungsbedürftigkeit zeigt, wie eindeutig und unmittelbar die Relation ist, die zwischen Briefen und dem sich darin zeigenden Innenleben vorausgesetzt wird. Dabei kommt Briefen nicht nur eine Evidenz-, sondern gar eine untrügliche Beweiskraft zu. So schreibt Lord Rich:

> Es war die Seele, die Gesinnungen […], die ich liebte. Ihre [Fräulein von Sternheims, Y.M.] Papiere, die sie in der vollen Aufrichtigkeit ihres Herzens schrieb, *beweisen* mir, daß sie das Beste mir schenkte, so in ihrer Gewalt war; wahre Hochachtung für meinen Character, wahres Vertrauen, zärtliche Wünsche für mein Glück.[66]

---

61 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Bd. 2, S. 282.
62 Ebd., Bd. 1, S. 6.
63 Ebd., Bd. 2, S. 286.
64 Ebd., S. 298.
65 Zur Medialisierung von Emotionen und Substitution von Körpern durch Briefverkehr im 18. Jahrhundert vgl. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr.
66 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Bd. 2, S. 290f. [meine Hervorhebung, Y.M.].

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Analog zu Gesichtern können Briefe im Verständnis von La Roches Protagonisten das Innenleben ihrer Verfasser gleichsam »zeigen«;[67] man kann es geradezu »sehen«.[68] Die sich im 18. Jahrhundert vollziehende Umcodierung von der Rhetorik zur Ausdrucksästhetik lässt nicht nur Stil und Charakter, sondern auch Stil und Physiognomik in enge Nähe rücken.[69] Schon Sulzer weiß zu berichten, dass der Schreibstil »von dem besondern Charakter des Verfassers herrühret«[70] und folglich die »Schattirungen des Styls«[71] den »Physionomien der Menschen selbst«[72] gleichen. Auch Karl Philipp Moritz denkt in seinen *Vorlesungen über den Styl*[73] diesen als Charakterausdruck des Schreibenden.

Der Topos vom Stil als ›Ausdruck‹ der Persönlichkeit, der freilich bereits Vorläufer in der antiken Rhetorik kennt *(uc vir, sic oratio)*, löst die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch dominante – ebenfalls auf einen antiken Topos zurückgehende – Vorstellung vom Stil als ›Einkleidung‹ ab, wird im Sinne menschlicher Individualität gefasst und mit der Physiognomik enggeführt.[74] Ausgerechnet auf Lichtenberg geht wohl die Begriffsprägung von der *Physiognomik des Stils* zurück, die eine Reaktion auf die Fallibilität der Körpersemiotik darstellt, insofern dieser Spielart der Physiognomik eine gesicherte(re) Erkenntnisfunktion zugeschrieben wird.[75]

Eine Engführung von Stil und Charakter gilt nicht zuletzt für die Gattung des Briefes, die seit jeher dem Topos vom Spiegel der Seele unterstellt ist.[76] Ein prominentes Beispiel bildet Gellerts wirkmächtiger Briefsteller des Jah-

---

67 Ebd., S. 284.
68 Ebd., Bd. 1, S. 367.
69 Lessing bringt dies in einem Aperçu auf den Punkt: »Jeder Mensch hat seinen eignen Stil, so wie seine eigne Nase […].« (Gotthold Ephraim Lessing: 2. Anti-Goeze, in: ders.: Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 9: Werke 1778–1780, hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson, S. 149–184, hier S. 150)
70 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Lemma: Schreibart; Styl. (Schöne Künste.), S. 1047–1055, hier S. 1048.
71 Ebd., S. 1051.
72 Ebd.
73 Karl Philipp Moritz: Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern, 2 Bde., Berlin 1793–1794.
74 Einen historischen Überblick liefert Wolfgang G. Müller: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike zur Gegenwart, Darmstadt 1981, bes. S. 99–108.
75 Vgl. ebd., S. 101f.
76 Vgl. Wolfgang G. Müller: Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis Samuel Richardson, in: Antike und Abendland 26/2 (1980), S. 138–157.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

res 1751, der eine Ästhetik der Natürlichkeit mit einer charakterologischen Lektüre von Briefen verfugt. Gellert postuliert, dass man »durch seine Briefe seinen Character entdecken muß«,[77] ja, dass »Briefe *wider unsern Willen Verräther* unsers Verstandes, und oft *unsers ganzen Charakters* sind; […] daß sie Beweise sind, ob es dunkel oder helle, ordentlich oder unordentlich, gesund oder krank in unserm Geiste aussieht.«[78]

Die innerhalb der *Geschichte des Fräuleins von Sternheims* vorgeführte Physiognomik des Briefstils mag sich dabei durchaus als Lektüre-Muster für das reale Lesepublikum verstanden wissen, das seine eigenen Charakter-Urteile fällt. Nicht zufällig bestimmt Adelung das Publikum ausgehend von seiner Funktion als »richtende[s] Publicum«.[79] Auch »die Leser eines Schriftstellers« werden, so Adelung, »dessen Publicum genannt, ob sie gleich nirgends im Ganzen versammelt sind, ihr Ausspruch auch nirgends im Ganzen gehöret wird«.[80]

Nun kann die reale Leserschaft des Briefromans, die von seinen fiktiven Protagonisten ontologisch getrennt ist, weder die zur Verhandlung stehenden Körper realiter *sehen* noch findet sie im Briefroman Detailbeschreibungen des Äußeren, die der Einbildungskraft als Ausgangs- oder Anhaltspunkt dienen könnten, und findet sich so auf physiognomische Stillektüren zurückgeworfen – aber wohlgemerkt auch auf *pathognomische*. So ließe sich in der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* eine Satzzeichenmaximierung im Tagebuch der Madam Leidens – eine Flut an Gedankenstrichen, Frage- und Ausrufungszeichen, die syntaktische Notwendigkeiten übersteigt – bereits im Medium des Visuellen und damit unabhängig von einer propositionalen Brieflektüre als Anzeichen von Affektregungen deuten;[81] sie »kann zum Beweis dienen, wie sehr ein heftiger Schmerz des Gemüths das edelste Herz zerrütten kann«.[82] Dass Satzzeichen sich pathognomisch deuten lassen, erfährt gar eine Kodifikation in Adelungs *Vollständiger Anweisung zur Deutschen*

---

77 Christian Fürchtegott Gellert: Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, Leipzig 1751, S. 118.

78 Ebd., S. 120f. [meine Hervorhebung, Y.M.]. Freilich nimmt Gellert dies zum Anlass, auf »mehr Mühe um die Schreibart« (ebd., S. 121) zu insistieren.

79 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, Bd. 3, Leipzig 1798, Lemma: Das Publicum, S. 856–857, hier S. 857.

80 Ebd.

81 Zum Ausdrucksgehalt von Satzzeichen und ihrer Schriftbildlichkeit vgl. Andrea Polaschegg: Ausdruckskunst! Satzzeichen als Indizien des Affekts in Ode und Briefroman des 18. Jahrhunderts, in: Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion, hg. von Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase, Bern 2012, S. 157–182.

82 Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, Bd. 2, S. 207.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Orthographie, die das Frage- und das Ausrufungszeichen als »Zeichen der Gemüthsstellung« und treffender noch als »Affect-Zeichen« klassifiziert.[83] Von dem Gedankenstrich weiß Adelung zu berichten, dass er »[b]esonders in einem heftigen Affecte, der immer die Abgebrochenheit und in derselben starke Pausen liebt«,[84] Anwendung finde.

Während jedoch eine Satzzeichenpoetik ein sich schriftbildlich manifestierendes Phänomen darstellt (nicht zufällig wird Adorno die druckgrafisch beobachtbaren Satzzeichen als Physiognomie eines Textes bezeichnen[85]), sind stilistische Merkmale wie etwa Tropen oder syntaktische Besonderheiten zwar interpretierbar, jedoch nicht ›auf einen Blick‹ mit den Augen erfassbar. Physiognomik und Pathognomik, verstanden als *gestalt*deutende Kulturtechniken, münden spätestens dann in Aporien, wenn nicht mehr von distinkten stilistischen Charakteristika, sondern vom Abstraktum ›Stil‹ als Ganzem die Rede ist. Ein Abstraktum ist allenfalls in figuralem Sinne ›sichtbar‹. Hier hat sich die Physiognomik nicht nur der Visualität entledigt, sondern auch ihrer Bindung an eine, ob nun reale oder imaginierte körperliche Gestalt. Wer einem Stil etwas ›ansieht‹, vollzieht schlechterdings eine andere mentale Operation als jemand, dessen Blick sich auf einen Körper richtet, wie auch immer dieser im Einzelnen geartet sein mag. Paradoxerweise aber schmälert die problematische ›Sichtbarkeit‹ des Stils in keiner Weise seine physiognomische Evidenzkraft, sondern es ist gerade die Physiognomik des Stils, der gegenüber der Fallibilität der Körpersemiotik und den Grenzen des Sinnesorgans ›Auge‹ in La Roches Briefroman epistemologisch der Vorzug gegeben wird.

---

83 Vgl. Johann Christoph Adelung: Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung, Leipzig 1788, S. 363–371; S. 395–398. Adelung freilich plädiert für einen maßvollen Satzzeichengebrauch (vgl. ebd., S. 393–398).

84 Ebd., S. 390.

85 Vgl. Theodor W. Adorno: Satzzeichen [1956], in: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 2003, S. 106–113, bes. S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

CORINNA SAUTER

Namen, Nasen, Narben
Zur Physiognomik in Jean Pauls *Komet*

> Unsere Seele schreibt mit vierundzwanzig Zeichen der Zeichen (d.h. mit vierundzwanzig Buchstaben der Wörter) an Seelen; die Natur mit Millionen. Sie zwingt uns, an fremde Ichs neben unserem zu glauben, da wir ewig nur Körper sehen – also unsere Seele in fremde Augen, Nasen, Lippen überzutragen. Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik *beseelen* wir erstlich alle Leiber – später alle unorganisierte Körper.
>
> (Jean Paul, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*)[1]

Die Physiognomik wie die Physiognomik-Kritik spielen im Werk Jean Pauls seit den frühen Satiren eine beträchtliche Rolle. Wie der eingangs zitierte *locus classicus* aus *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1795) erhellt,[2] ist Physiognomik für Jean Paul *eine* Variante, über die Kluft zwischen Körper und Seele wie über die (Un-)Möglichkeit, diese zu überbrücken, nachzudenken. Jean Pauls Interesse an der Physiognomik geht basal auf das Konto seiner dualistischen Anthropologie, die das Verhältnis von Seele und Leib in widerstreitenden Modellen – der Harmonie und der Divergenz – verhandelt. Dass Jean Paul der Physiognomik grundsätzlich zwiespältig gegenübersteht, wird bereits in den frühen Texten *Was algemeines über's Physiognomiren* und *Zur Physiognomik* (1780) deutlich, in denen er einerseits begeistert fordert, »den Menschen« zu »bephysiognomiren«, andererseits jedoch bezweifelt, aus den festen Zügen »den Karakter herausphysiognomiren« zu können (II/1, 44) oder in einem einzelnen »Bild eines Menschen« die »Geschichte seines Lebens […] eingegraben [zu] lesen« (II/1, 86). Der »Fehler aller Physiognomisten«, so Jean Paul im *Physiognomischen Postskript über die Nasen der Menschen* (1789), sei der Zirkelschluss, dass sie das aus dem Gesicht lesen, »was sie vorher auf eine viel gewissere Weise schon wusten« (II/2, 305). Anders als die Physiognomik

---

1 Jean Paul: Werke, hg. von Norbert Miller, 10 Bde., München 1959–1985. Jean Pauls Werke werden im Folgenden nach dieser Ausgabe wie folgt zitiert: Abteilung (römische Ziffer)/Band (arabische Ziffer), Seitenzahl (arabische Ziffer), hier I/4, S. 203f.

2 Siehe auch Elsbeth Dangel-Pelloquin: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg i.Br. 1999, S. 30f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Johann Caspar Lavaters[3] betont Jean Paul immer wieder die Arbitrarität nicht nur der willkürlichen, sondern auch der natürlichen Zeichen. Ist der auf die äußere Wahrnehmung von Körpern verwiesene Mensch zum Entziffern gezwungen, bewerkstelligt er diese hermeneutische Aufgabe mittels seiner Phantasie insofern metamorphotisch, als er das eigene Innere in die fremde Physiognomie überträgt. Dergestalt ist Physiognomieren für Jean Paul immer schon Projizieren. Die hier aufscheinende Affinität der Physiognomik zu Ästhetik, Semiotik, Hermeneutik und Poetik erklärt ihr Reflexionspotential für die Literatur. Da sie auch eine ›Bildwissenschaft‹ ist,[4] bietet sie Jean Paul nicht zuletzt einen Fond zur Reflexion literarischer Bildlichkeit.

In seinem letzten, Fragment gebliebenen Roman *Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte,* der 1820 bis 1822 in drei Bänden erscheint und dessen Held Nikolaus Marggraf sich zeitweilig u.a. für »Kaspar Lavater den zweiten« (I/6, 591) hält, wuchern physiognomische Lektüren und die Transformation diverser Theoreme der älteren und der Lavater'schen Physiognomik sowie der Phrenologie Galls. Angesichts der persistierenden Indienstnahme von physiognomischen Bildern, Szenen und Narrativen im Werk Jean Pauls ist dabei nach der historischen wie poetologischen Spezifik ihrer Verwendung im *Komet* zu fragen. Immer wieder wird der *Komet* als Moderne-Roman gelesen, der ein Bild der »Scheinwelt« der Restauration zeichnet[5] und dabei die moderne »Finanzökonomie«, die zunehmende Bürokratisierung sowie den »Schimären-Charakter des Subjekts«[6] literarisch reflektiert. Für seine literarische Diagnose des »Zeitgeistes« (I/6, 673) greift Jean

---

3 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe, Bde. I–IV, Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–1778, Zürich 1968–1969. Im Folgenden zitiert als F mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl. Vgl. zu Lavaters Semiotik stellvertretend Richard T. Gray: Die Geburt des Genies aus dem Geiste der Aufklärung – Semiotik und Aufklärungsideologie in der Physiognomik Johann Kaspar Lavaters, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 23 (1991), S. 95–138, bes. S. 116.

4 Gemäß Daniela Bohde: Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und visuellen Wissenschaften. Lavater und die Folgen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 56/1 (2011), S. 89–121, hier S. 89.

5 Walter Benjamin: Der eingetunkte Zauberstab. Zu Max Kommerells ›Jean Paul‹, in: ders.: Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur, ausgewählt und mit einem Nachwort von Jan Philipp Reemtsma, Frankfurt a.M. 2007, S. 125–132, hier S. 130. Vgl. Uwe Schweikert: Jean Pauls »Komet«. Selbstparodie der Kunst, Stuttgart 1971, S. 124–136, bes., S. 127.

6 Werner Nell: Der Ledermann, das Goldkochen und die portable Stadt. Vormoderne Voraussetzungen einer Selbstbeschreibung der Moderne in Jean Pauls *Komet,* in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49 (2013/14), S. 39–56, hier S. 49 und 44.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Paul in seinem »Archivroman[ ]«[7] auch auf die Physiognomik zurück. Sie dient dabei gleichermaßen der Reflexion von Modernisierungsprozessen wie des eigenen Textes, was im Folgenden in Lektüreprotokollen gezeigt wird: Der Romantitel unterlegt dem Text ein ›physiognomisches‹ Programm und unterminiert es zugleich (1). Das führt im Erzählen wie im Erzählten zu intrikaten physiognomischen Szenen, die anhand der Schauplätze *Körper* (2), *Schrift* (3) und *Bild* (4) untersucht werden.

1. Antlitz des Buchs

In der Vorrede erklärt Jean Paul den Titel mit der »Ähnlichkeit« von Held und Komet. Durch die gesetzte Ähnlichkeit (vgl. I/6, 568f.)[8] alludiert er die antike Denkfigur der Analogie von Mikro- und Makrokosmos, die in der hermetischen Vorgeschichte der Physiognomik von Bedeutung ist.[9] Jean Paul verschaltet im *Komet* die Magia Naturalis mit der Lavater'schen Physiognomik, die bekanntlich »*esoterische*[ ] Bestandteile[ ]« enthält.[10] Lavater geht davon aus, dass »durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen« ist (F I, 13), und setzt so auf eine ungestörte Referentialität, die stabile Bedeutungen garantieren soll.[11] Auch Jean Paul mangelt es nicht an

---

7 Oliver Simons: Jean Pauls imaginäre Epistemologie, in: Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft, hg. von David E. Wellbery, Würzburg 2012, S. 179–191, hier S. 181.

8 Zur Ähnlichkeit vgl. Götz Müller: Mehrfache Kodierung bei Jean Paul, in: ders.: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze, mit einem Schriftenverzeichnis hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1996, S. 77–96, hier S. 87 und 94. Zur Episteme des Ähnlichen vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, 23. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 46–77, 78–82, 269–274.

9 Zur älteren Physiognomik bei Jean Paul vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, Tübingen 1983, S. 81–86; Gunnar Och: Der Körper als Zeichen. Zur Bedeutung des mimisch-gestischen und physiognomischen Ausdrucks im Werk Jean Pauls, Erlangen 1985, S. 51; Jürgen Brummack: Natürliche Magie, Magnetismus, Alchemie. Über Jean Pauls *Komet,* in: Hermetik. Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace, hg. von Nicola Kaminski, Heinz J. Drügh und Michael Herrmann, Tübingen 2002, S. 129–160.

10 Annette Graczyk: Lavaters Neubegründung der Physiognomik zwischen Aufklärung, christlicher Religion und Esoterik, in: Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne, hg. von Monika Neugebauer-Wölk, Renko Geffarth und Markus Meumann, Berlin/Boston 2013, S. 322–339, hier S. 329; zur Forschung S. 326–328.

11 So Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen, hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg i.Br. 1996, S. 357–385, hier S. 358.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Faszination für ein transparentes Verhältnis zwischen innen und außen, wenn er den Gedanken entfaltet, »aus Teilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes«, »aus dem Laut den Gedanken [entbinden]« zu können (I/5, 182). Andererseits sind Körper und Geist für ihn inkommensurable Größen.[12]

Die physiognomische Grundannahme, dass von den Zeichen auf die Bedeutung geschlossen werden könne, wird im *Komet* bereits mit dem Namen des Helden, dem »Namen des Buchs« (I/6, 568), unterminiert: Wo Marggraf draufsteht, ist nicht (mit Sicherheit) ein Markgraf drin.[13] Nicht von ungefähr alludiert Jean Paul den *locus ab etymologia,* den Topos, »vom Eigennamen Rückschlüsse« auf den Charakter zu ziehen.[14] In diesem Sinn berührt sich eine mit dem Namen aufgerufene »Mimologik« mit der physiognomischen Entzifferung.[15]

Der Name des Helden ist als Homophonie von Eigen- und Gattungsname doppelsinnig. Mit ihr werden im *Komet* die Referenz und damit einhergehend die Identität des Helden problematisch. Der »Kling-Witz« (I/5, 191) führt wie zahlreiche andere »Namen-Ähnlichkeit[en]« (I/6, 600) zu komischen Missverständnissen: So betont der Erzähler, dass dem Helden die »uneigentlichen Namen« unzugänglich sind: »Nikolaus [dachte] nie bei seinem Geschlechtnamen an den regierenden Markgraf«, weshalb er, wenn er vom Markgrafen reden hört, glaubt, »man habe bloß ihn selber gemeint anstatt des Markgrafen« (I/6, 632).

Kennt der Held nur Eigennamen, sind diese im anagrammatischen Spiel Jean Pauls die *eigentlichen* Namen. Sofern Nikolaus aber gerade die uneigentliche Dimension kassiert, ist seine idiosynkratische *Sprache der Eigennamen* Modellen einer ursprünglich metaphorischen Sprache, wie sie das 18. Jahrhundert und Jean Paul konzeptualisieren (vgl. I/5, 184), diametral entgegengesetzt. Nikolaus hat keinen Zugang zur Etymologie, die entweder im *etymon* die wahre Bedeutung vermutet oder Einsicht in das unendliche Verweisungssys-

---

12 Zu den widersprüchlichen Auffassungen siehe Kurt Wölfel: »Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt«. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie, in: ders.: Jean Paul-Studien, hg. von Bernhard Buschendorf, Frankfurt a.M. 1989, S. 259–300, bes. S. 272f.

13 Jean Paul spielt mit der intrikaten Frage, ob Namen auch Bedeutung zukommt. Siehe hierzu Stefan Sonderegger: Die Bedeutsamkeit der Namen, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 67 (1987), S. 11–23, bes. S. 15 und 18.

14 Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, 2. durchges. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 53.

15 Gérard Genette: Mimologiken. Reise nach Kratylien, übers. von Michael von Killisch-Horn, Frankfurt a.M. 2001, S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tem *zwischen den Zeichen* gewährt.[16] Während Nikolaus im ›Reich der Zeichen‹ ohne Orientierung umherirrt, schafft Jean Paul ein textuelles Universum von Ähnlichkeiten.[17] So bildet die minimale Verschiebung der Grapheme <g> und <k> die Handlung vor und reflektiert die Semiosis im *Komet* auf der Mikroebene.[18]

Wie der Held von der etymologischen Tiefendimension der Sprache abgeschnitten ist, ist er auch ein entwurzeltes Subjekt. Nikolaus, der den »Namen seines Herrn Vaters« (I/6, 889) nicht kennt, ist allein auf die Untiefen seiner Phantasie verwiesen: Sein Fenster zur Wirklichkeit ist ob seiner Annahme einer vermeintlich eindeutig referierenden Sprache imaginär verhangen. Ist Nikolaus so ein Erbe von Cervantes' »Don Quixote« (I/6, 569), besteht seine Narrheit darin, dass er die Unterscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit zugunsten der fixen Ideen suspendiert, der Nachfolger des heiligen Nikolaus oder ein Fürst zu sein.[19] Blumenberg hat angemerkt, dass im *Komet* die »Darstellung« der Vertauschbarkeit von »Illusionäre[m]« und »Reale[m]« Thema ist, wobei die »Doppelpoligkeit von […] Gegenstand und Zeichen« zerbrochen werde.[20] Damit wird auch Jean Pauls zentrale Frage, ob das »Ich eine […] lesbare Wirklichkeit vor[findet]«[21] virulent: Wie wird unter den Vorzeichen einer Welt der Fassaden mit ›Nichts dahinter‹ überhaupt physiognomiert? – Der *Komet* variiert die Bestimmung der Physiognomik aus dem *Magie-Aufsatz*.[22] Wird dort die sichtbare Welt durch »Physiognomik« beseelt, indem die eigene

---

16 Vgl. Stefan Willer: Orte, Örter, Wörter. Zum *locus ab etymologia* zwischen Cicero und Derrida, in: Rhetorik. Figuration und Performanz, hg. von Jürgen Fohrmann, Stuttgart/Weimar 2004, S. 39–58, bes. S. 42.

17 So macht Jean Paul den ›Zusammenhang der Dinge‹ durch Aufzeigen von Ähnlichkeiten entsprechend dem Witz als »spielende[m] *Anagramm* der Natur« (I/5, 47) sichtbar, wo er anlässlich seiner *komischen Geschichte* im Zeichen der »epische[n] *Flügelschnecke*« den »Name[n] der geschichtlichen Muse« Klio aus demjenigen des naturhistorischen Wurms »Clio« in seiner poetischen Etymologie ableitet (I/6, 656).

18 Vgl. Götz Müller: Mehrfache Kodierung bei Jean Paul, S. 88; zum Verhältnis von Identität und Differenz in der klassischen Episteme sowie zum Namen vgl. Oliver Simons: Jean Pauls imaginäre Epistemologie, S. 181 und 184.

19 Vgl. hierzu Maximilian Bergengruen: Pol und Gegenpol eines Magneten. Zwei Studien zu Jean Pauls Konzept der Doppelautorschaft in *Siebenkäs, Flegeljahren* und *Komet,* in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), S. 45–79, bes. S. 52–69.

20 Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 47–73, hier S. 65f.

21 Monika Schmitz-Emans: Der verlorene Urtext. Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1992), S. 197–222, hier S. 200.

22 Bereits Schmitz-Emans charakterisiert den »späten Roman als erzählerische Paraphrase des *Magie*-Aufsatzes«. Monika Schmitz-Emans: *Der Komet* als ästhetische Programmschrift. Poe-

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seele »in fremde Augen, Nasen, Lippen« projiziert wird (I/4, 203f.), so nimmt der *homo ludens* Nikolaus im *Komet* X für Y (vgl. I/6, 963)[23] oder setzt »wie ein Schauspieler« zu den Bedingungen seiner projizierenden »Phantasiekraft« die »fremde [Seele] an die Stelle der seinigen« (I/6, 590). Lavaters Physiognomik dient dabei insofern zur Reflexion der Phantasie, als Nikolaus' mimetische Fähigkeit gerade dadurch illustriert wird, dass er sich »zwei Sonntage hintereinander für Kaspar Lavater den zweiten« hält (I/6, 590f.).

2. Körper: »bloß der Nase nach«

Gesichter und partiale Körperzeichen sind im *Komet* Schauplatz physiognomischer (De-)Chiffrierung. Insbesondere der großen Nase des Helden kommt im *Komet* eine Leitfunktion zu. Die Nase ist ein von Lavater nobilitiertes Körperzeichen (vgl. F IV, 257), an dem sich auch die Physiognomik-Satire von Musäus, Lichtenberg, aber auch schon Sterne abarbeitet. Sie rückt bereits im »Ur- oder Belehnkapitel« (I/6, 574) ins Zentrum, in dem die Vorgeschichte von Nikolaus' Eltern erzählt wird. Henoch Elias Marggraf, ein geiziger Apotheker, lernt in Margarethahausen die Sängerin Mara kennen, die er prompt heiratet. Mara begeht jedoch noch im Kurort einen Seitensprung mit einem Fürsten von beachtlicher Nase mit Pockennarben. Der Held Nikolaus Marggraf hat eben eine solche pockennarbige Nase, die drei physiognomische Interpretationen erfährt: Im Erzählerdiskurs wird sie als generisches Merkmal, in der erzählten Welt als religiöses und ökonomisches Versprechen gedeutet.

Dass die Nase des kleinen Nikolaus groß ist, bezeichnet *qua* Ähnlichkeit nicht nur seinen vermutlichen fürstlichen Vater, sondern vermeintlich auch dessen Herkunft. Hierfür konnte sich Jean Paul auf Lavaters Fragment *Ein Wort über die Nase* beziehen, das den »Italiaener[n]« »[g]roße und bedeutende Nasen« attestiert, ebenso wie den »Franzosen«, die seines Erachtens »den Charakter ihrer Groeße am meisten in den Nasen« haben (F IV, 258). Mit seiner »großen welschen Nase« (I/6, 585) wäre Nikolaus gemäß der von Jean Paul in der *Vorschule* vorgenommenen Unterscheidung von drei Romanschulen nicht etwa als bürgerlicher Held der *»deutschen«* oder *»niederländischen«* (I/5, 254), sondern als adeliger »der *italienischen Schule*« ausgewiesen, deren

---

tologische Konzepte, Aporien und ein Sündenbock, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2000/01), S. 59–92, hier S. 68.

23 Vgl. Max Kommerell: Jean Paul, 5., durchges. Aufl., Frankfurt a.M. 1977, S. 372.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Programm »Erhabnes« vorsieht (I/5, 253). In der Tat erhebt die Nase ihn satirisch zu allem Großen und Erhabenen *in der Einbildung* (vgl. I/6, 589); ist doch die Nase in Lavaters ›Nasen-Fragment‹ die »Wiederlage des Gehirns«, weil »auf ihr […] alle die Kraft des Stirngewoelbes zu ruhen« scheint (F IV, 257). Daneben erklärt Jean Paul die vermeintliche Erhabenheit seines Helden mit der Phrenologie Galls, die anhand des äußeren Schädels auf Fähigkeiten des Gehirns schließt und von einer Entsprechung zwischen »bestimmte[n] Erhabenheiten« und »bestimmten Eigenschaften« ausgeht:[24] »[D]ie beiden Gehirnhügel« müssen sich »nach Gall, wie zwei Parnaßspitzen innen […] folglich außen sehr erhoben haben« (I/6, 602). In einem Kommentar zum Genre seines Buches greift Jean Paul indes auf Carl Friedrich Benkowitz' Studie *Der Messias von Klopstok* [sic] zurück. Obgleich Benkowitz »richtig« bemerke, »daß ein Heldengedicht wie die Messiade die Nase als ein zu gemeines Wort […] auslasse«,[25] ist es für Jean Paul gerade »dieses alltägliche Gliedmaß«, welches »des Reiseapothekers gemeines Leben zum Epos, zum Pik mit Nasenlöchern« erhebt (I/6, 583). Die Nase – Schneise zwischen »Geist und Sinnlichkeit«[26] – ist als großes »vorgewölbte[s] Körperteil[ ]«, erst recht aber mit den zwei kratergroßen »Körperhöhlen« freilich auch das groteske Körperzeichen schlechthin.[27] Die erhaben-groteske Nase des Helden ist demnach im Kalkül Jean Pauls ein ›generisches‹ Körperzeichen. Ist der *Komet* eine Parodie des Fürstenromans, insofern sich ein ›deutscher‹ Held und Erbe der ›niederländischen‹ Idylliker im Pattern des hohen Romans wiederfindet,[28] so greift Jean Paul gerade zur (Doppel-)Physiognomie des Helden, zum »seltsame[n] Ineinanderbau von welschem und deutschem Gesicht« (I/6, 589), zur signifikant doppelsinnigen Nase, um dieses generische Arrangement ins Bild zu bannen.

---

24 Franz Joseph Gall: Des Herrn Dr. F. J. Gall Schreiben über seinen bereits geendigten Prodromus über die Verrichtungen des Gehirns der Menschen und der Thiere, an Herrn Jos. Fr. von Retzer, in: Der Neue Teutsche Merkur, December 1798, S. 311–332, hier S. 324f.

25 Vgl. Carl Friedrich Benkowitz: Der Messias von Klopstok, aesthetisch beurtheilt und verglichen mit der Iliade, der Aeneide und dem verlohrnen Paradiese. Eine Preisschrift, die von der Amsterdamer Gesellschaft zur Beförderung der schönen Künste und Wissenschaften eine doppelte Medaille erhalten hat, Breslau 1797, S. 146.

26 Albrecht Koschorke: Zur Kulturgeschichte der Nase. Entsprechungen zwischen Gesichts- und Körperordnungen, in: Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen, hg. von Sigrid Weigel, München 2013, S. 187–198, hier S. 195.

27 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, übers. von Gabriele Leupold, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1987, S. 381, vgl. S. 357–359.

28 Siehe zur Konfrontation von bürgerlichem und fürstlichem Romanmuster auch Maximilian Bergengruen: Pol und Gegenpol eines Magneten, S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Nase selbst ist im *Komet* ihrerseits Trägermedium von Körperzeichen, die weitere physiognomische Lektüren in Gang setzen. Denn Nikolaus hat die »medizinische Merkwürdigkeit[ ]« von »zwölf Blatternarben«, die er »auf die Welt gebracht, als hätt' ihn die Natur schon ungeboren mit diesen Stigmen (Wundenmalen) […] tätowiert« (I/6, 577f.).
Mit den *angeborenen* Malen alludiert Jean Paul Paracelsus' Gedankenfigur der *impressiones,*[29] auf die sich auch Lavaters Deutung der »Muttermaehler« als Effekt der »Einbildung der Mutter […] auf ihre Leibesfrucht« bezieht (F IV, 66). Als ›*impressiones*‹ werden Nikolaus' Blatternarben in der Tat vorstellig, wenn Mara sie auf den visuellen Eindruck, den der Fürst auf sie gemacht hat, zurückführt (vgl. I/6, 578). Dabei verschränkt der Erzähler den ›hermetischen‹ Diskurs mit demjenigen der Heredität: Als ein Mönch Mara die letzte Beichte abnimmt, hört Henoch, »daß ihr Nikolaus der Sohn eines katholischen weltlichen Fürsten sei, […] der eben seinen Heiligenschein und seine Nasen-Narben auf den Kleinen fortgepflanzt« habe (I/6, 580). In der Deutung Maras sind die Narben als Stigmata gemäß der christlichen Ikonografie Zeichen der Heiligkeit, die Nikolaus durch die Zwölfzahl als ›Postfiguration‹ des Messias kennzeichnen. Als Male wie als Stigmata sowie durch die explizite Metaphorik des Tätowierens werden die Narben dabei zu Körperzeichen zwischen Schrift und Bild, zu einer in den Körper eingetragenen Bilder- bzw. Hieroglyphenschrift. Ikonizität kommt ihnen auch insofern zu, als Mara sie als »Titelvignetten« bzw. »Buchdruckerstöcke« des Heiligenlebens von Nikolaus liest (I/6, 578). Mit den Narben als »durch Abklatschen […] vervielfältigtes Bild«, als Randverzierung, die man »auf gedruckten Bücherumschlägen, auf Titeln« findet,[30] wird Nikolaus buchstäblich zum büchernen Helden, der dem Programm seiner paratextuellen ›Narben-Vignetten‹ in seinem Heiligspielen auch nachkommt. Wo aber Physiognomik und Heredität in der Metaphorik der Druck-Reproduktionstechnik enggeführt werden, erweist sich die Physiognomie gerade nicht mehr als individuelle. Zumindest garantieren die Narben keine stabile Identität im Zeichen des unterscheidenden Merkmals: Mögen sie auch im Sinn der von Lavater erörterten »Aehnlichkeit der Aeltern und Kinder« (F IV, 326–340) eine Ähnlichkeit zum vermeintlichen Vater aufzeigen, dieser bleibt trotz

---

29 Vgl. Paracelsus: De Natura Rerum, in: ders.: Bücher und Schriften, hg. von Johannes Huser [Basel 1590], Faksimileausgabe mit einem Vorwort von Kurt Goldammer, Hildesheim 1971–1975, Bd. 6, S. 255–362, hier S. 332f.

30 Art. »Buchdruckerstock, Stock, Vignette«, in: Encyklopädie der Buchdruckerkunst, bearbeitet von Hermann Neubürger, Leipzig 1844, S. 51; vgl. Art. »Vignette«, in: Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 26, Leipzig 1951, Sp. 357.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

identifizierender Merkmale dunkel. Deutet Mara die Narben im Register der Esoterik und Religiosität, so spielt sich dabei semiotisch gelesen auf der Nase zugleich eine ganze Kulturgeschichte des Zeichens ab.[31] Indem die Narben im Erzählerkalkül als Male, *impressiones,* als Vignette, Tätowierung und Stigmata, als indexikalische und ikonische Zeichen zugleich apostrophiert werden, geraten die textuellen Narben nicht nur zum Kreuzungspunkt von Diskursen, sondern auch zum Reflexionsmedium von Signifikation.[32]
Die Pointe Jean Pauls ist indes das Spiel mit den Narben als *den* indexikalischen Zeichen, für die der Zusammenhang von Ursache und Wirkung gilt, demzufolge sie auf eine vorgängige Wunde verweisen. Auf diese Relation weist Jean Paul mit der Bemerkung hin, dass Nikolaus die Blatternarben »auf die Welt gebracht, als hätt' ihn die Natur schon ungeboren« markiert, »was aber nicht gewesen sein kann, da er später die wahren Pocken bekam und also die Narben früher als die Wunden hatte« (I/6, 578). Im figurierten *hysteron proteron* sind Nikolaus durch den ›allmächtigen‹ Vater Jean Paul (vgl. I/6, 584), der den *Komet* »geschaffen und gezeugt« hat (I/6, 567), so schlechtweg unmögliche Narben in seinen fiktiven Leib eingeschrieben: Nikolaus ist mit seinen Körperzeichen durch und durch Zeichenkörper.[33] Dem entspricht in Jean Pauls programmatischem Kommentar im ›Ur- oder Belehnkapitel‹ die Inversion des Begründungszusammenhangs von Natur und Fiktion: »natura fictionem sequatur« (I/6, 584). Die Narben *markieren* Literatur so als selbstreferentielles Medium, das die eigene Fiktionalität ausstellt.
Diese textinterne ›Fiktionalisierung‹ der Körperzeichen geht nicht zuletzt mit der Semiotik des Geldes einher, auf die in der Deutung des *homo oeconomicus* Henoch referiert wird. Mit der Narben-Nase steht neben der Vererbung geistiger und physischer Merkmale auch die Aussicht auf eine Erbschaft zur Debatte. Hatte Henoch bereits Verdacht geschöpft, von Mara gehörnt worden zu sein, als er die Physiognomie seines langnasigen Sohnes mit seiner eigenen und derjenigen seiner beiden kurznasigen Töchter vergleicht, so bestätigt ihn

---

31 Zur Semiotik der Narbe vgl. Dagmar Burkhart: Narbe. Archäologie eines literarischen Motivs, in: Arcadia 40/1 (2005), S. 30–60, bes. S. 33–38.

32 Mit den Zeichen auf der Haut konstelliert Jean Paul überdies die zentralen Figuren Nikolaus, Worble und Kain: Nikolaus' Pendant Worble hat, wie andere Humoristen, Blatternarben, die allerdings »kein Zeichen« sind (I/6, 646), sein Gegenspieler Kain trägt indes das Kainszeichen.

33 Damit steht er in der Nachfolge Christi und dessen »Körper als Buchseite«, gemäß Urban Küsters: Zeichen auf der Haut in der religiösen Kultur des Mittelalters, in: Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et Corporalité, hg. von Günter Krause, Tübingen 1997, S. 47–53, hier S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maras Beichte, die er gelassen nimmt. Denn ihm winkt nicht allein das Erbe fürstlicher »Juwelen« (I/6, 580), er hofft zudem auf Entschädigung durch den Fürstvater. »Über das künftige Auftreiben eines Vaters« ist er »gar nicht in Angst«: »›Ich gehe‹, dacht' er, ›bloß der Nase nach, nämlich der fürstlichen pockennarbigen‹« (I/6, 582). Er investiert in Nikolaus als »Ziehbrunnenkette in die Zukunft« (I/6, 582), aus dessen Physiognomie er Kapital zu schlagen hofft. Henoch organisiert eine billige und inadäquate Fürsten-Erziehung (vgl. I/6, 616 und 618), denn er will den Fürstsohn nicht nur »so früh als möglich […] auf den Kauf gemacht haben‹, sondern »auch künftig recht viel für das Erziehen einnehmen« (I/6, 618). Was die Physiognomie für Lavater im übertragenen Sinn ist, ist sie für Henoch ganz buchstäblich: ein »Capitalfond« (F IV, 39). Deshalb führt er ein »Kapitalbuch« (I/6, 642) und lässt entsprechend der Zinslogik die Zeit für sich arbeiten (vgl. I/6, 582 und 621). Wenn Nikolaus mit seiner Narben-Prägung zur »[P]fandschaft« (I/6, 621) wird, dann rekurriert Jean Paul u.a. auf das Pfand in der Aufklärungsökonomie. Insofern etwa Law das Papiergeld als »Bodengeld« bestimmte, ging mit ihm eine »Sicherheitsgarantie« einher.[34] Das »Zeichen-Geld« des 18. Jahrhunderts hatte demnach insofern »Pfandcharakter«, als es durch eine Wertsubstanz gedeckt war und die materiale Einlösung versprach. Die Zeit nach 1797 markiert dabei die Phase, an dem das Zeichen-Geld allmählich in »Kreditgeld« überführt wird, mit dessen Selbstreferentialität der Nimbus des nur »Scheinhaften« einhergeht.[35] Nikolaus' Physiognomie kommt demnach auf Henoch wie Papiergeld, von dem dieser nicht weiß, ob es durch Substanz gedeckt ist: als »fiktives Zeichen ohne *gesicherte* Bedeutung«.[36] Als Methode, mit der Lavater aus dem menschlichen Antlitz auf die göttliche Offenbarung schließt, hat Physiognomik für Henoch ausgedient. Sie erfährt eine Umdeutung: Das Erkenntnisinteresse richtet sich nicht mehr auf das innere Wesen, sondern im Rahmen des konjekturalen ökonomischen Wissens auf den Geldwert: Geld tritt an die Stelle des (Heiligen) Geistes.[37]

---

34 John Law: Betrachtungen über das Geld und den Handel einschließlich eines Vorschlags zur Geldbeschaffung für die Nation (1705, 1720), in: ders.: Handel, Geld und Banken, übers. und mit einem Nachwort hg. von Achim Toepel, Berlin 1992, S. 11–125, hier S. 96 und 85.

35 Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 4. Aufl., Zürich 2011, S. 318 und 323.

36 Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I, übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993, S. 124.

37 Zur »Geschichte der monetären Ablösung religiöser Integrationsformeln« vgl. Jochen Hörisch: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt a.M. 1996, S. 32. Jean Paul inszeniert so mit der Physiognomik, wie auch die Leichenpredigt auf die Magd Regina

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es wird deutlich, dass Jean Paul Physiognomik, Religion und Ökonomie so verschaltet,[38] dass sie je nur unsicheres Wissen produzieren: Wie die Physiognomie und der religiöse Text muss auch das »ökonomische Zeichenspiel« interpretiert werden.[39] Wo aber spekuliert wird, geht es um unsichere Prognosen. Während sich Henoch ob des physiognomischen Pfands »seines möglichen Lohns […] gewiß« (I/6, 623) wähnt und es auch Nikolaus »das gewisseste« ist, dass er seinen »Vater mit der Pockennarbennase […] finden werde« (I/6, 652), antwortet der Roman auf diese Gewissheit bekanntlich damit, dass er abbricht, noch bevor es zum Finden kommt. In diesen Abbruch wäre auch eine Antwort auf das Begehren der Physiognomik nach der Sistierung »transcendente[r] Bedeutung«[40] hineinzulesen. In dem Maße, wie die physiognomische Suche auch eine nach letztgültigen Referenzen ist, wäre sie unabschließbar, breche man anders nicht ab (vgl. I/6, 657, Anm. 1). Indes: Wo Henoch aus der Masken-Physiognomie des Humoristen Worble falsche Schlüsse zieht (vgl. I/6, 646), lässt Jean Paul schon textintern keinen Zweifel daran, dass Physiognomik ein Quell der Irrtümer ist.

3. Gouvernementale Schrift: ›Menschentitelblatt Pass‹

Nach alchemistischen Versuchen, bei denen ein künstlicher Diamant gelingt, durch den er zu Reichtum gelangt, zieht Nikolaus als Parodie des ›verborgenen Prinzen‹[41] mit einem Hofstaat aus, um seinen Fürstenvater und die Prinzessin Amanda zu suchen. Nikolaus wählt als Reise-Pseudonym den »grotesken Inkognito-Namen« (I/6, 894) Graf *»Hacencoppen«* (I/6, 896), und der Reisemarschall Worble kauft auf dem »Polizeiamt« kurzerhand einen gefälschten Pass (I/6, 898).

---

erhellt, sowohl die zunehmende Verdinglichung als auch deren Rache durch metaphorische Verdinglichung (vgl. I/6, 1022–1032).

38 Zum Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul vgl. auch Caroline Pross: Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul, Frankfurt a.M. 1997.

39 Joseph Vogl: Das Gespenst des Kapitals, 6. Aufl., Zürich 2012, S. 23.

40 Georg Christoph Lichtenberg: Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Befoerderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß. Zweyte vermehrte Aufl., Goettingen 1778, S. 81.

41 Götz Müller: Der verborgene Prinz. Variationen einer Fabel zwischen 1768 und 1820, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 17 (1982), S. 71–89, bes. S. 88f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jean Paul nimmt dies zum Anlass für eine Digression über die Notwendigkeit des »Menschentitelblatt[s], Paß genannt« (I/6, 898). Das *»kurze[] schwache Lob der jetzigen höhern Paßwissenschaft«* (I/6, 900) referiert auf die Veränderungen des Passwesens und die Einführung von Kontrollpraktiken nach 1792 und in der nachnapoleonischen Restauration.[42] Jean Paul widmet sich satirisch der Frage, ob der »vollständig bestimmende[ ] Zettel« gegen »die menschliche Würde« sei (I/6, 900), weil er als »vorausdatierte[r] Steckbrief[ ]« (I/6, 901) den Menschen als Verbrecher stigmatisiere. Er argumentiert im Gegenteil, dass der Pass »außer Landes« die »Ehrlichkeit« des »Passagier[s]« allererst bezeuge (I/6, 898). So könne man, da man an »jeder Grenze« unter dem Verdacht stehe, »ein mutmaßlicher Spitzbube« zu sein, jetzt den »Paß als Ablaßbrief« hervorziehen und »das göttliche Ebenbild« wieder erneuern (I/6, 898). Im Zuge dieser Satire der gouvernementalen Sicherheitsmaßnahmen (vgl. I/6, 902)[43] beschreibt der inszenierte Autor auch sein eigenes Pass-»Signalement« (I/6, 900): »[I]ch zeige meinen gestempelten Papier-Paß vor, worin (außer meiner Handschrift) steht, daß ich 5 Fuß und 10 Zoll lang bin, 59 Jahre alt, in Wunsiedel geboren etc., daß meine Stirn breit und hoch ist und mein Mund klein« (I/6, 900f.). Das Signalement des textinternen ›Jean Paul‹ verweist auf den extratextuellen Johann Paul Friedrich Richter, der bei Erscheinen des dritten Bandes seines Spätwerks 59 Jahre alt ist. Bei den Daten der Gesichtsbeschreibung handelt es sich freilich um das Zitat der Physiognomie eines ›großen Kopfes‹: Mit der vernachlässigten unteren, sinnlich-animalischen Gesichtshälfte und dem Topos der hohen und breiten Stirn[44] schreibt sich Jean Paul in seinen Text als Autor von großen Geisteskräften ein.

Anhand des Signalements fragt Jean Paul nach der Rolle, die die Physiognomik für die Repräsentation spielt. Denn die Passszene ist *die* Szene der Repräsentation, insofern der »Paßinhaber« (I/6, 901) »an der Grenze beim

---

42 Vgl. John Torpey: The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship, and the State, Cambridge University Press 2000, S. 21–56 und 57–66, bes. S. 63; Hannelore Burger: Das Paßwesen, in: Grenze und Staat. Paßwesen, Staatsbürgerschaft, Heimatrecht und Fremdengesetzgebung in der österreichischen Monarchie 1750–1867, hg. von Waltraud Heindl und Edith Saurer, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 3–87.

43 Zu den »Sicherheitsmechanismen« und der »Polizei« als Merkmal moderner Gouvernementalität vgl. Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I, Vorlesung am Collège de France 1977–1978, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 449–519, hier S. 506 und 462

44 Vgl. Albrecht Koschorke: Zur Kulturgeschichte der Nase, S. 190.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorzeigen […] seines Reisepasses« nicht nur sich selbst, sondern auch seine durch den Pass *»legitimierte«* und autorisierte Präsenz präsentiert.[45] Dies spielt Jean Paul narratologisch aus, denn mit der Autofiktion des Passes markiert er die ontologische Grenze, die in jeder Erzählung zwischen dem realen Autor und dessen textinterner Repräsentanz eingezogen ist. Sofern diese das ›Bild des Autors‹ ist,[46] »wie es sich […] auf der Basis des Textes konstruieren« lässt,[47] bringt Jean Paul die strukturellen Voraussetzungen des Erzählens wie der Rezeption an der Textoberfläche zum Vorschein.

Die Daten eines Passes hätten freilich eindeutig auf das Referenzobjekt zu passen, damit der Pass seinen Zweck erfüllt, nämlich personale Identität festzustellen. Dabei spielt Jean Paul mit den Schwierigkeiten, die sich aus einer Personen*beschreibung* ergeben, die immer uneindeutig bleiben muss.[48] Dass es »einen Spitzbuben geben könnte, auf welchen alles von mir so passete, daß wir einander deckten«, stellt Jean Paul in Abrede: »Unmöglich! – Sogar meine nächsten Nachahmer und Diebe würde mein Paß, so sehr ich auch Swift und Sterne nachgeahmt und bestohlen, auf der Stelle unterscheiden von mir« (I/6, 901). Während der Erzähler über die eindeutige Zuordenbarkeit der Data im Pass zum Referenzobjekt reflektiert, hat er dem Leser in der intertextuellen Textpraxis längst eine lange Nase gezeigt. Denn Jean Paul hat zugleich Sterne's *Sentimental Journey* und Swift's *A Modest Proposel* ›plagiiert‹.[49] Durch Ambiguierung der Zeichen und Referenzen wird die behauptete Eindeutigkeit seines *literarischen Passes* unterminiert. Während seine Figur affirmativ die Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem tilgt, behauptet ›Jean Paul‹ eine unhintergehbare Differenz eben auch da, wo ›plagiierend‹ wiederholt wird.

Während Jean Paul im Pass-Digress über Signifikation, Referenz und eine paradox begründete Originalität reflektiert, setzt er zugleich eine zeitkritische

---

45 Louis Marin: Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit, in: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, hg. von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp, München 2006, S. 15–23, hier S. 17.

46 Vgl. Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction, 2. Aufl., Chicago/London 1983, S. 75.

47 So Booths Kritiker Gérard Genette: Die Erzählung, übers. von Andreas Knop, 2. Aufl., München 1998, S. 285. Zur Gesichtsbeschreibung als Eintragungsort des Autors vgl. auch (mit anderen Argumenten) Peter von Matt: … fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt a.M. 1989, S. 115.

48 So Johann Gottlieb Fichte: Sämtliche Werke, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. 3, II. Abt. Bd. 1, A: Zur Rechts- und Sittenlehre, Berlin 1845, S. 295.

49 Zu Sterne vgl. Stephanie DeGooyer: The Poetics of the Passport in *A Sentimental Journey,* in: Sterne, Tristram, Yorick: Tercentenary Essays on Laurence Sterne, hg. von Melvyn New, Peter de Voogd und Judith Hawley, University of Delaware Press 2015, S. 201–218.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pointe. Der Möglichkeit des gefälschten Passes, der Tücke des scheinhaften Zeichens könne die Polizei dadurch begegnen, dass sie dem Menschen den Pass wie einem Vieh das Brandzeichen in die Haut »[t]ätauiere[ ]« (I/6, 902), um so durch »Brandmarken« (I/6, 903) die Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu überbrücken.[50] Dergestalt überbietet Jean Paul die polizeiliche ›Prosopographie‹ durch Dermatographie, bei der die Zeichen auf dem Körper als signifikante »Kehrseite« *sicher* den »Gehalt[ ]« bezeichnen (I/6, 903). Literarische Physiognomik reflektiert so die Konsequenzen des verwaltenden Zugriffs des modernen Staates auf das Subjekt. Mit der satirischen Kritik an der Inhumanität der zunehmenden Bürokratisierung, die das Subjekt vermisst, verzeichnet und sistiert, dekuvriert Jean Paul zugleich die Implikationen einer Physiognomik im Zeichen despotischer Vernunft, indem er ihr Begehr nach einem gläsernen Menschen radikal weiterdenkt.

4. Bilder: Puppenliebe und Hacencoppens physiognomische Fragmente

Die Reflexion der physiognomischen Körper- und Schriftzeichen steht überdies im »Spannungsfeld divergenter Bild-Konzepte und Bild-Diskurse«,[51] die im dritten Band des *Komet* zunehmend virulent werden. Jean Paul macht sich dabei die Polyvalenz des Bild-Begriffs[52] zur Selbstbeobachtung seines Schreibens zunutze. Hierfür konnte er auf die Physiognomik Lavaters insofern zurückgreifen, als dessen Thema »zwar die menschliche Physiognomie« war, »aber das Material, anhand dessen er seine physiognomische Wissenschaft entwickelte, […] hauptsächlich aus der Kunst« stammte.[53]
In der Kindheitsgeschichte des Helden begegnen Puppen, auf die Nikolaus das Theologumenon der Gottebenbildlichkeit überträgt. Damit traktiert er sie in dem Maße physiognomisch, wie Lavater die Physiognomik theologisch

---

50 Zu den Swift-Bezügen vgl. auch Daniel Bowles: The Ends of Satire. Legacies of Satire in Postwar German Writing, Berlin/München/Boston 2015, S. 38f.

51 Monika Schmitz-Emans: Bildlichkeit, Bilder und bildende Kunst bei Jean Paul, in: Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors, hg. von Gunnar Och und Georg Seiderer, Würzburg 2014, S. 83–102, hier S. 99.

52 Was Bild sein kann, wird im *Komet* aufgeboten: grafische, optische, perzeptuelle, innere und literarische Bilder; vgl. W.J.T. Mitchell: Was ist ein Bild, in: ders.: Bildtheorie, hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 15–77, hier S. 20.

53 Daniela Bohde: Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und visuellen Wissenschaften, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fundiert: »Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!« (F I).[54] Der Titel des ersten Kindheitskapitels erinnert zudem an Lavaters *Beförderung der […] Menschenliebe:* »wie der kleine Nikolaus die Menschen sehr zu lieben weiß« (I/6, 585). In der Tat hält Nikolaus sich mit seiner Fähigkeit zur mimetischen Verähnlichung auch für Lavater II., hinsichtlich seines Umgangs mit Nachbildern allerdings überbietet er sein Vorbild. Denn seine vermeintliche ›Empathie‹ gilt auch Unbelebtem: Mit seiner »Seele nun fuhr er in alles hinein; doch aber in Puppen vorzüglich« (I/6, 585). Aufgrund ihrer äußeren Gestalt behandelt er die Puppen so, als ob sie menschliche Seelen hätten, wobei ihn vor allem die zerstörte Integrität ihrer Körper schmerzt. Nachdem seine Schwester etwa in das »Wachslärvchen« einer alten »Puppe mit der Schere« eingestochen hatte, vergilt er's, indem er die Schwester ähnlich traktiert (I/6, 586). Da Nikolaus so weniger zur Beförderung der Menschen- als vielmehr der Puppenliebe physiognomiert, führt er die sittliche Dimension der Physiognomik *ad absurdum* (vgl. I/6, 665f.). ›Jean Paul‹ legitimiert Nikolaus' »Ärger« just mit der Gottebenbildlichkeit: »[D]ie Menschengestalt sei uns bis in jeden fernsten Nachschatten heilig«, da in das menschliche Gesicht gleichsam »Gottes Name« eingeschrieben sei (I/6, 586). Nikolaus' Puppenliebe setzt sich mit der Liebe zu einer »Kindheit-Puppe« (I/6, 627) wie zur geraubten Wachsbüste seiner angebeteten Amanda fort. Das der ätherischen Physiognomie Amandas ähnliche Wachsbild, das gestohlene »Gesicht der Prinzessin« (I/6, 639), bewahrt er nach seinem nächtlichen »Prinzessinraub« (I/6, 625) in einer leeren Stutzuhr auf; es ist das passend gewählte Kästchen für die Verwahrung seines das *Ur*bild repräsentierenden *Uhr*bilds (vgl. I/6, 637f.). Während die kindliche Puppenliebe das Abbild beseelt, wobei der innere Mensch als Puppe anschaulich wird, zeichnet sich die spätere »Ersatzmännin«-Liebe (I/6, 627) dadurch aus, dass die Wachsphysiognomie materialiter das innere Bild der Geliebten ›im Kopf‹ vorstellt.[55] In Nikolaus' Physiognomik von Wachsbildern ist Lavaters Wissenschaft, die die Kluft zwischen den Subjekten zu überbrücken sucht, freilich um ihre sozialhermeneutische Dimension beschnitten. Ein intersubjektiver Sprung ist im *Komet* nur punktuell zwischen Nikolaus und Peter Worble möglich, wo der Vergleich der beiden »organischen Lesarten« ihrer Rippen (I/6, 598) ewige

---

54 Vgl. stellvertretend Klaas Huizing: Verschattete Epiphanie. Lavaters physiognomischer Gottesbeweis, in: Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Caspar Lavater, hg. von Karl Pestalozzi und Horst Weigelt, Göttingen 1994, S. 61–78.

55 So schon Uwe Schweikert: Jean Pauls »Komet«, S. 54, zu den Amanda-Szenen S. 44–61.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Freundschaft stiftet;[56] er ist sonst – obgleich andersartig – dem Magnetismus/Mesmerismus überantwortet.[57] Physiognomik verweist immer nur auf das Subjekt zurück, das liest. Allerdings werden so die Möglichkeitsbedingungen des »Wahrnehmungs- und Verständigungsverhältnis« zwischen *ego* und *alter* offengelegt:[58] Am Beispiel des Bephysiognomierens von Wachsbildern macht Jean Paul deutlich, dass der Mensch in intersubjektiven Verhältnissen generell auf seine Phantasie verwiesen ist.

Nicht nur Wachsbilder, sondern auch Gemälde stehen im späten Roman im Zeichen der Physiognomik. Auf seiner Reise kommt Hacencoppen in die Kunststadt Lukas-Stadt, in der sich zeitgleich zwei arme Malerschulen aufhalten, eine niederländische und eine italienische, die es auf das Geld des spendablen Fürsten abgesehen haben. Die beiden Schulen vertreten divergierende Programme der Gesichtsdarstellung, für die sich der Graf je ausspricht: Die Niederländer vertreten das Programm der »Natürlichkeit«, die Italiener das der »Verklärung« (I/6, 923). Hacencoppen, von dem 32 Porträts angefertigt werden, wird zu Repräsentationszwecken zum »Kunstmäzen« (I/6, 918; vgl. I/6, 935f.). Hauptzweck ist es aber, mit den Porträts den Vater und Amanda zu finden, die ihn anhand der gemalten Physiognomie erkennen sollen (vgl. I/6, 936, 939 und 957). Daher ist »gerade auf [s] ein Gesicht [s]eine ganze Zukunft und Krone gebaut« (I/6, 934).

Hacencoppens Ziel steht indes unter keinem guten Stern: Lavater wertet das Porträt bekanntlich gegenüber dem Schattenriß ab (vgl. F II, 91). »Portraetmahler« seien oft »Verlaeumder« (F II, 69), die die wahre Physiognomie nur unvollkommen darstellten (vgl. F II, 84). In der Tat handelt es sich bei den Luxstädter Malern lediglich um epigonale Kopisten, die gewissermaßen selbst ›Kopien‹ sind.[59] Von Hacencoppen treffen sie zwar alle etwas, aber doch mehr schlecht als recht (vgl. I/6, 957). Dabei wäre freilich auch zu fragen, welche Seele überhaupt herausphysiognomiert werden soll, wenn

---

56 Zur physiognomischen Konstruktion der Helden und der in der Physiognomie abgebildeten Freundschaft siehe Andreas Käuser: Die Verdopplung des Ich. Jean Pauls physiognomische Poetik im *Komet,* in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1992), S. 183–196, zur Wachsbüste S. 185–193; vgl. zur Bildwerdung des inneren Menschen auch Stephan Pabst: Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, Heidelberg 2007, S. 167–228, hier S. 193–196.

57 Siehe stellvertretend Maximilian Bergengruen: Pol und Gegenpol eines Magneten, S. 53–60.

58 Andreas Käuser: Die Verdopplung des Ich, S. 190.

59 Siehe Monika Schmitz-Emans: Etüden über Plagiat und Fälschung. Ludwig Tiecks Novelle *Die Gemälde* und Jean Pauls Roman *Der Komet,* in: Die Prosa Ludwig Tiecks, hg. von Detlef Kremer, Bielefeld 2005, S. 115–135, bes. S. 133.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nikolaus seine eigne durch fremde ersetzt (vgl. I/6, 590). Hacencoppen sitzt beiden Schulen, wobei er je 16 Kopisten einer Schule »zugleich sitz[t], vorwärts und links und rechts, im Vollgesicht, im Profil, im Halbprofil, im Drittel-, im Viertelprofil« (I/6, 930).

Die Niederländer sind mit ihrem mimetischen Programm »echte[ ] Künstler«, denn »sie treffen jede Blatternarbe, jedes Nasenhaar« (I/6, 919). Sofern Hacencoppen in der Erzählerrede in einer »Viertelstunde […] sechzehnköpfig« wird und dann »sechzehn Stirnen« und »sechszehn Nasen« (I/6, 939) bekommt, kann von einer inszenierten ›Anatomierung‹ gesprochen werden, die an die Kopf-, Nasen- und Stirnstücke in Lavaters *Fragmenten* erinnert. In diesem Sinn resultieren aus den niederländischen Porträts zugleich Hacencoppens ›physiognomische Fragmente‹, mit denen eine Dekomposition des Herrscherbildes einhergeht.

Die Fragmentierung wird in der Gesichtsmalerszene in der Bildlichkeit der (optischen) Farben weiter ausgefaltet. Die »Vervielfältigung des gräflichen Gesichts« (I/6, 921) vergleicht Jean Paul dabei mit dem »kleine[n] Dresdner Kirschkern«,[60] einer Miniatur, auf der 185 Gesichter eingeschnitzt sind: Hacencoppen bekommt »in *einer* Stunde mehr lange Nasen als ein anderer in seinem ganzen Dienste; denn sein Gesicht brach sich in den Wellen der Farben sechzehnmal« (I/6, 940). Sofern man die Gesichter wie auf dem Kirschkern kaum erkennen kann und sie zudem optisch gebrochen sind, steht freilich auch die physiognomische Durchsichtigkeit auf dem Spiel.[61]

Während Hacencoppen die Kunst der niederländischen »Kopisten« (I/6, 942) zunächst lobt, wertet er sie anlässlich seines Lobs der Italiener implizit wieder ab: Kunst sei »kein bloßes Silhouettenbrett des Gesichts oder eine englische Kopiermaschine der Gestalten, sondern eine selber gebärende Madonna« (I/6, 954). Damit wendet er sich mit Lavater gegen das »genau[e] [C]opieren« (F II, 82), zugleich aber auch gegen die von Lavater bevorzugten physiognomischen Medien. Die Italiener seien mit ihrem Programm der Verklärung »wahre[ ] Seelenmaler« (I/6, 920). Denn sie malen »das heilige ewige Innere« des Menschen »auf das Gesicht oder Porträt«, setzen dabei

---

60 Vgl. stellvertretend René von Niederhäusern: »So leserlich wie die Kehrseite der Gesetztafel«. Zur Bedeutung der Physiognomik in Jean Pauls *Kampaner Tal,* in: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität, Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, hg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin/New York 1994, S. 222–244.

61 Vgl. Mona Körte/Judith Elisabeth Weiss: Gesichter zwischen Erkennung und Auflösung. Eine Einleitung, in: Gesichtsauflösungen, hg. von dens., ZfL-Interjekte 4 (2013), S. 4–11, hier S. 10; Andreas Käuser: Die Verdopplung des Ich, S. 191.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber nicht auf herkömmliche Physiognomik, Mimik bzw. Pathognomik, da der Geist sich »nicht immer in Taten und Gesichtzügen« rege oder »sich doch nur in schlechten […], in Farben, Mienen und Blicken« zeige (I/6, 954). Damit entwickelt Hacencoppen erneut ein ambivalentes physiognomisches Argument wider die Physiognomik. Da die Italiener sich am »Ideale einer Physiognomie« (I/6, 944) ausrichten, lassen sie nicht nur die Narben weg, sondern malen die Nase entsprechend dem klassischen Ideal. Hacencoppen sieht hier aus »wie ein Engel, man kannt' ihn kaum« (I/6, 955).

Nikolaus gefällt indes das Bild des kurzsichtigen Heiligenmalers, der schon »heilige Nikolause gemalt« hatte (I/6, 956), am besten. Damit erweist sich Nikolaus erneut als Lavater II., übersetzen doch die Maler bei Lavater die heilige Schrift des Gesichts (vgl. F II, 79). Auf dem Heiligenbild sieht sich Hacencoppen allerdings »kaum mehr gleich[ ]«; vielmehr findet er sich »dem Bilde ähnlich […], das er sich selber in seiner Kindheit von seinem Namens-Heiligen vorgemalt« (I/6, 956). Bilder können demnach auch Vorbilder sein, an denen Identität allererst konstituiert wird: Wenn Hacencoppen gerade das unähnlichste Bild »für das schönste und ähnlichste« (I/6, 957) nimmt, dann auch, weil ihm im Heiligenbild materialiter das imaginäre Konstrukt seiner selbst entgegentritt.[62] Da Nikolaus in den welschen Porträts gar nicht mehr zu erkennen ist, verfehlen sie gleichermaßen das Herrscherbild wie die Physiognomie, anhand derer er erkannt werden sollte. Gemälde sind für Nikolaus insofern defizitär, als sie hinter seinem inneren Bild zurückstehen. Sofern die gemalten Porträts von Nikolaus' innerem Bild, d.h. von *dem* Gegenstand der Literatur, übertrumpft werden, artikuliert sich gerade an der Physiognomie eine literarische Bildkritik.[63]

Dabei inszeniert Jean Paul mit der Gegenüberstellung von »Mimesis« und »Imagination« die Unterscheidung der poetischen Materialisten und Nihilisten aus der *Vorschule*.[64] Die Gesichtsmalerszenen dienen dabei der Reflexion der Darstellung, die raffiniert die eigenen selbstreferentiellen Strukturen ins

---

62 Vgl. Vera Beyer und Jutta Voorhoeve: Nichts dahinter. Eine Einleitung, in: Das Bild ist der König, S. 7–12, hier S. 11.

63 Zur Bildkritik bei Jean Paul vgl. Monika Schmitz-Emans: Bildlichkeit, Bilder und bildende Kunst bei Jean Paul, S. 89 und 101; vgl. auch Alexander Honold/Ralf Simon: Vorwort, in: Das erzählende und das erzählte Bild, hg. von dens., München 2010, S. 9–24, hier S. 13: Poesie ist basal insofern als Bildkritik bestimmt, als »Textualität […] das Bild […] als ihr *internes Anderes*« entwirft.

64 Vgl. hierzu Monika Schmitz-Emans: Sankt Lukas als Statist. Malerfiguren und Malergeschichten bei Jean Paul, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37 (2002), S. 53–85, bes. S. 63–71.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bild bannt (vgl. I/6, 940), wobei mit der Metaphorik des Malens für die Dichtkunst die Reflexion des eigenen Schreibens einhergeht.
Wo Jean Paul seinem Helden zutraut, idiosynkratisch Gemälde zu lesen, projiziert Nikolaus, obgleich er etwas anderes »vor der Nase hat« (I/6, 988), sich und seine Welt ins ›Bild‹, indem er mit seiner physiognomierenden Phantasie ein X für ein U nimmt. In diesem Sinn stiftet Physiognomik als gestaltdeutende Kulturtechnik im *Komet* ein hermeneutisches Paradigma auch für die Interpretation von Alltagsszenen. Beispielsweise wird anlässlich der »Schreckenpost« (I/6, 964), der Ledermensch Kain – Nikolaus' teuflisches Pendant – habe auf den Dächern vermeintlich Hacencoppens Portativ-Residenzstadt Nikolopel in Brand stecken wollen, eine ›Szene‹ fiktionsintern Gegenstand verschiedener *Auslegungen* dessen, was es *zu sehen* gab. Deutlich wird dabei, dass die Lektüre der Welt[65] aufgrund von Uneindeutigkeiten und falsch angewandtem Kontextwissen missglücken kann,[66] wobei mit verschiedenen *plots eines* Geschehens das physiognomische Entzifferungsszenario gleichermaßen zum Schauplatz metanarrativer Reflexion wie eines apokalyptischen Zeichenchaos gerät. Hatte Lavater auf den undurchsichtigen Zeichenwald der Moderne mit einer ›unschuldigen‹ Semiotik und einer eschatologisch ausgerichteten Physiognomik geantwortet, so ist die physiognomische Heuristik in der Textwelt des *Komet* zwar als Orientierungsversuch ernst zu nehmen; das Scheitern der Deutungen an der Maskenhaftigkeit der Welt (vgl. I/6, 646) aber wird zugleich als Effekt einer nicht erlösungsfähigen Welt denkbar.

5. Schluss

Jean Paul codiert seinen Text mit dem Titel hinsichtlich eines Programms physiognomischen Entzifferns, das im Roman ausgefaltet wird. Die narbige Nase von Marggraf wird zum generischen Körperzeichen und unter je verschiedenen epistemischen Rahmen Vorzeichen der Heiligkeit oder vermeintlicher Garant für Kapital. Jean Paul reflektiert neben dem Restaurationskatholizismus und der Durchdringung modernen Lebens durch die Finanzökonomie mit seiner literarischen Physiognomik auch satirisch den gouvernementalen Zugriff auf das Subjekt. So erweist er sich mit seinem kritischen Rückgriff auf die widersprüchliche Physiognomik Lavaters

65 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M. 1986, bes. S. 199–213.
66 Vgl. Umberto Eco: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, übers. von Heinz G. Held, 3. Aufl., München 1998, S. 98–101.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als scharfsichtiger ›Kulturphysiognom‹ von Modernisierungsprozessen des frühen 19. Jahrhunderts. Am Umgang mit Bildern werden dabei die Möglichkeitsbedingungen von Intersubjektivität offengelegt. Der Physiognomik wird nicht mehr zugetraut, die Kluft zwischen den Subjekten wechselseitig zu überbrücken; vielmehr wird Fremdverstehen überhaupt als phantastische Farçe gezeichnet. In einer Welt, in der die leere Parade die Hauptsache ist, prallen physiognomische Lektüren nicht nur an den trügerischen Oberflächen ab, sondern sie richten sich auch selbst auf den Schein aus. So wird Physiognomik unter dem Vorzeichen einer ungezügelten Phantasie, die Trost um den Preis der Narrheit verheißt, prekär.

Dabei nimmt Jean Paul die Physiognomik durchgehend zur Reflexion seines Textes in Dienst – von der Ebene des ›Genres‹ bis zur Ebene der Buchstaben: Mit der Inszenierung von Zeichentypen, Signifikation und genuin literarischen Zeichen dient Physiognomik der Reflexion von Semiologie und Fiktionalität. Wo sie Vehikel eines Bilddiskurses ist, werden mit ihr gleichermaßen die Darstellung, das Erzählen wie die Medialität des Textes bedacht. Dieses Fazit sei durch eine letzte Wendung nuanciert: Mit den ›physiognomischen Fragmenten‹ wird textintern eine epistemologisch verunsicherte Perspektive des modernen Subjekts reflektiert, auf die Lavaters Physiognomik mit dem richtigen Blick und einem statischen Modell der Bedeutungsgeneration geantwortet hatte. Jean Pauls Textmodell dynamischer Bedeutungsträger steht dazu freilich quer. Sein Opus Magnum macht durch die Zirkulation sich spiegelnder Text-, ›Bild‹- und Buchstaben-Partikel – der Hermetik eingedenk – zukunftsweisend Literatur zum Hort von Ähnlichkeiten.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

EIKE KRONSHAGE

On the Scientific Status of Literary Physiognomics in Victorian Realism: The Novels of Charlotte Brontë

In late June 1851, Charlotte Brontë and her publisher, George Smith, visited a certain Dr J.P. Browne, of 367 Strand, London. Browne was a well-known phrenologist, and for the purpose of getting their heads anonymously measured and ›read‹, Brontë and Smith assumed the pseudonyms of Mr and Miss Fraser. The result of this assessment was sent to Smith, who did not immediately forward it to Charlotte Brontë, about which she complained after her return to Haworth on 1 July 1851: »Do not keep it back on account of any faults.«[1] In the same letter, she urged him to send it to her regardless of its content: »[R]emember Thackeray seems to think our faults the best part of us. I will tell you faithfully whether it seems to me true or not.«[2] A few days later, Smith finally sent Browne's estimate to Brontë. Her reply praises above all Smith's character assessment, which she thought to be »*like* – *like* – *like* as the very life itself.«[3] Her opinion on the phrenological results of her own head and skull, however, were more restrained. Here is a longer excerpt from Dr Browne's »Phrenological Estimate of the Talents and Dispositions of a Lady«:

> Her sense of truth and justice would be offended by any dereliction of duty, and she would in such cases express her disapprobation with warmth and energy […]. She is sensitive and is very anxious to succeed in her undertakings, but is not so sanguine as to the probability of success. She is occasionally inclined to take a gloomier view of things than perhaps the facts of the case justify […]. Her imitative powers are good, and the faculty which gives manual dexterity is well developed. These powers might have been cultivated with advantage […]. She is endowed with an exalted sense of the beautiful and ideal, and longs for perfection. If not a poet her sentiments are poetical or are at least imbued with that enthusiastic glow which is characteristic of poetical feeling. She is fond of dramatic literature and drama, especially if it be combined with music. In its intellectual

1 Charlotte Brontë: The Letters of Charlotte Brontë, 3 vols., ed. by Margaret Smith, Oxford 1995–2007, vol. 2, p. 655.
2 Ibid.
3 Ibid., p. 657.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> development this head is very remarkable. The forehead is at once very large and well formed. It bears the stamp of deep thoughtfulness and comprehensive understanding. It is highly philosophical. It exhibits the presence of an intellect at once perspicacious and perspicuous. There is much critical sagacity and fertility in devising resources in situations of difficulty, much originality, with a tendency to speculate and generalize. […] This lady possesses a fine organ of language, and can, if she has done her talents justice by exercise, express her sentiments with clearness, precision, and force – sufficiently eloquent but not verbose […]. In analyzing the motives of human conduct, this lady would display originality and power, but in her mode of investigating mental science she would naturally be imbued with a metaphysical bias – She would perhaps be skeptical as to the truth of Gall's doctrine – But the study of this doctrine, this new system of Mental Philosophy, would give additional strength to her excellent understanding by rendering it more practical, more attentive to particulars, and contribute to her happiness by imparting to her more correct notions of the dispositions of those whose acquaintance she may wish to cultivate – J.P. Browne M D.[4]

The accuracy of Dr Browne's estimate has been noted by many Brontë scholars.[5] Yet twenty-first century readers will hardly believe that Browne's detailed assessment is the result of his phrenological skills and craniometrical measurements alone. Many of his correct judgments must certainly have derived from his observation of Brontë and Smith's behavior. His estimate of her linguistic skills (»a fine organ of language«), for instance, was likely influenced by the conversation that must have taken place during the elaborate measuring of her skull. This probably also accounts for his evaluation of Brontë as a philosophical thinker (»the forehead […] is highly philosophical«). In any case, it is interesting that Browne concludes his analysis with the remark that the analyzed lady »would perhaps be skeptical as to the truth of Gall's doctrine,« referring to Franz Joseph Gall, the founder of phrenology. Many scholars would disagree, and I join them in believing that the visit to Dr Browne reinforced Brontë's strong belief in phrenology and physiognomics,[6] as is manifest in the three novels that she had already

---

4 Ibid., pp. 657–659.

5 See for instance Sally Shuttleworth: Charlotte Brontë and Victorian Psychology, Cambridge 1996, p. 57. The episode is also mentioned in Elizabeth Gaskell: The Life of Charlotte Brontë, ed. by Angus Easson, Oxford 2009, pp. 384–385. It has been critically discussed by, among others, Winifred Gérin: Charlotte Brontë: The Evolution of Genius, Oxford 1967, pp. 576–578, and by Wilfred Minnich Senseman: Charlotte Brontë's Use of Physiognomy and Phrenology, in: Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters 38 (1953), pp. 475–486, here pp. 475–476.

6 Throughout this paper I prefer the more precise term ›physiognomics‹ over the more idiomatic ›physiognomy‹, a distinction that is well-established in languages other than

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

written at that time (*The Professor, Jane Eyre,* and *Shirley*). In her next novel, *Villette,* there is no sign of any growing doubt as to the validity of either phrenology or physiognomics. In fact, *Villette* is, as Sally Shuttleworth correctly states, »permeated by the language and assumptions of phrenology.«[7] Graeme Tytler also notes that, when investigating these pseudo-sciences, *Villette* is the »one work of fiction you know you simply cannot omit from your discussion […]. Few novels«, he continues, »could match this one for abundance of physical character description; indeed, in some respects it may be said to have gone too far in that direction, embodying as it does many familiar physiognomic ideas, and even a few phrenological ones«.[8] All of Brontë's fictional texts are to be considered as affirmative of physiognomic discourse, both her early Angrian tales, and her later, mature novels. Of all major canonical Victorian writers, Charlotte Brontë is perhaps the only one whose firm belief in physiognomics (and its consequent application as a literary technique) never wavered. It is therefore not without irony that Dr Browne's astonishingly accurate phrenological interpretation was nevertheless completely mistaken on the subject of Brontë's interest and faith in phrenology.

In this article, I explore how and why Brontë's novels employ physiognomics and phrenology as literary devices to represent the world ›as it is‹ – the standard motto of the realist enterprise. In the texts, both ›systems‹ are invested with a scientific validity that enables their precision and infallibility in judgment. In Brontë's novels, it appears as if these pseudo-sciences were indeed able to access the invisible inner character by reading the visible outer surface. Interestingly, physiognomists and phrenologists alike use their skills to navigate safely through foreign cultural surroundings: as Anglicans in Catholic Belgium, as women in patriarchal society, or as members of the lower classes in the world of the gentry. Simultaneously, their efforts to prosper in these allegedly hostile surroundings demonstrate their latent racism, sexism, or

---

English. ›Physiognomics‹ always refers to the science or practice (Greek: *téchne*) of reading faces, while ›physiognomy‹ is the face or »physical appearance« itself (*OED,* »physiognomy, n.«). The *OED (Oxford English Dictionary)* lists both terms, noting that »physiognomics, n.«, meaning »the art or practice of judging character from facial or physical characteristics«, is »[n]ow chiefly *hist.*« (*OED,* »physiognomics, n.«). Quotations from historical, scientific, scholarly, and literary sources rarely follow this distinction, and therefore remain unchanged in this paper; the context should make it sufficiently clear which term is meant.

7 Sally Shuttleworth: Charlotte Brontë and Victorian Psychology, p. 57.

8 Graeme Tytler: Lavater and the Nineteenth-Century English Novel, in: The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater, ed. by Ellis Shookman, Columbia 1993, pp. 161–180, here p. 179.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

classism, as they use their physiognomic and phrenological skills to ostracize others, and to assert their authority as frugal, diligent, and pious British protestants over allegedly lavish, slovenly, and sanctimonious continental Europeans or non-Europeans. Physiognomics' originally philanthropic orientation – notably Lavater's design to »promote the knowledge and the love of mankind« – thus yields to an intersectional discrimination that uses (or misuses) the physiognomic framework in order to put its judgments on seemingly solid scientific ground. I have selected passages from three of Brontë's novels, *The Professor, Jane Eyre,* and *Villette,* in order to demonstrate both her belief in, and her exploitation of literary physiognomics. As the prefatory report of her visit to the London phrenologist demonstrates, Charlotte Brontë's personal opinions are often congruent with those of her fictional characters. This is not to say, however, that we should (or even could) deduce the author's convictions from her literary texts, or that we should use extra-textual evidence like the above-mentioned letter to interpret her novels. To avoid confusion, I will attempt to carefully distinguish between physiognomic practice on the one hand, and literary physiognomics on the other. Despite their occasional overlapping, I will maintain that they nevertheless delineate two distinct historical and epistemological spheres. Keeping this in mind will enable us to explain, among other things, why the triumph of literary physiognomics in British literature came at a time when the influence of physiognomic practice was clearly waning in the British Isles.

1. The Waning Influence of Physiognomic Practice in Victorian England and its Triumph in the Realist Novel

In his *Essays on Physiognomy,* Lavater repeatedly asserted the scientific status of physiognomics:

> Whoever will take the trouble, which every child has the power of taking, of assuming those principles which all sciences have in common, […] will no longer during his life, object that physiognomy is not scientific. Either he must allow the appellation scientific to physiognomy, or deny it to whatever is at present denominated science.[9]

---

9 Unless otherwise noted, all quotations of Lavater's *Essays* are taken from Thomas Holcroft's early English translation: Johann Caspar Lavater: Essays on Physiognomy, designed to Promote the Knowledge and Love of Mankind, trans. by Thomas Holcroft, 8th ed., London 1853, https://archive.org/stream/04851455.5902.emory.edu/ (last accessed 14

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

What is at stake for Lavater's enterprise is the validity of his discipline. Only if physiognomics proves itself able to yield consistent results can it justly be called a science. This explains phrases frequently recurring in all of his volumes, such as »objective physiognomy«,[10] and the »incontrovertible certainty of the truth«,[11] as well as his demands for »the most scrupulous attention to their truth«.[12] His presumption to call physiognomics the »*most divine* science«[13] hints at the theological dimension that Lavater ascribes to the sciences, and also at the fact that he repeatedly confuses different spheres of knowledge. The central object of this alleged science is, according to Lavater, man himself. The competent physiognomist sees through the visible surface into the inner soul and character of man, and, if he uses the correct »method to be employed in physiognomical observation«,[14] his diagnostic analysis will be unambiguous, immune to fallacies, and, above all, objective.

Despite their great popularity, the *Essays on Physiognomy* soon came under attack from various sides: from Georg Christoph Lichtenberg and his popular satire on Lavater, *Fragment von den Schwänzen* (»Essay on Tails«, with a pun in German on both the words *tassel* and *penis*), from Johann Wolfgang von Goethe, who had been for some time Lavater's friend and traveling companion, but distanced himself in the early 1780s and eventually broke with

---

November 2015). Since much of Lavater's enthusiastic diction gets lost in Holcroft's (incomplete) translation, I have translated a few of the passages myself. All references to Lavater henceforth cited as Essays/Fragmente. I first indicate page number and title of the essay in English, for the convenience of readers with different Lavater editions, and then the according essay title and page number in the original German edition: Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 vols., Leipzig/Winterthur 1775–1778, in: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/lavater_fragmente01_1775 (last accessed 14 November 2015). Wherever the translation is my own, I reference only the German original. The quoted passage is from the essay »Physiognomy a Science«, p. 37 (German: »Die Physiognomik, eine Wissenschaft«, vol. 1, pp. 52–53).

10 Fragmente: »Von den oft nur scheinbaren Fehlschlüssen des Physiognomisten«, vol. 1, p. 136; translation mine, E.K.

11 Essays: »On Shades«, p. 189 (German: »Ueber Schattenrisse«, vol. 2, p. 91).

12 Essays: »On the Study of Physiognomy Addressed to Count Thun, At Vienna«, p. 137 (German: »Ueber das Studium der Physiognomik, an Herrn Grafen von Thun in Wien«, vol. 4, p. 139).

13 Fragmente: »Physiognomischer Sinn, Genie, Ahndung«, vol. 4, p. 118; translation mine, E.K. Emphasis by Lavater.

14 Essays: »On the Study of Physiognomy Addressed to Count Thun, At Vienna«, p. 136 (German: »Ueber das Studium der Physiognomik, an Herrn Grafen von Thun in Wien«, vol. 4, p. 138).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lavater in 1786; and from the philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel, who ridiculed both the physiognomic and the phrenological system in *The Phenomenology of Spirit,* asserting that »[s]uch an arbitrary combination of factors that are external for one another yields no law«.[15] Attacks increased in number throughout the nineteenth century. Arthur Schopenhauer, although conceding that physiognomics might work in specific everyday contexts,[16] denied it the status of a science.[17] In England, Charles Darwin raised his critical voice against physiognomics. Off-handedly, he dismissed the question of physiognomics' scientific status on the first page of the introduction to his *The Expression of the Emotions in Man and Animals:*

> Many works have been written on Expression, but a greater number on Physiognomy, – that is, on the recognition of character through the study of the permanent form of the features. With this latter subject I am not here concerned. The older treatises, which I have consulted, have been of little or no service to me […]. He who thinks that remarks of this [physiognomic] kind throw any light on the meaning or origin of the different expressions, takes a very different view of the subject to what I do.[18]

There exists no definite *terminus a quo* for the decline of physiognomics and phrenology. Yet the increasing number of prominent critical voices throughout Europe, the dissolution of prominent physiognomic societies and the cessation of their corresponding journals, and the death of Europe's leading physiognomists and phrenologists all demonstrate that a decline of interest in these »scientific« systems was noticeable by the middle of the century. This development was largely completed by the turn of the century, when the *Encyclopædia Britannica* in 1902 expressed its surprise and displeasure about Lavater's once famous writings, »a popularity they little deserved, as

---

15 G.W.F. Hegel: Phenomenology of Spirit, trans. by A.V. Miller, Oxford 1977, p. 188.

16 He includes a chapter titled »On Physiognomics« in the second volume of the *Parerga and Paralipomena.* There, he asserts that »[t]he study of physiognomy is, therefore, one of the principal means to a knowledge of mankind.« Arthur Schopenhauer: Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays, 2 vols., trans. by E.F.J. Payne, Oxford 2000, here vol. 2, p. 638.

17 In *The World as Will and Representation,* Schopenhauer writes: »But a science of physiognomy in the abstract cannot be brought into existence to be taught and learned.« Arthur Schopenhauer: The World as Will and Representation, 2 vols., trans. by. E.F.J. Payne, New York 1969, here vol. 1, p. 56.

18 Charles Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals, London 1872, p. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

there is really no system in his [Lavater's] work, which largely consists of rhapsodical comments upon the several portraits«.[19]

Given the fact that physiognomic and phrenological practice was slowly but surely falling into disrepute among the Victorians, it is surprising to find that it simultaneously developed into a *literary* device frequently employed in the realist novel. Even without solid quantitative data, the increase in physiognomic portraiture from the 1840s is obvious to any reader of nineteenth-century fiction. Many earlier novels contained little to none physiognomic portraiture. Jane Austen's narrators, for example, never bother to describe characters' faces. While we learn already in the first sentence of the novel *Emma,* that Emma Woodhouse »was *handsome,* clever, and rich«,[20] we are never informed whether she was blonde or brunette, whether she had high cheekbones, a protruding forehead, or a Greek nose. And although Sir Walter Scott is often credited with detailed physiognomic portrayal in his novels,[21] a closer look reveals his disinterest in facial details and his preference for more superficial descriptive passages.[22] Despite some isolated examples that make use of extensive physiognomic portraiture,[23] literary physiognomics in Great Britain first came to a full start with the advent of literary realism in the 1840s, which is some time after the heyday of ›scientific‹ physiognomics. It was used to support the realist enterprise to depict the world ›as it is‹, by describing its visible exterior. Narrators, particularly heterodiegetic ones, would use physiognomic portraiture to give their readers a concise picture of their characters' inner lives. With its excessive focus on both characters and the visible world, British realism found in literary physiognomics a device ideally fitted to its purposes, as the following considerations on physiognomics in Charlotte Brontë's realist novels shall demonstrate.

---

19 Art. »Physiognomy«, in: Encyclopædia Britannica, 10th ed., London 1902, http://www.1902encyclopedia.com/ (last accessed 29 November 2015).

20 Jane Austen: Emma, ed. by Fiona Stafford, London 2003, p. 7; my italics, E.K.

21 Cf. Graeme Tytler: Physiognomy and Identity in *Villette,* in: Brontë Studies 38/1 (2013), pp. 42–53, here p. 42.

22 See Wilfred Minnich Senseman: Demi-Science and Fiction. The Utilization of the Pseudo-Scientific in Some English Novels of the Period from 1790 to 1840, Dissertation, University of Michigan 1950, p. 250.

23 The few notable exceptions of authors with novels with detailed physiognomic descriptions that Jeanne Fahnestock lists in her wide-ranging article are largely uncanonical examples, as for instance Charlotte Mary Yonge, Jane Porter, Susan Ferrier, Julia Kavanagh, and G.A. Lawrence. See: Jeanne Fahnestock. The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description, in: Victorian Studies 24 (1980/81), pp. 325–350.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Physiognomics in Charlotte Brontë's Novels

Chapter 13 of Charlotte Brontë's *Jane Eyre* describes the first days at Thornfield after Rochester's return. Many long hours provide the heroine with ample time to scrutinize her employer's face:

> [T]he fire shone full on [Rochester's] face. I knew my traveller with his broad and jetty eyebrows; his square forehead, made squarer by the horizontal sweep of his black hair. I recognised his decisive nose, more remarkable for character than beauty; his full nostrils, denoting, I thought, choler; his grim mouth, chin, and jaw – yes, all three were very grim, and no mistake. His shape, now divested of cloak, I perceived harmonised in squareness with his physiognomy: I suppose it was a good figure in the athletic sense of the term – broad chested and thin flanked, though neither tall nor graceful.[24]

The succinct portrait is obviously more than just a meticulous description of Rochester's face (producing what Roland Barthes would call an *effet de réel*). It is also a physiognomic portrait that invites interpretation of the facial features mentioned. Its density is remarkable. It consists of 101 words, nine of which are the names of facial features: eyebrows, forehead, hair, nose, nostrils, mouth, chin, jaw, and the face itself. Preceding these nine terms are eight epithets: broad, jetty, square, black, decisive, full, grim, and good. These groups, substantives and adjectives, are complemented by three relative clauses specifying the description: »his square forehead, made squarer by […]«, »his decisive nose, more remarkable for […]«, and »his grim mouth, chin, and jaw – yes, all three were very grim«. The sense of strong visuality in this dense portrait is increased by the occurrence of verbs of sensory perception, like »I recognized« and »I perceived«, as well as by the opening remark stating that there is sufficient light in the room for Jane's exhaustive perception. In addition to the strictly visual part of the portrait – the descriptive part – the first person narrator, Jane Eyre, provides a series of interpretative approaches, as the verbs of cognitive processing demonstrate: »I knew«, »I thought«, »I suppose«, or »denoting«. Finally, the word »physiognomy« itself appears in the text and further suggests that the description is not only neutral and descriptive, as it may appear at a first glance, but also judgmental. An attentive and physiognomically informed reader will, in all

---

24 Charlotte Brontë: Jane Eyre, ed. by Stevie Davies, London 2006, p. 141 (chapter 13). Chapter numbers are given after page reference for the convenience of readers with different editions. *Jane Eyre* is henceforth cited as JE.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

likelihood, identify the physiognomic code underlying the facial description. Its function in the narrative text is that of a double characterization; it gives information on both physiognomic reader and physiognomic object.

The sentences of this and many other similar portraits in Brontë's novels are arranged paratactically and according to the rhetorical principle of the *cumulatio*. The style imitates a scientific description, aiming at both completeness and exactitude. Later portraits in the novel include more or less obvious jargon from the ›sciences‹ of physiognomics and phrenology, for instance when Jane tells the »gypsy« (in truth Rochester in disguise) what she has been »detecting […] in his face«, to which he replies, »Detecting! You have analysed, then« (JE, 231, chapter 19), or when Rochester points out the extraordinary development of Jane's »organ of Adhesiveness« (JE 288, chapter 23). Even where physiognomic jargon is missing, the paratactic style provides the air of exact scientific analysis, as the following description of the perfect beauty of Rosamond Oliver in *Jane Eyre* clearly shows:

> No charm was wanting, no defect was perceptible; the young girl had regular and delicate lineaments; eyes shaped and coloured as we see them in lovely pictures, large, and dark, and full; the long and shadowy eyelash which encircles a fine eye with so soft a fascination; the pencilled brow which gives such clearness; the white smooth forehead, which adds such repose to the livelier beauties of tint and ray; the cheek oval, fresh, and smooth; the lips, fresh too, ruddy, healthy, sweetly formed; the even and gleaming teeth without flaw; the small dimpled chin; the ornament of rich, plenteous tresses. (JE 418, chapter 31)

The description consists of one single sentence divided by twelve commas and ten semicolons. It has an anaphoric structure (»the long […] the penciled […] the white […] the cheek […] the lips […] the even […] the small […]«), and a somewhat excessive number of 29 adjectives that can be grouped in adjectives of color (dark, shadowy, white, ruddy), size and mass (large, long, rich, full, plenteous), perfection (delicate, fine, regular, even, without flaw), and texture (smooth, soft), describing nine facial features (eyes, eyelashes, eyebrows, forehead, cheek, lips, teeth, chin and tresses). Again, this immoderate description suggests a scientific enumeration, which tries to completely describe an object in all its different aspects, and as precisely as possible.

In the realist novel, literary physiognomics performs more than just the single function of characterizing physiognomic reader and object. It also becomes oddly relevant for the plots themselves. The afore-mentioned scene in which Rochester, disguised as a »gypsy«, pretends to be reading Jane's physiognomy (after a failed attempt of chiromancy) is a curious set-up that

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

marks the beginning of his courtship of Jane. Rochester first maneuvers Jane into admitting her physiognomic skills and interest, then asks her whether she likes one face in particular, hoping she might confess her affection for him.[25] When he inquires what Jane finds in the faces she reads, she answers that »[t]hey generally run on the same theme – courtship; and promise to end in the same catastrophe – marriage« (JE 230, chapter 19). He then reads her face, eyes, mouth, brow, and forehead, and concludes by saying, »I have formed my plans – right plans I deem them,« when he ends the masquerade: »And Mr Rochester stepped out of his disguise« (JE 233–234, chapter 19). It is only because of the arrival of Richard Mason, the brother of his wife, Bertha Mason, whom he hides in the attic of Thornfield, that Rochester's physiognomic courtship is interrupted – just as his marriage to Jane is interrupted by Mason's second arrival in chapter 26.

Physiognomics in Charlotte Brontë's novels has a way of pairing up the right couples: initiated physiognomists like Rochester and Jane Eyre, M. Paul and Lucy Snowe in *Villette,* and William Crimsworth and Frances Henri in *The Professor*. Not only do these couples share a common interest in physiognomics, they also share similar physiognomies, a circumstance that M. Paul in *Villette* points out to Lucy: »[W]e are alike – there is affinity between us. Do you see it mademoiselle, when you look in the glass? Do you observe that your forehead is shaped like mine – that your eyes are cut like mine? Do you hear that you have some of my tones of voice? Do you know that you have many of my looks?«[26] Early critics of Brontë's novels have taken offense at such odd physiognomic similarities. A contemporary review of *Jane Eyre* by critic Elizabeth Rigby is much to the point: »The hero and heroine are beings both so singularly unattractive that the reader feels they can have no vocation in the novel but to be brought together.«[27] Disconcerting as such oddities may seem to us today, they are, strictly speaking, a logical

---

25 Earlier in the novel, in chapter 14, he catches her secretly analyzing his physiognomy, before he invites her to continue her examination openly: »He had been looking two minutes at the fire, and I had been looking the same length of time at him, when, turning suddenly, he caught my gaze fastened on his physiognomy. ›You examine me, Miss Eyre,‹ said he: ›do you think me handsome? […] Criticise me: does my forehead not please you?‹ He lifted up the sable waves of hair which lay horizontally over his brow, and showed a solid enough mass of intellectual organs, but an abrupt deficiency where the suave sign of benevolence should have risen« (JE 153–154, chapter 14).

26 Charlotte Brontë: Villette, ed. by Helen M. Cooper, London 2004, p. 407 (chapter 31). Henceforth cited as V.

27 Elizabeth Rigby as quoted in: Harold Bloom (ed.): Bloom's Classic Critical Views: The Brontës, New York 2008, p. 75.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

consequence of Lavater's theory. If Jane and Rochester are alike in character, and if inner character can truly be read on the outer surface, then they must also have a similar appearance.[28]

3. Pseudo-Scientific Racism

Physiognomic pairing in Brontë's novels facilitates the protagonists' search for an appropriate partner. Yet, at the same time, it effectively forecloses any possibility for non-physiognomists to marry an initiate of the ›science.‹ The physiognomic readings of Jane Eyre, Lucy Snowe, M. Paul, and William Crimsworth are always correct, detailed, and fast, but they are hardly »designed to promote the knowledge and the love of mankind,« which after all is the central concern of physiognomics according to the subtitle of Lavater's *Essays*. They rather widen the gap between Britons and continental Europeans or non-Europeans, where the latter group commonly appears ›inferior‹ to Brontë's British physiognomists. The features of Bertha Mason, Rochester's first wife, who he keeps locked up in the attic of Thornfield, appear to Jane as

> [f]earful and ghastly […] – oh, sir, I never saw a face like it! It was a discoloured face – it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments! […] [T]he lips were swelled and dark; the brow furrowed: the black eyebrows widely raised over the bloodshot eyes. Shall I tell you of what it reminded me? […] Of the foul German spectre – the vampire. (JE 327, chapter 25)

Rochester later confirms what Jane's description of the Jamaican wife's physiognomy had already and unmistakably told: that Bertha Mason's »cast of mind [was] common, low, narrow, and singularly incapable of being led to anything higher, expanded to anything larger […]. What a pigmy intellect she had, and what giant propensities!« (JE 353, chapter 27) Unsurprisingly, Rochester soon desires to break off the relationship to his wife, who »the doctors now discovered […] was mad« (JE 353, chapter 27), and he decides to lock her away in his attic. He insinuates that his mistake may have been

---

28 While the similarity might well be as astonishing as it is in the case of Lucy and M. Paul, according to Lavater it can never stretch to identical looks, as it is a key point in Lavater's argument that not two physiognomies in the world are fully identical: »Nor is it less incontrovertible that it is equally impossible to find two minds, as two countenances, which perfectly resemble each other.« Essays: »Of the Truth of Physiognomy«, p. 13 (German: »Von der Wahrheit der Physiognomie«, vol. 1, p. 45).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

avoided, had he been a better judge of human character in his youth, but, he admits, that on first sight of Bertha Mason he »was dazzled, stimulated: my senses were excited; and being ignorant, raw, and inexperienced, I thought I loved her« (JE 352, chapter 27). The older Rochester's physiognomic skills safeguard against similar mistakes, and he chooses Jane as his second wife, »to be my second self« (JE 293, chapter 23), as he puts it. And she is indeed much like him: both in physiognomic appearance and physiognomic skill. »[I]t is,« he tells her, »as if I had a string somewhere under my left ribs, tightly and inextricably knotted to a similar string situated in the corresponding quarter of your little frame.« (JE 291, chapter 23) The knot that ties Jane and Rochester together (as it does with the characters in Brontë's other novels) simultaneously separates them from all the other, non-British characters: After all, Jane identifies »the vampire« as a »foul *German* spectre,« while Rochester complains about Bertha's »*pigmy* intellect« [my italics, E.K.]. As Jane's narrative clearly demonstrates, she and Rochester truly belong to each other, as Britons prejudiced against all non-Britons. Their double physiognomic resemblance produces analogies and differences at the same time. The scientifically objective style of the physiognomic descriptions in the novel seems to put such prejudices on solid ground, thus indirectly asserting the rights of British hegemony.[29]

In the realist novels of the 1840s and 1850s, of which Brontë's is but one example, Lavater's philanthropic concept – if we want to buy into it at all – is translated into a racist ideology that anticipates to some extent the appropriation of physiognomic and phrenological theory through criminal anthropology (Cesare Lombroso), eugenics (Francis Galton), and raciology (Ernst Rüdin).[30] Similar to these pseudo-sciences, literary physiognomics uses an allegedly exact science to prove the superiority of the assiduous, devout, loyal British man. In the face of these racist tendencies, the judgments within the fictional world of *Jane Eyre* and and other novels must appear as prejudices. In other words, they commit what philosophers since

---

29 This trend does not solely pertain to Great Britain. Heinrich Heine, for instance, satirized the hegemonic ambitions of Germany in his satirical epic poem, *Germany. A Winter's Tale* (*Deutschland. Ein Wintermärchen* [1844]): »Franzosen und Russen gehört das Land, / Das Meer gehört den Briten, / Wir aber besitzen im Luftreich des Traums / Die Herrschaft unbestritten. / Hier üben wir die Hegemonie, / Hier sind wir unzerstückelt; / Die andern Völker haben sich / Auf platter Erde entwickelt.« Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen, Frankfurt a.M. 2010, p. 29 (Caput VII).

30 Cf. Cesare Lombroso, *L'uomo bianco e l'uomo di colore* (1871); Francis Galton, *Hereditary Genius* (1869); Ernst Rüdin (ed.): *Erblehre und Rassenhygiene im völkischen Staat* (1934).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gilbert Ryle have called a ›category mistake‹.[31] Instead of reading the inner character *on* the face, they read the inner character *into* the face. Whether unintentionally, because they are convinced of the validity of their own physiognomic judgments, or intentionally, because they have realized that physiognomics, if rightly applied, can become a valuable means of self-assertion, the texts do not say.

What these texts do reveal, however, are narratives of isolation. Although the autodiegetic narrators in Brontë's novels are English, they suffer social ostracism and are excluded from their class *(The Professor)*, from their families *(Jane Eyre)*, or from society at large *(Villette)*.[32] All three leave their place of origin to start over at some other place, often on the continent *(The Professor, Villette)*. The other place is always inhabited by people of different nation, religion, or class. There, the protagonists attempt to forge themselves new identities, equipped with nothing but their natural abilities. The former ostracism of the narrator *(genitivus obiectivus)* turns into the dissociation of the narrator *(genitivus subiectivus)*.

In the 1840s and 1850s, both physiognomics and phrenology coalesced with the nascent ideology of self-help that was later popularized by Samuel Smiles's book of the same title. It was closely related to the realist project, to describe »real living men,« as Brontë writes in the preface to *The Professor,* working their »way through life«.[33] Brontë's realist protagonist »should never get a shilling he had not earned […]; that whatever small competency he might gain should be won by the sweat of his brow […]. As Adam's Son he should share Adam's doom – Labour throughout life and a mixed and moderate cup of enjoyment« (TP 3). Work and gain, labor and earn: This is the economy of nineteenth-century self-help ideology. However, self-help is a double-edged sword. On the one hand, it potentially allows for social mobility, while on the other hand it constitutes, as Heather Glen argues, a »›Society‹ composed of competing, self-interested individuals«.[34] It affirms

---

31 According to Gilbert Ryle, we deal with a category mistake when »people who are perfectly competent to apply concepts, […] are still liable in their abstract thinking to allocate those concepts to logical types to which they do not belong.« Gilbert Ryle: The Concept of Mind, ed. by Julia Tanney, London/New York 2009, p. 7.

32 Of Brontë's four finished novels, *Shirley,* with its heterodiegetic narrator and its historical setting of the Continental Blockade and, later, the French invasion of Russia, forms an exception. Nevertheless, traces of physiognomically expressed xenophobia, particularly Francophobia, can be found in *Shirley* as well.

33 Charlotte Brontë: The Professor, ed. by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, Oxford 2008, p. 3. Henceforth cited as TP.

34 Heather Glen: Charlotte Brontë: The Imagination in History, Oxford 2006, p. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

values that Brontë associates with an Anglican upbringing: frugality, diligence, conscientiousness, and self-reliance. Simultaneously, it tends to denigrate any opposing value, i.e. anything that is non-British, although these systems appear most alluring to Brontë's protagonists, who constantly feel the need to restrain themselves. In *Villette,* for instance, Lucy Snowe feels a strong urge to entrust herself to the Catholic priest Père Silas:

> That priest had arms which could influence me; he was naturally kind, with a sentimental French kindness, to whose softness I knew myself not wholly impervious. Without respecting some sorts of affection, there was hardly any sort, having a fibre of root in reality, which I could rely on my force wholly to withstand. Had I gone to him, he would have shown me all that was tender, and comforting, and gentle, in the honest popish superstition. Then he would have tried to kindle, blow and stir up in me the zeal of good works. I know not how it would all have ended. (V 180, chapter 50)[35]

In the end, however, she always finds the strength to resist »Popish superstition« and similar temptations. To know bad influence at a glance requires knowledge of human nature, which, according to Lavaterean tenets, can be gained through physiognomic analysis. Since, as I have already suggested, physiognomic judgements in Brontë's fiction almost always come in the shape of prejudices, physiognomics only affirms (and thereby excludes) what Smilesian self-help ideology had deemed as suspicious in the first place: idle foreigners. Conveniently, such characters can easily be kept at bay since they do not have the same physiognomic abilities at their command as the protagonists. Brontë's Britons are, therefore, almost always at a (physiognomic) advantage.

---

35 Similar temptations can be found in all the other novels by Charlotte Brontë, too. In *Jane Eyre,* the character of St. John personifies resistance to any possible temptation: »The humanities and amenities of life had no attraction for him – its peaceful enjoyments no charm. Literally, he lived only to aspire – after what was good and great, certainly; but still he would never rest, nor approve of others resting round him. […] I understood, as by inspiration, the nature of his love for Miss Oliver; I agreed with him that it was but a love of the senses. I comprehended how he should despise himself for the feverish influence it exercised over him […]« (JE 453, chapter 34). Crimsworth in *The Professor* first falls in love with Zoraïde Reuter, but when he overhears a conversation between her and M. Pelet, in which they make fun of him, he needs to reinterpret his disappointment as achievement: »Reason was my physician; she began by proving that the prize I had missed was of little value: she admitted that, physically, Zoraïde might have suited me, but affirmed that our souls were not in harmony, and that discord must have resulted from the union of her mind with mine. She then insisted on the suppression of all repining, and commanded me rather to rejoice that I had escaped a snare. Her medicament did me good« (TP 95, chapter 13).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Conclusion

As my investigation of passages from Charlotte Brontë's three realist novels, *The Professor, Jane Eyre,* and *Villette,* has shown, British literary and scientific physiognomics began to diverge by the mid-nineteenth century. The growing number of critical voices brought physiognomic practice into disrepute. Yet, at nearly the same time, writers began to systematically employ literary physiognomics in their novels as a means of both an allegedly objective and scientific characterization, and as a plot device. While real-life physiognomics never achieved the status of an exact science that could infallibly access man's inner character, literary physiognomics in the realist novel – Charlotte Brontë being a case in point – soon became fully operational in this regard. The able physiognomists in Brontë's fiction, originally social outcasts, use their physiognomic skills to advance their position in life by distinguishing between good and bad company. On the face of it, this connection between an allegedly objective literary physiognomics and the nascent British self-help ideology enables Brontë's protagonists to make their way in life and to find a community in which they are accepted. The price for the social rehabilitation of these outsider characters is the exclusion of others: a reproduction of the ostracism they once suffered themselves. Where literary physiognomics gains scientific solidity, it loses its original, Lavaterean philanthropic assertion and develops into a tool of power for self-interested individuals. The problem of physiognomics in Victorian realism was not that a pseudo-science achieved the ranks of a solid science, but rather that an allegedly scientific practice was misused to ›prove‹ common resentments and to unilaterally regulate the distribution of hegemonic demands. Only with the advent of literary modernism in the late novels of George Eliot, in the works of Thomas Hardy, or Joseph Conrad, did literary physiognomics realize the fallacy of its former deployment. Consequently, it slowly but surely lost ground, until its full disappearance in the high modernist writings of Woolf, Ford, Joyce, and others.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Bauten und Bilder

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

BENEDIKT TREMP

Badezimmer, mythische Traumwelt, poetische Assimilation: Die U-Bahn im kulturphysiognomischen Schreiben Siegfried Kracauers und Walter Benjamins

1. Einleitung: Mehr als ein »bloßes Verkehrsmittel«

Um die Jahrhundertwende revolutionierte sich in den größten Metropolen Europas und Amerikas der öffentliche Personennahverkehr. Als Reaktion auf prekär gewordene Platz- und Verkehrsverhältnisse in den Straßen entstanden die ersten unterirdisch verlaufenden Schnellbahnen. In Berlin begann die ›Ära der U-Bahn‹ 1902 mit der Eröffnung jener teilweise noch über Viadukte geführten Strecke, die sich heute zwischen der Warschauer Straße und dem Ernst-Reuter-Platz erstreckt und den Linien der U1 und U2 angehört. Und zwei Jahre zuvor schon, pünktlich zur Weltausstellung, hatte Paris vorgelegt mit der Strecke von Porte Maillot nach Porte de Vincennes, die das Stadtzentrum in ostwestlicher Richtung durchmisst.

Die für den heutigen Großstadtmenschen selbstverständlich gewordene U-Bahn zählt zweifellos zu den wesentlichen infrastrukturellen Eckpfeilern der allgemeinen Modernisierungswellen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die urbanen Gesellschaften erfassten. Rückblickend betrachtet, erscheint sie uns als paradigmatischer Ausdruck einer Gesellschaft, deren Lebensstil sich innerhalb kürzester Zeit und geradezu schockartig um ein Vielfaches beschleunigt, technisiert und verflüchtigt hatte und deren Drang zur allseitigen Effizienzmaximierung sie in bislang ungeahnte Sphären vorstoßen ließ. Ein solches, über die habitualisierte Apperzeption der U-Bahn hinausweisendes Verständnis drängt sich nicht erst seit gestern auf. Nach dem Ersten Weltkrieg bereits als ein gern aufgegriffener Topos im Schreiben einschlägiger Großstadtliteraten etabliert,[1] geriet die U-Bahn in den 1920er und 1930er Jahren auf deutschem Boden auch in den Fokus der Neuen Sachlichkeit, welche die konkret-gegenständliche Welt der Technik einer ›metaphysischen Neu-

[1] Vgl. Johannes Roskothen: Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne, München 2003, S. 183.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bewertung‹ unterzog.[2] Ein illustrer Vertreter derselben, Alfred Döblin, brachte in seiner Schrift *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924) den technophilen Habitus der von ihm mitgetragenen Strömung treffend zum Ausdruck, als er schrieb, es sei »freilich […] ein Unfug, eine Säule von Phidias anhimmeln zu lassen und die Untergrundbahn ein bloßes Verkehrsmittel zu nennen«.[3] Prägnant bezeichnet dieser Satz eine äußerst gewichtige Frontstellung im kulturtheoretischen Diskurs der Weimarer Republik: In ihm kommt der Vorwurf an das deutsche Bildungsbürgertum zum Ausdruck, sich beharrlich auf einen ›jenseitigen‹ Neoklassizismus versteift zu haben und andersherum nur Ignoranz und/oder Verachtung übrig zu haben für die ›diesseitigen‹ Erzeugnisse der eigenen, der Kultur der Moderne bzw. der modernen Technik.[4] Die neusachliche Avantgarde, als deren Sprachrohr Döblin hier amtet, suchte ebendieser humanistischen Kurzsichtigkeit Gegensteuer zu geben. Mit ihr formierte sich in der Zwischenkriegszeit eine fortschrittseuphorische Geisteshaltung, die technische Alltagserscheinungen wie beispielsweise die U-Bahn nicht mehr länger aus kulturphilosophischen Betrachtungen ausklammerte, sondern vielmehr als durchaus kultursymptomatische Erscheinungen der Moderne würdigte. Döblins Bezugnahme auf die U-Bahn – ebenso wie sein Verweis auf den antiken Bildhauer Phidias – dienen dem modernistischen Schriftsteller an dieser Stelle wohlgemerkt nur als dankbares Kolorit zur Artikulation der neusachlichen Agenda; weder Erstere noch Letzterer spielt im übergeordneten Argumentationszusammenhang der Schrift von 1924 eine tragende Rolle. Gleichwohl darf die scheinbar spontan sich aufdrängende, metonymische Assoziation der U-Bahn mit den vom ›naturalistischen Geist‹ propagierten alltagsweltlichen Erscheinungen als Indiz gedeutet werden, dass der unterirdischen Schnellbahn im ästhetischen Diskurs der Moderne ein nicht zu unterschätzender Stellen- oder ›Schauwert‹ zukam.

Ebenfalls im Laufe der 1920er und 1930er Jahre fand die U-Bahn Aufnahme im Werk zweier Autoren, die sich zwar grundsätzlich von der Programmatik der Neuen Sachlichkeit distanzierten,[5] jedoch in dieser Zeit Projekte ver-

---

2 Vgl. Carl Wege: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit, in: DVjs 68 (1997), S. 307–322, hier S. 322.

3 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, in: ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, Frankfurt a.M. 2013, S. 168–189, hier S. 174.

4 Vgl. Armin Leidinger: Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft? Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive, Würzburg 2010, S. 65.

5 Beide, Kracauer wie Benjamin, kritisierten die neusachliche Geisteshaltung und wesentliche Vertreter derselben als zu oberflächlich im Umgang mit der sie umgebenden Zeit,

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

folgten, die in ihrer unbedingten Hinwendung zum Dinglich-Alltäglichen einen vergleichbaren Zugang zu ihrer Zeit verfolgten: Siegfried Kracauer und Walter Benjamin, um deren Schaffen im Allgemeinen und deren Bezugnahmen auf die Berliner respektive Pariser U-Bahn es im Nachfolgenden gehen soll. Beide übernahmen Vorreiterrollen im Diskurs einer damals neuartigen urbanistischen Kulturphilosophie, deren Neuartigkeit darin bestand, dass sie methodisch an das alte physiognomische Dechiffrierverfahren in der Tradition Lavaters anknüpfte bzw. dieses für die eigenen Belange zu aktualisieren verstand. Entscheidend vorbereitet durch die Schriften Georg Simmels um die Jahrhundertwende[6] und, im Besonderen, von dessen wegweisenden Überlegungen zu einer räumlich sich ausformenden Soziologie, trug diese Form der Kulturphilosophie damit wesentlich dazu bei, dass der altehrwürdigen ›Gesichtslesekunst‹ zur Zeit der Weimarer Republik zu neuer Gestalt und Blüte verholfen wurde.[7]

Im Fortgang des vorliegenden Aufsatzes sollen zunächst die wesentlichen programmatischen wie poetologischen Eckpunkte dieser Kulturphysiognomik, wie sie von Kracauer und Benjamin angedacht und praktiziert wurde, nachgezeichnet werden. Anschließend werden einige ausgewählte ›U-Bahn-Szenen‹ der beiden Autoren in den Fokus rücken, die einerseits dem feuilletonistischen Schaffen Kracauers zur Zeit seines langjährigen Engagements bei der *Frankfurter Zeitung* (ab 1922), andererseits Benjamins ikonischem, Fragment gebliebenem *Passagen-Werk* (1927–1940) entstammen. Dabei soll zum einen die Bedeutung der unterirdischen Schnellbahn für das jeweilige (Schreib-)Projekt eruiert, zum anderen der Frage nachgegangen werden, welche spezifischen Eigenheiten des kulturphysiognomischen Schreibens Kracauers und Benjamins sich in den entsprechenden Textstellen ausstellen. Vor diesem Hintergrund wird argumentiert, dass die Schreibweisen der beiden Autoren sich auf einschlägige Weise strukturelle Charakteristika ihrer Gegenstände, d.h. des Dinglich-Alltäglichen, aneignen. Dabei wird im

---

d.h. zu sehr auf Muster der schalen Zerstreuung und des Konsums fixiert, wodurch eine konsequente Verwirklichung vertiefter revolutionärer Ansätze zwangsläufig zurückstehen musste. Vgl. Walter Delabar: Linke Melancholie? Erich Kästners *Fabian,* in: Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, hg. von Jörg Döring, Christian Jäger und Thomas Wegmann, Opladen 1996, S. 15–34, hier S. 18.

6 Vgl. Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, S. 29f.

7 Vgl. ebd., S. 30, und Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte, in: DVjs 74/1 (2000), S. 84–110, hier S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Besonderen zu zeigen sein, wie sich dieser poetische Assimilierungsprozess bei Benjamin dahingehend äußert, dass sich hier eine eindringliche strukturelle Kohärenz zwischen physiognomischem Schreiben und der U-Bahn bemerkbar macht.

2. Wahrnehmungskrise und Rhetorik der Flanerie

Die neue Gestalt, welche die Physiognomik im Kontext der modernen Weimarer Kulturphilosophie angenommen hatte, war jene einer weitgehenden »Gegenstands- oder Dingphysiognomik«.[8] Die von ihr angewandten Entschlüsselungskünste konzentrierten sich nicht mehr auf das einzelne menschliche Erscheinungsbild, sondern auf die vielgestaltige, dingliche Wirklichkeit der neuen Großstädte, die nun ihrerseits ein ›Gesicht‹ erhielt und dadurch »physiognomisch ausdrucksstark und lesbar«[9] wurde. Es ging ihr also nicht mehr darum – nach Kant –, das »Inner[e] im Menschen vermittelst […] gewisser äußerer […] Zeichen«[10] an ebendiesem auszuspähen. Vielmehr ging es darum, die Seele eines *Kollektivs* zu ergründen über die Studie der städtischen Räume, die dieses belebte, und der Alltagsgegenstände, derer es sich bediente. In diesem Sinne rückte beispielsweise die Mode in den Fokus,[11] aber auch das Telefon, das Warenhaus und ebenso letztlich verkehrsinfrastrukturelle Bauten wie die U-Bahn. Alle diese Dinge konnten nun als Kulturindikatoren von allgemeiner Aussagekraft fungieren, d.h., man versprach sich von ihnen Aufschluss über die gegenwärtige geistige Verfassung der modernen Gesellschaft ebenso wie über ihren historischen Werdegang und ihre Zukunftsperspektiven.
Die Gründe für das allgemeine kulturphilosophische Bedürfnis in der Zwischenkriegszeit nach einer solchen auf die einfachen Dinge fokussierten Kultur- und Gesellschaftsphysiognomik scheinen vergleichbar zu sein mit jenen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts im französischen Raum eine massive Popularisierung der ursprünglichen Physiognomik in Form unzähliger

---

8 Hans-Georg von Arburg: Seelengehäuse, in: Symbolik von Ort und Raum, hg. von Paul Michel, Bern 1997, S. 33–69, hier S. 57.
9 Ebd., S. 56.
10 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [1798], hg. und eingeleitet von Wolfgang Becker, Stuttgart 1983, S. 248.
11 Siehe zu diesem Themenbereich ausführlich Julia Bertschik: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945), Köln/Weimar 2005.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Taschen-Lavater‹[12] notwendig erscheinen ließen: Wie schon damals stellte sich Anfang des 20. Jahrhunderts die krisenhafte Einsicht ein, mit einer großstädtischen Realität konfrontiert zu sein, deren sinnhafte Greifbarmachung zunehmend erschwert schien. Die allseitige technisch-funktionalistische Ausdifferenzierung und Komplizierung der Städte und das Überhandnehmen einer oberflächlichen Konsumkultur suggerierten eine Welt, der ein übergreifender ›metaphysischer‹ Zusammenhang abhandengekommen war – eine Welt, die nicht mehr ganzheitlich schien und daher eine neue Lesart nötig machte: »Man sieht nur *Stückwerk*, *Zerstreutes* – und übt sich darin.«[13] Ein gewichtiger Agens dieser allumfassenden Fragmentierung der Lebenswirklichkeit war der moderne Stadtverkehr, dessen rasante Beschleunigung des Alltags, wie Simmel in seiner *Soziologie* (1908) aufzuzeigen verstand, mit einer starken Verflüchtigung der (sinnlichen) zwischenmenschlichen Beziehungen einherging und dadurch entscheidend zur Konstitution des »modernen Lebensgefühles […] der Unorientiertheit«[14] beitrug.[15]

Die moderne Wahrnehmungskrise und die Einsicht, dass althergebrachte Theorien und Methoden wie eine zu einseitig auf die Schrift fokussierte Hermeneutik dieser proteischen und flüchtig gewordenen Wirklichkeit nur noch bedingt bis gar nicht mehr Herr wurden, ließen die Physiognomik für Exponenten wie Kracauer und Benjamin zu einem validen alternativen Instrument der Kulturanalyse heranreifen. Mit ihrer Hilfe sollte die Kluft, die sich zwischen Wirklichkeit und (akademischer) Kulturphilosophie aufgetan hatte, wieder überbrückt werden. Der Weg dahin sah vor, dass man nicht mehr den als unfruchtbar erachteten Ansatz verfolgte, die zerstreuten Partikel der Alltagskultur in ein künstliches ›ideologisches Gesamtnarrativ‹ zu zwängen. Vielmehr sollte man jedem dieser Partikeln zu seinem Eigenrecht verhelfen.[16]

---

12 Siehe hierzu Michael Gamper: Urbane Körperlichkeiten. Physiognomik als Stadtlektüre, in: Im Lichte Lavaters, hg. von Karl Pestalozzi und Ulrich Stadler, Zürich 2003, S. 141–163, hier S. 143–147.

13 Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament, S. 86.

14 Georg Simmel: Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft, in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin 1908, S. 460–526, hier S. 489.

15 Vgl. Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament, S. 90.

16 Unverkennbar liegt diesem konzeptuellen Zusammenhang eine moderne Aktualisierung des schon für Lavaters Physiognomik zentralen Individuationsprinzips zugrunde: So wie diese vom Menschen ausging als von einem individuellen, d.h. »aus dem eigenen Herzen heraus lebende[n] Wesen, das sich mutig der Welt der Konventionen, in der es sich vorfindet, entgegenstellt«, so formierte sich hier eine Dingwelt, für deren Teile eine gleicher-

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Programmatik der Weimarer Kulturphysiognomik fand ihre wesentliche rhetorische Entsprechung und Ausführung im Gestus der literarischen Flanerie. In der Figur des durch die Straßen streifenden Flaneurs, dessen Popularisierung im 19. Jahrhundert vor allem auf Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire zurückzuführen ist, konkretisiert sich der kulturphysiognomische Beobachtungs- bzw. Blickmodus, wie er sich in den Werken Kracauers und Benjamins idealtypisch niederschlug.

Den in die Rolle des Flaneurs geschlüpften Physiognomiker zeichnet aus, dass er stets auf Tuchfühlung mit den Gegenständen seines kulturanalytischen Interesses geht. Dabei gebärdet er sich, nach einem vielzitierten und just auf Kracauer gemünzten Gedanken Benjamins, wie ein »Lumpensammler«.[17] D.h., er nimmt sich auf seinen Spaziergängen auch geflissentlich jener Dinge an, an denen seine Zeitgenossen achtlos vorüberzugehen pflegen, da sie deren kulturellen Aussagegehalte nicht erkennen oder geringschätzen. Die U-Bahn als »bloßes Verkehrsmittel«[18] ist hierfür nur eines unter vielen sprechenden Beispielen. Ebenso wie die Arbeitsvermittlungsstellen (oder ›Arbeitsnachweise‹) bei Kracauer[19] oder Benjamins Passagen ist sie Teil der kulturellen Peripherie, an der sich der Flaneur mit Vorliebe bewegt und von der aus bzw. über die er seine Kultur aufzuschlüsseln sucht. Es ist dies die Konsequenz daraus, dass die Moderne aus seiner Sicht über kein eigentliches Zentrum mehr verfügt, das die einzelnen Teile zu einem sinnhaften Ganzen zusammenfügen könnte.[20]

Des Weiteren ist die Beobachtungsweise des Flaneurs von Beiläufigkeit, Zufälligkeit und Bruchstückhaftigkeit geprägt. Sein Eingehen in die Stadträume ist weder von ihm von langer Hand geplant noch von außen rationalisierbar. Gemäß Benjamin kommt »[e]in Rausch […] über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte«,[21] und völlig unwillkürlich nimmt er auf, was immer ihm diese sporadisch an Bildern und Bildfetzen zukommen lassen mögen. Dabei respektiert er die Ordnung bzw. Unordnung der ihm

---

maßen individuelle Betrachtungsweise geltend gemacht wurde. Karl Pestalozzi: Lavaters Hoffnung auf Goethe, in: Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen, Göttingen 1994, S. 260–279, hier S. 276.

17 Walter Benjamin: Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, »Die Angestellten«, in: ders.: Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a.M. 1991, S. 219–225, hier S. 225.

18 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, S. 174.

19 Ihnen widmete Kracauer 1930 den viel rezipierten Essay *Über Arbeitsnachweise*.

20 Vgl. Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament, S. 95.

21 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.I, Frankfurt a.M. 1991, S. 525 (M 1,3).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

so vor die Augen tretenden Bilder dahingehend, dass er davon absieht, sie in neue, den ursprünglichen Kontexten ihrer Emergenz zuwiderlaufende Sinnzusammenhänge zu überführen. Das konkrete poetische Ergebnis daraus ist die literarische Montage und damit eine an den Film angelehnte Schreibweise, die sich durch die Aneinanderreihung disparater Eindrücke auszeichnet und eben dadurch einen adäquaten sinnlichen Zugang zur Vielgestaltigkeit, Komplexität und Flüchtigkeit der modernen Großstadt zu vermitteln sucht.[22] Dieses Prinzip der Montage auf die Spitze getrieben hat bekanntlich Benjamins *Passagen-Werk,* das sich aus einer riesigen Masse an einzelnen Gedanken- und Zitatfetzen zusammensetzt. Hinter ihr steht der systematische Versuch Benjamins, das Gesammelte »in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen [sollte] und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten«.[23]

Ein weiterer wichtiger Wesenszug der physiognomischen Arbeit des Flaneurs, wie sie von Kracauer und Benjamin verstanden wurde, besteht in ihrer der Psychoanalyse entlehnten[24] Prämisse, wonach das kulturelle Kollektiv, das der Flaneur zu dechiffrieren hofft, sein wahres Wesen nicht in bewusst gefassten Begrifflichkeiten oder Diskursen mitteilt, sondern in unterschwelligen, traumartigen Bildern. Diese schlagen sich dezent in den Räumen der materiellen Realität des Flaneurs nieder, wo sie für den wachsamen Beobachter, der in diesem Zusammenhang in die Rolle eines Traumdeuters schlüpft,[25] greifbar werden. Nur diesen »unscheinbaren Oberflächenäußerungen«,[26] wie sie Kracauer nennt, kann der Kulturphysiognomiker wirklich trauen, da sie Gehalte in Aussicht stellen, die – wie es in der Natur der Träume liegt – frei von jeglicher gezielter Ideologisierung oder Theoretisierung sind. Gleichermaßen frei von einer solchen muss auf der anderen Seite auch der eigentliche produktive Deutungsakt bzw. das kulturphysiognomische Schreiben sein, will es dem Gegenstand treu bleiben, d.h. die Kultur genau so darstellen,

---

22 Vgl. Sven Kramer: Montierte Bilder. Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben, in: »In die Höhe fallen«. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, hg. von Anja Lemke und Martin Schienbaum, Würzburg 2000, S. 195–211, hier S. 205.

23 Rolf Tiedemann: Einleitung des Herausgebers, in: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 13.

24 Vgl. Michael Gamper: Urbane Körperlichkeiten, S. 159.

25 Vgl. Willi Bolle: Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 53.

26 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a.M. 1977, S. 50–63, hier S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie sie sich über ihre Traumbilder präsentiert. Die poetische Konsequenz daraus ist eine Sprache, die nichts von nüchternen Beschreibungen und Erläuterungen hält, sondern sich im freimütigen Metapherngebrauch gefällt. Wie zentral eine solche für das physiognomische Schreiben Kracauers und Benjamins war, wird sich nun im Folgenden auch anhand ihrer Bezugnahmen auf die U-Bahn erhellen.

3. Eine U-Bahn-Station in der Mitte des Strudels (Kracauer)

Siegfried Kracauers Auseinandersetzung mit der U-Bahn im Allgemeinen und der Berliner U-Bahn im Besonderen fand ihren Niederschlag in einer Handvoll Beiträgen, die zwischen 1930 und 1932 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* publiziert wurden. In diesen richtet sich das Interesse an der unterirdischen Schnellbahn primär auf die infrastrukturelle ›Systemstelle‹ der Bahnhofsräumlichkeiten und, genauer noch, auf deren äußeres Erscheinungsbild und Organisation. Zentrales, immer wiederkehrendes Motiv ist die Beobachtung, wonach diese Bahnhöfe Orte von außerordentlicher Sauberkeit, Ordentlichkeit und, allem voran, künstlicher Schönheit darstellen würden, die jeglicher ›klassischen‹ Vorstellung von Untergründigkeit zuwiderläuft. In diesem Zusammenhang hebt Kracauer beispielsweise den Bahnhof Rosenthaler Straße (heute: Rosenthaler Platz) hervor, der, in Referenz auf den Namen der von ihm bedienten Straße, in »rosig angehauchten Wandplatten« erstrahle und dadurch »die Illusion [zu] erwecken [suche], als ob diese Gegend ein Rosental sei«.[27]

Dabei geht es Kracauer jeweils vorderhand um den Kontrast, der sich auftut zwischen solchen geradezu märchenhaften Ansichten und dem wiederum nur wenig märchenhaften gesellschaftlichen Kontext, in dem sie sich zur Schau stellen. In einer Zeit, in der die Stadt Berlin allerorts die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise zu spüren bekam, zeugten die letzten großen U-Bahn-Projekte vor dem Zusammenbruch der Weimarer Republik, insbesondere jenes unter dem rundumerneuerten Alexanderplatz, von einem gleichermaßen erstaunlichen wie irritierenden Aktionismus.

---

27 Ders.: Proletarische Schnellbahn, in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931. Werke, hg von Inka Mülder Bach und Ingrid Belke, Bd. 5.3, Frankfurt a.M. 2011, S. 219–221, hier S. 220.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Prominent zum Ausdruck kommt dieser elementare Gegensatz in einem mit *Zertrümmerung und Aufbau* betitelten Artikel von Anfang 1931.[28] Darin referiert Kracauer zunächst über alltägliche Anzeichen der zu dieser Zeit von der deutschen Wirtschaft verfolgten Deflations- und Austeritätspolitik, ehe er im Zusammenhang mit der »vor kurzem erfolgten Eröffnung« (ZuA 418) eines Teilabschnitts der U-Bahn-Linie E (der heutigen U5) auf den unterirdischen Bahnhofskomplex am ›Alex‹ zu sprechen kommt. Dabei folgt der Text jener für Kracauers damaliges Schreiben typischen Argumentationsstruktur, im Laufe derer ein roter Faden sich durch disparate, zum Teil antithetisch zueinander stehende Teile zieht und in einer ebenso überraschenden wie geistreichen Synthese seinen Abschluss findet.

Der Artikel hebt an mit der Evokation eines allgemeinen Grundtenors vieler damaliger Stadtberliner Werbeschlagzeilen, aus dem der Kulturphysiognomiker Kracauer »ein[en] ausgezeichnete[n] Beleg für die gegenwärtige Geistesverfassung« (ZuA 415) dechiffriert. Es sind Schlagzeilen, die sich – getreu den Vorgaben der Wirtschaftspolitik – entschlossen auf zu hohe Preise eingeschossen haben. Die Sprache, die sie dabei zur Anwendung bringen, ist geprägt von einem außerordentlich martialischen Ton, der gut die zunehmend aggressive Note der politischen Spannungen in der Zwischenkriegszeit widerspiegelt: So beobachtet Kracauer, wie den Preisen in Inseraten und Affichen unverhohlen der ›Krieg‹ erklärt werde, wie man ihnen nicht nur mit der titelgebenden ›Zertrümmerung‹ – der scheinbar »beliebteste[n] Kampfansage wider die Preise« (ZuA 416) – drohe, sondern auch mit einem veritablen »Knockout« (ZuA 416) oder damit, »sie von kräftigen Leuten mit heraufgestülpten Hemdsärmeln die Treppe herunterbeförder[n]« (ZuA 416) zu lassen.

Nach einem Interludium zu der im Sommer 1930 eingeführten Getränkesteuer, einem weiteren Indiz der wirtschaftlichen Notstände der Republik, erreichen die Ausführungen Kracauers schließlich die Baustelle des neuen Alexanderplatzes und damit den vermeintlichen Gegenpol zu der über die Werbesprache zum Ausdruck gebrachten Berliner »Zerstörungssucht« (ZuA 417). Hier, im Herzen des allgemeinen Berliner Modernisierungsprojekts zur Zeit der Weimarer Republik,[29] offenbart sich dem Kulturphysiognomiker, wie die Spreestadt »jenseits ihrer Großspurigkeit und jenes Phrasenschwalls

---

28 Ders.: Zertrümmerung und Aufbau, in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931. Werke, Bd. 5.3, S. 415–419. Im Folgenden zitiert als ZuA.

29 Vgl. Sabine Hake: Topographies of Class. Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin, Ann Arbor 2008, S. 196.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit stummer Verbissenheit um ein geräumiges Dasein ringt« (ZuA 417). Die eben zu Ende gebaute, mit mittlerweile drei Linien zu einer für die damalige Zeit beachtlichen Komplexität herangewachsene U-Bahn-Anlage stellt das Kernstück dieses »geradezu kolonialen Aufbauwillen[s]« (ZuA 418) dar. Auch ist sie es, die ihm ein einprägsames Gesicht, das Gesicht des gänzlich Neuen und Unverbrauchten, verleiht: »Die drei Bahnhöfe […] wirken […] wie ein blitzblankes Modell ihrer selbst, ein Modell, das von einem Liebhaber in Stunden der Muße mit allen möglichen Schikanen für die Enkel angefertigt worden ist« (ZuA 418). Wie auch andere Berliner Stationen erinnere sie den Betrachter an »modern[e] Badezimme[r]« (ZuA 418). Kracauers Bezugnahmen auf die U-Bahn evozieren wiederholt solche Bilder sanitärer Einrichtungen: Abgesehen von simplen ›Badezimmern‹ erscheinen ihm die Bahnhöfe der neuen Schnellbahnen in anderen Texten auch gerne mal als »moderne Spitäler«[30] oder »hygienische Brausebäder«.[31] Sie alle treten ihm vor Augen als Chiffren einer Gesellschaft, die sich trotz der Weimarer Krisenerfahrungen ein frisches, im wahrsten Sinne des Wortes *herausgewaschenes* Antlitz geben will. Dass diese Gesellschaft bereit ist, hierfür Bestehendes mutwillig auszuradieren, erhellt der Abschluss des Artikels von 1931: Darin nimmt sich der Text zunächst kurz der Baustelle des überirdischen Alexanderplatzes an, ehe der Blick sich nach dessen nordöstlicher Peripherie richtet und dort auf »etwas ganz Unwahrscheinliches« (ZuA 418) stößt: Es handelt sich um die altehrwürdige Georgenkirche, deren Platz von »klassizistischen Kleinstadthäusern umstanden [ist], denen niemand ihre enge Beziehung zu Untergrundbahnen anmerkt« (ZuA 419). Der Platz stelle ein »ahnungslose[s] Idyll« dar, das »noch von Postkutschen [träumt] und […] nicht mehr mit [kann]« und für das sich Kracauer zuletzt erhofft, es möge, sollte es irgendwann einmal »den Anforderungen des weltstädtischen Verkehrs weichen« müssen, »nicht mit einem Knockout ausgerottet werden« (ZuA 419).

Mit dieser abschließenden Reaktivierung eines Motivs aus dem anfänglich eingeführten Bildfeld der ›Zerstörung‹ bringt der Text pointiert zum Ausdruck, wie selbst die vitalste Bauaktivität stets an ein Moment der Vernichtung gekoppelt ist. Damit legt er den Finger auf jenen Punkt, der den Alexanderplatz zeit seines Bestehens und auch bis heute noch kennzeich-

---

30 Siegfried Kracauer: Proletarische Schnellbahn, in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931. Werke, Bd. 5.3, S. 219–221, hier S. 220.

31 Ders.: Ein paar Tage Paris, in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931. Werke, Bd. 5.3, S. 477–483, hier S. 480.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

net: die Grundkonstante steten »Wandel[s] und Zerstörung, permanente[r] Neuerfindung und [der] Versprechungen des Neuanfangs«.[32] Gleichzeitig betonen eindringliche Vokabeln wie jene des ›Knockouts‹ oder noch mehr des ›kolonialen Aufbauwillens‹ den eminent macht- und gewaltpolitischen Habitus, den Kracauer als Motor einer solchen ambitionierten Bauaktivität sah.

Der Artikel von 1931 bringt zudem die allgemeine Überzeugung Kracauers zur Geltung, wonach eine Gesellschaft, die unerbittlich ihrem Untergang entgegensteuert, nicht darüber hinwegtäuschen kann, indem sie sich übereifrig mit glänzendem ›Spielzeug‹ wie der U-Bahn abzulenken sucht. So sehr auch etwa die schicken Wandplatten im Bahnhof Rosenthaler Straße eine im wahrsten Sinne des Wortes *rosige* Zukunft suggerieren mögen, so wenig können sie letztlich die wirtschaftlichen und auch sozialen Missstände der Zwischenkriegszeit vergessen machen. Besonders pointiert zum Ausdruck gelangt diese Problemstellung u.a. in dem 1932 publizierten Artikel *Der neue Alexanderplatz*.[33] Hier mutmaßt Kracauer bezüglich der fein herausgeputzten U-Bahnhöfe mit zynischem Unterton, die proletarische Nachbarschaft des Alexanderplatzes werde »[v]ielleicht […] durch diesen hygienischen Glanz für die Dürftigkeit ihrer Stuben entschädigt, in denen er nötiger wäre« (DnA 276).

In *Der neue Alexanderplatz* widmet Kracauer dem ikonischsten Schauplatz des Weimarer Berlin eine detaillierte Rundschau, in der neuerlich eine genauere Betrachtung des U-Bahn-Komplexes eingeht. Dabei trägt der Text eine Schreibweise zur Schau, in der sich die von der Kulturphysiognomik gepflegte »Rhetorik der Flanerie«[34] paradigmatisch verwirklicht sieht: So lässt er den Leser unmittelbar teilhaben an einem relativ ziellos wirkenden Spaziergang durch die Örtlichkeit, im Laufe dessen vornehmlich verschiedene Architekturen derselben ins Blickfeld geraten. Der Gang folgt einem Bewegungsablauf, der in topografischer Hinsicht logisch (und somit kartografisch gut nachvollziehbar) ist, sich jedoch nicht kohärent-fließend, sondern sprunghaft von Ansicht zu Ansicht vollzieht; das eigentliche Gehen

---

32 Paul Sigel: Ein Platz. Viele Plätze. Projektionen und Spurensuche am Berliner Alexanderplatz, in: Imaginationen des Urbanen. Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa, hg. von Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Alfrun Kliems, Berlin 2009, S. 81–118, hier S. 82.

33 Siegfried Kracauer: Der neue Alexanderplatz, in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1932–1965. Werke, Bd. 5.4, Frankfurt a.M. 2011, S. 275–280. Im Folgenden zitiert als DnA.

34 Heiko Christians: Gesicht, Gestalt, Ornament, S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Stelle zu Stelle ist gänzlich ausgespart. Gleichzeitig unterliegt der Blick der komplett impliziten Flaneursfigur changierenden Einstellungsgrößen, die eine poetische Anlehnung an Foto- und Filmtechnik nahelegen. Ihre körperliche Absenz verstärkt dabei die Illusion der Unmittelbarkeit des Betrachteten. Zunächst wird der Platz aus südwestlicher Richtung und mit Blick auf die Spalier stehenden Hochhäuser betreten, dann wird das Verkehrsrondell in der Platzmitte begutachtet, ehe es hinabgeht in die unterirdischen »Badezimmer« (DnA 276). Zurück an der Oberfläche, erfolgt ein Abstecher an die nördliche Peripherie des Platzes, im Laufe dessen einerseits ein bedrohlicher »Bürohauskasten« (DnA 277) in den Blick gerät, andererseits neuerlich das »*Kleinstadt-Idyll*« (DnA 278) bei der Georgenkirche sowie, aus der Ferne, die sich dahinter abzeichnenden Elendsviertel. Seinen Abschluss findet der Rundgang dann sinnigerweise in einer Rückkehr ins Zentrum des Platzes, wo erstmals auch die Aktivitäten des »Straßenpublikum[s]« (DnA 279) begutachtet werden. Sinnigerweise deshalb, weil die Textstruktur damit an die Sogkraft anschließt, die der neue ›Alex‹ auf sein unmittelbares Umfeld und die Stadt als Ganzes ausübt. Wie ein Strudel zieht der Platz alles in sich hinein, was einmal mit ihm in Berührung gekommen ist, wobei er auch jene nicht loslässt, die, wie hier die implizite Flaneursfigur, Anstalten machen, ihm zu entrinnen; zu stark sind seine Verlockungen, die der Text mit dem ›Leben‹ *per se* identifiziert. In diesem Sinne verbindet sich mit dem Weg von der besinnlichen Georgenkirche zurück ins Zentrum nichts weniger denn eine »Rückkehr ins Leben« (DnA 278), an deren ersten Stelle im fortlaufenden Text dann nicht von ungefähr die Impression einer »durchs Bewußtsein« (DnA 278) rauschenden U-Bahn aufhorchen lässt. Damit suggeriert der Artikel die zentrale Bedeutung der unterirdischen Schnellbahn für den Alexanderplatz hier ebenso, wie es bereits in der textstrukturellen Anordnung der abgelaufenen Posten angelegt zu sein scheint: Die Besichtigung der U-Bahn-Stationen nimmt nämlich – wie übrigens auch in anderen, vergleichbaren Texten Kracauers – eine Mittelstellung ein, worin dezidiert zum Ausdruck kommt, wie sie Kracauer sah: Nämlich als das klinisch reine, kalte Herz eines ebenso gearteten verkehrsinfrastrukturellen ›Megaprojektes‹ und der Gesellschaft, die hinter demselben stand.

Diese textstrukturell gesteuerte Ausstellung der Bedeutung der U-Bahn und der Sogwirkung des gesamten Alexanderplatzes ist bezeichnend für die Eigenart des physiognomischen Schreibens Kracauers. Dieses übt Kulturkritik nicht primär über die Vermittlung expliziter Argumentationen, sondern vielmehr über einen performativen Nachvollzug der ins Auge gefassten Gegenstände. Kracauer selbst hat dies 1955 in einem Brief an Theodor W.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Adorno mit folgenden Worten bedacht: »Mein Stilideal ist, daß die Sprache in der Sache verschwindet.«[35]

4. Die Métro als mythische Traumwelt und textorganisatorisches Prinzip (Benjamin)

Obschon sich die konkreten Bezugnahmen auf die Pariser Métro in Walter Benjamins *Passagen-Werk* wie auch im Gesamtwerk auf wenige Textstellen konzentrieren, war es ihm laut seiner *Berliner Chronik* (1932) »[u]nmöglich, die Unterwelt der Metro […] aus [s]einen endlosen Flanerien fortzudenken«.[36] Dabei offenbaren die wenigen Stellen, in denen das *Passagen-Werk* sich der unterirdischen Schnellbahn annimmt, einen fundamental anderen Zugang zu derselben, als er in Kracauers feuilletonistischen Schriften zum Ausdruck kommt: Anders als Kracauer ging es Benjamin nicht primär um konkrete Systemstellen der Métro wie beispielsweise ihre Bahnhofsräumlichkeiten. Vielmehr interessierte ihn das moderne Verkehrsphänomen gesamthaft als integraler Bestandteil einer weitläufigen topografischen Kehr- oder Unterseite der Stadt Paris, die vornehmlich im Konvolut C des *Passagen-Werks,* »[ANTIKISCHES PARIS, KATAKOMBEN, DEMOLITIONS, UNTERGANG VON PARIS]«,[37] abgehandelt wird und deren prominentester Bestandteil die Passage ist. Im Konzept dieser Unterseite verdichtet sich das psychoanalytische Grundmoment der historiografisch orientierten Kulturphysiognomik Benjamins. So stellt diese Unterwelt ein Ensemble an Raumerscheinungen, über die sich dem Flaneur historische Ablagerungen dessen mitteilen, was vom städtischen Kollektiv ins Unbewusste verdrängt worden ist. Diese Ablagerungen wiederum erschöpfen sich nicht in konkreten Baurückständen früherer Zeiten, wie sie mitunter gerade durch den Bau der U-Bahn häufig zutage gefördert wurden. Vielmehr identifizierte Benjamin sie vor allem als ideengeschichtliche Überbleibsel von archaischer Beschaffenheit, die, obschon man sie für längst überwunden hält, eine Gesellschaft auch in der Moderne noch unterschwellig zu beeinflussen verstehen: Die Rede ist vom Mythos und damit jenen vorrationalen Gedankenwelten, welche die Menschen »der Vorzeit in stum-

---

35 Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer: Briefwechsel 1923–1966. Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, Bd. 7, hg. von Wolfgang Schopf, Frankfurt a.M. 2008, S. 484.

36 Walter Benjamin: Berliner Chronik, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1991, S. 465–519, hier S. 469.

37 Ders.: Das Passagen-Werk, S. 133–155.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mer Unmündigkeit gebannt hielt[en]«[38] und deren unbewusstes Fortleben bis in die Moderne hinein der Instrumentalisierung durch den Kapitalismus bzw. dessen quasireligiös konnotierten Warenfetischismus unterlag. Im Sinne der marxistischen Kapitalismuskritik galt es für Benjamin, aus der vom Mythos konstituierten Traumwelt aufzuwachen, d.h. die letztere vernunftmäßig aufzulösen und sich so von der geistigen Bevormundung durch ersteren zu befreien. Der Schlüssel hierzu lag in der von der Psychoanalyse angeleiteten Deutungsarbeit der von ihm verfolgten materialistischen Geschichtsschreibung, die gleichzeitig eine »materialistisch[e] Physiognomik«[39] war. In diesem Punkt geht Benjamins Vorhaben im weiten Sinne konform mit dem, was Alfred Döblin 1924 anhand der Gegenüberstellung von U-Bahn und antiker Bildhauerei implizit als Agenda der neusachlichen Avantgarde postulierte: nämlich einem (revolutionären) Willen zur Emanzipation von Gedankengütern der Väter und Vorväter und der Eruierung eines selbstbestimmten, der Gegenwart angemessenen Zugangs zur eigenen Zeit.

Vor diesem programmatischen Hintergrund nun wird verständlich, wie Benjamin die Pariser Métro im *Passagen-Werk* inszeniert: Obschon die unterirdische Schnellbahn, anders als beispielsweise die aus dem 19. Jahrhundert herstammenden Passagen, ein genuines Bauprodukt der Moderne darstellte, erkannte Benjamin in ihr einen Schauplatz von einer außerordentlichen ›mythologischen Qualität‹, d.h. einen Ort, an dem besonders stark fühl- und greifbar wurde, was die vorrationale Urgeschichte der Moderne an traumhaften wie ›dialektischen‹ Bildgehalten eingeschrieben hatte. Das poetische Ergebnis daraus ist eine Darstellung der Métro, im Laufe derer ihre konkreten baulichen und technischen Dimensionen kaum unmittelbar fassbar, sondern beinahe durchgängig übersetzt werden in eine dichte mythologisierende Bilder- bzw. Traumsprache. Die Gänge der Métro werden zu »allegorischen Passagen der Kommunikation mit den Toten«,[40] dem »Hades« (s.u.), ummodelliert, in deren Darstellung sich jedoch u.a. auch Versatzstücke aus dem Theseus-Mythos mischen:

> Aber ein anderes System von Galerien, die unterirdisch durch Paris sich hinziehen: die Métro, wo am Abend rot die Lichter aufglühen, die den Weg in den Hades der Namen zeigen. Combat – Elysée – Georges V – Etienne Marcel – Solférino – Invalides – Vaugirard haben die schmachvollen Ketten der rue, der place von

38 Rolf Tiedemann: Einleitung des Herausgebers, in: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 21.
39 Ebd., S. 29.
40 Willi Bolle: Physiognomik der modernen Metropole, S. 296.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sich abgeworfen, sind hier im blitzdurchzuckten, pfiffdurchgellten Dunkel zu ungestalten Kloakengöttern, Katakombenfeen geworden. Dies Labyrinth beherbergt in seinem Innern nicht einen sondern Dutzende blinder, rasender Stiere, in deren Rachen nicht jährlich eine thebanische Jungfrau, sondern allmorgentlich [sic] tausende bleichsüchtiger Midinetten, unausgeschlafener Kommis sich werfen müssen. ■ Straßennamen ■ Hier unten nichts mehr von dem Aufeinanderprall, der Überschneidung von Namen, die das oberirdische Sprachnetz der Stadt bilden. Ein jeder haust hier einzeln, die Hölle sein Hofstaat, Amer Picon Dubonnet sind die Hüter der Schwelle. (C 1a, 2, 135f.)

Hier wandeln sich die Namen der Pariser Métro-Stationen zu »ungestalten Kloakengöttern, Katakombenfeen«, die Métro als Ganzes zu einem »Labyrinth«, ihre Waggons zu »Dutzende[n] blinder, rasender Stiere« mit gierigen »Rachen«, und Werbeplakate, die Spirituosen anpreisen, werden schließlich zu dreiköpfigen Höllenhunden, die den Eingang bzw. die »Schwelle« zur »Hölle« bewachen. Aus diesem eindrücklichen Textbeispiel einer konsequenten »Überblendung archaischer und moderner, technischer Momente«[41] gilt es zwei Aspekte herauszugreifen, die nicht nur *in nuce* wesentliche Züge des kulturphysiognomischen Schreibens Benjamins, sondern auch die eingangs angetönte strukturelle Kohärenz zwischen ebendiesem Schreiben und der U-Bahn ausstellen sollen und so erhellen können, was den Autor primär an der unterirdischen Schnellbahn interessiert haben dürfte.

Zum einen lohnt sich ein genauer Blick darauf, was im Zusammenhang mit den Stationsnamen der Pariser Métro in den Fokus rückt: Es ist dies deren toponymische Eigenart, die Namensentitäten an der Oberfläche (und deren ›Gedächtnisarbeit‹) einerseits zu duplizieren, andererseits jedoch konsequent zu beschneiden, indem »die schmachvollen Ketten der rue, der place […] abgeworfen« (C 1a, 2, 135) werden. Durch diese spezielle Bezeichnungslogik, welche die Berliner U-Bahn wohlgemerkt nicht kannte, etablierte sich unter dem Pariser Boden eine quasianalogische Parallelwelt, die sich zwar strukturell auf die Oberwelt bezog, mit dieser jedoch nicht gänzlich zum Einklang kam.[42] In diesem Sinne rebellierte sie offen gegen den Zugriff des mit Ketten drohenden überirdischen, ›offiziellen‹ und ›haussmannisierten‹ Paris und damit gegen jenen autoritären Herrschaftsgeist, der sich in Kracauers U-Bahn-Szenen durch eine radikale verkehrsplanerische *Zertrümmerungs-*

---

41 Markus Dauss: Das Zusammentreffen Walter Benjamins mit Aby Warburg vor einem Pariser Metroeingang, in: Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe, hg. von Jean-Louis Cohen und Hartmut Frank, Berlin 2013, S. 215–243, hier S. 222.

42 Vgl. ebd., S. 220.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und *Aufbau*-Sucht hervortut. Diese strukturelle Spannung zwischen ›unten‹ und ›oben‹ unterliegt auch einerseits den Gesetzen des Traums, andererseits den Regeln des kulturphysiognomischen Schreibens im *Passagen-Werk,* das den Traum mimetisch abzuholen sucht: Ebenso wie die U-Bahn die überirdische Namenstopografie in nur fragmentierter und »entstellt[er]«[43] Form wiedergibt, ebenso verfährt der Traum mit den Bildgehalten des wachen Lebens und die literarische Montage mit den vom Kulturphysiognomiker zusammengesammelten Geschichtsmaterialien. Zusätzlich noch zeigt sich ebendieser poetische Kniff der Fragmentierung im vorliegenden Text performativ nachvollzogen durch die Evokation der sieben Stationsnamen, von »Combat« bis hin zu »Vaugirard« (C 1a, 2, 135). Ein Blick auf die Métro-Karte verrät, dass diese Stationen keineswegs eine in dieser Reihenfolge abfahrbare Linie konstituieren. Vielmehr klaffen große Lücken zwischen ihnen, d.h., sie wurden, Benjamins grundsätzlicher historiografischer Technik des wechselseitigen ›Heraussprengens‹ und ›Neuanordnens‹ gehorchend, scheinbar beliebig aus dem Namensnetz der Métro herausgebrochen und in einer neuen Weise zusammengestellt.

Der zweite Aspekt betrifft die im zitierten Textausschnitt zuletzt evozierte »Schwelle« (C 1a, 2, 136). Wie bei anderen vergleichbaren Raumerscheinungen der Pariser Unterseite, die Passagen vorneweg, interessierte Benjamin auch bei der Métro primär das für das psychoanalytische Verfahren seiner Kulturphysiognomik grundlegende Moment der ›Schwellenerfahrung‹.[44] D.h., mehr noch als die Raumerscheinungen des kollektiven Traumes selbst interessierten ihn die Akte des konkreten Ein- und Ausstiegs in bzw. aus denselben, die er in der Konsequenz seiner Programmatik mit den Akten des ›Einschlafens‹ und ›Erwachens‹ identifizierte. Das Besondere und Einmalige an der Métro in diesem Zusammenhang besteht darin, dass die Dynamik des Ein- und Ausstiegs von einem Moment der Translozierung geprägt ist: Wer einmal in sie hinabtaucht und sich ihrer bedient, der wird idealtypischerweise meist an einer gänzlich anderen Stelle im Gefüge der städtischen Topografie wieder auftauchen. Völlig zu Recht hat daher bereits Markus Dauss darauf hingewiesen, dass die Eingänge der Pariser Métro bei Benjamin zu einer »Metapher der Organisation [des Textes] avancieren«.[45] Konkret wird dies anhand der eigentümlichen Blocktypen (»■…■«), die im *Passagen-Werk* wiederholt, aber keineswegs systematisch, zur Hervorhe-

43 Ebd.
44 Vgl. ebd.
45 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bung einzelner Stichwörter in Erscheinung treten und in der vorliegenden U-Bahn-Szene jenes der »■ Straßennamen ■« (C 1a, 2, 136) flankieren. Mit diesen Typen signalisierte Benjamin – wohl mehr für sich selbst als für den Leser – gedankliche Querverbindungen zwischen den verschiedenen, von ihm »nebeneinander fortgeschriebenen Konvolute«.[46] Das vorliegende Beispiel indiziert dabei eine Weiterführung des anhand der Métro-Stationen sich konkretisierenden Themas der prodonymischen Dimension der Pariser Topografie an anderer Stelle im Textgefüge: in dem mit »[DIE STRASSEN VON PARIS]« überschriebenen, sich der überirdischen Kehrseite annehmenden Konvolut P. Die Dynamik, die entsteht, wenn man dieser Verweislogik folgt, d.h. von Textort zu Textort springt – sei es aus der Perspektive des fortschreibenden Physiognomikers (Benjamin), sei es als Leser –, ist nun mit jener der Métro-Nutzung durchaus vergleichbar: Der Moment, in dem man dem vorliegenden Stichwort (hier: den »Straßennamen«) nachzugehen gedenkt, bezeichnet den Entschluss zum Abgang in die Tiefen der Schnellbahn. Die blockartigen Typen bilden dabei die Pfeiler der berühmten ›édicules‹ von Hector Guimard, deren surrealen, im Jugendstil gehaltenen Architekturen auch just irgendwelchen (Alb-)Träumen entsprungen zu sein scheinen.[47] Und schließlich entspricht das rauschend-schnelle Durchblättern der Seiten hin zu den anvisierten Textstellen – das eilige Voran- und Zurückschreiten im Text, um das wohlgemerkt nicht umhin kommt, wer sich vertieft mit dem *Passagen-Werk* auseinandersetzt – der gleichermaßen rauschend-schnellen Fahrt in der die Stadt unterquerenden Schnellbahn.

Diese Dynamik des räumlich versetzten Ein- und Auftauchens erinnert entfernt an das ›Sprunghafte‹, das dem von Ansicht zu Ansicht fortrückenden Bewegungsablauf in Kracauers Flaneur-Text *Der neue Alexanderplatz* eigen ist. Anders jedoch als bei Benjamin erscheint dieses dort nicht für sich alleine, sondern vielmehr eingebunden in die übergeordnete Bewegung des Strudels, die das zentrale textstrukturelle Moment des sich da konkretisierenden physiognomischen Schreibens Kracauers darstellt. Und während überdies dort an eine konstitutionelle Eigenart nicht in erster Linie der U-Bahn, sondern des Alexanderplatz-Komplexes *insgesamt* angeknüpft wird – ihre Eigengeltung erfährt die Schnellbahn wiederum durch ihre strukturelle Zentrierung im

---

46 Rolf Tiedemann: Einleitung des Herausgebers, in: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 13.

47 Vgl. dazu allgemein Markus Dauss: Das Zusammentreffen Walter Benjamins mit Aby Warburg vor einem Pariser Metroeingang.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Textgefüge –, scheint das Quasisprunghafte hier bei Benjamin eine Bewegungsstruktur der unterirdischen Schnellbahn *per se* zu antizipieren.
Allem voran unterscheiden sich die beiden hier ausgestellten Schreibweisen in ihrer konzeptuellen Stoßrichtung: So dient jene Kracauers – wie dies allgemeinhin für die Poetik seiner Frankfurter Zeit bezeichnend ist – der performativen Kenntlichmachung eines kulturkritischen Arguments, während sich jene Benjamins primär einem text-, genauer: schreib- und/oder rezeptionsorganisatorischen Prinzip verpflichtet. Gemeinsamer Nenner wiederum ist der für die Kulturphysiognomik der Weimarer Republik elementare Wesenszug, sich anlässlich ihrer Deutungsarbeit nicht nur eingehend mit den technischen Alltagserscheinungen der Moderne zu befassen, sondern ebendiese Deutungsarbeit stets auch in voller Konsequenz nach den besagten Erscheinungen auszurichten.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

WOLFGANG BRÜCKLE

Was nicht im Baedeker steht
Fotografie und Großstadtphysiognomik in der Zwischenkriegszeit

Im hermeneutischen Diskurs der Weimarer Republik hatte Alles und Jedes Ausdruck und Physiognomie. Natürlich sind Verfahren und Metapher physiognomischer Betrachtungsweise althergebracht. Schon lange hatte man physiognomischen Ausdruck für die Erhellung von Charakter, Geisteszustand, Rasse und Verbrechen in meist pseudowissenschaftlichen Debatten zu nutzen versucht. Aber in der Zwischenkriegszeit gab es nach Überzeugung tonangebender deutschsprachiger Kulturkritiker und in Erweiterung jenes Ansatzes wohl keine Erscheinung der Welt, die nicht einer Oberflächenlektüre unterzogen werden konnte und die nicht in ihrem Zuge Aufschluss über verborgene Lebenszusammenhänge geben konnte. Die Krise der Nachkriegszeit erzeugte den Wunsch nach einer Verortung der gegenwärtigen Kultur und entzog deren Exegeten zugleich die hergebrachten Kriterien zur Unterscheidung zwischen lesenswertem Stoff und Nebensächlichkeiten. Auf dieser Grundlage drängte sich wohl die Wahrnehmung aller Alltagsphänomene als gleichermaßen ausdrucksvolle Erscheinungen auf. Die Fotografie war in der hergebrachten Physiognomik oft als Hilfsmittel verwendet worden. Sie trug auch viel zur physiognomischen Lektüre des zeitgenössischen Lebensumfelds bei. Ihre angebliche Wiedergabetreue und ihre Beschränkung auf die Erscheinungen der Außenwelt machte sie zu einem willkommenen Werkzeug in den Händen von Kulturkritikern, die nach dem Charakteristischen suchten und sich doch nicht nachsagen lassen wollten, sie verzerrten die Welt durch die Auswahl von deren Einzelzügen. Es kommt deshalb nicht überraschend, dass viele zeitgenössische Veröffentlichungen, die sich eines erweiterten Begriffs von ›Gesichtserfassung‹ bedienen, die vermeintliche Beweisfähigkeit der Fotografie zu nutzen suchen. Landschaften, Krieg, das demokratische Gemeinwesen und die damalige Gegenwart überhaupt hatten sich angeblich, wie Siegfried Kracauer von ihnen sagte, ein »Photographiergesicht« zugelegt.[1] Das galt auch für komplexe Gebilde wie die Stadt.

---

1 Siegfried Kracauer: Die Fotografie [1927], in: ders.: Essays. Feuilletons. Rezensionen (Werke 5), hg. von Inka Mülder-Bach, 4 Bde., Frankfurt a.M. 2011, Bd. 2, S. 682–698, hier S. 693.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine schwer zu überschauende Menge Bilderbücher über diesen Gegenstand kam damals auf den Markt, und eine der Buchreihen, die großen Zuspruch fanden, hieß bezeichnend genug »Das Gesicht der Städte«. Sie und ähnliche Verlagsangebote zeugen von der Vorstellung, dass urbane Räume einen je eigenen Charakter haben, sei er auch in fortwährender Wandlung begriffen, und dass sie imstande sind, ihn der fotografischen Linse mitzuteilen. Im Folgenden wird beschrieben, wie sich im deutschen physiognomischen Denken der Zwischenkriegszeit die Belehnung städtischer Erfahrung mit Bedeutung und die Theoretisierung des Mediums Fotografie kreuzten. Die Flanerie des modernen Stadtbewohners war nicht weniger eine Funktion der Betrachtung von Fotografien als ein Anlass für deren Anfertigung, und es steht zu vermuten, dass die Medieneigenschaften der Fotografie die physiognomische Untersuchung von städtischen Umgebungen besonders befördert hat.
Fotografen konnten die Stadt metaphorisieren wie etwa Aenne Biermann auf einem Bildnis, das um 1931 die Gesichtszüge einer Frau so mit einem Straßenzug verbindet, dass nicht mehr zwischen der Übertragung von Eigenschaften des Individuums auf die Stadt und umgekehrt der Stadt auf das Individuum zu unterscheiden ist, oder wie wir es in einem Beitrag für *Scherl's Magazin* von 1928, dessen Verfasser auf die Vorzüge technologisch fortschrittlicher Filmkameras verweist, erkennen können (Abb. 1).[2] Deren prismatische Bilder lassen, so sagt er, die symbolischen Aspekte des Lebens in der Metropole mit ihrem visuellen Chaos und ihrer Geschwindigkeit in den Vordergrund treten. Der Aufsatz ist offensichtlich von Walter Ruttmanns *Berlin. Symphonie der Großstadt* angeregt. Unter den beigegebenen Abbildungen finden sich auch Fotografien von nächtlichen Straßen, geliefert von Otto Umbehr und Albert Vennemann. Sie sind konventioneller gehalten als die UFA-Einzelkader, neben denen sie im besagten Aufsatz stehen; das gilt insbesondere für Vennemanns Beitrag. Dem Verfasser zufolge tragen auch sie zu den phantastischen Eindrücken der modernen Stadt bei. Zu dieser Bemerkung mag die Betonung künstlicher Beleuchtung auf den Bildern Anlass gegeben haben, aber als symbolisch bedeutsamer Beitrag zur ›gestaltenden‹ Sicht auf die Stadt erscheinen sie doch hauptsächlich wegen ihrer Verbindung mit den Filmexperimenten und dem Begleittext. Tatsächlich lässt sich zeigen, dass Vennemanns Bilder im Zusammenhang mit Kracauers

---

2 Vgl. Hermann Treuner: Vision der Großstadt, in: Scherl's Magazin 4 (1928), S. 922–926, hier S. 924, und Herbert Molderings: Umbo. Otto Umbehr, 1902–1980, Düsseldorf 1995, S. 97f. Für Biermanns Doppelbelichtung vgl. Aenne Biermann: Fotografien 1925–33, hg. von Ute Eskildsen, Berlin 1987, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Hermann Treuner: *Vision der Großstadt,*
in: Scherl's Magazin 4 (1928), S. 922f.

Erschließung der Großstadt eine ganz andere Rolle spielen. Wir kommen deshalb am Ende wieder auf sie zurück. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass sich das metaphorische Gesicht der Stadt auch in vernachlässigten Erscheinungen des Alltags entdecken und unter Vernachlässigung modernistischer Gestaltungsmittel darstellen ließ. Eine damals beliebte Reiseführer-Reihe trug den Titel *Was nicht im Baedeker steht,* woraus man leicht ein wachsendes Interesse an einer neuen Bestimmung der identitätsbildenden Merkmale von Städten entnehmen kann. Einige Fotografen gaben in diesem Sinn Beispiele für die Erforschung des Flüchtigen, Übersehenen, vermeintlich Bedeutungslosen. Die Lesbarkeit ihrer Bilderzählungen ergab sich ebenfalls aus einem auf charakteristische Züge abhebenden, meist mehr oder weniger deutlich metaphorisierenden Begleittext. Sie beruhte im Übrigen aber weniger auf der kunstbeflissenen Verdichtung als auf einer fortwährenden Ergänzung des Rahmenthemas ›Stadt‹ um immer neue Gegenstände, sei es innerhalb der Einzelveröffentlichungen oder in dem Zusammenhang, der sich für die Leserschaft der Illustrierten aus dem übergreifenden visuellen Diskurs der Stadt ergab. Dafür wurde oft die Haltung eines Flaneurs eingenommen und auf die Begegnung mit dem Zufall vertraut (Abb. 2). Es ist gut bekannt, dass dieses Verfahren der Großstadterkundung in Berlin von Schriftstellern wie

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: Felix H. Man: *Zwischen Mitternacht und Morgenrauen,* in: Münchner Illustrierte Presse 6 (1929), Nr. 38, S. 1238f.

Walter Benjamin und Franz Hessel wiederbelebt wurde, mehr theoretisch in Benjamins Schriften und mehr performativ bei Hessel, der die Erfassung von Erscheinungen, »die kein Reisebuch verzeichnet«, zur Grundlage seiner Arbeit machte. Kracauer beanspruchte für sich ganz ähnlich eine zufallsgeleitete Betrachtungsweise, die sich den im Baedeker hervorgehobenen Blickachsen und Sehenswürdigkeiten entzieht.[3] Dieselbe Zielsetzung wurde, wie wir an Titel- und Motivwahl vieler sogenannter Bildessays in den Zeitschriften der Zeit erkennen können, auch von Fotografen übernommen. Die Rede von »Streifzug« und »Fotobummel« diente in solchen Fällen als begrifflicher Fingerzeig auf eine Haltung, in der die Urheber der Bilder unverhoffte Funde zu machen hofften und, wie man mit Rücksicht auf das Paradigma der physiognomischen Lektüre hinzufügen kann, die Stadt als ausdrucksbefähigtes Gegenüber, dessen Züge jedoch erst gedeutet werden müssen, wahrnehmen

3 Franz Hessel: Spazieren in Berlin, Berlin 1929, S. 92, und Siegfried Kracauer: Berliner Landschaft [1931], in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 3, S. 700–702, hier S. 700. Siehe auch Susanne Müller: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945, Frankfurt a.M./New York 2012, bes. S. 221f.

https://doi.org/10.5771/9783968216614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wollten.[4] Aus Sicht des Fotografen waren in diesem Zusammenhang Lektüre und Repräsentation des Gesichts der Stadt kaum noch unterscheidbar. Es gibt wohl keinen besseren Beleg dafür als Vennemanns Behauptung, dass eine einfache Fotografie einer dörflich wirkenden Ecke im alten Stadtkern und seine offensichtlich gestaltete Montage von einigen Berliner Sehenswürdigkeiten beide das »Antlitz Berlins« vergegenwärtigen (Abb. 3). Wir werden aber sehen, dass dieselbe Überlagerung von Erfahrung und Gestaltung auch innerhalb verfremdungsfreier Fotografien auftrat.

Abb. 3: Albert Vennemann: *Die Physiognomie zweier Städte?,* in: Der Berliner 1 (1929), Nr. 2, S. 24f.

4 Vgl. Felix H. Man: Zwischen Mitternacht und Morgengrauen, in: Münchner Illustrierte Presse 6 (1929), Nr. 38, S. 1238–1240, und Friedrich Seidenstücker: Photobummel rund um Kopenhagen, in: Berliner Illustrirte Zeitung 43 (1934), Nr. 31, S. 1122–1123. Letztere Veröffentlichung behandelt Wolfgang Brückle: Bummeln mit der Kamera. Seidenstückers Berliner Straßenleben, in: Von Nilpferden und anderen Menschen. Berlin in Fotografien von Friedrich Seidenstücker (1928–1961), hg. von Ulrich Domröse, Berlin 2011, S. 160–171, S. 166f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wohlgemerkt lässt sich weder die künstlerische Verdichtung noch die Inszenierung des Blicks eines Flaneurs leicht auf eine jeweils bestimmte Bildauffassung eingrenzen. Ganz unterschiedliche Stile bestehen im selben Interesse am Physiognomischen nebeneinander her. Überhaupt ist es nicht leicht, die fotografischen Entscheidungen widerspruchsfrei zu kategorisieren. Im Jahr 1928 veröffentlichte Albert Renger-Patzsch im Auftrag der örtlichen Tourismusbehörde ein Buch über Lübeck. Seine Bilder sind sämtlich neusachlich gehalten. Aber im Buch übernehmen sie eine mehrdeutige Rolle. Das Werk bietet eine Chronologie und ein Inventar; es bildet einen Essay und ein Archiv. Es stellt sowohl ein Ergebnis persönlichen Erlebens wie von verallgemeinernden Erwägungen dar, jedenfalls wenn wir uns dem Kunsthistoriker Carl Georg Heise, der die Einleitung schrieb, anschließen wollen. Er versucht, das Wesen von Renger-Patzschs Bilderreihe zu fassen, indem er sie auf das, was er das »Gesicht« der Stadt nennt, bezieht.[5] Dieses Gesicht ist deutlich, sagt er, hat aber wandelbare Züge. So weit kommen wir noch mit einer Vorstellung von Fotografie als neutral gehaltenem Tatsachenspeicher aus. Aber dann spricht Heise von der persönlichen Erfahrung. Es sei das Antlitz, also die Oberfläche der Stadt, die der zeitgenössische Reisende sehen will. Ob als Fußgänger oder als Autofahrer, er wolle immer nur sehen. In Heises Augen ist Renger-Patzsch imstande, für diese Welterfassungstätigkeit eine Anleitung zu liefern, indem er die Stadt ganz neu entdeckt und dabei Raum für des Betrachters eigene Entdeckungen schafft. Die altbekannten Anziehungspunkte der Stadt stehen nicht mehr als solche im Mittelpunkt. Scheinbar unwichtige Dinge erhalten Bedeutung auf einer Fotografie, die das angeblich Typische in ihnen hervorkehrt. Pflasterung, Türklopfer, Regenrinne haben die Macht, das große Ganze erlebbar zu machen (Abb. 4). Der Fotograf ist so verfahren, sagt Heise, weil auch der heutige Reisende von einer Erforschung der Einzelheiten »blitzartig« zu Einsichten in die Bedeutung der großen Zusammenhänge komme. Diese Behauptung muss jedem, der mit Benjamins Konzept der Flanerie und der an sie gebundenen Erkenntnisform vertraut ist, bekannt erscheinen: Da ist die Erleuchtungsmetapher, da ist das nur vom geübten Auge erkennbare Detail, da ist die in der Fülle der Erscheinungen verborgene Bedeutung. Die Ähnlichkeiten, die Heise zwischen den einzelnen Fotografien in Renger-Patzschs Bildstrecke ausmacht, sind zwar nicht dieselben, nach denen Benjamin Ausschau zu halten pflegte. Heise betont das friedliche Beieinander von Altem und

5 Carl Georg Heise: [Einleitung], in: Lübeck. Achtzig photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, hg. von Ernst Timm, Berlin 1928, S. 7–15, hier S. 7 und 14.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

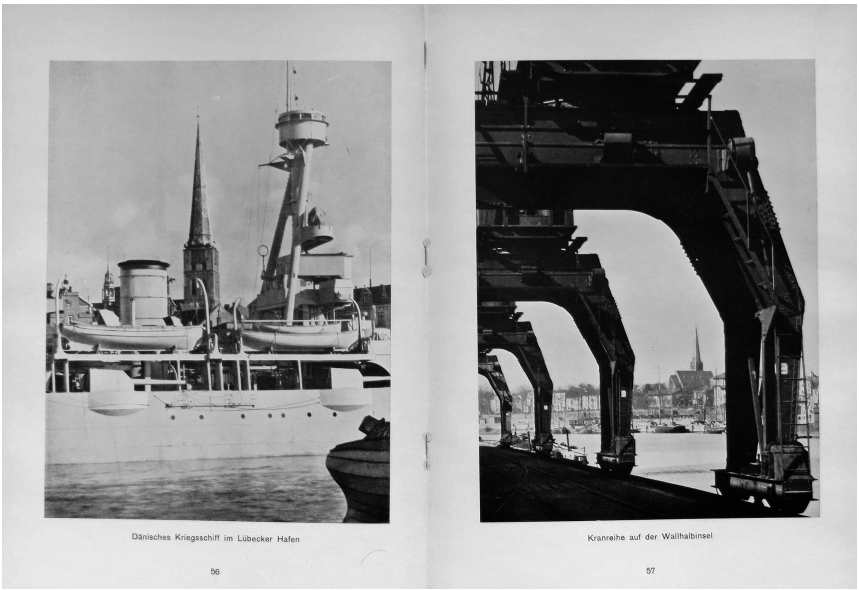


Abb. 4: *Lübeck. Achtzig photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch,* hg. von Ernst Timm, Berlin 1928, Tafel 56f.

Neuem und den Rhythmus der Formen auf Renger-Patzschs Bildern, um historische Bedeutung aus der Verwandtschaft von moderner und mittelalterlicher Gestalt zu ziehen. Benjamin war, als er über den Flaneur schrieb, nicht an solchen Formalismen interessiert; er suchte vielmehr nach den schockhaften Zusammenstößen von Alt und Neu. Für Kracauer gilt dasselbe. Die Vorliebe für ein Netz von Bezügen, das erst unter dem Blick des aufmerksamen Besuchers Bedeutung erhält, ist aber auch bei Heise zu greifen, der sich noch nicht einmal eingesteht, wie sehr dieses Netz nur zwischen den Buchdeckeln Bestand hat.

Die Bedeutung der Flanerie im Werk eben jener Schriftsteller der Zwischenkriegszeit, die auch so viel wie kaum ein anderer Zeitgenosse zu unserem theoretischen Verständnis der modernen Fotografie beigetragen haben, ist gut bekannt. Für die dabei vorherrschende Vorstellung vom Medium ist es wohl bezeichnend, dass sie mit Debatten über städtische Erfahrung und die Leistung von Oberflächenlektüre in den Schriften derselben Leute einherging. Im Zusammenhang mit seinen Kommentaren über die Allegorie im Trauerspielbuch, dessen Niederschrift auf 1925 zurückgeht, setzt Benjamin die Beziehung einer Idee zu den Dingen mit der Beziehung eines Sternbilds

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu den Einzelsternen gleich.[6] Ideen sind hier also nicht transzendental. Sie sind vielmehr das Ergebnis eines Zugriffs des Gedankens auf die Dinge selbst und schulden ihre Existenz dem Prozess einer Lektüre der Oberflächenwirklichkeit. Eine solche Auslegung wird Benjamins komplexen erkenntnistheoretischen Überlegungen im Trauerspiel zwar nicht gerecht. Sie hilft aber bei der Erläuterung seiner damals in Entwicklung befindlichen und auch von anderen Schriftstellern der Weimarer Zeit – sei es auch theoretisch weniger anspruchsvoll und oft mit anderen Zielen – in Anwendung gebrachten physiognomischen Strategie. Physiognomik in Benjamins Verständnis will den Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit eine verborgene Bedeutung abgewinnen, indem sie in ihnen Bestandteile eines Kulturzusammenhangs sieht. Sie beruht auf der Annahme, dass es in Raum und Zeit andere Verbindungen zwischen den Erscheinungen gibt, als dem Alltagsverständnis zugänglich sind. Auf dieser Grundlage hat physiognomische Lektüre gleichzeitig eine Dekonstruktion von Allerweltsannahmen über die Orte von Dingen und Ereignissen in der Welt und, anstelle dieser Allerweltsannahmen, die Konstruktion anderer Verknüpfungen dieser Dinge zu liefern. Ähnlichkeit und Beziehung der Erscheinungen treten in diesem Prozess als Schlüsselkriterien an die Stelle, die in der hergebrachten Physiognomik die Beziehung des Individuums zum Typ eingenommen hatte. Immer noch steht wie in jener die Möglichkeit, vom Äußeren aufs Innere zu schließen, auf dem Prüfstand. Aber an die Stelle des Selbstausdrucks eines Subjekts, den Physiognomen traditionellerweise voraussetzen zu dürfen meinten, tritt der Anspruch auf die Bestimmung eines übergreifenden Ausdruckszusammenhangs durch den Physiognomiker. 1929 stellt sich Benjamin die Aufgabe, »äußerste Konkretheit« in der Beschreibung eines ganzen Zeitalters zu gewinnen; später spricht er von den Beziehungen der Dinge zur Geschichte und Erinnerung als Konstellationen, die »blitzhaft« ein Bild der Erkenntnis erzeugen, und will Jahreszahlen »ihre Physiognomie« geben.[7] Die Interessen von Historikern

---

6 Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], in: ders.: Abhandlungen (Gesammelte Schriften I), hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1974, Bd. 1, S. 203–430, hier S. 214.

7 Ders.: Brief an Gershom Scholem vom 15. März 1929, in: ders.: Gesammelte Briefe, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, 6 Bde., Frankfurt a.M. 1995–2000, Bd. 3, S. 453–456, hier S. 454, und ders.: Das Passagenwerk (Gesammelte Schriften V), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, S. 576f. und 595, vgl. auch ebd., S. 573f. Siehe außerdem Susan Buck-Morss: The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge (Mass.) 1989, S. 58ff., und Willi Bolle: Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin, Köln 1994, bes. S. 30ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Physiognomikern überlagern sich in seinen Augen. Sichtbare Erscheinungen sind jeweils das Studienobjekt, und Abbilder dieser Erscheinungen sind Speicher eines besonderen Wissensvorrats.

Richard T. Gray behauptet, dass in der Zwischenkriegszeit die Physiognomik eine ›Superdisziplin‹ der Bedeutungserzeugung geworden sei und einen der Aufklärungserzählung von der Vernunft und dem geistigem Fortschritt der Menschheit widersprechenden Denkansatz geboten habe.[8] Das ist einerseits richtig. Aber Physiognomik betrieben auch die Vertreter des politisch linken Flügels, die durchaus Vernunft- und Fortschrittglauben auf ihre Fahnen geschrieben hatten. Noch dazu darf man die Grenzen zwischen der hergebrachten Gesichtslektüre und einer kritischen Kulturphysiognomik nicht allzu deutlich ziehen. Gray zeigt sich verwundert darüber, dass Benjamin lobende Wort für die Bemühungen des 18. Jahrhunderts um die Physiognomik findet. Jede Erklärung dieser Tatsache muss in Rechnung stellen, dass Benjamin dasselbe Verfahren einer Lektüre von Gesichtern nicht nur guthieß, wie seine vielzitierte Begeisterung über August Sanders 1929 erschienenes *Antlitz der Zeit* erweist, sondern auch selbst erprobte.[9] Vor allem widmete er sich aber wie Kracauer und andere zeitgenössische Denker einer physiognomischen Lektüre von Oberflächen der Dinge und scheinbar oberflächlichen Dingen, Ereignissen und Strömungen der Gegenwart. Er bediente sich dabei zuweilen einerseits des Stadtplans, für ihn Speicher für das genaueste Wissen »vom Ganzen«, und andererseits der Fotografie, die »das genaueste Wissen vom Einzelnen« aufbewahrt. Auf diese Weise konnte er etwa dazu kommen, eine Fotografie von Sasha Stone zum Ausgangspunkt einer kulturkritischen Glosse über altmodische bürgerliche Inneneinrichtungen zu machen und dabei noch den »Charakter«, den solche zum Schauplatz von Verbrechen

---

8 Vgl. Richard T. Gray: About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz, Detroit 2004, S. 180f. Matthias Uecker: The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany, in: Monatshefte 99 (2007), S. 469–484, untersucht physiognomische Bilderbücher, jedoch ohne dabei den Bereich Stadtwahrnehmung zu berücksichtigen.

9 Vgl. ders.: About Face, S. 219f., unter Berufung auf Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Charles Baudelaire [1938], in: ders.: Abhandlungen, Bd. 2, S. 511–604, hier S. 541. Siehe auch ders.: Kleine Geschichte der Fotografie [1931], in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge (Gesammelte Schriften II), hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1977, Bd. 1, S. 368–385, hier S. 381. Hinweise auf Benjamins eigene physiognomische Lektüre von Gesichtern gibt Wolfgang Brückle: Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, hg. von Claudia Schmölders und Sander Gilman, Köln 2000, S. 131–155, bes. S. 135 und 137.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausersehene Räume hätten, zu beschwören.[10] Auf dieselbe physiognomische Weise las er auch die Straße und die Stadt überhaupt. In seiner Beschreibung von Fotografien des Buchs über Moskau aus der oben erwähnten Reihe von Städteporträts erscheint unter seinem Blick die Erlöserkirche »nichtssagend wie ein Zarengesicht«, und Mauerzinnen erinnern in ihrer Süßigkeit und Rohheit an ein russisches Frauenantlitz – vielleicht das auf dem Schutzumschlag und einer Tafel im Buch erscheinende Gesicht (Abb. 5).[11] Hier entsteht der Eindruck, dass die Abbildung der Dinge erst den Drang zu ihrer Belehnung mit Ausdruck hervorrief. Tatsächlich unterstützt Benjamin selbst die Vermutung, dass ihm die Betrachtung von Fotografien zur Übertragung von physiognomischem Wissen auf die Stadterscheinung verhalf. Denn er bekennt von der Fotografie eines Moskauer Museums, dass nur auf ihr das Gebäude, das ihn bei seinem Besuch der Stadt noch an Charlottenburg erinnert habe, wirklich zu einem Bestandteil Moskaus geworden sei. Lesern der Buchbesprechung muss diese Behauptung rätselhaft erschienen sein. Nur wer mit Benjamins Bericht aus Moskau vertraut war, erkannte vielleicht in ihr einen Widerhall seines Eindrucks, dass der Reisende, bevor er die Fremde begreift, angesichts ihrer zuerst die eigene Heimat zu sehen lernt.[12] Das kleine intertextuelle Selbstgespräch lässt sich für Benjamins Verständnis des Gebrauchswerts von fotografischen Bildern

---

10 Walter Benjamin: Paris, die Stadt im Spiegel [1929], in: ders.: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen (Gesammelte Schriften IV), 2 Bde., hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, Bd. 1, S. 356–359, hier S. 357, und ders.: Einbahnstraße [1926], in: ders.: Kleine Prosa, S. 83–148, hier S. 88f. Der Vorschlag, in Stones Fotografie Benjamins Anregung zu sehen, steht schon bei Detlev Schöttker: Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen, in: Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste, hg. von dems., Berlin 2004, S. 10–29, S. 18. Die Einschreibung eines jeweils bestimmten Charakters in ganze Räume geht auf das späte 18. Jahrhundert zurück; damals versuchte erstmals ein Museumsleiter seine Säle so einzurichten, dass deren Gesamterscheinung die »Physiognomie« vergangener Jahrhunderte zeige. Vgl. Wolfgang Brückle: Aux racines de la mise en scène historiciste. Observations sur les premières décennies de l'art médiéval dans un contexte muséal, in: Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, hg. von Geneviève Bresc-Bautier und Béatrice de Chancel-Bardelot, Paris 2016, S. 271–281, bes. S. 273.

11 Ders.: Besprechung von Alexys A. Sidorows ›Moskau‹ [1928], in: ders.: Kritiken und Rezensionen (Gesammelte Schriften III), hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972, S. 142–143. Das Gesicht auf dem Schutzumschlag zeigt allerdings eher ein Mädchen als eine Frau. Das Moskau-Buch behandelt auch Roland Jaeger: Ein Bilderkompendium aller Weltstädte. Die Reihe »Das Gesicht der Städte« im Albertus-Verlag, Berlin, in: Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, hg. von dems. und Roland Jaeger, 2 Bde., Göttingen 2012–2015, Bd. 1, S. 202–217, S. 209f.

12 Vgl. ders.: Moskau [1927], in: ders.: Kleine Prosa, S. 316–348, hier S. 316.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 5: Alexys A. Sidorow: *Moskau,* Berlin 1928, Tafel 130

fruchtbar machen. Erst im Nachhinein, glaubt Benjamin, erschließt sich dem Physiognomiker der Sinn der Wirklichkeit; Fotografien befördern die physiognomische Lektüre, indem sie deren Betrachtung im Nachhinein erlauben. Diese Ermunterung zur Physiognomik speist sich, so scheint es, aus der zwiespältigen Rolle der Fotografie als bloßes Aufzeichnungswerkzeug und als Mittel für die Repräsentation der Welt, die Ausdruckskraft schon durch die Tatsache ihrer Wiedererscheinung als Bild erhält.

In einer Würdigung von Hessels schriftstellerischem Ansatz schreibt ihm Benjamin die Neigung zu »Chronik, Dokument, Detail« zu, leicht erkennbar auch Eigenschaften, die im medientheoretischen Diskurs mit der Fotografie verbunden werden.[13] Es kommt insofern nicht überraschend, dass eine Fotografin Hessel und ihn auf ihren Spaziergängen durch Berlin zu begleiteten pflegte. Man hat vermutet, dass es sich bei ihr um Germaine Krull gehandelt habe. Das ist möglich, aber nicht zwingend. Beide Männer kannten Mari-

13 Ders.: Die Wiederkehr des Flaneurs [1929], in: ders.: Kritiken und Rezensionen, S. 194–199, hier S. 194.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anne Breslauer, die am Berliner Lette-Haus eine Ausbildung als Fotografin durchlaufen hatte und berichtet, dass sie Hessel oft in der Stadt herumfuhr. Gelegentlich war aber auch Doris von Schönthan dabei, kurzzeitig Hessels Geliebte und ebenfalls werdende Fotografin, von deren eigenen Bildern sich allerdings anscheinend nichts erhalten hat; von ihrer Vorliebe für stille Gassen und alte Leute auf Parkbänken können wir nur aus Hessels Beschreibungen eine Vorstellung gewinnen.[14] Zum Glück beschränken sich unsere Kenntnisse geteilter Stadterfahrungen von Schriftstellern und Fotografen nicht auf dieses Wissen um persönliche Bekanntschaft und um Schönthans von Hessel überlieferten Wunsch, ihre Fotografien zusammen mit Texten von seiner Hand zu veröffentlichen. Hessel hat nämlich, durch seinen Parisaufenthalt von 1927 angeregt, gemeinsam mit Krull tatsächlich veröffentlicht: Im selben Jahr erschien in *Das Illustrierte Blatt* ein Aufsatz von seiner Hand über das immer in Wandlung befindliche Antlitz der Stadt, und sie gab Fotos aus Pariser Straßen dazu (Abb. 6). Die einzelnen Bilder unterscheiden sich in der Herangehensweise voneinander, und wenigstens eins von ihnen verdankt sich wohl auch einem anderen Anlass. Denn neben Fotografien von Werbeplakaten, die etwas nachlässig wie im Vorbeigehen entstanden zu sein scheinen, taucht ein pathetischer und dabei sehr vom willkürlich gewählten Standpunkt des Subjekts geprägter Blick in das Eisengefüge des Eiffelturms auf, aus der Untersicht und damit unter abstrahierender Verunklärung aller räumlichen Verhältnisse. Aber gerade in dieser Verschiebung der Bildauffassung passt die Sequenz genau zu Hessels Darstellungsabsichten. Denn seine Auffassung von den titelgebenden »Architekturen des Augenblicks« ist doppelsinnig, indem er darin das modernistische Konzept einer Wahrnehmung

---

14 Vgl. Marianne Feilchenfeldt-Breslauer: Bilder meines Lebens. Erinnerungen, Wädenswil 2009, S. 170f.; Magali Laure Nieradka: Der Meister der leisen Töne. Biographie des Dichters Franz Hessel, Oldenburg 2003, S. 86 (Breslauer) und S. 120f. (Schönthan) sowie Walter Benjamin: Verstreute Notizen Juni bis Oktober 1928, in: ders.: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften (Gesammelte Schriften VI), hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1985, S. 415–418, hier S. 415, vgl. auch S. 790. Siehe außerdem ders.: Berliner Chronik [1932], in: ders.: Fragmente vermischten Inhalts, S. 465–519, hier S. 470. Ausflüge mit Schönthan beschreibt Franz Hessel: Unsere fleißigen Mädchen [1930], in: ders.: Städte und Porträts (Sämtliche Werke Bd. 3), hg. von Bernhard Echte, Oldenburg 1999, S. 269–272, hier S. 270. Hessels Tagebuch ist aber auch zu entnehmen, dass Krull ihn in Berlin begleitete, vgl. Franz Hessel, Tagebuchnotizen (1928–1932), in: Juni 3 (1989), Nr. 1, S. 36–49, hier S. 40. Sie war auch mit Benjamin bekannt, wie ein von ihm selbst gezeichneter Stammbaum seiner Bekanntschaften bezeugt, vgl. ebd. S. 41, und Benjamin, wie oben, S. 804. Ein Bildnis Doris von Schönthans als Modell für Hutmoden veröffentlichte der Querschnitt 7 (1927), Nr. 5, Tafel nach S. 366.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 6: Doppelseite aus Franz Hessel: *Architekturen des Augenblicks,* in: Das Illustrierte Blatt 15 (1927), Nr. 24, S. 618f.

in ständiger Bewegung und seine eher idiosynkratische Aufmerksamkeit für die proteische Physiognomie der Fassaden mit deren riesigen und kurzlebigen Werbeplakaten verbindet.[15] Der Beitrag hätte durchaus ohne Bilder erscheinen können. Aber der Untertitel zeigt unter Hintanstellung von Hessels Miturheberschaft an, dass Krull »Spezialaufnahmen« beitrug. Was heißt das? Man stößt oft auf ähnliche Umschreibungen in den Zeitschriften der Zeit, und ihre Bedeutung ist nicht immer ganz gleich. Manchmal wird der Leser auf ungewöhnliche Bildtechniken verwiesen oder auf den besonders

15 Vgl. Franz Hessel: Architekturen des Augenblicks [1927], in: ders.: Städte und Porträts, S. 340–341. Zu Krulls ersten Unternehmungen in Paris hatte eine avantgardistisch aufgefasste Reihe von Fotografien des Eiffelturms aus unterschiedlichen Blickwinkeln gehört. Über deren Entstehungsdatum besteht Uneinigkeit, vgl. mit weiteren Angaben Wolfgang Brückle: Germaine Krull. Métal, in: Journal für Kunstgeschichte 8 (2004), S. 385–388, bes. S. 387, sowie jüngst Michel Frizot: Germaine Krull, Berlin 2015, S. 42. Ein Typoskript im Benjamin-Archiv der Berliner Akademie der Künste führt unter anderen Beiträgen *Architekturen des Zufalls (Plakate)* auf; es handelt sich dabei offensichtlich um denselben Text. Vgl. Ernest Wichner/Herbert Wiesner: Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir, Berlin 1998, S. 97.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach Osten / ein Stück Berlin

Von Franz Hessel

Der Dichter Franz Hessel, einer der liebenswürdigsten Kenner des alten Berlin, schreibt jetzt — endlich! — das von ihm so lange erwartete Buch über die charakteristischesten Gegenden der Reichshauptstadt. Es wird „Spazierengehen in Berlin" heißen und im Verlag Dr. Hans Epstein in Wien erscheinen. — Hier eines der interessantesten Kapitel: über die Straßen und Lokale um den Alexanderplatz, das Herz der alten City. Um so interessanter, als das Bild sich wohl in wenigen Jahren äußerlich ganz verändert haben wird. — Die ersten beiden Bilder zu diesem Aufsatz sind dem Buch Bucovich: „Berlin" (Albertus-Verlag), die beiden letzten dem Werk von Adolf Behne: „Berlin in Bildern" (Verlag Hans Epstein) entnommen.

Lohnt's noch, vom heutigen oder gestrigen Alexanderplatz zu sprechen? Er ist wohl schon verschwunden, ehe diese Zeilen gedruckt werden. Schon wandern die Trambahnen, Autobusse und Menschenmassen um die Zäune breiter Baustellen und tiefaufgerissener Erdlöcher. Die gute dicke Stadtgöttin Berolina, die hier früher von hohem Postament den Verkehr regelte, ist abgewandert. Das benachbarte Scheunenviertel mit seinen schiefen und geraden, verrufenen und armselig ehrlichen Straßen und Gassen ist zum größten Teil bereits eingerissen.

Wo Altes verschwindet und Neues entsteht, siedelt sich in den Ruinen die Übergangswelt aus Zufall, Unrast und Not an. Wer hier die Schlupfwinkel kennt, kann in seltsame Wohnstätten finden und führen, schaurige Zwischenräume von Nest und Höhle. Da versteckt sich zum Beispiel in den Kellerräumen einer abgerissenen Mietskaserne, die einen der großen Obstläden enthielt, welche zur nahen Markthalle ihre Wagen und Körbe sandten, hinter Schutt und Mörtel der „Bananenkeller", eine traurige Schlafstelle für Obdachlose, die in den Nachtasylen nicht mehr unterkommen können oder wollen. Sie kriechen hier in ihren Winkel, wenn die Lokale rings am Platz und in den nahen Straßen geschlossen werden. Sie ziehen die Beine nur ein bißchen näher an den Bauch und zerren die Jacke über die Knie, wenn wir unbefugten Eindringlinge an ihnen vorüberstolpern. Andre Kellerräume enthalten kleine Basare, deren Inhalt an den Pariser Flohmarkt erinnert. Da sind zu verkaufen: Konservengläser und Karbidlampen, Vogelkäfige und Papierkörbe, alte Zylinderhüte und Lampenzylinder, Rosenkittel, kaum getragene" Schuhe, Schnürsenkel und Ölgemälde mit „Gold"-rahmen, Plumeaux und sogar Straußenfedern. Auch die Oberwelt ist voll fliegenden Handels. Am Zugang des Georgenkirchplatzes, wo im Regen frierende Dirnen um die Ecke schleichen und starr stehen, sah ich aus der Zaunlücke des Abbruchs eine graue Alte den armen Geschöpfen weißleinene feste Unterbeinkleider hinhalten. Das sollten sie gegen die Kälte über die durchbrochene „Reizwäsche" ziehen.

An Ruinen entlang, die an die Trümmer zerschossener Städte erinnern, kommen wir in dichtes Gedränge. Vor dem Ausschank liegt ein Weib auf dem Boden, über ihr noch in Boxerstellung einer der Gesellen in Mütze und Sweater, die hier vorherrschen. Interessiert sehen die Umstehenden zu. Eingreifen wagt keiner. Es zeigt sich auch kein „Grüner". Die Justiz, die hier vollzogen wird, erfreut sich allgemeiner Anerkennung. Wir werden weitergedrängt. „Ihr seid wohl übriggeblieben von gestern," ruft einer unsrer kleinen Gruppe nach. In der nächsten Straße, ich weiß nicht, ob wir näher oder weiter vom Platz sind, drängen sich die Leute um einige Straßenhändler. Da ist der mit den Krawatten überm Arm: „Alles für eine Mark. Die ganze Einwelt trägt meine Binder." Der drüben mit den Schnürsenkeln scheint große Beredsamkeit zu entwickeln, aber durch seine zahlreiche Zuhörerschaft können wir nicht hindurch. „Zauberhölzchen", schreit's von rechts her neben dem Stand mit den Visitenkarten, die gleich mitzunehmen sind, frisch von der Prägemaschine. Dampf steigt warm auf, um den Schild „Bulletten von Roßfleisch, Stück 5 Pf.". Jetzt sind wir, glaube ich, in der Neuen Königstraße. Hier interessieren mich am meisten die Anschläge und Aufschriften über und an den Läden: „Hundeklinik und -bad, Hunde- und Pferdescheranstalt" und kleiner darunter „Kupieren, kastrieren, schmerzl. Töten". „Der neue Hut, hier ein Cityhut muß es sein", „Künstlergardinen" (was für Vorhänge mögen das sein?). Und vor einer tiefen Tür „Achtung! Hier im Keller ist Rattengift gelegt". Ein Laden umfaßt zweierlei Gewerbe: Übersetzungsbureau und Kunststopferei.

Zurück in die Gegend des Platzes und nach Osten. War hier die Ecke oder auf einer andern Wanderschaft oder — nur geträumt, wo ich oben am Erkerfenster die Inschrift Hotel verkehrt, auf den Kopf gestellt, bemerkte? Ein seltsam grausiger Anblick, der das ganze Haus gespenstisch machte, dies „TLEOH!"

Noch eine ganze Strecke weiter kann ich nicht auf die Straße und die Menschen sehen, sondern bleibe mit den Augen an der Riesenliteratur anpreisender Worte auf Breiterzäunen und Schaufenstern der kleinen Läden und großen Ausverkäufe haften. In der Auslage des Tabakladens kniet eine Nymphe im Lendenschurz unter einem Baum mit stilisierten Blättern, neben ihr wartet ein Aschbecher mit einer Steingutzigarette. Das ist „Flora Privat, leicht, süß, duftig, die Siegerin der 2-Pfennig-Zigaretten". Im Papier- und Galanteriewarengeschäft finden sich zwischen Rhein- und Weinliedern und der kuriosen Witzkiste die „neuen Tanzscheinbänder, eine reizende Spende". Überraschend sind manche Wortbildungen. Die „Naturange" erschreckt ja auch in andern Stadtteilen, aber „Stilla Sana", den stärkenden Wermutwein, habe ich nur hier bemerkt. Er stand neben anerkannt vorzüglichen und preiswerten Fruchtweinen „zur Einsegnung und Jugendweihe mit 5 Prozent Rabatt". Erstaunlich ist auch das „Darmgleitmittel Rodolax". Leibharnische finden in dieser Gegend die umfangreichsten Damen, Passendes für die stärksten Figuren, zum Beispiel den neuen Hüftformer mit Magenbinde. Der „Kavalier" kann den eleganten Tanzschuh kaufen, der vorn recht spitz ist. Über die käferbraune Mitte des Promenadenschuhs schließt sich die schwarze Kappe wie mit einem Bändchen. In der „Grünen Quelle" hängt überm elektrischen Piano das Bild eines Löwen und darunter steht geschrieben: „Brülle, wie ein Löwe brüllt, wenn das Glas nicht vollgefüllt." Neben greller Werbewoche im „Küchenhimmel" und „Möbelcohn" wirkt rührend volksliedhaft die etwas blasse Inschrift an einer Handelsgärtnerei „Blumen für Freud und Leid".

Vorstadtstraße

Alter Gasthaus

Die Demilis

Berliner Mietskaserne

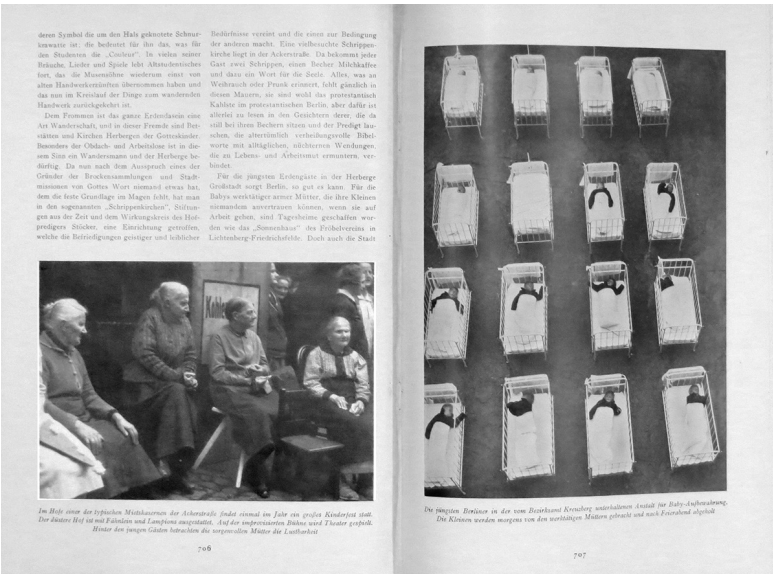
Abb. 7: Franz Hessel: *Nach Osten,* in: Die literarische Welt 5 (1929), Nr. 13/14, S. 3

tollkühnen Einsatz des Fotografen. In diesem Fall gilt das – vielleicht mit der Ausnahme des Bilds vom Eiffelturm – aber nicht. Man muss deshalb vermuten, dass eher die enge Zusammenarbeit der beiden Urheber betont werden soll, vielleicht sogar auf einem gemeinsamen Ausflug, dessen Ergebnis Text und Bilder sind.

Allerdings ging Hessel bei anderer Gelegenheit anders vor. 1929 brachte *Das Illustrierte Blatt* einen doppelseitigen Bericht, in dem Umbehrs surreal angehauchte Bilder von Mannequins außer Gebrauch mit einem Text von Hessel verbunden werden.[16] Ob Hessel die Bilder überhaupt gesehen hat, als er seinen Text schrieb, bleibt unklar. Das gilt erst recht, als *Die literarische Welt* den Vorabdruck eines Kapitels aus seinem Buch *Spazieren in Berlin* bringt und um vier Bilder aus zwei jüngst erschienenen Büchern über Berlin, eines davon Bestandteil der oben erwähnten Reihe »Gesicht der Städte«, ergänzt (Abb. 7). Die Bilder sind über die Seite verstreut und zeigen mit einer Ausnahme Straßen fast ohne Leben, als wollten sie Bühnen für die imaginären Spaziergänge der Leser bieten. Hessel erwähnt keinen der abgebildeten Orte.

16 Vgl. ders.: Eine gefährliche Straße, in: Das Illustrierte Blatt 17 (1929), S. 686–688.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



deren Symbol die um den Hals geknotete Schnurkrawatte ist, die bedeutet für ihn das, was für den Studenten die „Couleur". In vielen seiner Bräuche, Lieder und Spiele lebt Altstudentisches fort, das die Musensöhne wiederum einst von alten Handwerkerzünften übernommen haben und das nun in Kreislauf der Dinge zum wandernden Handwerk zurückgekehrt ist.

Dem Frommen ist das ganze Erdendasein eine Art Wanderschaft, und in dieser Fremde sind Betsäkten und Kirchen Herbergen der Gotteskinder. Besonders der Obdach- und Arbeitslose ist in diesem Sinn ein Wandersmann und der Herberge bedürftig. Da nun nach dem Ausspruch eines der Gründer der Bruckensammlungen und Stadtmissionen von Gottes Wort niemand etwas hat, dem die feste Grundlage im Magen fehlt, hat man in den sogenannten „Schrippenkirchen", Stiftungen aus der Zeit und dem Wirkungskreis des Hofpredigers Stöcker, eine Einrichtung getroffen, welche die Befriedigungen geistiger und leiblicher Bedürfnisse vereint und die einen zur Bedingung der andern macht. Eine vielbesuchte Schrippenkirche liegt in der Ackerstraße. Da bekommt jeder Gast zwei Schrippen, einen Becher Milchkaffee und dazu ein Wort für die Seele. Alles, was an Weihrauch oder Prunk erinnert, fehlt gänzlich in diesen Mauern, sie sind wohl das protestantisch Kahlste im protestantischen Berlin, aber dafür ist allerlei zu lesen in den Gesichtern derer, die da still bei ihrem Bechern sitzen und der Predigt lauschen, die altertümlich verheißungsvolle Bibelworte mit alltäglichen, nüchternen Wendungen, die zu Lebens- und Arbeitsmut ermuntern, verbindet.

Für die jüngsten Erdengäste in der Herberge Großstadt sorgt Berlin, so gut es kann. Für die Babys werktätiger armer Mütter, die ihre Kleinen niemandem anvertrauen können, wenn sie auf Arbeit gehen, sind Tagesheime geschaffen worden wie das „Sonnenhaus" des Fröbelvereins in Lichtenberg-Friedrichsfelde. Doch auch die Stadt

Im Hofe einer der typischen Mietskasernen der Ackerstraße findet einmal im Jahr ein großes Kinderfest statt. Der düstere Hof ist mit Fähnlein und Lampions ausgestattet. Auf der improvisierten Bühne wird Theater gespielt. Hinter den jungen Gästen betrachten die vorgewölbten Mütter die Lustbarkeit

706

Die jüngsten Berliner in der vom Bezirksamt Kreuzberg unterhaltenen Anstalt für Baby-Außenpflege. Die Kleinen werden morgens von den werktätigen Müttern gebracht und nach Feierabend abgeholt

707

Abb. 8: Franz Hessel: *Herberge und Heimat. Bilder aus Berlin,* in: Atlantis 2 (1930), S. 706f.

Es ist also in diesem Fall anzunehmen, dass er beim Schreiben die Bilder gar nicht vor sich gehabt hat. Bei wieder anderer Gelegenheit saß Hessel aber mit Fotografien vor Augen am Schreibtisch. Davon zeugt sein Beitrag über Berlin als »Herberge und Heimat«, geschrieben für die Zürcher Zeitschrift *Atlantis* auf der Grundlage von Abzügen, die vermutlich eine Bildagentur geliefert hatte (Abb. 8). Hessel beschreibt nach eigenem Urteil »dokumentarisch«, was auf den Fotografien zu sehen ist, wenn auch ohne Übereinstimmung mit der Reihenfolge in der gedruckten Bildstrecke.[17] Anscheinend weist er sogar auf seine Vorgehensweise hin, indem er in der Schwebe lässt, ob sich der Untertitel *Bilder aus Berlin* auf seine Sätze oder auf deren Vorlage bezieht. In Wahrheit ist beides richtig. Hessel schrieb wie Benjamin Stadtbilder. Er schrieb über Bilder, oft implizite, und erzeugte seinerseits Bilder. Der Schutzumschlag seiner *Nachfeier* von 1929 erhielt eine Inhaltsangabe, die

17 Ders.: Herberge und Heimat. Bilder aus Berlin, in: Atlantis 2 (1930), S. 705–717. Eine der Fotografien stammt von Umbehr, dessen Urheberschaft jedoch nicht ausgewiesen wird. Vgl. Herbert Molderings: Umbo, Tafel 66. Für die Bezeichnung der eigenen Schreibweise als »dokumentarisch« siehe Franz Hessel: Frauen und Städte [entworfen nach 1935], in: ders.: Städte und Porträts, S. 193–203, hier S. 198.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

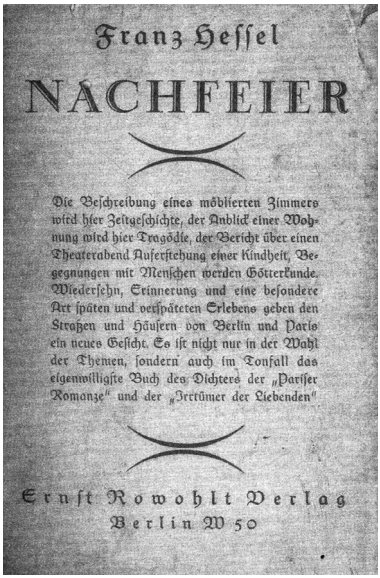


Abb. 9: Schutzumschlag von Franz Hessel: *Nachfeier,* Berlin 1929

schon in der offensichtlichen Ähnlichkeit mit Benjamins oben erwähnter Beschwörung eines bürgerlichen Wohnraums das Physiognomische des Verfahrens offen zutage treten lässt (Abb. 9). Die Beschreibung eines möblierten Zimmers wird, so heißt es da, »Zeitgeschichte« und der Anblick einer Wohnung »Tragödie«; verspätetes Erleben gebe Straßen und Häusern von Berlin und Paris »ein neues Gesicht«. Hessels im selben Jahr erschienenes Buch *Spazieren in Berlin* stellt gemäß dem Umschlagtext sogar »ein Bilderbuch in Worten« dar. Die Arbeit mit Abbildungen kommt also nicht von ungefähr. Eine nachträgliche, aber eigenhändige Randnotiz vermerkt, dass sein um oder nach 1930 entworfener Text über einen Pariser Flohmarkt »wohl zu Photos als Begleittext« geschrieben wurde. Möglicherweise hatte diese Fotografien Krull geliefert.[18] In Hessels Nachlass findet sich außerdem eine Liste von Unterschriften für Bilder von ihr. Sie beschreiben das Treiben in der Rue Mouffetard, wie es auch Gegenstand eines anderen ausführlicheren Texts von Hessel ist. Eine davon lautet, charakteristisch für Hessels Bedeutungsfindung: »Die Ruinen alter Mauern bleiben stehn und bekommen im Zwielicht die Schön-

18 Vgl. ders.: Frauen und Städte, S. 201, sowie ebd. S. 202 für einen ähnlichen Hinweis auf die Verbindung seiner Beschreibung des Eiffelturms mit Fotografien. Hessel verfasste diese Erläuterungen nach dem Scheitern einer Neuveröffentlichung in Buchform. Für keinen der Aufsätze konnte bisher eine Veröffentlichung zu Hessels Lebzeiten nachgewiesen werden, und es ist unklar, ob Krull jeweils für die Fotografien zuständig war. Es liegt aber in beiden Fällen nahe, denn einem ihrer Bilder vom Eiffelturm begegnen wir in *Architekturen des Augenblicks,* und den Pariser Flohmarkt hat sie ebenfalls fotografiert. Vgl. Florent Fels: Les mystères de la Foire aux Puces, in: Vu 1 (1928), S. 306–307, mit sieben Bildern von Krull. Krull hat außerdem Fotografien für den von Hessels Frau mitverfassten Aufsatz *Araber in Paris* beigesteuert. Siehe auch Michael Opitz: Frauen und Städte. Ein unrealisiertes Buchprojekt von Franz Hessel, in: »Genieße froh, was du nicht hast«. Der Flaneur Franz Hessel, hg. von Michael Opitz und Jörg Plath, Würzburg 1997, S. 157–189, bes. S. 184f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heit von Tempelresten.«[19] Hier spricht sich der in Hessels Werk der späten 1920er Jahre zu beobachtende Übergang vom Mythos zur Beschwörung geschichtlicher Tiefe aus. Zwei weitere Bildunterschriften vereinigen sich zu einem Satz, woraus hervorgeht, dass Hessel den Text zu bereits vorliegenden Bildern schrieb, also einen regelrechten Bildessay, in dem ihm die Sorge für eine narrative Zusammenziehung vorliegender Einzeleindrücke zukam. Eine Veröffentlichung ist wohl nicht zustande gekommen, und eine ursprünglich zusammengehörige Sequenz von Krulls Bildern aus der Rue Mouffetard ist nicht bekannt. Eine in Krulls Paris-Bilderbuch von 1929 veröffentlichte Aufnahme der Straße zeugt von einer Bildauffassung, wie wir sie in Ermangelung besserer Begriffe üblicherweise als ›dokumentarisch‹ bezeichnen (Abb. 10). Krull war für ihre avantgardistische Fotografie berühmt geworden. Aber am Ende der 1920er Jahre wandte sie sich einem formal weniger ehrgeizigen Stil zu, offensichtlich unter dem Eindruck der damals für Eugène Atget herrschenden Begeisterung und im Einklang mit einer Tendenzwende im Werk einiger Kollegen. Es gibt viele Gründe für die-

Abb. 10: Germaine Krull: *Rue Mouffetard*, Fotografie, um 1928, hier nach dies.: 100 x Paris, Berlin 1929, S. 90

19 Die 23 Bildunterschriften finden sich vollständig in: Franz Hessel: Städte und Porträts, S. 402f. (mit der zitierten Unterschrift als Nr. 3).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen Paradigmenwechsel.[20] Für unseren Zusammenhang ist nur bedeutsam, dass gerade die scheinbare Gleichgültigkeit einer als Dokument aufgefassten Fotografie den physiognomischen Blick begünstigte, denn sie förderte auf dem Bild selbst die Wiedergabe von Zufälligem und damit Komplexität, während sie auf Seiten des Betrachters die Bereitschaft, dieser Komplexität soziologische, historische, allegorische oder surreale Bedeutung zu geben, unterstützen konnte. Benjamin hat sich, wenn auch nur nebenbei, ganz in diesem Sinn über Krulls Fotografien geäußert.[21] Im selben Zusammenhang will er die Einengung der Fotografie überwinden, indem er die Klischees der sie begleitenden Reportagetexte durch bloße Beschriftung der Bilder zu ersetzen vorschlägt. Genau daran hat sich Hessel versucht, als er seine Folge von Bildlegenden für Krull zusammenstellte.

Bei der beschriebenen Art des Umgangs mit Fotografie haben wir es natürlich immer mit Ausnahmen von der Regel zu tun. Als Renger-Patzsch und Martin Munkácsi im *Uhu* darauf aufmerksam machen, dass auch Laienfotografen durch richtigen Gebrauch des Apparats ein »Kulturdokument« hervorbringen können, ist das für sie wohl nicht mehr als ein kleines Gedankenspiel (Abb. 11).[22] Jedenfalls sucht man nach einer solchen Aufgabenstellung in beider Werk, das oben erwähnte Bilderbuch über Lübeck eingeschlossen, fast vergebens. Andererseits kann unter dem kritischen physiognomischen Blick, den sich einige Zeitgenossen angewöhnt hatten, fast jedes Bild ein lesbares Gesicht bekommen. Bekanntlich betonte Kracauer immer wieder die Entfremdung des Individuums von der Welt, mitverursacht durch Fotografien als Hauptbestandteil der großen Bilderflut. Sie lenken von der Wirklichkeit ab, sagt er; sie führen in die Irre; sie enthalten nicht die wahre Bedeutung des Moments, den sie bewahren sollen. Kracauer spricht hier allerdings, wie oft übersehen wird, weniger über das Medium selbst als über dessen Gebrauch

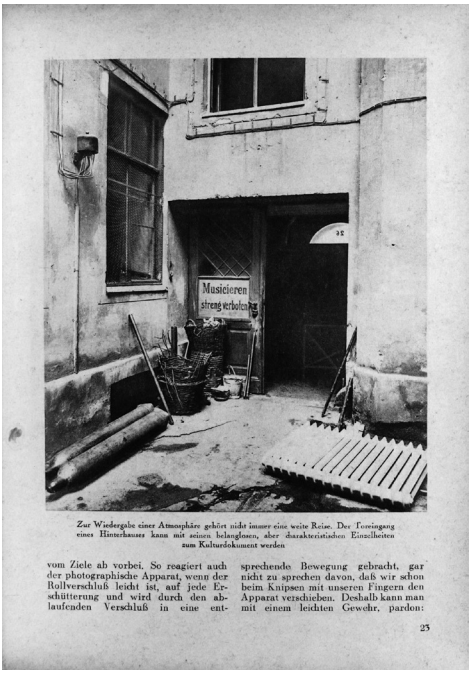
---

20 Siehe bes. Olivier Lugon: Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920–1945, Paris 2001, S. 39ff. und passim.

21 Vgl. Walter Benjamin: Fotografie, S. 383. Siehe auch Michael Schwarz: Raumgewordene Vergangenheit. Passagen und Interieur, in: Walter Benjamins Archive. Texte und Zeichen, bearb. von Ursula Marx u.a., Frankfurt a.M. 2006, S. 206–209. Im Jahr 1933 riet Dora Benjamin ihrem vormaligen Ehemann, Krull als Lieferantin von Fotografien für einen schon früher geplanten Text über Gusseisenarchitektur des 19. Jahrhunderts heranzuziehen; ein Abdruck im *Uhu* sei versprochen worden. Vgl. Dora Sophie Benjamin: An Walter Benjamin [7. Dezember 1933], in: Was noch begraben lag. Zu Walter Benjamins Exil. Briefe und Dokumente, hg. von Geret Luhr, Berlin 2000, S. 37f. Dora erwähnt, dass auch Stone passende Bilder gemacht habe; es hat sich aber nichts Entsprechendes erhalten.

22 Martin Munkacsy [sic]/Albert Renger-Patzsch: »Halt mal still«, in: Uhu 5 (1928), Nr. 10, S. 19–26, hier S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Zur Wiedergabe einer Atmosphäre gehört nicht immer eine weite Reise. Der Toreingang eines Hinterhauses kann mit seinen belanglosen, aber charakteristischen Einzelheiten zum Kulturdokument werden

vom Ziele ab vorbei. So reagiert auch der photographische Apparat, wenn der Rollverschluß leicht ist, auf jede Erschütterung und wird durch den ablaufenden Verschluß in eine entsprechende Bewegung gebracht, gar nicht zu sprechen davon, daß wir schon beim Knipsen mit unseren Fingern den Apparat verschieben. Deshalb kann man mit einem leichten Gewehr, pardon:

23

Abb. 11: Martin Munkácsi/Albert Renger-Patzsch: »Halt mal still«, in: Uhu 5 (1928), Nr. 10, S. 23

in der Massenkommunikation. Dem Film schrieb er die Fähigkeit zu, »Straßenphysiognomien« zur Aussage zu zwingen.[23] Mit solchen Worten äußerte er sich über die Fotografie nie. Aber er betrachtete sie gelegentlich ebenso begeistert wie Benjamin und Hessel. Im Jahr 1930 schrieb er ein kleines Prosastück über die Wirkungen und kulturellen Implikationen der künstlichen Beleuchtung, die sich auf der Fassade der Berliner Gedächtniskirche spiegelte. Der Text trägt den Titel *Ansichtspostkarte* und entstand anscheinend mit einer Fotografie unter den Augen des Verfassers, ohne sich im Übrigen von anderen, nach eigenem Erlebnis der tatsächlichen Orte und Ereignisse geschriebenen Glossen zu unterscheiden. Kracauer spricht sogar, nicht ohne einen Widerspruch mit dem von ihm gewählten Titel zu riskieren, von der allmählichen Annäherung des Spaziergängers an die Kirche. Aber eigentlich

23 Siegfried Kracauer: Sturm über Asien. Zu dem Film von Pudowkin, in: ders.: Kleine Schriften zum Film (Werke 6), hg. von Inka Mülder-Bach, 3 Bde., Frankfurt a.M. 2004, Bd. 2, S. 191–195, hier S. 194.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geht es doch nur um die Erscheinung des Gebäudes, wie eine Fotografie sie wiedergeben konnte, und um die gesellschaftliche Wirklichkeit, die sich Kracauer zufolge als »unbeabsichtigter Widerschein« zur Anschauung bringt.[24] Was immer auch Kracauer 1927 über die Oberflächlichkeit der Fotografie gesagt hatte: In dieser Postkarte fand er Bedeutung, und damit in der Ausdrucksfähigkeit der Oberfläche selbst.

Ein anderer Fall von Kracauers reflexiver Medienpraxis bestätigt sein Interesse an der Fruchtbarkeit von ganz alltäglicher Fotografie. 1932 besuchte er eine Ausstellung von über tausend Bildern des eingangs erwähnten Fotografen Vennemann. Gezeigt wurden bei dieser Gelegenheit ausschließlich Aufnahmen aus Berlin. Vennemann hatte sie jahrelang nach verschiedenen Motiven und Eindrücken abgesucht. Er zeigte Straßen und Plätze, alte und neue Häuser, Hafenansichten und Fabriken, Büros und Wohngebiete, Verkehr und Arbeit, Freizeit, Parks, Sport, die Stadt bei Tag und bei Nacht in kleinem Format und in Riesenabzügen (Abb. 12).[25] Kracauer ist angetan von dem, was er da zu sehen bekommt. Er erwähnt, dass die Bilder ein bisschen unbewegt aussehen, aber er übergeht die Möglichkeit, daraus auf die Biederkeit der Bildauffassung zu schließen. Stattdessen stellt er die kulturtheoretische Überlegung an, dass diese Wirkung von der Gewöhnung der Zeitgenossen an filmische Bewegung herrühren könnte, sei es an ihre eigene oder die der Kamera. Die Fotografie sieht er in diesem Prozess historisch werden. Sie verliert ihre Berührung mit der Gegenwart in einer Weise, die Kracauer einen Schatten der vergehenden Zeit selbst auf den Lichtbildern,

---

24 Ders.: Ansichtspostkarte. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche bei Nacht [1930], in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 3, S. 241–242, hier S. 242; siehe auch Willi Bolle: Physiognomik, S. 344f. Frederic J. Schwartz: Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany, New Haven/London 2005, S. 138ff., sieht bei Kracauer eine Absage an das physiognomische Ausdruckskonzept; oben wird dagegen auch noch der Ausdruck von Leere als Ergebnis physiognomischer Lektüre angesehen. Das macht das Gebäude bei Kracauer freilich noch nicht zu einem »Speicher für Gefühle«, wie Elizabeth Otto: Siegfried Kracauer's Two Art Histories, in: Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer, hg. von Gerd Gemünden und Johannes von Moltke, Ann Arbor 2012, S. 128–148, hier S. 142, in Ableitung von Kracauers Gedanken aus dem Expressionismus annimmt.

25 Die Ausstellung fand im vormaligen Kunstgewerbemuseum statt und wurde vermutlich von der Staatlichen Kunstbibliothek veranstaltet. Eine Beschreibung gibt Curt Glaser: 1000mal Berlin, in: Berliner Börsen-Courier vom 15. Dezember 1932, S. 6–7. Siehe auch Christine Kühn: Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Berlin 2005, S. 254, sowie Eckhardt Köhn: 1000 x Berlin. »Schöpfer des Gesichts einer Weltstadt«. Der Fotograf Albert Vennemann, Lautertal 2015, bes. S. 63 und die auf S. 58 gegebene Auswahl von Vennemanns Berliner Bildern.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 12: Albert Vennemann: Gedächtniskirche bei Nacht, Fotografie, um 1930, zeitgenössische Postkarte

auch auf kürzlich entstandenen, spüren lässt. Die Fotografie wird für Kracauer erst, indem sie veraltet, ganz zum Besitz der Menschheit. Fotografierte Häuser und Straßen, Arbeiter und Kinder, Bahnhöfe und Denkmäler sprechen ihm zufolge vor allem das Gedächtnis an, und er will »das versunkene Bekannte« als Hauptgegenstand der Ausstellung gesehen wissen. Indem die Fotografie mit solchen Erscheinungen eine Wiederbegegnung ermöglicht, helfe sie uns, Nutzen aus Dingen, »mit denen wir unbewusst lebten«, zu ziehen.[26] Man hört hierin, wie schon in seinem Aufsatz über die Fotografie von 1927, Kracauers Lehre vom Zerfall widerhallen. Er will den bloßen Schein in den »Oberflächenbezirken des Alltags« als Verweis auf eine unentfremdete Wirklichkeit, die sich nur in dessen Brüchigkeit und nur als Möglichkeit ausspricht, kenntlich machen. In einer bemerkenswerten Verschiebung vom Verhältnis der Gegenwart zum Vergangenen auf das Verhältnis des Gegenstands zum Abbild kann die Fotografie erzeugen, was der Vorstellungskraft des Flaneurs anheimgestellt gewesen war, als Kracauer zwei Jahre zuvor ein Zusammentreffen der »Abfälle und Sternbilder« in seinem Erlebnis einer Pariser Straße geschildert hatte.[27] Womöglich hatte er diese Formulierung

---

26 Siegfried Kracauer: Photographiertes Berlin [1932], in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 4, S. 310–312, hier S. 310 und 311.

27 Ders.: Gestalt und Zerfall [1925], in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 2, S. 283–288, bes. S. 286, sowie ders.: Erinnerung an eine Pariser Straße [1930], in: ders.: Essays, Feuilletons, Rezensionen, Bd. 2, S. 358–364, hier S. 364.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im Gedanken an Benjamins physiognomische Sternbild-Metapher gewählt. Dem Ansatz nach zeigte sich jedenfalls damals und zeigt sich in seiner Betrachtung von Vennemanns Fotografien noch einmal dasselbe physiognomische Verfahren eines erinnernden Sehens wie bei Benjamin und wie in Hessels Wanderungen durch Berlin und Paris. In der komplexen Beschreibung durch Fotografie und Flaneur wird auch bei Kracauer die Alltagswelt als Ansammlung von Spuren der Geschichte lesbar.

Ich habe in diesem Beitrag Beispiele für eine besondere Art des Umgangs mit Fotografie in der Erschließung von Großstadterfahrung in der Zwischenkriegszeit zusammengetragen. Man hat vielen damaligen Fotografen ›Flanerie‹ nachgesagt, auch Vennemann und Hessels Freundin Breslauer.[28] Aber die Bilder dieser Fotografen unterscheiden sich zum Teil beträchtlich, und es gilt nicht für sie alle gleichermaßen, dass sie, statt nur Ausbeute von Spaziergängen zu sein, auch zum imaginären Spaziergang im Raum der Repräsentation ermuntern. Für den Physiognomiker werden sie umso ausdrucksvoller, je weniger besorgt um ›künstlerischen‹ Ausdruck ihre Urheber sind, und wir haben gesehen, wie sich Benjamin, Hessel und Kracauer die Erfahrung von Fotografien, die zugleich Aufzeichnung und Ausdruck zu liefern scheinen, zunutze machten. Allerdings hat sich nur Kracauer 1932 darum bemüht, diese Tatsache auch zum Gegenstand von Medienreflexion zu machen. Ich schließe mit zwei Beobachtungen. Erstens: Kracauer hat eine freudianische Sicht auf die Erfahrung von Fotografien. Schon 1927 hatte er gewisse Fotografien als Beitrag zur »Auseinandersetzung des Bewusstseins mit der Natur« bezeichnet und mit Traumarbeit in Verbindung gebracht.[29] 1930 und 1932 bewirken die Fotografien noch einmal eine wünschenswerte Rückkehr der ins Unterbewusstsein gesunkenen Dinge, jedoch als Erinnerung ans Gesehene beschrieben. Das entspricht der Verlagerung vom Mythos auf die Erinnerung als bedeutungsstiftenden Hintergrund von Stadterfahrung in Hessels Werk der späten 1920er Jahre und Benjamins Beschreibung der Stadt als »mnemotechnischer Behelf des einsam Spazierenden«.[30] Zweitens ist es überraschend, dass Kracauer diese Auffassung aus Anlass der Ausstellung einer fast unüberschaubaren Menge großteils eher konventioneller Bilder

---

28 Vgl. Florian Ebner: L'air de Paris. Die zweite fotografische Ausbildung der Marianne Breslauer, in: Marianne Breslauer. Fotografien, hg. von Kathrin Beer und Christina Feilchenfeldt, Winterthur 2010, S. 52–63, bes. S. 54; Eckhardt Köhn: Vennemann, S. 61; Wolfgang Brückle: Bummeln, S. 165f.

29 Siegfried Kracauer: Fotografie, S. 698.

30 Walter Benjamin: Wiederkehr des Flaneurs, S. 194, und Jörg Plath: Liebhaber der Großstadt. Ästhetische Konzeptionen im Werk Franz Hessels, Paderborn 1994, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vertritt. In seinem Aufsatz von 1927 hatte er noch die Fragmentierung der Wirklichkeit in der modernistischen Fotografie hochleben lassen; damals schien das Neue Sehen, wenn auch von ihm nicht unter diesem Begriff angesprochen, im Widerstand gegen die Alltagswahrnehmung eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gewährleisten zu können. Vennemann kann mit dieser Tendenz nicht gut in Verbindung gebracht werden. Zwar schuf er ein paar Fotomontagen und nebenbei einige der damals beliebt werdenden Riesenabzüge. Aber mit dem Löwenanteil seiner Bilder lieferte er Postkartenmotive. Warum störte sich Kracauer daran nicht? Offenbar hatte er inzwischen seine stilistischen Vorlieben geändert. Realismus war nun wieder gefragt, auch bei ihm. Gerade die gelegentlichen Experimente des sonst eher biederen Vennemann zeigen, wie sehr die modernistische Rhetorik der Fotografie zu einer Menge bloßer Floskeln geworden war. Wohl auch deshalb wandten sich zur selben Zeit so viele Avantgardefotografen dem Dokumentarismus zu. Krulls Werk gibt dafür ein gutes Beispiel ab. Kracauer gibt mit seinen Gedankengängen ein anderes Beispiel. Bei seiner 1930 beschriebenen Ansichtspostkarte kann es sich gut um ein Bild von Vennemann gehandelt haben. Damit beginnt seine Aneignung der äußeren Wirklichkeit im Hinblick auf ganz alltägliche Fotografien. Sie erlauben ihm eine Lektüre des metaphorischen Gesichts der Wirklichkeit und eine Erfahrung von deren historischer Tiefe. Wir sehen bei ihm nicht anders als bei Benjamin und Hessel den Spaziergang mithilfe von Repräsentationen und hinein in Repräsentationen, die in den Augen der hier untersuchten Kulturphysiognomiker immer beides zugleich sind: die Erscheinung der Wirklichkeit selbst und Bilder, in denen sie sich ausdrückt.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ELIAS ZIMMERMANN

Boull(é)e schreiben: Thomas Bernhard, Peter Greenaway und die Architekturphysiognomik der Postmoderne

Wird auch in der Postmoderne noch ›physiognomisch geschrieben‹? Auf diese intrikate Frage findet sich in Architekturdiskursen der 1960er bis 1980er Jahre eine Antwort. Der Schriftsteller Thomas Bernhard, der Regisseur Peter Greenaway und die Architekten Hans Hollein, Walter Pichler und Aldo Rossi greifen auf die Architekturphysiognomik des 18. Jahrhunderts zurück. Ihre Architekturen sind im Sinne des französischen Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée eine ›physiognomische Schrift‹ in doppelter Hinsicht: Sie sind das Resultat physiognomischer Beobachtungen und fordern als Baukörper eine physiognomische Lektüre ein.

In der Architektur, wo klar umrissene Theorie zu kultureller Praxis ausfranst, ist Physiognomik nicht primär als Wissenschaft konzipiert. Vielmehr soll sie konkrete ästhetische Aufgaben lösen. Hier hat sie sich schon vor ihrer Konjunktur bei Lavater und auch noch ›nach Auschwitz‹[1] eher als Kulturtechnik denn als reflektierte Theorie ausgeprägt, weshalb sie den akademischen Niedergang physiognomischen Wissens überleben konnte.[2] In der Moderne manifestierte sich das Interesse am ›Gesicht der Zeit‹ noch als Interesse am Gesicht der Architektur.[3] Architekten wie Paul Schultze-

---

1 Auschwitz wird oftmals als Zäsur ausgemacht, mit welcher die Physiognomik endet. Vgl. z.B. Richard T. Gray: About face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz, Detroit (Mich.) 2004. Dass eine solche Eingrenzung höchst problematisch ist, kritisiert z.B. Hans-Georg von Arburg in seiner Rezension zu Richard T. Gray: About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz (2004), in: Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen 46/1–2 (2005), S. 143.

2 Daniela Bohde vermutet, dass die postmoderne Architektur »eine späte Erbin« der Architekturphysiognomik sein könnte. Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, S. 4. Diese Anregung gilt es hier als These zu präzisieren und zu verifizieren.

3 So z.B. bei Walter Benjamin. Vgl. Detlev Schöttker: Raumerfahrung und Geschichtserkenntnis. Die »Architektur der Gesellschaft« aus Sicht der historisch-soziologischen Wahrnehmungstheorie: Giedion, Benjamin, Kracauer, in: Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie, hg. von Joachim Fischer und Heike Delitz, Bielefeld 2015, S. 137–162, hier S. 148.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Naumburg und Adolf Behne sahen in der Physiognomik ein Werkzeug, die Gestalt einer Gesellschaft zu analysieren *und* zu gestalten.[4] Postmoderne Adaptionen der Architekturphysiognomik rücken von solchen großen ideologischen Versprechen ab und konzentrieren sich auf den Ausdruck individueller Charakteristika. Die Architekturphysiognomik wandelt sich also von einer sozial-utopischen zu einer individuell-historistischen Kulturtechnik. Doch das Streben nach Individualität wird von einem anderen postmodernen Paradigma durchkreuzt: Die erhöhte Sensibilität für die historische Bedingtheit der eigenen Position ist gleichsam eine *conditio sine qua non* zur Abgrenzung von der Moderne.

Das Paradox, absolute individuelle Freiheit bei konsequenter historischer Selbstvergewisserung zu erlangen, erzeugt in der Postmoderne zwei architekturphysiognomische Strategien: die Appropriation historischer Ausdrucksformen (Einschreibung) und die Überbietung der historischen Formgebung (Überschreibung). Dies geschieht nicht zufällig unter Zuhilfenahme einer Schriftmetapher, die bereits in der frühen Architekturphysiognomik des 18. Jahrhunderts angelegt ist. Der Baukörper galt ihr als charakteristisches Zeichen, das der Architekten-Poet gleichsam mit Steinen schreibt. Der Bogen, der die Implikationen dieser physiognomischen Schriftmetapher im Folgenden nachzeichnet, beginnt darum bei den semiotischen Prämissen der französischen Revolutionsarchitektur, spannt sich über Werke Thomas Bernhards und Peter Greenaways und endet bei der postmodernen Architektur Hans Holleins, Walter Pichlers und Aldo Rossis.

Das Thema wird also zuerst über seine architekturtheoretische Grundlage des 18. Jahrhunderts und dann über deren Adaption in Literatur und Film 200 Jahre später erschlossen, um erst gegen Ende auf *eigentliche* Architekturentwürfe der Postmoderne zu sprechen zu kommen. Freilich hätte auch der umgekehrte Argumentationsweg beschritten werden können. Das gewählte Vorgehen ist jedoch einer Logik verpflichtet, welche vom expliziten zum impliziten Diskurs voranschreitet: Ist Physiognomik in der Theorie der Revolutionsarchitektur noch ein offensichtliches, wenn auch begrifflich abwesendes Hilfsmittel, so hat sich die postmoderne Architektur scheinbar längst von ihren wirkungsästhetischen Versprechen verabschiedet.[5] Das

---

4 Vgl. Hans-Georg von Arburg: »Sage mir, wie du baust, und ich sage dir, wer du bist!« Physiognomik in der Architekturpublizistik der Weimarer Republik, in: Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag, hg. von Ulrich Stadler und Karl Pestalozzi, Zürich 2003, S. 165–200.

5 Detlev Schöttker zufolge hat sich die postmoderne Architektur gar insgesamt von der Wirkungsästhetik abgewandt. Vgl. Detlev Schöttker: Architektur als Literatur. Zur Geschichte

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

problematische Erbe der Physiognomik lebt dort nichtsdestotrotz subkutan fort. Bernhards und Greenaways Werke machen auf dieses Fortleben aufmerksam und nehmen damit eine vermittelnde Stellung im Aufbau dieses Aufsatzes ein: Im Medium des Romans und des Filmes werden die physiognomischen Prämissen einer ›sprechenden‹ bzw. ›geschriebenen Architektur‹ in der Postmoderne zur Sprache gebracht.

1. Die französische Architekturphysiognomik des 18. Jahrhunderts

Physiognomisches Schreiben ist in seinem metaphorischen Sinne nicht auf das geschriebene Wort beschränkt; auch Film-,[6] Kunst-[7] und Bautheorien suchten ihren Gegenstand als ›Aufschreibesystem‹ zu rechtfertigen, das ebenso physiognomischen Lektüren wie der physiognomisch motivierten Kunstproduktion offensteht. Insbesondere die *architecture parlante* von Étienne-Louis Boullée, einem französischen Architekten des späten 18. Jahrhunderts, versteht sich als Symbolschrift, die mit geometrischen Formen Charakteristisches festhält und dieses in der »impression« des Betrachters wieder entfaltet.[8] Sie kombiniert ein abstraktes Formvokabular mit einer sensualistischen, d.h. im Sinne des empirischen Sensualismus das menschliche Empfindungsvermögen priorisierenden Wirkungsästhetik.[9] Boullées Lehrer Jacques-François Blondel hat noch vor der Konjunktur Lavaters eine Lehre der *caractères* entwickelt,[10] in der Gebäudeformen einen mensch-

---

und Theorie eines ästhetischen Dispositivs, in: Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, hg. von Urs Meyer und Roberto Simanowski, Göttingen 2006, S. 131–151, hier S. 136f. Dass auch die postmoderne Architekturtheorie problematische wirkungsästhetische Annahmen aufweist, wird im fünften Abschnitt dieses Aufsatzes gezeigt.

6 Béla Balázs' physiognomisch grundierte Filmtheorie fasst die Arbeit des Monteurs als »Dichtung«, die der gefilmten »Wirklichkeit« mithilfe einer zweckmäßigen Anordnung von »Pantomime[n]« »Bedeutung« verleiht. Béla Balázs: Der Geist des Films, Halle 1930, S. 94.

7 Lottlisa Behling umschreibt die Ornamentik eines Kunstwerks gleichsam als Schrift, die es kunstphysiognomisch zu entziffern gilt. Vgl. Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 188.

8 Étienne-Louis Boullée: Architecture: Essai sur l'art, hg. von Helen Rosenau, London 1953, S. 41: »J'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet, et cause en nous une impression quelconque.«

9 Zur Wichtigkeit des Sensualismus für verschiedene Lehren des architektonischen *caractère* vgl. Werner Szambien: Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800, Paris 1986, S. 198; ferner dazu auch Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 4.

10 So betont Blondel etwa in seinem *Encyclopédie*-Artikel zur »Façade«, dass der Architekt seinem Gebäude nicht jeden beliebigen »charactere [sic]« aufprägen dürfe. Jacques-François

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichen Ausdruck imitieren und die Repräsentation eines Menschentypus, eines Bauherren oder Architekten gleichsam in Stein schreiben.[11] Notabene verweist die Etymologie von *caractère* selbst auf das Schreiben zurück, besaß der Ausdruck doch bis ins 17. Jahrhundert noch die alleinige Bedeutung des Prägestempels und Schriftzeichens (und trägt diese Bedeutung im Englischen und Französischen weiterhin mit sich). Erst die Kunstanalyse des siebzehnten Jahrhunderts überträgt den Begriff auf die individuelle Handschrift des Malers und von dort wiederum auf die Individualität des Künstlers selbst.[12] Der *caractère*-Begriff, den Boullée von seinem Lehrer übernimmt, vereint noch immer beide Bedeutungsdimensionen von Schrift-Form und individuellem Ausdruck. Es eröffnet damit ein bis heute wirkungsmächtiges architektursemiotisches Problem, dass Architektur sowohl über eine einfach lesbare Typologie als auch eine emotive Sprache verfügen soll, die ihrer intendierten Bedeutung und Wirkung angemessen ist.[13] Die Semiotik des *caractère* sucht in diesem Sinne die ›äußere‹ architektonische Form, also die Gebäudeform, als einen reproduzierbaren Signifikanten mit einem ›inneren‹ Signifikat, d.h. mit einem ›charakteristischen‹ Wesen, zu vereinen. Es kann sich bei diesem Signifikat um das Wesen einer Idee, eines Bewohners oder, wie im Falle von Boullées Newton-Denkmal (Abb. 1), auch um eine Einheit von Person und Ideal handeln.

Blondel: Art. »Façade«, in: Encyclopédie, ou dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers, par une sociéte gens de lettres, hg. von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Bd. 6, Paris 1751, S. 355. Vgl. hierzu auch Hans-Georg von Arburg: »Sage mir, wie du baust, und ich sage dir, wer du bist!«, S. 167.

11 Auf die Spitze treibt dieses physiognomische Bau-Denken eine Generation nach Boullée der Architekt und Zeichner Jean-Jacques Lequeu. Vgl. Anthony Vidler: The Writing of the Walls. Architectural theory in the late enlightenment, Princeton New Jersey 1987, S. 118–124. Zu Lequeu s.u., Anm. 24. Ähnlich argumentiert im selben Zeitraum eine anonyme Architekturschrift in Deutschland: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch diese hervorgebracht werden sollten, Leipzig 1788, Faksimile-Neudruck, hg. von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986.

12 Vgl. Daniela Bohde: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, S. 47–58. Ähnlich auch Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 61–96, hier S. 78f.

13 Vgl. dazu insbes. Charles Jencks: The language of post-modern architecture, London 1977. Jencks betrachtet die postmoderne Architektur als persönliches Ausdrucksproblem, das es zu meistern gelte: »We may expect to see the next generation of architects using the new hybrid language with confindence« (ebd., S. 62).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

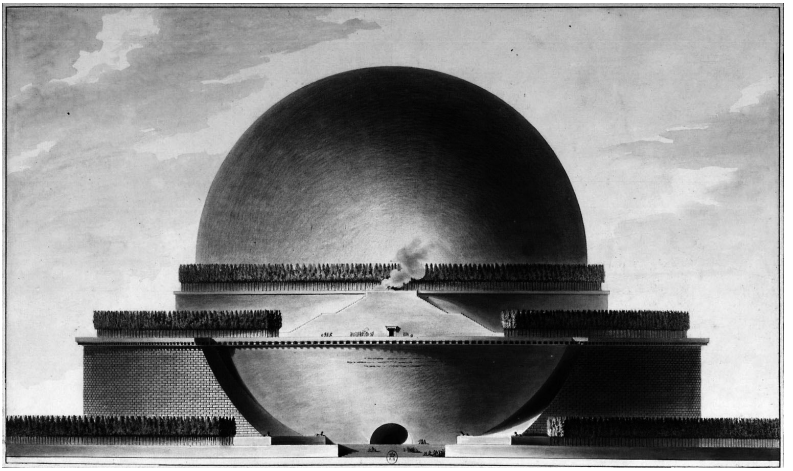


Abb. 1: Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe à Newton* (1795), Bibliothèque nationale, Paris

Die Sphäre des Leergrabes drückt sowohl den vollkommenen Charakter Newtons, seine wissenschaftliche Arbeit als auch das darauf beruhende, aufklärerisch-physikalische Weltbild aus und soll dieses dem Betrachter sensuell fassbar machen.[14] Boullées Entwürfe blieben jedoch megalomanische Phantasien und gingen wie diejenigen seines Zeitgenossen und Mitstreiters Claude-Nicolas Ledoux alsbald vergessen.

Erst Emil Kaufmann popularisiert die vermeintliche Revolutionsarchitektur (die freilich schon vor der Französischen Revolution zu entstehen begann) 1933 in seinem Werk *Von Ledoux bis Corbusier*.[15] Er stellt eine direkte Kontinuität zwischen dieser französischen Architektur des 18. und der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts her. Die Architekturen Boullées beschäftigen Historiker, Architekten und Künstler seither nicht nur aufgrund ihrer die Moderne präfigurierenden Formen, sondern auch aufgrund des ihnen inhärenten Versprechens, reiner und sublimer Ausdruck höherer Ideen zu

14 Vgl. Étienne-Louis Boullée: Architecture: Essai sur l'art, S. 83–85. Dazu auch Adolf Max Vogt: Einführung, in: Étienne-Louis Boullée: Architektur. Abhandlung über die Kunst, hg. von Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 7–41, hier S. 29f.

15 Emil Kaufmann: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Wien 1933.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sein. Neben Vertretern einer liberalen Moderne fand sie darum auch unter den Architekten des Faschismus große Bewunderer.[16]
Die produktive Auseinandersetzung mit Boullée hat sich in der Spät- und Nachmoderne fortgesetzt und so ein physiognomisches Denkmodell in die Postmoderne weitergetragen, während Physiognomik als Theoriekomplex nach 1945 beinahe vollständig diskreditiert bleibt. Architektur und Schrift, physiognomische Beobachtungs-, Bau- und Schreibtechnik werden in der postmodernen Boullée-Rezeption neu zueinander in Bezug gesetzt. Anhand zweier Beispiele soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie Boullées Bauen von *caractère* nun selbst um- oder überschrieben wird. Thomas Bernhards Roman *Korrektur* (1975) und Peter Greenaways Film *The Belly of an Architect* (1986) konfrontieren Boullées Werk mit eigenen physiognomischen Schreibprojekten. Die beiden Werke verhandeln gleichsam das Problempotential, welches das Konzept des *caractère* in postmodernen Tendenzen der Architektur entwickelt.

2. Roithamer: Triumph der steinernen Schrift

Das Gebäude, das der zurückgezogene, eigenbrötlerische Naturwissenschaftler Roithamer im Roman *Korrektur* baut, soll gänzlich seiner geliebten Schwester dienen. Entgegen dem Willen seiner beiden Brüder und der Schwester selbst entwirft Roithamer ihr das »vollkommen entsprechende[ ]«[17] Wohnhaus, zugleich entfernt er die Geschwister vom verhassten Familiensitz Altensam. Diesen Eingriff überlebt die Schwester nicht. Kurz nachdem ›ihr‹ Wohnkegel fertiggestellt ist, stirbt sie an einer nicht weiter beschriebenen Krankheit. Laut Roithamer habe gerade das »allerhöchste Glück« (Ko 106) über den Kegel ihren Tod verursacht. In größter Einsamkeit, aber vehement behauptend, sein Lebensprojekt sei vollendet, nimmt sich der Architekt das Leben.
Ob Roithamers zweifelhafte Behauptungen zutreffen, kann der Leser von *Korrektur* schwer beurteilen. Die Geschehnisse werden unzuverlässig von einem namenlosen Freund berichtet, der lückenhaft aus Roithamers schriftli-

---

16 Vgl. Adolf Max Vogt: Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 354–363.

17 Thomas Bernhard: Korrektur. Roman (1975), Werke, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 4, Frankfurt a.M. 2005, S. 99. Im Folgenden zitiert als Ko.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chem Nachlass zitiert. Nach dem Tod der Schwester hat Roithamer nämlich versucht, Rechenschaft über seine Kindheit, seine Schwester und seinen Kegelbau in einer 800-seitigen Schrift abzulegen.
Trotz inkonsistenten Angaben zur Entstehung und zum Aussehen des Baus lässt sich rekonstruieren, welche historischen Vorbilder Roithamer rezipiert hat und was die theoretischen Grundlagen seines Bauens waren. In einer Suada über das Unwissen anderer Architekten behauptet Roithamer: »Wenn wir handeln, kennen wir den Ursprung unseres Handelns, wenn wir denken, den Ursprung unseres Denkens. Boulle [sic], Hamilton, Vignon, Konzeptionswechsel etcetera, so Roithamer, wir reden vergeblich.« (Ko 186) Die Aufzählung der Architekten, in der »Boullée« an erster Stelle zum vielsagenden »Boulle« verstümmelt ist, verweist wie der Begriff »Konzeptionswechsel« auf Adolf Max Vogts Untersuchung *Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917 1789* (1974).[18] Auf diese Untersuchung greift Roithamer auch an anderer Stelle zurück:

> Und ich wußte, daß noch niemals vorher von einem Menschen, nicht einmal von einem französischen, nicht einmal von einem russischen, ein Kegel gebaut worden ist, mein Kegel wird der erste gebaute Kegel für Wohnzwecke sein, sagte ich mir und ich beschloß, den Kegel zu bauen. (Ko 192)

Mit der Abgrenzung gegenüber der Architekturgeschichte verstärkt er gleichzeitig das Band formaler Kontinuität und grenzt die Vorbilder seines Projektes ein. Pläne für einen kegelförmigen Bau liegen nämlich nur von Boullée und dem russischen Künstler Wladimir Tatlin vor. Dessen filigraner Gerüstturm *Monument für die dritte Internationale* hat jedoch wenig Gemeinsamkeiten mit Roithamers schwerem, beinahe fensterlosem »Stein- und Ziegelbau« (Ko 190). Étienne-Louis Boullées ungebauter *Cénotaphe conique* (Abb. 2) erfüllt weitgehend diese Eigenschaften.

---

18 Adolf Max Vogt: Russische und französische Revolutions-Architektur 1971 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise, Köln 1974. Josef König hat erstmals auf die Bedeutung der Revolutionsarchitektur in *Korrektur* hingewiesen, diese aber noch als rein politischen Verweis Roithamers gelesen, vgl. Josef König: »Nichts als ein Totenmaskenball«. Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards, Frankfurt a.M./New York 1983, S. 131f. Gernot Weiß hat nachgewiesen, dass ein Großteil der Architektennamen in *Korrektur* aus dem architekturtheoretischen Werk Max Vogts über die Revolutionsarchitektur stammt, vgl. Gernot Weiß: Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard, Würzburg 1993, S. 81f. Vogts Buch liegt tatsächlich in der Nachlass-Bibliothek Thomas Bernhards im Thomas-Bernhard-Archiv in Wien, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung, vor.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

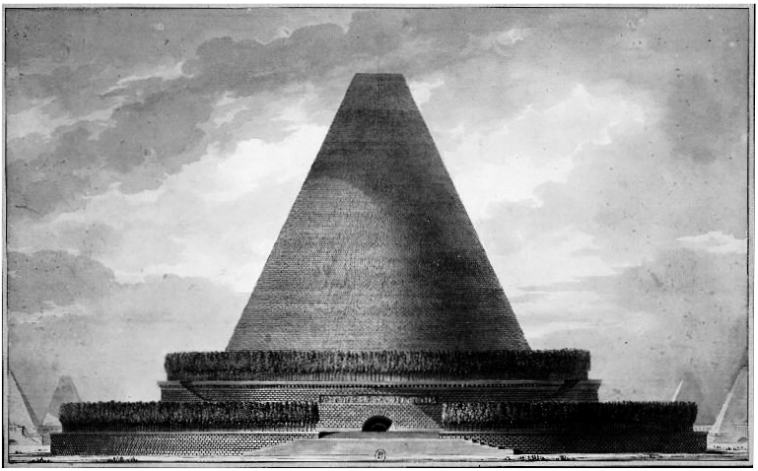


Abb. 2: Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe conique* (1782), Bibliothèque nationale, Paris

Wie schon mehrfach von der Forschung bemerkt,[19] bildet der Cénotaphe als leeres Grabmonument Roithamers Gebäude auf tragische Weise vor. Der Kegel erinnert letztlich als leerstehende Ruine an den Tod seiner Schwester und gleicht so entgegen Roithamers anfänglicher Intention nicht nur der Form, sondern auch der Funktion von Boullées Kenotaphen. Bisher weitgehend unbeachtet blieben die architekturphysiognomischen Grundprämissen, welche Roithamer mit Boullée teilt. Der Kegel ist im Sinne von Boullées *architecture parlante* ein mit Stein geschriebener *caractère:* »Die Annahme, daß die Konzeption des Kegels genau dem Bedürfnis meiner Schwester, genau ihrem Charakter entspricht, ihrer Natur. […] [D]er Kegel ist nicht, was sie zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende.« (Ko 292) Anders als bei Boullées Newton-Kenotaph, dessen runde Form auf die Ideenwelt des großen Physikers verweist, erfährt der Leser weiter nichts über die behauptete, auf den Charakter der Schwester abzielende ›Entsprechung‹ des Kegels, außer dass ihr eine sehr genaue physiognomische Studie vorangegangen sei:

---

19 Vgl. z.B. Margarete Kohlenbach: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards »Korrektur«, Tübingen 1986, S. 103f.; vgl. ferner auch Birgit Nienhaus: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards, Marburg 2010, S. 121f., und Rike Felka: Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka, Berlin 2010, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels,* aber Inneres und Äußeres des Kegels sind genausowenig voneinander trennbar, wie Inneres und Äußeres meiner Schwester, aber die *unausgesetzte Beobachtung der Schwester und unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels* haben zu dem Ergebnis geführt, das jetzt in der Mitte des Kobernaußerwaldes steht. (Ko 190)

Roithamers physiognomisches Projekt bleibt rätselhaft; warum gerade die Kegelform der Schwester entspreche, lässt sich weder anhand des Baus selbst noch mithilfe der ihm gewidmeten Schrift entschlüsseln. Des Letzteren ist sich Roithamer bewusst. Während seine Architektur fähig gewesen sei, den Charakter der Schwester zu fassen, sei ihm dies in der Schrift, die sich an ein größeres Publikum gerichtet habe, misslungen; die steinerne ›Schrift‹ triumphiert traurig über das papierne Vermächtnis.
Dieses Missverhältnis ergibt sich notgedrungen aus Roithamers Präferenz der unmittelbaren Erkenntnis und ihrer intuitiven, genialen Übertragung in die Architektur. Solche Vorgänge können in der 800-seitigen Schrift nur schwer augenscheinlich werden, muss diese doch argumentativ rechtfertigen, was sich als charakteristische ›Entsprechung‹ nur in Stein ausdrücken lasse. Daraus erklärt sich auch Roithamers ostentative Ablehnung der eigenen architektonischen Vorbilder. Ihre angemessene Nennung würde den Kegel in eine nachvollziehbare Kontinuität stellen und damit der Behauptung widersprechen, Roithamer habe sein gesamtes genialisches Schaffen aus eigener Beobachtung geschöpft. Einzigartig und vollkommen kann sein Projekt nur dann sein, wenn dessen geschichtlicher Kontext verwischt wird: Der Name seines wichtigsten Vorgängers Boullée wird zu einem unbekannten und dennoch vielsagenden »Boulle« verkrüppelt. Denn »Boulle« spielt lautlich auf die monumentale architektonische ›Boule‹ Boullées an und lässt zugleich die gigantische Sphäre seines Newton-Kenotaphs zur lapidaren ›Kugel‹ schrumpfen.

3. Kracklite: Architektonische Vaterwünsche

Genau diese Kugel steht neun Jahre nach *Korrektur* im Zentrum von Peter Greenaways Film *The Belly of an Architect*. Das nie gebaute Newton-Monument ist für den amerikanischen Architekten Stourley Kracklite eine der größten architektonischen Leistungen aller Zeiten. Sein Traum, eine Ausstellung über Étienne-Louis Boullée ausgerechnet in Rom zu kuratieren, begründet er denn auch mit dem Einfluss, welchen das Pantheon und der Petersdom auf den Franzosen gehabt haben. Die Kontinuität der Meisterwerke führt

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

freilich auf direktem Wege zu Kracklite selbst. Zehn Jahre habe der 54-Jährige für die Planung der Ausstellung aufgewendet. Selbst baute er nur sechseinhalb Häuser, die der Zuschauer zudem nie zu Gesicht bekommt. Kracklites bisher größtes Bauwerk, ein Supermarkt für das Fleischwaren-Imperium seines Schwiegervaters in Chicago, bezeichnet er selbst als »a monument of carnivores«.[20] Es reihe sich in die »carnivorous architecture«[21] seiner Heimatstadt ein, die notabene eine Geburtsstätte der modernen amerikanischen Architektur ist.[22] Auch ein anderer Bauauftrag an Kracklite stammt von seinem Schwiegervater; als Hochzeitsgeschenk sollte der Architekt sich und seiner Frau ein Haus bauen, das deren Vater finanziert. Entstanden seien, so Kracklites Frau, »two marble cubes and a brick sphere on stilts. Boullée would have loved it.«[23] Die Beschreibung verweist ironischerweise mehr noch auf Boullées weniger bekannten, jüngeren Zeitgenossen Jean-Jacques Lequeu, der tatsächlich – bereits als ein Echo zu Boullées Entwürfen – eine »sphere on stilts« entworfen hat.[24] In diesem Lichte ist Kracklites Haus gleich doppelt epigonal, die Nachahmung eines Nachfolgers.

Ebenfalls mithilfe seines Schwiegervaters stehen Kracklite nun eine Million Dollar und neun Monate zur Verfügung, um im *Monumento a Vittorio Emanuele II* die erste große Werkschau Boullées zu inszenieren. Der eklektisch-historistische *Monumento* kontrastiert die geometrische Klarheit von Boullées Architektur, teilt mit ihr aber eine schier maßlose Monumentalität. Der Bau beherbergt in seinem Zentrum den *Altare della Patria*. Die steingewordene Macht des Vaterlands ist ein Sinnbild für Kracklites eigene Vaterbeziehungen, seine doppelte Abhängigkeit vom Schwiegervater und vom Architektenvater Boullée. Letzterem schreibt Kracklite Postkarten, in denen er ihm seine privaten Probleme mitteilt. Seine Briefe an den toten Brieffreund enden

---

20 Peter Greenaway (Regie): The Belly of an Architect, England/Italien 1987, min. 00:06:50.
21 Ebd., min. 00:06:53.
22 Vgl. z.B. Charles Waldheim/Katharina Rüedi Rey: Chicago is History, in: Chicago Architecture: Histories, Revisions, Alternatives, Chicago 2005, S. XII–XXIII.
23 Peter Greenaway (Regie): The Belly of an Architect, min. 00:08:50.
24 Lequeu entwarf seinen *temple consacré à l'Egalité* 1793, acht Jahre nach Boullées Newton-Monument, vgl. Anthony Vidler: The Writing of the Walls, Abb. 88. Lequeu war zudem – wie Kracklite – ein weitgehend miss- und zum Teil verachteter Architekt seiner Zeit (vgl. ebd., S. 115). Seine Formsprache kann im Gegensatz zu derjenigen Kracklites aber als Ironisierung des architektonischen Symbolismus Boullées und Ledoux' verstanden werden (vgl. ebd., S. 118). Über beide verbreitete Lequeu üble Nachrede, zumal sie im Gegensatz zu ihm dem akademischen und aristokratischen Lager angehörten (vgl. ebd. S. 117).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jeweils mit der Unterschrift »Stourley Kracklite (Architect)«,[25] einer beinahe verzweifelten Behauptung angesichts seines geringen Erfolgs als Architekt. *The Belly of an Architect* lässt sich denn auch als Vater-Sohn-Drama verstehen. In seiner Unfähigkeit, sich vom historischen Übervater zu lösen, spiegelt sich Kracklites geistige Impotenz, selbst zum schöpferischen Vater zu werden.[26] Biologischer Vater *in spe* wird er hingegen am Anfang des Filmes, als er über die Grenze Italiens fährt und im Nachtabteil mit seiner jungen Frau schläft. Peter Greenaways konzeptuelle Verschränkung von biologischer und geistiger Vaterschaft entwickelt im Folgenden massive Reibungen. In den neun Monaten der Schwangerschafts- und Konzeptualisierungszeit entgleiten Kracklite sowohl seine Ausstellung als auch seine Frau. Caspasian, ebenfalls Architekt und Sohn eines wichtigen Geldgebers, soll die Finanzierung des Projektes gewährleisten, veruntreut jedoch immer mehr Geld. Zugleich nimmt er sich Kracklites vernachlässigter Ehefrau an. Diese ist frustriert darüber, dass ihr Mann noch nicht einmal die Schwangerschaft bemerkt. In der exakten Mitte des Filmes erhält Kracklite Gewissheit über die Affäre, als er seine Frau beim Liebesspiel mit Caspasian ertappt. Unmittelbar zuvor beobachtet er, wie Caspasian mit einem Leuchtturm-Modell Boullées herumalbert, das er sich als Phallussymbol vor den Schritt hält (Abb. 3).

Abb. 3: Filmstill: Peter Greenaway, *The Belly of an Architect* (1987), DVD

25 Peter Greenaway (Regie): The Belly of an Architect, min. 00:29:58.

26 Diese Impotenz wird in der Sekundärliteratur immer wieder betont, vgl. z.B. Nancy Levinson: Tall Buildings, Tall Tales: On Architects in the Movies, in: Architecture and Film, hg. von Mark Lamster, Princeton 2013, S. 11–47, hier S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Szene deutet an, dass Kracklite nicht nur seine Frau, sondern auch ›seinen‹ Boullée und damit seine Ausstellung an den Gegenspieler Caspasian verlieren wird, ist dieser doch eine überzeichnete jüngere und virilere Version des Vatersohnes.

Kracklite wird von schmerzhaften Magenkrämpfen geplagt. Er entwickelt eine Obsession für die Abbildung männlicher Bäuche, insbesondere desjenigen des römischen Kaisers Augustus, und für eine vermeintliche Darstellung Boullées.[27] Mit einem Fotokopierer verhundertfacht er diese in mehrfacher Hinsicht vorbildlichen Abdomen, vergleicht sie mit ebenso zahlreichen Fotokopien seines eigenen Bauches und verortet auf ihnen die verspürten Schmerzen (Abb. 4).

Dem nackten männlichen Bauch steht der verhüllte Mutterbauch von Kracklites Frau gegenüber. Als sie ihm Schwangerschafts-Aktfotografien zeigen will, beginnt der Architekt ob deren vermeintlicher Obszönität zu toben. Die männlichen Bäuche der ›Väter‹ Augustus und Boullée, die ebenfalls männliche Macht verkörpernden Kuppel-Gebäude Roms und Étienne-Louis Boullées Newton-Kenotaph werden zu Kracklites fetischistischen Sinnbildern seiner bedrohten, männlichen Schöpfungskraft. Architektur scheint ihm die männliche Unfähigkeit, ein Kind auszutragen, zu kompensieren. Kracklite liest die Bauch-Architekturen als idealisierten Ausdruck seines eigenen phy-

Abb. 4: Filmstill: Peter Greenaway,
The Belly of an Architect (1987), DVD

27 Bei der Abbildung, die ihm von Caspasian als Boullée-Porträt unterschoben wird, handelt es sich, wie Kracklite vermutet, wahrscheinlich um eine Fälschung mit den Zügen Piranesis. Piranesi ist denn auch eine Gegenfigur zu Boullée, auf die im Film immer wieder angespielt wird, vgl. Amy Lawrence: The Films of Peter Greenaway, Cambridge 1997, S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sischen und psychischen Inneren, er unternimmt den Versuch einer physiognomischen Deutung ihres *caractère*.
Kurz vor Abschluss der Ausstellungsvorbereitungen erhält Kracklite Aufklärung über seine Magenschmerzen; der Bauchspeicheldrüsenkrebs ist so weit fortgeschritten, dass der Architekt den Frühling nicht überleben wird. Der selbsternannte Erbauer einer *carnivorous architecture* wird von innen aufgefressen. Angesichts seiner Krankheit und seiner geistigen Zerrüttung entzieht man ihm die Leitung der Ausstellung und überträgt sie Caspasian. Als unbemerkter Gast wohnt Kracklite der Ausstellungseröffnung bei, die am Geburtstag Boullées zu dessen Wiedergeburt beitragen soll. Kracklite stürzt sich auf dem Höhepunkt der Feierlichkeiten aus einem Fenster in den Tod. Just in diesem Moment erleidet seine Frau inmitten der Gäste eine Sturzgeburt und bringt vor dem geöffneten Modell des Newton-Kenotaphs Kracklites Kind zur Welt.

4. *Korrektur* vs. *The Belly of an Architect:* Einschreiben und Überschreiben

Wie schon Roithamers Selbstmord ist Kracklites Fall Triumph und Tragödie. Sein Lebenswerk ist vollbracht, er selbst ist in doppelter Hinsicht zum Vater geworden. Aber die Freude dieser Vaterschaft ist vergällt, das Lob für die Ausstellung wird sein Widersacher ernten, das Kind, so deutet es Kracklites Frau schon früher an, soll bei ihren Eltern, bei dem mächtigen Schwiegervater aufwachsen. Kracklite hat sich weder in eine kulturelle Kontinuität als Architekt und Ausstellungsmacher noch in eine biologische Kontinuität als Familienvater einschreiben können.
Bernhards und Greenaways Figuren bleibt damit nicht die Fertigstellung, aber der erwünschte Effekt ihrer Lebenswerke verwehrt. Ihre architektonischen *caractères* gehen fehl: Deren äußere Form bleibt ohne die intendierte Bedeutung, weil das äußerlich manifestierte ›Innen‹ sich als Illusion erweist; die steinerne Schrift entwickelt nicht die angestrebte sensualistische Wirkung. Roithamers Glückskegel wird zum Kenotaph, sein Ausdruck teilt sich niemandem mehr mit. Stourley Kracklites Vorgehen, ein architektonisches Zeichen zu setzen, ist demjenigen Roithamers geradezu entgegengesetzt. Er sucht nicht die private Erlösung im Ausdruck seiner selbst und eines geliebten Menschen, sondern die öffentliche Selbstbehauptung als Architekt und Ausstellungsmacher. Die Paradoxie, Eigenes zu schaffen ohne eigene kreative Ideen, kann nur überwunden werden, wenn Kracklite mit Boullée identisch wird, sich ihm in einer einseitigen Brieffreundschaft immer mehr annähert. Wenn Kracklite etwa zu wissen behauptet, Boullée hätte die Farben Grün

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Blau verabscheut, fußt dies auf dem Fantasma, wie Boullée zu sein und damit Boullées Werk noch einmal erschaffen zu dürfen.
Im Zuge dieser Re-Produktion verschiebt sich die ebenso neu gesetzte Bedeutung von Boullées zentralem Bau, seinem ikonischen Kugel-Monument. Ist dieses anfänglich Ausdruck von Kracklites schöpferischer Vaterwerdung, seinem Substitut für den Mutterbauch und damit seinem Aufstieg in die Reihe der großen Kuppel-Erbauer, so wird es wie Roithamers Kegel zum Symbol des Todes, zum Abbild von Kracklites ›krebsschwangerem‹ Bauch. Im Gegensatz aber zur plötzlichen Neudeutung des Kegels, die der Tod von Roithamers Schwester ausgelöst hat, geschieht der Umschwung in Kracklites Bedeutungszuweisung schrittweise. Zeitgleich wird das Newton-Monument von anderen Instanzen mit neuen und widersprüchlichen Bedeutungen aufgeladen. Zum Ende steht der Modell-Kenotaph nicht alleine für Kracklites Tod, sondern auch für die Niederkunft seiner Frau und die triumphale Aneignung Boullées durch Caspasian. Das halb offene, aus seinem Innern leuchtende Modell erzeugt schließlich einen offensichtlichen Bedeutungsüberschuss, der Kracklites Deutungshoheit zuwiderläuft. Dies steht in fundamentalem Kontrast zum unterdeterminierten Kegel Roithamers.
Verbunden mit dem unterschiedlichen Ausmaß, in welchem die beiden Architekten über die Determinierung ›ihrer‹ Architektur verfügen, ist ihre Einbindung in architekturgeschichtliche Kontinuitäten: Roithamers manipulativer Schriftgebrauch, der dem Leser die Bedeutung seines Kegels vorenthält, geht einher mit seiner Abwehr gegen die Architekturgeschichte. Er schreibt Boullées Namen zu ›Boulle‹ um und überschreibt damit die geschichtliche Quelle. Demgegenüber ist Greenaways Architekt Kracklite davon besessen, Boullée seine Referenz zu erweisen, seine Deutungsohnmacht entspricht der Macht, welche die Architekturgeschichte auf ihn ausübt. Der *Monumento a Vittorio Emanuele II,* auf dessen ›Vaterlandsaltar‹ Kracklite sein Leben opfert, wird von den Römern abschätzig als ›Schreibmaschine‹ bezeichnet. Das Gebäude wird auch für Kracklite gleichsam zur Schreibmaschine, mit der er sich in die Geschichte einschreiben will. Dies macht Greenaways symbolische Filmsprache explizit; im Atelier Kracklite steht ein Modell des *Monumento* unmittelbar neben einer Schreibmaschine. Das Medium Film verweist hier auf die mediale Vermittlungsleistung von Architektur.
Eine vertiefte Reflexion über Medialität lässt sich sowohl in *Korrektur* als auch in *The Belly of an Architect* konstatieren. Von Kracklites Einschreibung und Roithamers Überschreibung zeugen jeweils ihre Schriften, welche die architektonischen Unterfangen komplettieren und reflektieren. Kracklites Briefe und Roithamers Rechtfertigungen verfehlen aber wie die Architekturen

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihre Wirkung. Sie vermitteln dem Leser bzw. dem Zuschauer hingegen einen Eindruck, was es heißen kann, Boullée oder eben nur ›Boulle‹ zu schreiben: Die beiden Architekten binden sich auf tragische Weise an die architektursemiotischen Prämissen Étienne-Louis Boullées. Anders als das moderne Paradigma reiner Funktionalität (ein Ansatz, der freilich seine eigenen Tücken birgt), kann die Kopplung der geometrischen Formensprache an eine physiognomisch-sensualistische Wirkungsästhetik keine nachvollziehbare Rationalität und keine wissenschaftliche Überprüfbarkeit für sich geltend machen. Ob und wie die Zeichensprache des *caractère* ihr Ziel erfüllen kann, ist von unüberschaubaren und unkontrollierbaren Begleitumständen abhängig, die größtenteils subjektiver Natur sind. Eine *caractère*-Architektur will nicht nur funktional genutzt, sie will ›gelesen‹ und sinnlich rezipiert werden, um dadurch in ihrem Rezipienten kognitive und emotionale Prozesse auszulösen. Dies scheitert, wo die *architecture parlante* aufgrund fehlender ›Sprachkenntnisse‹ nicht verstanden wird, sich ihre Botschaft durch manipulierte oder zufällige Ereignisse ändert oder wo ihr schlicht die vorgesehenen Rezipienten fehlen.

5. Hans Hollein, Walter Pichler und Aldo Rossi

Die produktive postmoderne Boullée-Rezeption durch die Architektur ist vor ähnliche Probleme wie diejenigen Kracklites und Roithamers gestellt. Denn mit der Appropriation der französischen Revolutionsarchitektur und ihrem Versprechen, in geometrischen Formen Charakteristisches auszudrücken, werden auch die Schwierigkeiten physiognomischer Ausdrucksleistung übernommen. Ohne dass eine Reflexion der Physiognomik geschieht, wie *Korrektur* und *The Belly of an Architect* sie leisten, wird damit ein Diskurs fortgesetzt, der als längst beendet gilt.

Roithamer behauptet, seine Architektur verfüge über die absolute Macht, zu vermitteln, was er als Architekt intendiert – sei dies das vollkommene Glück seiner Schwester oder schlicht »alles mit ihr Zusammenhängende« (Ko 292). Eine solch eigenständige Kraft einer »Absoluten Architektur«[28] propagiert auch der Architekt Hans Hollein, der in den 1960er Jahren mit seinen provokanten Texten und ausgefallenen Entwürfen die Postmoderne Österreichs

---

28 Hans Hollein: [Architektur ist eine geistige Ordnung], in: Architektur, Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan, 8–12. Mai, Wien 1963, S. 6, zit. nach: The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973, hg. von Dietmar Steiner, Wien 2009, S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einläutet. Hollein verfolgt ein Gegenprogramm zu den modernen Paradigmen der Funktion, der Transparenz und der leichten Bauweise. Er verzichtet weitgehend darauf, an bestimmte Baustile anzuknüpfen. Stattdessen soll Architektur wie die Pop-Art unmittelbar zu ihren Betrachtern sprechen: »Ein Bauwerk«, so Hollein, »soll zeigen, was es bedeutet«.[29] Holleins Monument für die Opfer des Holocausts von 1963 (Abb. 5) weist große Ähnlichkeit zu Boullées Grab der Spartaner auf (Abb. 6).
Der ›Hoftheoretiker‹ der jungen Wiener Postmoderne, Günther Feuerstein, zieht 1965 denn auch Parallelen zwischen Holleins Entwürfen und der französischen Revolutionsarchitektur: »Ledoux […] zeichnet Häuser in Form von Kugeln, Pyramiden, Ringen. Der Symbolwert der Form bestimmt das Gebäude. Es kann für irgend etwas benützt werden. Oder auch gar nicht

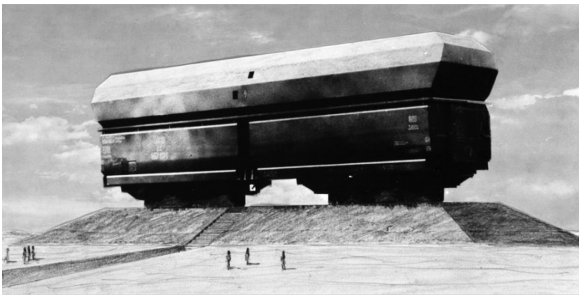


Abb. 5: Hans Hollein, *Monument für die Opfer des Holocausts* (1963) © Nachlass Hollein

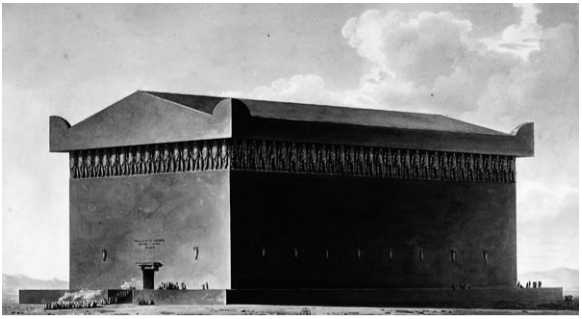


Abb. 6: Étienne-Louis Boullée, *Tombeau des Spartiates* (1782), Bibliothèque nationale, Paris

29 Ders.: Zurück zur Architektur [Ausschnitte aus einem Vortrag in der Galerie St. Stephan, Wien, 1962], in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/2–3 (1969), S. 5–6, hier S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

benützt werden. Es bleibt aber Architektur.«[30] Laut dem Architekten Joseph Esherick, einem weiteren Freund der Szene, will Hollein mit einer »Sprache« der »klaren und reinen Ausdrücke[ ] […] ewige[n] Tatsachen« eine Form verleihen.[31] Damit wiederholt er das Paradigma der architekturphysiognomischen *caractères,* die ein abstraktes ›Innen‹ in äußere Form übersetzen sollen. Im Gegensatz zu Boullée oder Architekturphysiognomen der Moderne wird bei Hollein jedoch kein kritisches politisches Konzept erkennbar, sein absoluter Anspruch auf Ausdruck kann später ebenso zum Bau eines Kerzengeschäfts oder einer Bijouterie dienen: Der plakative »Symbolwert« dient hier dem Verkauf.[32] Im Falle von Holleins ungebautem Holocaust-Monument, einem überdimensionalen, geometrisch vereinfachten Eisenbahnwagon, stellt sich freilich die Frage, inwiefern der ›reine Ausdruck‹ dieser Architektursprache ihrem Gegenstand gerecht wird oder aber in Kitsch abdriftet.
Einen anderen Weg beschreitet Holleins Freund und architektonischer Mitstreiter Walter Pichler. Pichlers geometrische, meist halb unter die Erde versetzten Strukturen stellen ähnlich dem Kegel Roithamers keine explizite semantische Referenz her, suggerieren jedoch Analogien zwischen Architektur, menschlichem Körper und emotionalem Ausdruck, paradigmatisch etwa in Pichlers das *Haus Oggau* (Abb. 7).

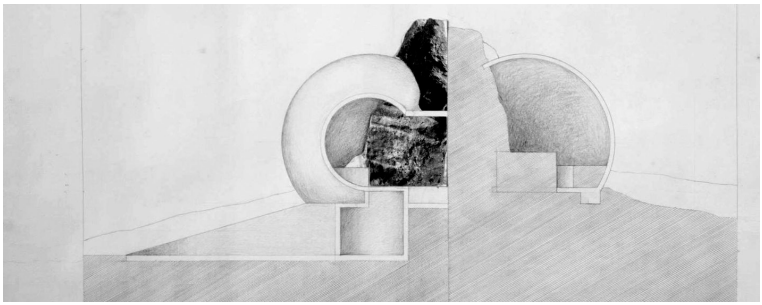


Abb. 7: Raimund Abraham/Walter Pichler, *House, Oggau, Burgenland, Austria* (1963). Graphite with collaged photographs on paper; 12 7/16 in. x 26 3/4 in. (31.59 cm x 67.95 cm); San Francisco Museum of Modern Art, Accessions Committee Fund purchase © Abraham / Pichler

30 Günther Feuerstein: Thesen zu einer Inzidenten Architektur (1958), in: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/2-3 (1969), S. 3–4, hier S. 3.

31 Joseph Esherick: [Einleitung], in: Architektur, S. 3–4, hier S. 4, zit. nach: The Austrian Phenomenon, S. 18.

32 Der Kerzenladen Retti von 1966 und das Juweliergeschäft Schullin 1 von 1974 sind nur die beiden berühmtesten Beispiele von Holleins Architekturen des (Selbst-)Verkaufs, vgl. http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Shops-und-Interiors (22. Dezember 2015).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Frage, wie ihre Formen im Detail zu lesen sind, bleibt unklar bzw. wird von Pichler bewusst verunklärt: »Architektur ist« laut dem Architekten die »Verkörperung der Macht und Sehnsüchte weniger Menschen«.[33] Als enigmatische »Verkörperungen« geben Pichlers Entwürfe nur noch zu erkennen, dass hier etwas als physiognomischer Ausdruck zu lesen *wäre,* würde man zum Kreis der Wenigen gehören, an die dieser sich richtet. Dass Roithamers Kegel-Projekt die tödlichen Konsequenzen einer solchen elitären und hermetischen Konzeption von Architektur aufzeigt, muss kein Zufall sein: Walter Pichler und Thomas Bernhard haben sich gekannt, ihre Werke entstanden in nahen topografischen, historischen und sozialen Kontexten.[34] Trotzdem gilt es, die Differenzen nicht außer Acht zu lassen: Bei der frühen Architektur Walter Pichlers und Hans Holleins handelt es sich wie bei vielen Plänen Boullées und Ledoux' um Entwürfe, die gar nie gebaut werden sollen. Damit entziehen sie sich dem möglichen Scheitern ihrer Zeichenhaftigkeit, das in *Korrektur* fiktional vollzogen wird.

Der postmodernen Tendenz einer ›absoluten Architektur‹ steht eine Postmoderne gegenüber, die ihre historische Reflexion betont. Einer ihrer wichtigsten Vertreter ist Aldo Rossi, der schon zu Beginn seiner Laufbahn Boullées *Essai sur l'art* erstmals auf Italienisch übersetzt.[35] Wie der fiktive Architekt Stourley Kracklite ist Aldo Rossi beflissen, Boullées Werk zurück in einen geschichtlichen Kontext einzubetten und damit auch sein eigenes Schaffen in diese Kontinuität zu stellen. Präsent wird dieser Wunsch im Wandgemälde *La città analoga,* das Rossi 1973 bei seinem Schüler Arduino Cantàfora in Auftrag gab.[36] Im Fluchtpunkt des programmatischen Bildes befindet sich Boullées Leuchtturm-Entwurf, im zentralen Vordergrund Rossis *Monumento ai Partigiani,* ikonische Gebäude der Architekturgeschichte säumen die Straße, welche sie verbindet (Abb. 8).

---

33 Hans Hollein/Walter Pichler: [Architektur/Sie wird geboren], in: Architektur, S. 16.

34 Eine Kurzgeschichte Bernhards erschien gleichsam als Nachwort in einem Zeichnungen-Katalog Pichlers, vgl. Thomas Bernhard: Ebene, in: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard, Salzburg 1973, S. 245–247. Die Bekanntschaft zwischen Pichler und Bernhard scheint jedoch eher oberflächlich gewesen zu sein, da sich bislang keine weiteren Dokumente hierzu fanden. Die Publikation der Kurzgeschichte war vermutlich ein Freundschaftsdienst gegenüber dem gemeinsamen Salzburger Residenz Verlag.

35 Étienne-Louis Boullée: Architettura saggio sull'arte, hg. und übersetzt von Aldo Rossi, Venedig 1967.

36 Vgl. Arduino Cantàfora: La città analoga (1973), in: Aldo Rossi/Gianni Contessi: Arduino Cantàfora, Mailand 1984, S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

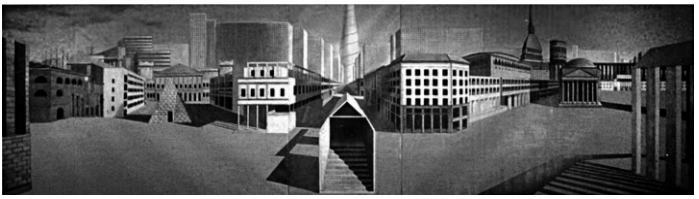


Abb. 8: Arduino Cantàfora, *La città analoga* (1973)
© Arduino Cantàforas

Anders als Kracklite markiert Rossi zwar sehr wohl Differenzen zu Boullée, dies relativiert aber nicht den Einfluss, welche die Revolutionsarchitektur auf das Formenrepertoire und Denken Rossis gehabt hat. Trotz betont empirischem Fundament behauptet auch er einen subjektiven und emotionalen architektonischen Ausdruck: Architektur sei »eine Art, die grundlegende Suche nach dem Glück zum Ausdruck zu bringen«.[37] In diesem Sinne interpretiert Rossi seine eigenen Gebäude als »Formen, in denen sich das Leben und der Tod manifestier[en]«,[38] und erwähnt in seiner Autobiografie eine Vielzahl autobiografischer Erlebnisse, Lektüren und Bauten, die letztlich zur Formgebung beitrugen.[39] *La Nuova Piazza* in Perugia (Abb. 9), eines seiner wichtigsten Bauten, spricht eine monumentale, aber historisch reflektierte geometrische Formensprache.

Abb. 9: Aldo Rossi, *La Nuova Piazza Perugia* (1984)
© Dave Morris

37 Aldo Rossi: Wissenschaftliche Selbstbiographie, übersetzt von Heinrich Helfenstein, Bern/Berlin 1988, S. 12. Die Erstausgabe erschien 1981.
38 Ebd., S. 126.
39 Darunter auch Boullées Schaffen und Rossis persönliche Auseinandersetzung mit diesem, vgl. ebd., S. 82 und 137.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Welcher *persönliche* Ausdruck sich hinter dieser verbirgt, bleibt freilich nicht rekonstruierbar. Ausgehend von Peter Greenaways Film, stellt sich auch bei dieser Architektur die Frage, ob sie sich mithilfe ihrer ostentativen historischen Referenz in die Architekturgeschichte einzureihen vermag oder von dieser nicht gleichsam überdeckt wird.

The Belly of an Architect und *Korrektur* reflektieren also nicht nur das Potential einer Architekturtheorie der *caractères,* sie weisen damit zugleich auf Probleme ›charakteristischer‹ Architektur ihrer Zeit hin. Was heißt dies für den Fortbestand der Physiognomik als Kulturtechnik der Architektur in der Postmoderne? Die Architekturphysiognomik der Revolutionsarchitekten verfolgt ein sensualistisch-aufklärerisches Programm, und die moderne Architekturphysiognomik strebt nach der Erfüllung sozialer Utopien. Danach findet ein Rückzug auf den innovativen, authentischen Ausdruck statt, der nicht länger einer klar umrissenen Ideologie entspricht und darum auch gänzlich dem einzelnen Individuum verpflichtet sein kann. Die neuen Herausforderungen einer postmodernen Architekturphysiognomik verschärfen Thomas Bernhard und Peter Greenaway in ihren je eigenen Medien zu Aporien. Denn hier werden architekturphysiognomische ›Schreibprojekte‹ vor ein schwerwiegendes Dilemma gestellt: Einerseits droht der architektonische Ausdruck unlesbar zu werden, wenn er historische Formensprachen radikal zu überschreiben sucht, andererseits begibt er sich in Gefahr, von der Architekturgeschichte selbst überschrieben zu werden, wenn er nur noch deren Sprache spricht.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. Bühne und Leinwand

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

CLAUDIA SCHMÖLDERS

Das griechische Gesicht des Tanzes
Eine Faszinationsgeschichte von Lady Hamilton zu Isadora Duncan

Wer vom europäischen Tanz der letzten Jahrhunderte redet und dabei nicht den Volkstanz meint, denkt in der Regel an zweierlei Welten: an die romanisch-höfische Tradition des Balletts und an eine imaginierte griechische, die im Zeichen des Dionysos um die vorletzte Jahrhundertwende zum freien Ausdruckstanz geführt haben soll. Dass beide oder sogar alle drei Welten sich kreativ überschnitten haben, steht außer Frage. Dass es derartige Überschneidungen aber auch zwischen Bewegungskunst, Bildkunst, Theater und epischer Narration gab, ist erst seit der letzten Jahrtausendwende wirklich bewusst und Teil der Forschung geworden. Birgit Jooss und Ulrike Ittershagen legten fast zeitgleich umfangreiche Studien zur einer Kunstform vor,[1] die unter dem Namen der ›lebenden Bilder‹ sowie auch der ›Attitudes‹ zurück in die Goethezeit führt, in der sie beliebt, aber nicht wirklich populär wurde. Heimisch wurde sie erst nach und mit der Erfindung des Stummfilms und der damit unerhörten Erweiterung der Bildfamilie. Als eine Art Hauskammertheater übte sie zunächst ein physiognomisches Regime eigener Art zwischen Kunstüberlieferung, Kunstausübung und Kunstvernichtung aus – Vernichtung im Sinne von Grenzüberschreitung zum Boulevard einerseits, zur schieren Gymnastik andererseits.

Physiognomisch an alldem war zunächst vor allem die Position des Betrachters. Seit der antiken Deklaration der ›Physiognomik‹ gab es zwischen Objekt und Betrachter das Sprachspiel der Deutung: Äußere Zeichen mussten und konnten als Zeichen einer inneren Verfasstheit erraten werden. Es waren die

---

1 Birgit Jooss: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999; Ulrike Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1998. Jooss betont eindringlich den Unterschied zwischen ›Attitüden‹ und ›lebenden Bildern‹ (S. 103); Ittershagen gibt ihrer Darstellung eine eigene Note, indem sie mit einer derben Karikatur von Thomas Rowlandson einsetzt. Wirklich in Gang kam die Ideengeschichte wohl erst mit der großen Biografie von Kate Williams: England's Mistress: The Infamous Life of Emma Hamilton, London 2006, sowie der originellen Kunstgeschichte von Carrie J. Preston: Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance, New York 2011.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lebensweltlichen Szenen des Sklavenmarktes oder des Pferdehandels, die ein Ratespiel zwischen Käufer und Verkäufer erzeugten, aber auch die Szene der Medizin, deren Semiotik zum Teil bis heute gilt. Nicht zuletzt galt seit dem Mittelalter das Wissen des Herrschers, welcher Phänotyp für den Dienst bei Hofe wohl wirklich geeignet sei, als physiognomisch. Ja, der Umgang bei Hofe überhaupt – man denke an Gracián – hielt sich an winzige Zeichen der Ratekunst. Als Lavater 1772 auf die Bühne dieses Diskurses trat, hatte die Physiognomik neben ihrer pragmatischen dann schon eine eindringliche Kunstgeschichte. Hier ging es nicht um Charakter, sondern um größtmögliche Lebendigkeit der zwar kunstvoll bearbeiteten, aber eben doch toten Materie. Winckelmann, der antike Skulpturen durch Ekphrasis »ins Leben hinein« betrachtete, mag als Erfinder eines pygmalionesken Schreibens gelten, wie später Mme de Staël in ihrem Buch über Deutschland hervorhob.[2] Aber mit Lavater als Meister der Entzifferung von Körpern trat die Idee der Charade, der Zwang zum Erraten, als Modus eines »unsicheren Wissens« ins Blickfeld, und diesem Modus ist, musikalisch gesprochen, der folgende Gedankengang gewidmet.

Gerade wegen der vorauseilenden Modernität dieser Hermeneutik lohnt sich eine Darstellung im Rückblick, zumal unter Anleitung von Gabriele Brandstetter, der ersten Tanzwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin, seit 1996 im Amt, mit einem Akzent auf Kultur- und Literaturwissenschaft. In ihrem Buch über *Körperbilder der Avantgarde* (1995)[3] fasste Brandstetter damals mit einem kühnen Wurf drei Initianten des Diskurses um 1900 zusammen: Aby Warburg, den Gründungsgeist der Kulturwissenschaft mit seinem Konzept der Pathosformeln von 1905,[4] dann Isadora Duncan mit ihren Ideen zum *Tanz der Zukunft* von 1903[5] und schließlich den Diagnostiker physiognomischen Schreibens, Hugo von Hofmannsthal, mit dem soge-

---

2 Helmut Pfotenhauer: Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 313–330.

3 Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1995. Soeben erschien die amerikanische Übersetzung: Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avantgardes, Oxford/New York 2015.

4 Vgl. Marcus Andrew Hurtig: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, Köln 2012.

5 Isadora Duncan: Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung, Leipzig 1903. Im Folgenden zitiert nach der Neuausgabe von Karl Federn, Jena 1929.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nannten Chandos-Brief von 1902, dieser berühmtesten Aufforderung zur Pantomime um 1900.[6]

Wie kam diese Kombination bei Brandstetter zustande? Tatsächlich konnte sie die Assoziation zwischen der amerikanischen Tänzerin und dem deutsch-jüdischen Kunsthistoriker einfach deshalb stiften, weil Duncan im Jahr 1899 die berühmte *Primavera* von Botticelli in Florenz besucht und damals an eben diesem Gemälde, dem Warburgs erstes Buch u.a. galt, offenbar tagelang einen ihrer frühesten Posen-Tänze einstudiert hatte.

Dass Warburg davon wusste, ist unwahrscheinlich; er hat sich ohnehin eher ungnädig über die Duncan geäußert. Vielleicht war ihm, dem Liebhaber der Renaissance, auch der demonstrative Hellenismus der Tänzerin unheimlich, denn Duncan tanzte 1903 nicht nur vor dem griechischen König Georg I. und dessen russischer Frau Olga, sie ließ sich mit ihrer Familie auch gleich einen ganzen Tempel unweit von Athen errichten.[7] Was sie damals eigentlich bewog, die Szene des klassischen Balletts unter Protest zu verlassen, griechische Gewänder anzuziehen und sich schließlich zu einer Art physiognomischem Sprachrohr der Evolution zu machen, ist eine der Fragen, denen ich in der Folge nachgehen will; keineswegs als Erste, denn die Tanzwissenschaft ist in den letzten 20 Jahren geradezu stürmisch aufgestiegen.[8]

Aber kann man Tanz überhaupt als ›physiognomische Darstellung‹ bezeichnen? Geht es dabei um Erkenntnisse durch die diaphane Körperbewegung hindurch auf charakterliche Befunde? Brandstetter spricht von Tanzlektüren, womit sie sowohl ihre eigene Hermeneutik bezeichnet als auch die Körperdarstellungswelt der Tänzer, die ja seit dem 17. Jahrhundert ihre Bewegungen im Raum auch choreografierten, also schriftlich notierten: griechisch *choros graphein, den Tanz notieren*. Notationen wie diese sind bis heute freilich nicht hermeneutisch physiognomisch gemeint, sondern vorschriftlich, präskriptiv. Und eben diese physiognomische ›Vorschriftlichkeit‹ umspielt immer wieder den Kern der hier vorgestellten Ideengeschichte. Duncans Tänze hätte man zwar wohl nie grafieren können, zu viel Improvisation herrschte bei ihr, wie bei so vielen anderen Solotänzern der Zeit. Aber ohne Vorlage tanzte auch sie nicht, und diese Vorlagen konnte man auch beschreiben, wie etwa Helene

---

6 Hugo v. Hofmannsthal: Ein Brief, in: Der Tag. Berlin, Nr. 489, 18. Oktober 1902 (Teil 1); Nr. 491, 19. Oktober 1902 (Teil 2).

7 Vgl. Isadora Duncan: My Life, London 1928.

8 Um nur auf die Aktivitäten der Freien Universität zu verweisen: Seit 2005 gibt es dort ein Zentrum für Bewegungsforschung unter Leitung von Gabriele Brandstetter, seit 2008 (zusammen mit Erika Fischer-Lichte und anderen) das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Research Centre of Interweaving Performance Cultures.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Nostitz, Freundin von Hofmannsthal. In ihren Erinnerungen von 1924 beschrieb sie einen Auftritt der Duncan um 1913:

> Ich erlebte Isadora Duncan […] kurz vor dem Kriege in Athen. Wie so oft, füllte sie einen ganzen Abend mit ihren Tanzphantasien aus. Nicht einen Augenblick ermüdete das Publikum. Denn hier war die Fülle des Lebens und der Kunst Ausdruck geworden. Sie tanzte die Säulen, die sie bei Sonnenuntergang und unter Sternen erlebt hatte. Sie tanzte die heiligen Schauer der Tempel, von denen der Weihrauch zu den Göttern aufsteigt, tanzte die Nymphen der Berge, Wälder und Flüsse, und die bacchantische Freude dionysischer Feste, tanzte die majestätische Tragik antiker Tragödien. Dann raste sie wieder daher wie eine Mänade und war die Furie, die Erinnye, die Orest in den Wahnsinn treibt, oder erschien als klagender Orpheus, als verlorene Seele, und tanzte die Sehnsucht, oder schritt als Iphigenie in weißem Gewande einher. Wie auf einer antiken Vase sank ihre Gestalt zu Boden und lag sinnend mit erhobenem Arm, und schwang sich dann wieder auf und war die freudige Göttin, mit Blumen bekränzt.[9]

Was für eine Textsorte haben wir hier vor uns – ein Stück Autobiografie, eine Apotheose, eine Ekphrasis eigener Art? Sicher jedenfalls eine bildungsbürgerliche Reminiszenz, denn es handelt sich um eine Paraphrase des ältesten griechischen Dialogs über den Tanz von Lukian, dem einflussreichsten Beispiel körperdeutenden Schreibens mit einer langen Geschichte.[10] Offenbar war es schon bei den Römern üblich, Naturdarstellungen ebenso wie mythologische Geschichten in einer stummen Motorik nachzustellen, um sie alsdann erraten zu lassen.

---

9 Helene von Nostitz: Aus dem alten Europa, Leipzig 1924, Neuaufl. Frankfurt a.M. 1950, S. 161.

10 Vermutlich kannte oder besaß sie sogar die zeitgenössische Ausgabe *Lukian. Sämtliche Werke,* nach Wielands Übersetzung neu ediert von Hanns Floerke, in 5 Bänden, München/Leipzig 1911. Der Dialog *Peri Orchesios* – lat. *De Saltatione* – beschreibt in der alten Übersetzung von Pauly: »19. Nachdem ich aber der Indier und Aethiopier Erwähnung gethan, ist es nicht mehr als billig, auch ihrer Nachbarn, der *Aegyptier,* mit einem Worte zu gedenken; und so möchte ich denn behaupten, jene alte Fabel von dem ägyptischen *Proteus* spreche von nichts Anderem, als von einem geschickten Pantomimen, einem Meister in der Kunst der Nachahmung, der sich alle mögliche Stellungen und Figuren geben, und durch die Art seiner Bewegungen bald den weichen Fluß des Wassers, bald die Heftigkeit des flammenden Feuers, bald wieder den wilden Ungestüm eines Löwen, oder den Grimm eines Panthers, bald einen vom Winde bewegten Baum, kurz Alles darstellen konnte, was er nur immer wollte. Die Fabel aber, um das Wunderbare dieses Talentes zu erhöhen, erzählt diese Erscheinungen so, als ob er das Alles wirklich gewesen, was er durch Nachahmung darstellte. In der That steht dieselbe Kunst der Täuschung auch unsern heutigen Pantomimen zu Gebot: ist es doch oft, als ob sie sich in Einem Momente in ganz andere Wesen umwandelten, und den Proteus selbst zu spielen wüßten.«

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Greifen wir aber erst noch etwas aus. Die klassische Vorstellung von Physiognomik als einer Lehre der Gestaltdeutung bezieht sich ja auf stillgestellte Körper, genauer auf artefaktisch stillgestellte Phänotypen; für die bewegten hat man erst seit und mit Lichtenberg den Terminus ›Pathognomik‹ eingeführt, als Deutungslehre vorrangig von Mimik, für die es aber noch kein Medium gab. Aber konnte man sie als bewegte beschreiben? Zu den Prämissen des Tanzdiskurses von heute gehört die Einsicht, dass sich der tanzende Körper weder so noch anders ›deuten‹, ja nicht einmal wirklich beschreiben lässt, eben weil es um nonverbale Künste geht. Gabriele Brandstetter hat aber, vielleicht intuitiv, schon vor ihrem Körperzeichenbuch ein kompaktes Lesebuch zum Beweis des Gegenteils ediert: *Aufforderung zum Tanz* (1993),[11] ein literarisches Handbuch dieser Kulturtechnik, die natürlich von der Dichtung schon immer sehr eindrücklich evoziert wurde und deren elementare Bedeutung in den Sozialgefügen weltweit unbestritten ist. Vorschriftliche wie schriftliche Kulturen haben im Medium des Tanzes Motive aus existenziellen Praktiken wie Brautwerbung, Totenklage und Kriegsspiel inszeniert und als sozioästhetische *topoi* artikuliert. Dass man das diskursive Feld des Tanzes in Motive und Performanzen unterteilen muss, hat Peter Utz in seiner Studie zu Robert Walser überzeugend demonstriert und dabei kühn den Tanz als sprachliche Stilgebärde *sui generis* erwogen, die wiederum weniger als Ekphrasis denn als Dialog zwischen Autor und Leser gemeint sei.[12] Der Leser muss etwa erraten, ob etwas ernst oder ironisch gemeint sei, ob er lachen soll oder nicht: Die Miene gerät in Tanzlaune.

Auch Helene von Nostitz' Beschreibung von Duncans Posen kann man als ekphrastisches Zitat bezeichnen; dass dessen Autorin selbst viel eher eine Meisterin des Dialogs war, hat Hofmannsthal in seiner Komödie *Der Schwierige* verherrlicht. Grundsätzlich aber evoziert sie mit ihrer Aufzählung von Duncan als Mänade, Orpheus, Orests Erinnye oder Iphigenie womöglich eben doch einfach Pathosformeln im Tanz – den Begriff hatte Aby Warburg zwar damals schon geprägt, aber nicht wirklich in Umlauf gebracht –, Pathosformeln also, die wir heute zu den spektakulärsten Erbschaften des Hellenismus zählen, dem sich die Tänzerin Isadora Duncan 1903 mit ganzer Seele ergeben hatte. »Weil die Posen der Griechen nur der Natur folgen, weil alle Götter der Griechen nur Naturgötter sind, nehme

11 Gabriele Brandstetter: Aufforderung zum Tanz, Stuttgart 1993.

12 Peter Utz: Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 28 (1984), S. 384–404.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ich konsequent Posen der griechischen Antike an, denn allein diese sind richtig auf unserer Erde.«[13]

Was immer innerhalb der Kulturwissenschaft aus Warburgs Pathosformeln geworden sein mag – deren ursprünglich zeitgenössische Tanz-Szene, vor allem die Idee der Pose, bot damals einen erstaunlich passenden Horizont für die Idee in sich geschlossener einfacher ›Mneme‹. Dieses Kunstwort sollte schon um 1900 als Pendant zum Wort ›Gene‹ memorier- und vererbbare Einheiten beschreiben,[14] kulturell resistent gegen Veränderungen, wie etwa Märchenmotive oder Archetypen, oder um 1900 die ›Elementargedanken‹ von Adolf Bastian, Direktor des Berliner Völkerkundemuseums, oder etwas später die literarischen ›Topoi‹ von Ernst Robert Curtius. Dass man auch visuelle Gesten und motorische Szenen von Körpern, gemalt oder gemeißelt, als ›Mneme‹ analysieren und ähnlich wie Märchenmotive durch die Jahrhunderte und die unterschiedlichsten Medien verfolgen könnte und müsste, hat die ›Pathosformel‹ jedenfalls zu einem der beliebtesten Werkzeuge der Kulturwissenschaft gemacht.

Die Tanzkultur selbst kennt dazu ein winziges motorisches und sinnfreies Äquivalent in den sogenannten Positionen des klassischen Balletts; seit dem 17. Jahrhundert gab es für Tänzer eine Reihe von festgelegten Haltungen des Körpers, vielleicht vergleichbar älteren Einteilungen auf dem Gebiet der Reiterei, deren Zweckdienlichkeit in der Kriegskunst noch unvergessen war.[15] Neben diesen klassischen Posituren gab es aber seit dem 18. Jahrhundert auch die sogenannten ›Attitüden‹ aus der Geschichte der Pantomime. Der griechische Satiriker Lukian hat die Pantomime, wie gesagt, schon um das Jahr 200 unserer Zeitrechnung in die Theoriegeschichte eingeschrieben. Sulzers Lexikon der schönen Künste erwähnt sie eher zurückhaltend,[16] aber zur Goethezeit konstellierte sich dann eine lange Tradition der sogenannten ›lebenden Bilder‹ als eigene Kunstgattung neben und mit den ›Attitüden‹.[17] ›Topoi‹ wurden in diesem Kontext Figuren der antiken Erzähl- und Bildniskunst, Abbildungen auf Vasen, aber auch Statuen, insofern sie von lebenden Menschen nachgestellt wurden, nachgestellt eben, *um vom Zuschauer erraten zu*

---

13 Isadora Duncan: Der Tanz der Zukunft, S. 43.

14 Vgl. Richard Semon: Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig 1904.

15 Vgl. Ulrich Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung, München 2015.

16 Vgl. Johann Jakob Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 876–878.

17 Vgl. Birgit Jooss: Lebende Bilder, sowie Ulrike Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden. Der Körper musste oder durfte spielerisch auf eine Bedeutung hin gelesen werden. Eine Narration, zumeist von Homer, steckte hinter jeder Pose; die Betrachter wurden zwangsläufig zu Physiognomisten, eben wie Helene von Nostitz, die später mit Lukian in der Hand die große Duncan entzifferte. Es war eine Art dialogischer Aneignung der Antike mit fließenden Übergängen zwischen Bild, Tanz, Literatur und Theater, zunächst ohne Musik, ohne inszenatorischen Aufwand, weshalb diese Kunst leicht auch in höfische wie bürgerliche Haushalte einziehen konnte. Lebende Bilder ebenso wie griechische Attitüden konnte man in jeder Hütte inszenieren – es bedurfte nur der Kenntnis des mythologischen Motivs, der antiken Kleidungsstücke, aber natürlich auch einer möglichst ausgebildeten gymnastischen Gelenkigkeit.

Beide Traditionen, die gymnastische wie die physiognomische, hatten um 1900 ihre Autoren neben Duncan und neben Hofmannsthal. Die gymnastische durchspielt etwa Frank Wedekinds Halbroman *Mine-Haha,*[18] die seltsam verschlüsselte Geschichte eines hetärischen Internats nach antiken Vorbildern. Völlig im Zentrum aber steht sie im Klassiker der sogenannten physischen oder auch ästhetischen Gymnastik, der Bewegungslehre von Genevieve Stebbins, einer einflussreichen amerikanischen Tanzlehrerin. Stebbins' Buch[19] erschien zuerst 1885 und in sechster Auflage 1902, ein Jahr vor *Mine-Haha*. Beide Werke repräsentieren eine hellenistisch inspirierte Tanzwelt, die gleich weit vom Volks- wie vom Gesellschaftstanz, vom klassischen Ballett wie vom Tanz der Avantgarde entfernt war. Es war eine Welt der Vorstufen zu alldem, eine Art motorische Propädeutik mit charakteristischer Dissonanz. Während Wedekind die jungen Mädchen in einem erotisch-schwülen spartanischen Tanzkollektiv aufwachsen und untergehen lässt, zielt Stebbins auf das Gegenteil: auf die Zurichtung weißer Amerikanerinnen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, in der Absicht, sie für den Auftritt in höherer Gesellschaft oder auch für einen Auftritt auf der Bühne oder eben für beides zu trainieren, also eigentlich Gymnastik als Teil der Manierenlehre, ja Psychohygiene anzubieten. Das Buch von Stebbins hat dabei zunächst keine literarischen Absichten. Es ist ein präskriptiver Text über Körperbewegungen und -haltungen, der aber Lehrer und Schüler in eine ausdrücklich dialogische Szene versetzt und letztlich auf eine physiogno-

---

18 Frank Wedekind: Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen, München 1903.

19 Genevieve Stebbins: Delsarte System of Expression, 2. Aufl., New York 1887 [zuerst 1885].

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mische Dressur hinausläuft. Das Projekt verdient eine etwas ausführlichere Betrachtung, denn Stebbins wird in Deutschland erst seit kurzem überhaupt von der Tanzforschung gewürdigt.[20]

Geboren in San Francisco 1857, gestorben 1934, kam Genevieve Stebbins als junges Mädchen zu einer Theaterausbildung bei Steele MacKaye, der seinerseits als Schüler des sagenumwobenen François Delsarte (1801–1871) dessen Lehre verbreitete.[21] Delsarte gab seit 1835 Kurse für Sänger und Schauspieler, die mit der traditionellen Ausbildung gescheitert waren wie er selbst.[22] Da er nicht schreiben konnte oder wollte, wie viele vergleichbar charismatische Lehrer, blieb dies seinen Schülern überlassen. Steele MacKaye ging nach dem Tod seines Lehrers 1871 zurück in die USA, wo er durch seine Frau den amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce kennen lernte, der sich seinerseits für das triadische Zeichensystem von Delsarte interessierte.[23]

Delsartes Idee, wenn nicht Religion einer ›physischen Kultur‹ – er war ein Anhänger von Saint-Simon – fasste Genevieve Stebbins im genannten Buch von 1885 zusammen. Von Tanz war darin nicht die Rede. Vielmehr wurde der sogenannte Delsartismus im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Art Ideologie des körperlichen Auftritts in den Vereinigten Staaten. Er verhieß Schönheit, Gewandtheit und moralische Makellosigkeit für Männer wie Frauen. Leitbild war die griechische Kalokagathie; schließlich hatte auch Stebbins einen hellenistischen Bildungshorizont, lange vor Duncan. 1881 besuchte sie auf einer großen Europareise die Museen in Paris, die auch Delsarte aufgesucht hatte, und prägte sich die Posen – also eben Pathosformeln *avant la lettre* – ein, die als sogenanntes *statue posing* schon in Delsartes Programm vorkamen.

Dem Historiker Taylor Lake zufolge erlaubte die soziale Praxis des *statue posing* schon um 1830 den amerikanischen Frauen der Mittelklasse, Theater im trauten Heim zu spielen und dabei zugleich klassische Bildung zu

---

20 So zuletzt energisch von Carrie J. Preston: Modernism's Mythic Pose.

21 Delsarte und Stebbins werden seit den 1980er Jahren Jahren von Nancy Lee Chalfa Ruyter in Erinnerung gehalten; vgl. Nancy Lee Chalfa Ruyter: The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism, London 1999.

22 Er verlor seine Stimme durch falsche Ausbildung, hielt aber am Plan einer Bühnenexistenz fest, wenn auch nur als Lehrer. Heute hält man ihn für einen Vorläufer von Stanislawski.

23 Zu Steele MacKaye vgl. Wendell Stone: Expressing Delsarte: Steele MacKaye's Contributions to the System of the French Master, in: Pioneering North America. Mediators of European Culture and Literature, hg. von Klaus Martens, Würzburg 2000, S. 215–224.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

extemporieren.[24] Indem sie sich im pseudo-hellenischen Stil anzogen und Figuren und Themen aus der Kunstgeschichte nachstellten, konnten sie sich sozial höherstufen, weil – wie in Europa – auch die jungen Frauen der amerikanischen Oberschicht zwar pantomimisch agierten, aber sich gleichzeitig – anders als in Europa – gymnastisch dressieren ließen. Das *statue posing* war eine Weile lang in New York selbst in Museen und Theatern öffentlich Mode, bevor es im Boulevard verkam.

Noch im Todesjahr von Delsarte 1871 hellenisierte sich das Posieren dann aber wieder nachhaltig in Gestalt eines Musicals über *Pygmalion and Galatea,* komponiert von William Gilbert und hundertfach aufgeführt.[25] Die Galatea spielte damals Mary Anderson aus der Delsarte-Schule, und die berühmte Szene, in welcher die Statue zum Leben erwacht, wurde jedes Mal mit größtem Beifall bedacht. Andersons Galatea gewann schließlich auch deshalb geradezu ikonische Geltung, weil sich die Schauspielerin mit weißer Perücke weiß schminkte, sogar weiße Arme und Schultern zeigte und so dem griechisch unterfütterten Idol einer weißen Amerikanerin huldigte. Winckelmanns Kunstlehre hatte hier ihren vielleicht politischsten Kontext gefunden und ihre Kernbotschaft: mittels *Nachahmung* der Antike diese Antike zurück ins Leben zu rufen.

Denn dieses ›Zurück ins Leben‹, dieser Ausdruck der Wiedergeburt, war ja auch eine Formel mit ehrwürdiger europäischer Ideengeschichte. Seit 1772 gab es das *Pygmalion*-Melodram von Rousseau, inszeniert von Goethe in Weimar; und im gleichen Jahr konzipierte Goethe seinen Prometheus, der im gleichnamigen Gedicht wie auch im Drama Menschen schuf und Statuen beseelte. Und ebenfalls 1772 trat Lavater als physiognomischer Essayist auf den Plan, wenn auch noch anonym, der seinerseits Winckelmann huldigte und dessen Ekphrasis kunstvoller Leiber aus Stein.[26]

---

24 Vgl. Taylor Lake: The Delsarte Attitude on the Legitimate Stage: Mary Anderson's Galathea and the Trope of the Classical Body, in: Mime Journal 4/23 (= Essays on François Delsarte) (2004), S. 113–135.

25 William Gilbert (1836–1911), ein britischer Librettist für Operetten, die sogenannten ›Savoy Operas‹, Begründer des Garrick Theatre, schrieb 1871 mit *Pygmalion and Galatea* sein bis dahin erfolgreichstes Stück.

26 Vgl. [Johann Kaspar Lavater]: Von der Physiognomik, Leipzig/Winterthur 1772. Sonderdruck eines Vortrags vor der Zürcher Naturforschenden Gesellschaft, anonym erschienen auf Anraten des Arztes und Schriftstellers Johann Georg Zimmermann. Vgl. zu diesem ganzen Komplex vor allem Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert, München 1998.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser Szene des Totstellens und Wiedererwachens, dieser ›Pygmalionformel‹, *sit venia verbo,* setzte nun Genevieve Stebbbins in ihrem Lehrbuch ein Denkmal. Sie prägte sie gleichsam als kleinste Münze dessen, was ›Renaissance‹ wörtlich meint. Mit folgendem Dialog setzt ihr Text ein:

> A lovely day in spring. You are before me. Listen to my words: The first great step in the study of this art is the attainment of perfect flexibility. This is acquired by diligent practice of the decomposing exercises, as witness: I withdraw my will-power from fingers, the hand. Touch it. Do not shudder. Do you feel as if a dead thing had struck your living palm?[27]

Kaum zu glauben, dass die Vorstellung einer Leichenhand ihre Schülerinnen zum Mitmachen bewegen konnte. Aber es hat offenbar funktioniert. Die Lehrerin fährt fort: »Now I will show you the same phenomenon with forearm, entire arm, waist, spine, hips, knees, ankles, toes, jaw, eyelids. Now I fall.«[28] Unwillkürlich wird man hier an eine Marionette denken, die von ihrem Spieler zur Ruhe gelegt wird, vor dem nächsten Auftritt. Und die Marionette gehorcht[29] und zelebriert die Pygmalionformel. »Give me your hand and help me to rise«, sagt die Lehrerin zur Schülerin in ihrem Lehrbuch. »I did not mean to startle you so. I have not even bruised myself. I simply withdrew my vital force into the reservoir at the base of the brain. The first great thing to be acquired is the flexibility of the joints.« Denkwürdig modern mutet dieser Dialog heute an. Denn Stebbins gab naturkundliche Erklärungen für ihre Motorik, die gewiss erst mit Einbruch der darwinistischen Epoche formuliert werden konnten: »These exercises«, fährt sie fort, »free the channels of expression, and the current of nervous force can thus rush through them as a stream of water rushes through a channel unclogged by obstacles. We name these exercises decomposing.«[30]
Leicht lassen sich in Stebbins' Vokabular die Vorlagen zu Isadora Duncans tänzerischem Credo erkennen. Stebbins evoziert vulgärvitalistisch eben das, was Duncan dann vollends naturalisiert und als Naturalisiertes wiederum gräzisiert: den freien Fluss der Bewegung, das Strömen des Wassers, die äußerste Beweglichkeit des Körpers und so fort. Zwar gehört die Delsarte-Schule, wie gesagt, nicht wirklich in die Tanzgeschichte, aber alles, was die Duncan später am herrschenden Ballett, am Bühnentanz also, kritisierte, die beklemmende Zwangsschulung, die Enge der Kleidung und so weiter,

---

27 Genevieve Stebbins: Delsarte System of Expression, S. 11.
28 Ebd.
29 Vgl. ebd.
30 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

all dies konnte sie hellenistisch inspiriert von ihren Lehrmeistern Delsarte und Stebbins kritisieren und abwerfen. Aber wohl kaum je ist der Aufruf zum Leben so nahtlos mit dem Bild des Totentanzes verknüpft worden wie im folgenden Satz:

> »Sehen Sie denn nicht, dass unter den Röckchen und unter den Trikots deformierte Muskeln tanzen?«, fragte Duncan 1903 ihr Publikum. »Wenden Sie den Blick nicht ab, denn unter den Muskeln sind die Knochen deformiert, ja ein deformiertes Skelett tanzt da vor Ihnen.«[31]

Auf die Gesundung dieses Knochengerüstes legte die Delsarte-Gymnastik größten Wert – aber eben auch auf Bildung. Und diese reichte noch hinter die 1830er Jahre zurück. Denn was Isadora Duncan um 1900 in Florenz an der *Primavera* studierte, konnte sie in der Tat als Erbin einer rund hundertjährigen Tradition ins Werk setzen: lange vor aller dionysischen Anleitung, lange vor Nietzsche und vor Jane Harrison, der Lichtgestalt neuerer Klassikforschung.

Die leuchtende Figur hinter dieser ganzen griechischen Formgeschichte des *statue posing* war niemand anderes als Emma Hart, später Lady Hamilton und noch später Geliebte des Admirals Nelson. Geboren 1765 in einem Kohlennest in der Nähe von Liverpool, stieg sie zwischen 1786 und 1805 bis in die höchsten europäischen Kreise auf. Sie starb im Januar 1815 unter trostlosen Umständen in Calais, wohin sie vor ihren Steuerfahndern aus England geflohen war.[32] Als Hart 1786 aus pikanten Gründen zu dem Kunstsammler Sir William Hamilton nach Neapel kam, hatte sie bei dem Maler bereits das Posieren in antiken Gewändern und Haltungen erlernt.[33]

---

31 Isadora Duncan: Tanz der Zukunft, S. 35. »Der Tanz war einst die erhabenste aller Künste – und soll es wieder werden. Aus der enormen Tiefe, in die er gefallen ist, wird er sich erheben müssen. Die Tänzerin der Zukunft soll den höchsten künstlerischen Grad erreichen und dadurch alle anderen Künste miterheben. Die Mission der Tänzerin ist das Moralische, Gesunde und Schöne in der Kunst zum Ausdruck zu bringen. All dem ist mein Leben gewidmet.« (ebd., S. 36). Eine deutlichere Absage an dionysische Konvulsionen lässt sich 1903 nicht denken!

32 Die ausführlichste Biografie stammt von Kate Williams: England's Mistress. Zum 200. Todestag hat die Casa di Goethe in Rom ihr einen opulentem Katalog gewidmet, nicht ohne die Häme der Männerwelt zu reproduzieren. Ausgerechnet George Grosz trat in die Fußstapfen von Thomas Rowlandson mit seinen Illustrationen zur Satire von Alfred Meyer, gen. Munke Punke: Lady Hamilton oder die Posen-Emma, Berlin 1923. – Birgit Jooss: Lebende Bilder, hat auf die Vorläufer der Attitudes aufmerksam gemacht.

33 Ihr eigentlicher Liebhaber Greville musste sie aus finanziellen Gründen an seinen reichen Onkel William Hamilton weitergeben; es gelang ihr, den viel älteren Mann zu heiraten und am Hof von Neapel eine eindrucksvolle Rolle zu spielen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nun spielte ihr Leben plötzlich in einer gigantischen Sammlung von über tausend Vasen, Wandgemälden und Gläsern. Hamilton, damals britischer Gesandter am Hof von Neapel und neben seinem Interesse für Vulkanologie eben auch Kunstsammler, hatte 1772 ein Inventar erstellt und auch über die Ausgrabungen in Herculaneum berichtet. Darunter gab es eine Person mit geschlossenen Augen und deutlich erkennbarem Gesicht: beinahe unversehrt also seit dem schicksalhaften Vesuvausbruch im Jahr 79 n.Chr. Hamilton stellte sich seine Wiederbelebung vor als eine dramatische Auferstehung des Fleisches. Und um eine solche Auferstehung ging es dann eben auch in der Kunst der Emma Hart. Die Erfindung der ›Attitudes‹, die man gern ihr ebenso wie Sir William zuschreibt, bestand in der Reinszenierung von antiken Darstellungen nach gegebenen Vorlagen, und zwar vielen Vorlagen, die nacheinander gezeigt wurden, in einer anspruchsvollen Charade.
Was beim Maler Romney noch rein praktische Gründe hatte, der Wechsel von Pose und Kostüm, wurde nun in Neapel zu einer eigenen Choreografie, zu einer Art bewegtem Bild, einem Videomorphing *avant la lettre*. Die ›Attitudes‹ wurden im Saal des großen Palazzo auf ebener Erde gezeigt; Emma trug ein griechisches Gewand, und den Übergang von der einen zur nächsten Gestalt bewerkstelligte sie mit wenigen Handgriffen an ihren sechs Kaschmirschals und wenigen Requisiten. So nahe konnte das Publikum ihr kommen, dass man auch minimale mimische Bewegungen erkennen konnte. Die berühmteste Beschreibung dieser Kunst stammt von Goethe. Auf seiner italienischen Reise wurde er im März 1787 zum Augenzeugen – und mit der Druckfassung 1817 wurde sein Bericht kanonisch:

> Caserta, den 16. März 1787
>
> Wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben; man vergisst sich und die Welt, und für mich ist es eine wunderliche Empfindung, nur mit genießenden Menschen umzugehen. Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun, nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium, den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen, usw., dass man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, kniend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich, usw., eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. Soviel ist gewiss, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein.[34]

Hamiltons Biografin berichtet, dass unmittelbar nach Goethes Besuch ein Strom von Reisenden in das Haus kam. »The Attitudes soon became crucial to any Self-respecting visitor's Grand Tour and essential to his descriptions of his encounters with classical culture.«[35]

Mit diesen sogenannten ›Attitudes‹ entzückte Lady Hamilton zwischen 1785 und 1800 die gesamte europäische Gesellschaft, die sich in Neapel versammelt hatte. Angeblich beherrschte sie rund 200 Pantomimen, abgelauscht an meist griechischen Gemälden, Statuen und Vasenmalerei. Die Übergänge gestaltete sie offenbar mit wenigen Handgriffen so schnell, dass der Zuschauer von einer Stimmung in die andere katapultiert wurde – so wie es Goethe in seiner *Italienischen Reise* beschrieben hat.

Von Emma Hart-Hamilton gibt es unzählige Porträts, nicht nur vom Karikaturisten Thomas Rowlandson, sondern auch von den größten Porträtmalern der Zeit wie George Romney, von dem die Londoner National Portrait Gallery allein 26 Bildnisse besitzt, von Angelika Kauffmann und Elisabeth Vigée-Lebrun, von Tischbein und Friedrich Rehberg, dessen Vorlagen der italienische Künstler Pietro Antonio Novelli (1729–1804) nachgezeichnet hat (Abb. 1).

---

34 Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, Bd. 11, 8. Aufl., Hamburg 1974, S. 209. Ergänzt hat Goethe diesen Bericht nach seinem zweiten Besuch am 27. Mai 1787: »Auffallend war mir ein aufrechtstehender, an der Vorderseite offener, inwendig schwarz angestrichener Kasten, von dem prächtigsten goldenen Rahmen eingefaßt. Der Raum groß genug, um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und demgemäß erfuhren wir auch die Absicht. Der Kunst- und Mädchenfreund, nicht zufrieden, das schöne Gebilde als bewegliche Statue zu sehen, wollte sich auch an ihr als an einem bunten, unnachahmbaren Gemälde ergötzen, und so hatte sie manchmal innerhalb dieses goldenen Rahmens, auf schwarzem Grund vielfarbig gekleidet, die antiken Gemälde von Pompeji und selbst neuere Meisterwerke nachgeahmt. Diese Epoche schien vorüber zu sein, auch war der Apparat schwer zu transportieren und ins rechte Licht zu setzen; uns konnte also ein solches Schauspiel nicht zuteil werden« (ebd., S. 331).

35 Kate Williams: England's Mistress, Kindle edition, Position 2608.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Pietro Antonio Novelli nach Friedrich Rehberg, Lady Hamilton, Bleistift und braune Tinte, 1791, Washington, National Portrait Gallery, Ailsa Mellon Bruce Fund

Die Lady entzückte aber nicht nur mit ihrer Charade und mit den Bildungsgütern ihres Mannes und den berühmten ratefähigen Besuchern. Ihre Performance hatte als solche ein faszinierendes Janusgesicht. Wer sich um 1786 statt in Neapel in Berlin aufhielt, konnte dort Johann Jakob Engel begegnen, dessen *Ideen zu einer Mimik* von 1786 seine Schülerin Henriette Hendel-Schütz inspirierten und alsbald in die Fußstapfen Emma Harts treten ließen. Hendel-Schütz hatte Bilder von Hart-Hamilton gesehen – von Tischbein und Rehberg – und natürlich Berichte gehört.[36] Und die Reihe der Nachahmerinnen und Nachfolgerinnen lässt sich problemlos verlängern. So entzückten in den 1790er Jahren die ›Attitudes‹ u.a. auch die dänische Schriftstellerin Friederike Brun, selbst Augenzeugin in Neapel, die ihre Tochter Ida zur sittenreinen Nachfolgerin von Hamilton machen wollte. Etwas gespenstisch klingt die Begeisterung des fünfjährigen Kindes für Homer;[37] aber in ihren Memoiren

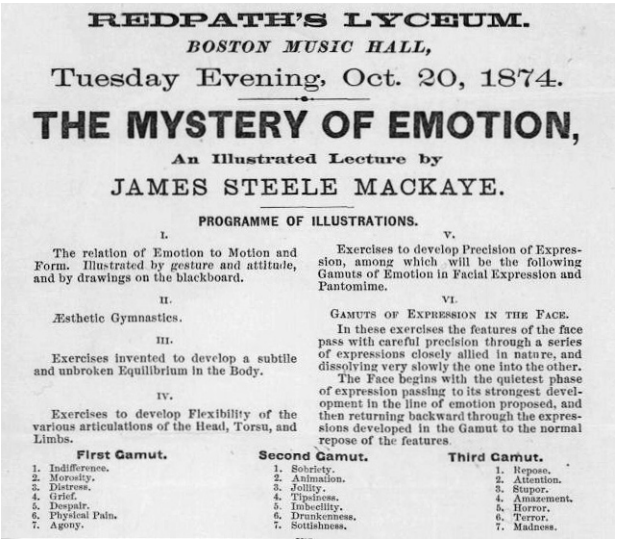
36 Vgl. Johann Jakob Engel: Ideen zu einer Mimik, 2 Bde., Berlin 1785/86.

37 Friederike Brun: Wahrheit aus Morgenträumen und Idas ästhetische Entwicklung, Aarau 1824, S. 199: »Mit wahrem Heißhunger fielst du, als wir nun das neue große Haus in der Stadt bezogen, über meine aus Rom mitgebrachten Kupferwerke und übrigen Kunstsachen her. – Aber vor allem zog Dich Tischbeins Homer und sein großes Werk über die altgriechischen Gefäße an. Du zogest die edlen hohen Gestalten so zu sagen in dich herüber […].«

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von 1824 hat die Mutter auch jenes pathognomische Detail gespeichert, das schon Goethe auffiel: das Wunder der blitzschnell wechselnden Stimmungen und Mienen. Sie verwandelten diese ›Attitudes‹ eigentlich in ein Mienenspiel des ganzen Körpers oder umgekehrt den Körper in ein Gesicht – und damit in eine neue physiognomische Qualität. Statt Inhalte in eine bildungsbürgerliche Charade zu verschließen, offenbarte der mimische Anteil nun ein offensichtlich zutage tretendes Fühlen.[38]

Eben dieses Mienenspiel, oder besser Mienentheater, hat dann auch die ersten Performances des Delsarte-Lieblingsschülers Steele MacKaye beherrscht. Ein Theaterzettel von 1874 aus Boston (Abb. 2) zeigt die zirkusartige Demonstration der elaborierten Pathognomik von MacKaye, der die Schauspieltechnik seines französischen Tanzlehrers François Delsarte (1811–1871) mit großer Verve in den USA verbreitete.



REDPATH'S LYCEUM.

BOSTON MUSIC HALL,

Tuesday Evening, Oct. 20, 1874.

THE MYSTERY OF EMOTION,

An Illustrated Lecture by

JAMES STEELE MACKAYE.

PROGRAMME OF ILLUSTRATIONS.

I.

The relation of Emotion to Motion and Form. Illustrated by gesture and attitude, and by drawings on the blackboard.

II.

Æsthetic Gymnastics.

III.

Exercises invented to develop a subtile and unbroken Equilibrium in the Body.

IV.

Exercises to develop Flexibility of the various articulations of the Head, Torsu, and Limbs.

V.

Exercises to develop Precision of Expression, among which will be the following Gamuts of Emotion in Facial Expression and Pantomime.

VI.

Gamuts of Expression in the Face.

In these exercises the features of the face pass with careful precision through a series of expressions closely allied in nature, and dissolving very slowly the one into the other.

The Face begins with the quietest phase of expression passing to its strongest development in the line of emotion proposed, and then returning backward through the expressions developed in the Gamut to the normal repose of the features.

First Gamut.	Second Gamut.	Third Gamut.
1. Indifference.	1. Sobriety.	1. Repose.
2. Morosity.	2. Animation.	2. Attention.
3. Distress.	3. Jollity.	3. Stupor.
4. Grief.	4. Tipsiness.	4. Amazement.
5. Despair.	5. Imbecility.	5. Horror.
6. Physical Pain.	6. Drunkenness.	6. Terror.
7. Agony.	7. Sottishness.	7. Madness.

Abb. 2: Steeve MacKaye, Theaterzettel aus dem Boston Music Hall Archive

38 Susan Sontag hat das noch in ihrem Roman *The Volcanolover* (1993) evoziert. Die vielen Filme über das Leben der Emma Hart Hamilton seit 1921 konnten das natürlich nicht nachstellen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unter dem Begriff des ›Delsartismus‹ gelangte die ›gesunde‹ mimisch-expressive Technik des Selbstausdrucks so bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in praktisch alle Haushalte der höheren Stände. Hamiltons und Delsartes Kunst der Stimmungswechsel tauchte bei ihm und später bei Stebbins unter dem Namen ›Gamut of Expression‹ wieder auf.

Mit andern Worten: Mit und neben dem *statue posing,* das seine Zuschauer in eine Bildungscharade verwickelte, also ein Rätselraten in Gang setzte, entstand ein Mienenspieltheater *mit der entgegengesetzten Botschaft:* dem klaren und jedermann erkennbaren Ausdruck einer Emotion. Der Terminus ›The Gamut of Expression‹ ging von Delsarte in das Vokabular seiner Schule ein. Allerdings geriet dieses ›Gamut‹ um 1870 sofort in den Sog des großen Buches von Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Men and Animals,* das 1872 erschien – und MacKaye reagierte, wie man sieht, blitzschnell. Womöglich kannte er, oder womöglich kannte sogar auch schon Delsarte die große Untersuchung des französischen Neurophysiologen Duchenne, dessen fotografisch gestützte Studien zum fazialen Ausdruck der Emotionen von 1862 Darwin seinerseits inspiriert hatten.[39] Wie dem auch sei: Genevieve Stebbins hat sich dieser Seite des Delsartismus nicht angeschlossen. Ihre Ausführungen über das ›Gamut of Expression‹ zeigen, dass sie vielmehr jeden Ausdruck in eine Narration zurückführte; und als ein solcher narrativer Ausdruck war er ja auch von Lady Hamilton in den Homer-Episoden und -Figuren evoziert worden.[40]

Auch Delsarte hatte Darwin nicht im Programm: Er starb ja 1871. Einer frühen sogenannten ›Queerstudy‹ von Morris Meyer von 1994 kann man aber entnehmen, dass sich Delsarte um 1830, nach dem Bruch in seiner Karriere, möglicherweise ganz woanders, nämlich bei Balzac inspiriert hat.[41] Dessen Traktate über das elegante Leben und über das Gehen von 1830 und 1833 liefern physiognomische Grundregeln – Balzac war bekanntlich ein großer Anhänger Lavaters. Im Horizont des Dandytums von Beau Brummel konzedierte er aber natürlich auch die Umkehrbarkeit der semiotischen Verhältnisse. Physische Zeichen und kulturelle Artefakte wie Wohnungen,

---

39 Vgl. Guillaume Benjamin Duchenne: Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, 2ème édition, Paris 1876.

40 Etwa im 19. Kap. von Genevieve Stebbins: Aesthetic Gymnastics, New York 1893, S. 177: »You are standing idly in a room: a step on the stairs attracts your attention. The door opens to admit a person for whom you have an affection. You greet this person in delighted surprise.«

41 Vgl. Morris Meyer: Under the Sign of Wilde. An Archeology of Posing, in: The Politics and Poetics of Camp, hg. von dems., London 1994, S. 65–93.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kleider, Kutschen, kurz, die gesamte Visibilität, mit Erving Goffman gesprochen, können erschlichen sein, können die Umwelt täuschen – aber auch auf das Subjekt zurückwirken, es sozusagen nach innen modellieren, wie etwa in Oscar Wildes *Dorian Gray*.[42] Was in die ungeschriebene Schauspielkunde von François Delsarte also über Balzac einfloss, war *umgekehrte Physiognomik* – und was seine Schüler zu Papier brachten, war nicht physiognomisches Schreiben, sondern physiognomisches *Vor*schreiben: eine Didaktik der physischen Erscheinung, die *Herstellung* des Phänotyps, der vom Betrachter unmittelbar erraten werden sollte, wie jeder Schauspieler auf der Bühne. Es war eine schillernde Didaktik, die z.B. unter eugenischen Vorzeichen schließlich auch so etwas wie eine evolutionistische Diktatur errichten konnte. Die Botschaft, die Genevieve Stebbins schließlich in die Welt sandte, war jedenfalls im Grunde darwinistisch; »Semeiotics«, zitierte Stebbins angeblich Delsarte, »is the science of the organic signs by which aesthetics must study inherent fitness.«[43]

Trotzdem: Die breitere Seite dieser Didaktik reicht tief in die Kunst, vor allem in die Pantomime der Stummfilmzeit, wie Carrie Preston und Ariane Martinez erst kürzlich nachgewiesen haben. Stumme Gebärden müssen zwar keine ›inhärente Fitness‹ beweisen, wohl aber müssen sie sich auf einen interkulturellen Code beziehen können, um international verstanden zu werden.

Entscheidender als die narrative Pantomime wurde um 1900 aber für den ›Tanz der Zukunft‹ die zunächst harmlos wirkende Formel von Genevieve Stebbins, wonach die gewünschte äußerste Flexibilität des Körpers nur durch vorherige restlose ›Decomposition‹ zu erreichen sei, durch das ›Sterben und wieder Auferstehen‹, kurz: durch die Pygmalionformel. Eben dieser Formel hat sich die neben Duncan wohl berühmteste Tänzerin im Europa der Jahrhundertwende zugewandt: Loïe Fuller, das amerikanische Bewegungswunder, entzückte damals nicht nur die Besucher der Folies Bergère, sondern auch Dichter und Denker mit ihrem Flammentanz.

Vollkommene Beweglichkeit bei gleichzeitig vollständiger Zerstörung: Der berühmte sokratische, also wiederum hellenistische Dialog *Eupalinos ou l'architecte* von Paul Valéry versucht das 1921 in Worte zu fassen, die sein Freund Rilke dann an das deutsche Publikum adressierte:

---

42 Meyer macht auf die enge Bekanntschaft zwischen Oscar Wilde und Steele MacKaye aufmerksam und vertritt die plausible These, dass *The Picture of Dorian Gray* eine Station der Ideengeschichte des *statue posing* war.

43 Genevieve Stebbins: Delsarte System of Expression, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Socrates: Und Flamme, ist sie nicht auch die unfaßliche und stolze Gestalt der edelsten Zerstörung? – das, was nie wieder geschehen wird, geschieht prunkvoll vor unseren Augen! – das was nie wieder geschehen wird, muß notwendig mit dem größten Prunk geschehen, der sich denken läßt! – wie die Stimme blindlings singt, wie die Flamme singt, ganz außer sich, zwischen Stoff und Äther, und vom Stoff zum Äther grollend und wütend sich hinüberstürzt, – ist der große Tanz, o meine Freunde, nicht eigentlich die Befreiung unseres Körpers, der ganz besessen ist vom Geist der Lüge und von der Musik, die Lüge ist, und der sich trunken fühlt in der Verneinung der nichtigen Wirklichkeit […].[44]

Ob Valéry nun Genevieve Stebbins kannte oder nicht: Sein Text evoziert geradezu die ›Decomposition‹ als Teil der Pygmalionformel, hier nun im ganz emphatischen *genus sublime* – mit der inzwischen grassierenden dionysischen Tanzidee verschränkt.

Das Ende des Dialogs ist bekannt. Die Flamme erlischt, die Tänzerin sinkt zu Boden – aber tot ist sie nicht, alsbald wird sie wieder entflammen. Goethes *Selige Sehnsucht,* Goethes Flammentod, Goethes orientalisches »Stirb und Werde« haben sich im hellenistischen Diskurs gehalten wie die Fliege im Bernstein.

---

44 Paul Valéry: Eupalinos oder über die Architektur, eingeleitet durch die Seele und der Tanz. Deutsch von Rainer Maria Rilke, Leipzig 1927, S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ULRICH STADLER

Franz Kafka und Albert Bassermann

Unter den vielen schwer verständlichen Mitteilungen Kafkas ist wohl die an Max Brod auf einer Kunstpostkarte[1] vom 9. Dezember 1910 eine der rätselhaftesten. Sie lautet:

> Max, ich hab eine Hamletaufführung gesehn oder besser[:] den Bassermann gehört. Ganze Viertelstunden hatte ich bei Gott das Gesicht eines andern Menschen, von Zeit zu Zeit mußte ich von der Bühne weg in eine leere Loge schauen, um in Ordnung zu kommen.
>
> Dein Franz.[2]

Drei Tage zuvor hatte Kafka auf einer Reise nach Weimar einen Abstecher nach Berlin gemacht und dort eine Aufführung von Shakespeares *Hamlet* besucht mit dem Schauspieler Albert Bassermann in der Titelrolle. Das Stück mit seinem von den väterlichen Ansprüchen überforderten Protagonisten dürfte ihm kaum gleichgültig gewesen sein. Dennoch verliert er kein Wort über dieses Vater-Sohn-Drama der Weltliteratur *par excellence*. Das mag darin begründet sein, dass er, wie sein Freund Brod wohl auch, mit dem Drama längst vertraut war.[3] Auch über die in der Theatergeschichte Epoche machende Inszenierung Max Reinhardts schweigt er sich aus. Die Postkarten-Mitteilung an Brod sollte vermutlich auch keine Theaterkritik darstellen und erst recht nicht einer Gesamtbeurteilung des Theaterbesuchs vorgreifen. Wenn es Kafka darum gegangen wäre, eine solche zu liefern, so hätte er sie ja später dem Freund mündlich in Prag nachliefern können. Freilich ist bei solchen Spekulationen[4] Vorsicht geboten, denn Gesamturteile, Einschätzungen des Ganzen, besitzen bei Kafka Seltenheitswert oder

---

1 Mit einer Wiedergabe des von Goethe gezeichneten Schlosses Kochberg, dem ehemaligen Landsitz der Familie von Stein.

2 Brief vom 9. Dezember 1910, in: Franz Kafka: Briefe 1900–1912, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1999, S. 129.

3 Was Kafka betrifft, vgl. Hartmut Binder: Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 1, Stuttgart 1979, S. 293, sowie Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn, München 2005, S. 199 und 439f.; was Brod angeht, vgl. Max Brod: Streitbares Leben 1884–1968, München u.a. 1969, S. 129.

4 Reiner Stach bringt eine andere, meines Erachtens abwegige vor: »Hätte Brod ihn gefragt, ob denn neben dem Theaterstar Albert Bassermann, der gestisch wie stimmlich exzessiv

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genauer: Er geht ihnen aus dem Wege und demonstriert sein vorgebliches Desinteresse, indem er sich an ausgefallene Details, an geradezu absonderlich scheinende Nebensächlichkeiten hält und diese derart ins Zentrum rückt, dass sie sich jeglicher Hierarchisierungsmöglichkeit im Hinblick auf ein Ganzes entziehen.[5]

Statt von Stück und Inszenierung ist also nur vom Hauptdarsteller die Rede. Diese doppelte Reduktion der *Hamlet*-Aufführung mag dem Ruhm des damals schon sehr bekannten Schauspielers geschuldet sein.[6] Der 1867 in Mannheim geborene Albert Bassermann hatte sich als Charakterdarsteller des Naturalismus unter Otto Brahm einen Namen gemacht, bevor er bei Reinhardt am Deutschen Theater reüssierte. In Siegfried Jacobsohns *Schaubühne* hat Harry Kahn (1883–1970) die *Hamlet*-Aufführung rezensiert und damit ein schriftliches Dokument hinterlassen, das uns – zusammen mit einer Fotografie des Schauspielers in der Titelrolle (Abb. 1)[7] – als Ersatz für das optisch wie akustisch verloren gegangene Ereignis dienen kann.

Kahn führt uns Bassermann zuerst als ruhende Gestalt vor Augen: »dunkel, den scharfzügigen, blond-und-bleichen Kopf in trotzigem Gram auf den hohen Rumpf gesenkt, in einer drohenden Geschlossenheit und Abgeschlossenheit«.[8] Dann beschreibt er den Schauspieler in Erregung und verbindet seine pathognomischen Befunde mit einer Deutung, die schließlich in eine Bewertung übergeht:

> Und Bassermann rast, überschlägt und überschreit sich; seine Füße tragen ihn nicht mehr, seine Stimmbänder zerreißen schier, sein Mund, seine Augen werden maskenstarr, wenn er zum ersten Mal das ganze Gewebe durchschaut und erkennt, was ihm das Schicksal angetan hat. […] Worte und Gebärden unförmig und unge-

---

agierte, auch die Inszenierung gut war, wäre Kafka wohl in Verlegenheit geraten.« Vgl. Reiner Stach: Kafka. Die frühen Jahre, Frankfurt a.M. 2014, S. 368.

5 Für Kafkas physiognomische Beschreibungen vgl. Peter von Matt: … fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt a.M. 1989, S. 24–50. Die hier skizzierte Beschreibungstechnik findet sich jedoch, wie ich demnächst zeigen möchte, auch sonst bei Kafka und betrifft ganz allgemein seine Einschätzung der Beziehung von Teil und Ganzem.

6 Meine These wäre, dass die doppelte Reduktion die Rezipienten geradezu nötigen soll, die Vorstellung von einem *Ganzen,* nämlich von dem, wie das Stück Shakespeares und die Inszenierung Reinhardts nun wirklich insgesamt gewesen seien, im eigenen Innern zu suchen. Siehe hierzu die folgenden Überlegungen.

7 Kafka hatte die *Hamlet*-Aufführung mit Bassermann am 6. Dezember 1910 im Deutschen Theater besucht. Für die Genehmigung zur Veröffentlichung danke ich Stephan Dörschel, Abteilungsleiter des Archivs Darstellende Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

8 Harry Kahn: Der neue Hamlet, in: Die Schaubühne 6 (1910), Nr. 48, 1. Dezember 1910, S. 1235–1236, hier S. 1235.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> formt, glühend und roh gleich Lava aus dem Krater, zu speien, auszuwürgen, dieser Naturalismus nicht so sehr des Gefühls wie des Intellekts – hier hat er einmal innerlichste Berechtigung und Bedeutung; hier ist er nicht Analyse, sondern dient der Synthese einer Gestalt. Was will es da besagen, daß Bassermann manchmal Sätze bis zur Sinnlosigkeit zertrennt, zerpflückt, andre ebenso zusammenkuppelt oder ineinanderknüllt; was will es besagen, daß er meist mehr Mannheimer als Helsingörer […] ist. […] Alle Schwächen und Uebertreibungen fallen ab vor der Einheit und Reinheit der ganzen Gestalt.[9]

Der expressive, ja expressionistisch hoch gestimmte Ton kann nicht verbergen, dass der Rezensent einem relativ schlichten Beschreibungsverfahren folgt. Kahn glaubt durch Anhäufung möglichst vieler Einzelheiten die »ganze Art Bassermanns«[10] erfassen zu können. Für sie verwendet er zweimal den Begriff »Gestalt«, der für die »Synthese« und die »Einheit« aller physiognomisch und pathognomisch ermittelten Daten einstehen soll[11] und der auch für Kafka bedeutungsvoll wird, wenn dieser ihn auch, wie sich zeigen wird, anders fasst als der *Schaubühnen*-Rezensent.

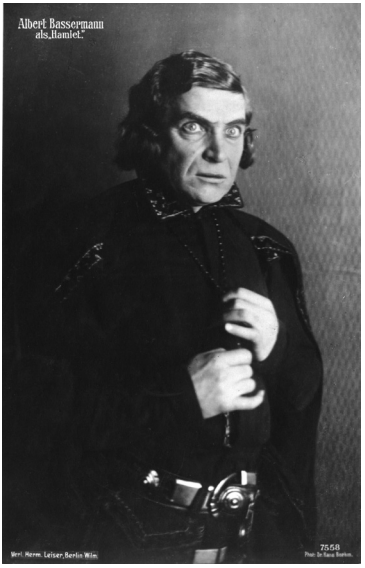


Abb. 1: Albert Bassermann als Hamlet unter der Regie von Max Reinhardt, Fotografie: Dr. Hans Boehm, © Akademie der Künste, Berlin (Sign. FSTH 514)

9 Ebd., S. 1235f.
10 Ebd., S. 1236.
11 Siehe das Zitat bei ebd., S. 1235.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Überhaupt verfährt Kafka völlig anders als Kahn. Er teilt mit ihm einzig die Hochschätzung der Schauspielkunst Bassermanns, die alle anderen künstlerischen Leistungen, selbst die des Regisseurs Reinhardt, überstrahle. Kafka beschreibt gar nichts – weder das Aussehen, die Gestik und Mimik, noch die Stimme. Er spricht nur von der *Wirkung,* die Bassermann auf ihn ausgeübt hat. Dabei bleibt freilich unklar, warum er sich korrigiert. Warum findet er es »besser« zu schreiben, er habe den Bassermann *gehört,* als zu sagen, er habe ihn oder die Inszenierung mit ihm *gesehen?* Wenn, wie Kafka suggeriert, die Darstellung Bassermanns vor allem ein stimmliches Ereignis gewesen sein soll, warum hat sich der Theaterbesucher von der Bühne abgewendet und »in eine leere Loge« geblickt? Mit einer solchen Geste wird er wohl kaum in die Lage versetzt worden sein, Bassermann zu überhören. Wenn der Theaterbesucher sich durch sein Wegschauen immer wieder »in Ordnung« bringen wollte oder gar konnte, dann müsste die Unordnung, in die er phasenweise geraten war, wohl eine Folge des *Sicht*baren gewesen, also eher durch Mimik und Gestik hervorgerufen worden sein.

Dass sich das eigene »Gesicht« durch das *Gesehene* verändert haben könnte, dafür spricht der erinnernde Rückblick auf das Berliner Theatererlebnis mehr als zwei Jahre später. Im März 1913 sieht Kafka nämlich Bassermann erneut, und zwar auf einem Plakat des Stummfilms *Der Andere;* und er wird, wie er an Felice Bauer schreibt, »wieder ergriffen, wie damals in Berlin«.[12] Er zerrt seine Freunde »immer wieder« vor das Plakat und die *filmstills*[13] (Abb. 2 und 3).[14]

---

12 Brief an Felice Bauer vom 4./5. März 1913, in: Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 2001, S. 120–122, hier S. 121. Vgl. auch Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 96, der zum ersten Mal die relevanten Materialien über Kafkas Beziehungen zum Film zusammengetragen hat. Über Bassermann und den Film *Der Andere* vgl. die Zusammenstellung ebd., S. 96–104.

13 Dabei handelt es sich um *Publicity Stills*. Bei solchen »fotografiert ein auf dem Filmset anwesender Fotograf Situationen während des Drehs und lässt zuweilen auch die Darsteller eigens für seine Kamera posieren. Diese abseits der eigentlichen Dreharbeiten entstehenden Fotos zirkulieren denn auch bereits, selbst wenn der Film, den sie bewerben, noch gar nicht fertig gedreht ist, und es sind diese *Publicity Stills*, die man auch später als Aushangbilder in den Foyers der Kinos und auf Plakaten sehen wird«. Johannes Binotto: Optisch Unbewusstes. Zu den entwundenen Film-Bildern von Mattias Gabi [= Essay zur Ausstellung *Frame* von Matthias Gabi im Raum für zeitgenössische Fotografie, Volkart Stiftung Winterthur, 30. Januar bis 21. März 2015], www.coalmine.ch/wordpress/wp-content/upload/2014 (28. September 2015).

14 In dem Film, der nach dem gleichnamigen Stück von Paul Lindau gedreht wurde und der sich an Robert Louis Stevensons *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von 1886 anlehnt, spielt Bassermann den Protagonisten, der an einer Bewusstseinsspaltung leidet. Am Tag ein angesehener Rechtsanwalt, verwandelt er sich des Nachts in einen Verbrecher. Kafka sah den Film wie die Filmstills im Vorraum des Prager Kinematografentheaters

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2 und 3: Albert Bassermann im Film *Der Andere* (Regie: Max Mack, Deutschland 1913) als Einbrecher (Abb. 2) und als Rechtsanwalt Dr. Hallers (Abb. 3), © Deutsche Kinemathek, Berlin

Obwohl er – anders als Bassermann selbst[15] – den Film als missraten ansah,[16] sei er von diesem Schauspieler aufs Neue »ein wenig verwandelt« worden.[17] Die Erwähnungen Bassermanns in den Briefen von 1913 legen also nahe,

---

Lucerna Anfang März 1913. »Auf einem Plakat, wo B. allein im Lehnstuhl abgebildet war, hat er mich wieder ergriffen, wie damals in Berlin« (Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 121). Für die Publikationsgenehmigung der Abbildungen 2 und 3 danke ich der Leiterin des Fotoarchivs der Deutschen Kinemathek, Julia Riedel, in Berlin.

15 Bassermann kann keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem neuen Medium und einer Theateraufführung feststellen; der Film habe lediglich den Vorteil, die Kunst eines Schauspielers für alle Zeiten aufbewahren zu können. Über sich in der Rolle des Protagonisten Haller wie auch über den Film insgesamt äußert er sich sehr zufrieden: »Vorderhand seien wir froh über das Erreichte.« Albert Bassermann: Wie ich mich im Film sehe (Drehbericht), in: Lichtbild-Bühne Nr. 5, 1. Februar 1913. – Der Bericht erschien dann noch einmal mit dem gleichen Titel ohne den Klammerzusatz in: Deutsche Zeitung. Bohemia, Nr. 67, Sonntags-Beilage 9. März 1913, S. 33–34, hier S. 34. – Die Bekanntschaft mit diesem Text verdanke ich Jiskra Jindrová, Prag.

16 »Von Bassermann könnte ich Dir sehr viel erzählen, so elend das Stück ist, und so sehr Bassermann darin mißbraucht wird und sich selbst mißbraucht.« Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 134–135, hier S. 135.

17 Ebd. Peter-André Alt betont bei seiner Inhaltsangabe des Films mit Recht, dass Kafka in Anbetracht des Sujets, das ja von unbewussten, krankhaften Verwandlungen eines Rechtsanwalts in einen Verbrecher handelt, eine »durchaus ironische Formulierung« gebrauche. Peter-André Alt: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München 2009, S. 109.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass der ungeheure Eindruck in Berlin vor allem durch den *Seh*sinn zustande gekommen sei und dass das »Gesicht eines andern Menschen« das des Hamlet-Darstellers Albert Bassermann gewesen sein muss.
Freilich werden mit diesen beiden Hypothesen die Briefkarte an Brod eher noch rätselhafter und die Korrektur Kafkas – »oder besser[:] den Bassermann gehört« – noch weniger verständlich. Der Fortgang der Mitteilung muss verwirren, denn beim Umstieg vom Visuellen auf das Auditive bleibt es nicht. Der Kartenschreiber kehrt sogleich wieder zum Optischen zurück, indem er vom »Gesicht« (was immer auch darunter verstanden sein mag) eines andern Menschen und vom »Schauen« in eine leere Loge spricht. Auch was mit der Bezeichnung »in Ordnung kommen« gemeint ist, bleibt unklar.
Es existieren hier also zwei Problemkreise, die es zu verstehen gilt und die auf spannungsvolle Weise miteinander verbunden sind. Sie sollen hier der Reihe nach behandelt werden, damit ihr Zusammenhang ersichtlich werden kann. Der eine ist das Verhältnis von Subjekt und Objekt, das nicht antithetisch strukturiert, sondern durch Übergänglichkeit und Anverwandlung gekennzeichnet ist. Der andere betrifft das Verhältnis der Sinne zueinander und ihr je spezifischer Beitrag bei der Herstellung eines Gesamtbilds. Für die Erörterung beider Problemkreise reicht es nicht aus, Kafkas Kartengruß aus Berlin mikroanalytisch zu betrachten; und es genügt ebenso wenig, die Differenzen zwischen den verschiedenen Sinneswahrnehmungen allein als ontologische Gegebenheiten zu fassen. Auch wenn es im Folgenden vor allem um die Postkarte an Brod geht und ich immer wieder auf sie zurückkommen möchte, sollen doch auch andere Texte Kafkas miteinbezogen werden. Und auch wenn ich anthropologische Grundtatsachen berühre, so gehe ich doch davon aus, dass sich die menschliche Sinneswahrnehmung innerhalb großer historischer Zeiträume verändern kann.[18] In einem ersten Teil soll das Problem der Anverwandlung, also das der Übernahme des »Gesichts eines andern«, diskutiert werden. Im zweiten Teil gehe ich dann detailliert auf das Verhältnis der beiden Sinnesvermögen Gesicht und Gehör ein und zeige, wie ihre Leistungen im Begriff der ›Gestaltqualität‹ konvergieren.

---

18 Vgl. hierzu Benjamins Bemerkung: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.« Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1974, S. 431–508, hier S. 478.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.

Franz Kafka hat immer wieder eingestanden, dass er Personen, die ihn beeindruckten, ja sogar solche, die ihm zu schaffen machten, nachgeahmt oder ihr »Gesicht« angenommen habe. Zu den Personen, denen er sich anverwandelte, gehören neben Bassermann auch andere Schauspieler,[19] Alexander Moissi[20] etwa, oder Berühmtheiten wie Napoleon,[21] aber auch Personen aus seinem privaten Umkreis wie sein Vater,[22] sein Schwager Karl Hermann Kafka, sein Freund Max Brod[23] oder sein Vorgesetzter in der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt Eugen Pfohl.[24] Alle diese Personen werden nicht oder jedenfalls nicht ausschließlich in ihrem Äußeren nachgeahmt,[25] vielmehr eignet sich Kafka vor allem ihre Physiognomie insgesamt – oder um den noch zu erörternden Terminus zu benützen: ihre ›Gestaltqualität‹ – an. Am detailliertesten wird der Vorgang der Anverwandlung in einer Tagebuchaufzeichnung vom Herbst 1911 analysiert. Nach einer Begegnung mit Kurt Tucholsky und dessen Buchillustrator Kurt Szafranski notiert sich Kafka:

---

19 Die Nachahmung von *Schauspielern* lag für Kafka vielleicht deshalb besonders nahe, weil diese sich ihm ja auch in zweierlei Gestalt offenbarten; nicht unbedingt, wie er selbst, als »etwas« und »nichts« – siehe weiter unten das Zitat aus dem zitierten Brief an Felice Bauer vom 4./5. März 1913 –, sondern als darstellende Person und dargestellte Figur.

20 Einem Tagebucheintrag vom 3. März 1912 zufolge verstärkt Moissis Redeweise »sich nach der ihm mitgegebenen Anlage und schließt uns ein. – Die Möglichkeit der eigenen Stimme[,] die man hier sieht«. Franz Kafka: Tagebücher, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt a.M. 1990, S. 393. Man beachte auch hier das Ineinander von akustischen und optischen Qualifizierungen.

21 Vgl. Franz Kafka: Tagebücher, S. 87f. (Oktober 1911).

22 Im berühmten Brief an den Vater erklärt er, dass er diesen zum »Maß aller Dinge« gemacht habe. Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 143–217, hier S. 153 und 155f.

23 S.u. das Zitat aus Kafkas Tagebuchaufzeichnung vom Herbst 1911.

24 Vgl. Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 134–135, hier S. 134. Kafkas Neigung, andere Personen nachzuahmen, hat auch in manchen seiner Prosastücke Spuren hinterlassen. Hier sei nur an den »Ausweg« erinnert, den Rotpeter im *Bericht für eine Akademie* sucht, um nicht zugrunde zu gehen: »Es war so leicht, die Leute [die Besatzung auf dem Schiff, U.St.] nachzuahmen.« Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler u.a., Frankfurt a.M. 1994, S. 299–313, hier S. 308.

25 Im folgenden Zitat wird zwar auch das optische Moment hervorgehoben, indem von »Zuschauern« die Rede ist, die ihn (Kafka) mit Tucholsky hätten verwechseln können. Schon im nächsten Satz aber wird die Sichtbarkeit relativiert, indem das »fremde Wesen«, also in diesem Fall Tucholsky, »deutlich und unsichtbar« zunächst im eigenen (in Kafka) hätte existieren müssen.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Safranski [!] […] macht während des Zeichnens und Beobachtens Grimassen, die mit dem Gezeichneten [nämlich mit Tucholsky, U.St.] in Verbindung stehn. [Das] [e]rinnert mich daran, daß ich für meinen Teil eine starke Verwandlungsfähigkeit habe, die niemand bemerkt. Wie oft mußte ich Max [Brod] nachmachen. Gestern abend auf dem Nachhauseweg hätte ich mich als Zuschauer mit Tucholski [!] verwechseln können. Das fremde Wesen muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte[,] daß es drin steckt. Bei diesen Verwandlungen möchte ich besonders gern an ein Sichtrüben der eigenen Augen glauben.[26]

Diese Eintragung hat mich schon einmal beschäftigt.[27] Jetzt sollen die Erkenntnisse von damals aufgegriffen und fortgeführt werden. Angesichts der Verwandlung des zeichnenden Szafranski bemerkt Kafka, dass auch er sich in Tucholsky bis zur Verwechslung verwandelt habe. Er insistiert nicht auf seiner eigenen Identität – im Gegenteil, er gibt sie *nolens volens* preis, um sich selbst die des Anderen aneignen zu können. Der Tagebuchschreiber erinnert sich, dass er auch Brod schon häufig habe nachmachen müssen, und registriert obendrein, dass seine eigene Verwandlungsfähigkeit bislang unentdeckt geblieben sei. Mit dem Modell des Vexierbilds versucht er, sich den Übertragungsvorgang zu erklären. Er unterscheidet zwei Wesen, das eigene und das fremde. Letzteres sei »deutlich« ausgeprägt und doch zugleich »unsichtbar«, d.h. sinnlich wahrnehmbar, aber unbemerkt, verborgen wie in einem Vexierbild. Man könne es nur entdecken, wenn man vorgängig von der Existenz des Fremden wisse und bereit sei, vom eigenen Wesen abzusehen. Die Existenz des einen wird an die Nichtexistenz des anderen gebunden, und das Gleiche gilt *vice versa*.[28] Was sich als Ausschluss der jeweils anderen Instanz darstellt, lässt sich auch als exklusiver Wechsel zweier Befindlichkeiten fassen und in optischen Kategorien ausdrücken: Ein Bild muss verschwommen oder verworren geworden sein, damit aus seiner Undeutlichkeit eine deutliche Gestalt hervortreten kann. Nichts anderes meint der letzte zitierte Satz, der von einer Trübung des Augensinns spricht, die

---

26 Franz Kafka: Tagebücher, S. 46f.

27 Ulrich Stadler: »Mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen?« Über Missverständnisse und Unverständnisse der Prosa Franz Kafkas, in: Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik, hg. von André Schnyder, München 2013, S. 387–396.

28 Die Gestaltpsychologie hat diese wechselseitige Ausschließlichkeit beim Vexierbild als exklusives Verhältnis von Figur und (Hinter-)Grund beschrieben; vgl. E. Bruce Goldstein: Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs, 9. Aufl., hg. von Karl R. Gegenfurtner, dt. von Katharina Neuser-von Oettingen und Guido Plata, Berlin/Heidelberg 2015, S. 109. Den Hinweis verdanke ich Wolfgang Marx, Zürich.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bei solchen Verwandlungen vorausgesetzt werden müsse. Kafka formuliert ihn als Wunsch, denn er *möchte* das bisher Versteckte ausfindig machen.
Damit ist der sybillinische Bericht an Brod über das Bassermann-Erlebnis im Deutschen Theater ein wenig verständlicher geworden. Dem Umstieg von der einen Sichtweise auf die andere entspricht bei der *Hamlet*-Aufführung die Umpolung, die jeweils im Moment erfolgt, da der Theaterbesucher den Blick abwendet von der Bühne in die leere Loge. Der Kartenschreiber deutet das Iterative des Verwandlungsvorgangs an,[29] indem er von mehreren Zeitabschnitten, nämlich von »ganzen Viertelstunden« und »von Zeit zu Zeit« spricht. Offensichtlich musste immer wieder ein Bruch inszeniert werden, damit das jeweils andere Bild zum Vorschein kommen konnte. Es entstand ein *shifting* zwischen zwei Identitäten und Zuständen, das sich mehrfach wiederholte.
Offen bleibt freilich immer noch, was »in Ordnung kommen« heißen soll. Befriedigend jedenfalls kann keiner der beiden exklusiven Positionen gewesen sein: Bassermännisch konnte Kafka nur werden, indem er sich selbst preisgab; als Theaterbesucher Franz Kafka konnte er sich nur erhalten, indem er seine eigene Bassermannhaftigkeit wieder abschüttelte. Beides zugleich ließ sich nicht realisieren.
Es ist darum kaum verwunderlich, dass Kafka sich selbst zwischen zwei Extrempunkten verortet hat. Er schwanke – so gesteht er zerknirscht seiner späteren Verlobten Felice Bauer – zwischen Nichtigkeit und einer Auffüllung seiner Existenz mit »etwas«. Daraus leitet er die vollständige Wertlosigkeit seines Urteilsvermögens ab:

> Ich ruhe eben nicht in mir, ich bin nicht immer »etwas« und wenn ich einmal »etwas« war, bezahle ich es mit dem »Nichtsein« von Monaten. Darunter leidet natürlich […] auch meine Menschenbeurteilung und meine Beurteilung der Welt überhaupt; ein großer Teil des für mich trostlosen Aussehns der Welt ist durch dieses schiefe Urteil veranlaßt […]. Um es Dir an einem beliebigen Beispiel zu zeigen […].[30]

Und dieses »beliebige Beispiel« ist dann: Albert Bassermann, dessen Fotografien aus dem Film *Der Andere* er im Vorraum des Prager Kinos *Bio Lucerna* gesehen hat. Weil er offensichtlich wieder einmal unter ›Nichtsein‹ litt, konnten die Bilder die Bassermann-Nähe in ihm hervorbringen. Sie sei

---

29 Das sich ja auch vor den Schaukästen des Kinos *Bio Lucerna* (s.u.) beobachten lässt.
30 Brief an Felice Bauer vom 4./5. März 1913, in: Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 120–122, hier S. 120f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber dann wieder verschwunden, so dass sein Urteil über den Schauspieler insgesamt gelitten habe und »falsch« geworden sei.[31] Der Brief geht in eine Todesphantasie über und schließt mit der Bekundung des Verlangens nach Zärtlichkeit *in effigie* gegenüber Felice Bauer im fernen Berlin – einer Zärtlichkeit, die Kafka später als eine von »Gespenstern« erschienen ist.[32] Die Frage am Schluss des Briefes kehrt das *shifting* in der Beurteilung der eignen Person wie der Geliebten noch einmal eindrucksvoll hervor:

> Wenn er sich einmal aufheben wird [d.h. wenn Bassermann einmal sterben wird, U.St.] [,] wird er sich eben ganz aufheben und nicht mehr dasein,[33] aber nicht wie ich es tue und jedem es andichten möchte, mich immerfort umfliegen wie ein Vogel, der durch irgendeinen Fluch von seinem Neste abgehalten, dieses gänzlich leere Nest immerfort umfliegt und niemals aus den Augen läßt.
> Gute Nacht, Liebste. Darf ich Dich küssen, darf ich den wirklichen Körper umarmen?
>
> Franz[34]

2.

Es bleibt noch zu klären, welche Bedeutung der Differenzierung von Sehen und Hören in der kurzen Mitteilung an Brod zukommt. Es sei daran erinnert, dass der Postkartenschreiber Kafka befand, den Hamlet Bassermanns gehört zu haben, sei die bessere Formulierung, als ihn gesehen zu haben. Damit war – wohl gemerkt – nicht gesagt, dass das Hören der richtige und das Sehen der falsche Ausdruck wäre, sondern nur dass die akustische der optischen Terminologie vorzuziehen sei. Der Komparativ »besser« nimmt

---

31 Ebd., S. 122.

32 Gegenüber einer anderen Geliebten, nämlich Milena Jesenská, bezeichnete Kafka Briefwechsel generell als »Verkehr mit Gespenstern« und behauptete: »Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.« Franz Kafka: Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a.M. 1983, S. 302. Zu geschriebenen Küssen und dergleichen vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz: Ulrich Stadler: Schreiben, umschreiben und vorlesen. Über Kafkas Umgang mit der Erzählung »Das Urteil«, in: Lesen, schreiben, edieren. Über den Umgang mit Literatur, hg. von Peter Kofler und Ulrich Stadler, Frankfurt a.M./Basel 2016, S. 43–63.

33 Die Selbstsicherheit, die Kafka hier Bassermann zuspricht, geht wohl zurück auf den Bericht, den der Schauspieler über sich und seine Rolle im Film *Der Andere* verfasst hat. Vgl. Albert Bassermann: Wie ich mich im Film sehe, S. 33f.

34 Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine relative Bewertung vor, impliziert aber auch, dass keiner der beiden Ausdrücke die Sache *vollkommen* erfasst. Die Höherschätzung des Auditiven widerspricht der in Europa seit Beginn der Frühen Neuzeit fast uneingeschränkt geltenden »okularen Tyrannis«.[35] Der Vorherrschaft des Optischen ist allerdings auch schon um 1800 widersprochen worden.[36] Walter J. Ong hat im 20. Jahrhundert die Vorzüge des Gehörs darin gesehen, dass es wie kein anderes Sinnesorgan geeignet sei, »das Innere eines Objekts zu erfassen«.[37] Und im Unterschied zum Sehen, das zergliedere und isoliere, sei das Hören »ein vereinender Sinn«.[38] Wenn sich diese Einschätzungen auch, wie noch deutlicher werden wird, durchaus auf den Fall des Kartenschreibers Kafka beziehen lassen, so ist doch Vorsicht geboten. Ongs Darstellung ist problematisch – nicht so sehr, weil er dazu neigt, die menschlichen Wahrnehmungsvermögen zu anthropologischen Konstanten zu verfestigen, sondern auch und vor allem deshalb, weil er das Verhältnis von gesprochener Sprache und Schrift, von Oralität und Literalität allzu sehr als einen fundamentalen Gegensatz begreift.[39]

---

35 Ulrich Sonnemann: [Interview mit Florian Rötzer], in: Denken, das an der Zeit ist, hg. von Florian Rötzer, Frankfurt a.M. 1987, S. 262–277, hier S. 277. Sonnemann stellt der Tradition der Okulartyrannis »eine ganz andere« gegenüber, nämlich eine, »die dem Judentum entspringt und viel mehr mit dem Ohr zu tun hat« (ebd.). Zu den ganz auf das Wahrnehmungsorgan Auge Fixierten gehörte zweifellos auch Lavater, der sich selbst in »Ansehung seiner Stimme« einer »gänzlichen Tonkunstunwissenheit« bezichtigte. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4. Versuch, Leipzig/Winterthur 1778, S. 418. An den Ohren interessierte ihn nur die Form, nicht aber ihre Erkenntnisfunktion. In den vier Bänden seiner *Physiognomischen Fragmente* gibt es lediglich eine einzige kleine Fußnote (ebd.), die auf die spezifische Leistung des Gehörs Bezug nimmt.

36 Über die keineswegs einheitliche Situation unterrichtet das Buch von Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit, München 1990. Ergänzend sei hier auf die einzigartige Stellungnahme Ritters hingewiesen, die sich scharf von der Hochschätzung des Auges bei Novalis unterscheidet. Vgl. Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers [1810], hg. von Heinrich Schipperges, Heidelberg 1969, Bd. 1, S. 223f. (Nr. 358).

37 Walter J. Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, aus dem Amerikanischen von Wolfgang Schömel, Opladen 1987, S. 74. Den Hinweis auf das Buch von Ong verdanke ich Peter Utz, Lausanne.

38 Ebd., S. 75.

39 Zur Kritik dieses ›phonographischen Dogmas‹ vgl. vor allem Sybille Krämer: Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie, in: Bilder. Ein (neues) Leitmedium?, hg. von Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl, Göttingen 2006, S. 79–92, hier S. 79f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der 1883 in Prag geborene Franz Kafka hat sich sehr intensiv mit dem Verhältnis von Gesicht und Gehör beschäftigt, und zwar aus zwei verschiedenen, aber letztlich einander zuarbeitenden Motiven und Veranlassungen heraus.

Zum einen hat er, der prinzipiell, trotz mancher gegenteiligen Äußerung, seine Werke veröffentlichen *wollte,* sofern sie in seinen Augen einigermaßen gelungen waren,[40] auf *doppelte* Weise die Publizität gesucht. Er hat zumindest einige Texte, wenn auch nach großen Widerständen,[41] drucken lassen – im Zusammenhang mit der *Betrachtung* gesteht er Rowohlt etwa seine »Gier, unter Ihren Büchern auch ein Buch zu haben«[42] –, die Verkaufszahlen seines Erstlings waren allerdings trotz durchwegs guter Kritiken gering und das Buch ein »totaler finanzieller Mißerfolg«.[43] Obendrein aber hat er seine Texte sehr gerne vor ausgewählten Zuhörern und Zuhörerinnen *laut vorgelesen*. Er suchte also Publizität, indem er seine Texte sowohl *sicht*bar als auch *hör*bar machte. Seine Vortragskunst ist von Lothar Müller untersucht und in die Tradition der Dichterlesungen und Deklamationsveranstaltungen seit Goethe und Tieck gestellt worden.[44] Dabei kommt Müller zu dem Schluss, dass bei Kafka eine besonders enge »Koppelung von Stimme und Buch« vorliege.[45] Die Oralität ist fragiler und störanfälliger als die Literalität; sie ist auf einen individuellen, lebendigen Übermittlungsvorgang angewiesen, den der Sprecher zu seinem Publikum herstellen muss. Kafka hat sich in den Berichten über seine eigenen Lesungen immer wieder gefragt, ob es ihm gelungen sei, die Distanz zwischen sich und dem Publikum zu überwinden. Er hat über das gesprochene Wort eine Art Vereinigung mit seinen Hörern und Hörerinnen angestrebt, die durchaus erotisch-sexuell konnotiert gewesen ist.[46] Freilich benötigte er hierfür immer auch das geschriebene Wort:

---

40 Das ist jedenfalls das Fazit der sorgfältigen Untersuchung von Joachim Unseld: Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen, München 1982, S. 144, 152, 178, 245 u.ö.

41 Man vergleiche dazu etwa die Druckgeschichte der *Betrachtung:* Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, Apparatband, S. 37 und 40.

42 Ebd., S. 40.

43 Hartmut Binder: Geschichte der Kafka-Rezeption. Frühphasen der Kritik, in: Kafka-Handbuch, hg. von dems., Stuttgart 1979, S. 583–624, hier S. 585.

44 Vgl. Lothar Müller: Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka, Berlin 2007.

45 Vgl. ebd., S. 71, 91 und 99–101.

46 Schon Herder hatte in einem *Horen*-Beitrag über *Homer als Sänger* den Rhapsoden als einen Sänger oder einen »Sprechenden« bezeichnet, der es darauf anlege, mit seinen Zuhörern »gleichsam ganz Eins zu werden.« Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 18, Berlin 1883, S. 424–427, hier S. 426. Zu den Vereinigungs-

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Er trug nur vor, wenn er ein Manuskript oder ein Typoskript zur Verfügung hatte. Die Rede war für ihn nicht identisch mit der Schrift, wohl aber benötigte sie diese als Grundlage.

Zum andern hat Franz Kafka neben seinem Jura-Studium an der Ferdinand-Karls-Universität auch Lehrveranstaltungen anderer Fächer besucht und überhaupt rege am kulturellen Leben der Stadt teilgenommen. Er war mit Franz von Brentanos Lehre von der »analysierende[n] Beschreibung [der] Gegenstände, welche wir in unserer Wahrnehmung erfassen«,[47] vertraut; d.h., die ›deskriptive Psychologie‹ war auch ihm ein Begriff, wenn er auch ihr gegenüber wohl kritisch eingestellt war.[48] Was Brentano über die Sinne und ihr Verhältnis zueinander, über den Zusammenhang von Phantasie- und Wahrnehmungsvorstellungen, über optische Täuschungen[49] und Mitempfindungen geschrieben hatte, wurde von seinen Schülern in Prag, Wien, Graz und Berlin aufgegriffen und differenziert. Kafka kannte die einschlägigen Diskussionen von den Zusammenkünften der Prager Brentanisten im *Cafe Louvre*[50] und auch von den Diskussionsabenden im Hause von Berta und Max Fanta. Der eigenwilligste Brentano-Schüler unter Fantas Gästen war Christian von Ehrenfels, dem Kafka sich besonders verbunden fühlte – nicht

---

bzw. Verschmelzungswünschen Kafkas bei seinen Lesungen vgl. meinen Aufsatz: Ulrich Stadler: Schreiben, umschreiben und vorlesen, S. 62f.

47 Franz Brentano: Deskriptive Psychologie, aus dem Nachlaß hg. und eingeleitet von Roderick M. Chisholm und Wilhelm Baumgartner, Hamburg 1982, S. 130.

48 Vgl. Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Apparatband, S. 199. Die von Kafka wiederholt geäußerte und in der Kafka-Literatur häufig zitierte Maxime »Zum letzten Mal Psychologie!« (ebd., Textband, S. 81, 134) wird zumeist allzu rasch mit der Lehre Freuds in Verbindung gebracht. Was Kafka allerdings jeweils unter ›Psychologie‹ verstand, ist nicht so einfach zu entschlüsseln. Es sei daran erinnert, dass ›psychologisch‹ in der Zeit um und nach 1900 beinahe identisch gesetzt werden konnte mit ›ästhetisch‹. Theodor Lipps etwa behauptet kategorisch, dass eine ästhetische Untersuchung »immer psychologisch« sei. Theodor Lipps: Komik und Humor. Eine psychologische-ästhetische Untersuchung, Hamburg/Leipzig 1898, S. 7. Und der unten erwähnte Felix Weltsch hält in seinem Referat über Henri Bergson in der *Bohemia* vom 13. März 1913, das zugleich eine Propagandaschrift für das von ihm und Max Brod geschriebene Buch *Anschauung und Begriff* darstellt, eine »aufmerksame und peinliche Erforschung der zugrundeliegenden psychischen Phänomene« für unabdingbar. Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 434–438, hier S. 438.

49 Vgl. die Abhandlungen Brentanos über *Optische Paradoxien,* in: Franz Brentano: Untersuchungen zur Sinnespsychologie, 2. durchges. Aufl., hg. von Roderick M. Chisholm und Reinhard Fabian, Hamburg 1979. Zu den Mach'schen Bändern vgl. E. Bruce Goldstein: Wahrnehmungspsychologie, S. 55 und 246.

50 Dort versammelte sich alle vierzehn Tage ein Philosophenzirkel, in dem »die Lehre Franz Brentanos beinahe unumschränkt herrschte«, wie Brod berichtet. Max Brod: Streitbares Leben 1884–1968, S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zuletzt weil er neben seiner Tätigkeit als ordentlicher Professor für Philosophie an der Prager Universität auch ausgesprochen künstlerische Interessen verfolgte. Ehrenfels hatte mit seiner Schrift Über ›Gestaltqualitäten‹ von 1890, die ihm den Ruf an die Prager Universität eintrug und die ihn damit »in das Zentrum der Brentano-Schule« versetzte,[51] eine wahrnehmungspsychologische Begründung des aristotelischen Diktums geliefert, wonach das Ganze mehr, ja *etwas anderes* sei als die Summe seiner einzelnen Teile.[52] Bei seiner Argumentation hatte er sich – und das ist nun bezeichnend – vor allem auf Belege aus der Musik gestützt. Er hatte gezeigt, dass eine Melodie etwas grundsätzlich anderes sei als die Töne, aus denen sie sich zusammensetzt.[53] Die Melodie fasste er als ›Gestaltqualität‹, während die einzelnen Töne, aus denen sie besteht, als voneinander trennbare Elemente, bloß die Grundlage der jeweiligen Gestaltqualität darstellten. Diese hafte als simultanes Gebilde besser im Gedächtnis als die einfachen Elemente.[54] An ihrer Entstehung seien innere Vermögen maßgeblich beteiligt, und zwar in einer Weise, die sich dem Bewusstsein des aufmerkenden Gemüts entziehe. Nur so viel steht für Ehrenfels fest: Bei der Zusammenfassung einzelner zeitlich gesonderter Elemente zu einem Gesamtbild sei das Gehör dem Gesicht »weit überlegen«.[55] Während der Blick sich an die Oberfläche hält und mit ihr vorliebnehmen muss, durchdringt sie der Ton und findet den Weg von der eigenen Innerlichkeit zu der des Gegenübers scheinbar mühelos.[56] Wenn er

---

51 So Ehrenfels selbst in der Erinnerung, mit der er seine »Weiterführenden Bemerkungen« zu seiner berühmtesten Schrift von 1922 einleitete. Christian von Ehrenfels: Über ›Gestaltqualitäten‹, in: Psychologie, Ethik, Erkenntnistheorie. Philosophische Schriften, Bd. 3, hg. von Reinhard Fabian, München u.a. 1988, S. 128–167, hier S. 155.

52 Vgl. ebd., S. 134, und Aristoteles: Metaphysik, hg. von Friedrich Bassenge, Buch Z, Kap. 17, Berlin 1960, S. 189 [1041b]. Ehrenfels hat selbst seinen Begriff der ›Gestaltqualitäten‹ mit dem der ›Ganzheiten‹ in Verbindung gebracht. Vgl. Christian von Ehrenfels: Über ›Gestaltqualitäten‹, S. 151, 154, 157 und 160.

53 Ehrenfels glaubte »unwiderleglich« gezeigt zu haben, »daß die Melodie oder Tongestalt etwas anderes ist als die Summe der einzelnen Teile, auf welchen sie aufbaut« (ebd., S. 134).

54 Für Bergson wäre das kaum verwunderlich, denn dasjenige, was Ehrenfels die »Gestaltqualität« nennt, ist bei ihm auch und vor allem ein Produkt der erinnernden Arbeit des Gedächtnisses. Vgl. Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, neu übersetzt von Julius Frankenberger, 2. Aufl., Jena 1919, S. 18, 55 und 121.

55 Ebd., S. 141.

56 Ong zufolge zeichnet sich das Hören gegenüber dem Sehen dadurch aus, dass es Interiorität registrieren kann, ohne sie zu beschädigen: »Klänge registrieren stets die innere Beschaffenheit der Dinge, die sie hervorbringen. […] Die menschliche Stimme kommt aus dem Inneren des menschlichen Körpers, der die Resonanz der Stimme bildet. Das Sehen isoliert, das Hören bezieht ein. Während das Sehen den Beobachter außerhalb des

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leichter als der Blick ins Innere dringen kann, dann kann er auch leichter bei der Vorstellung eines Ganzen mitwirken. Dieser Auffassung war jedenfalls Henri Bergson, dessen *Matière et mémoire* aus dem Jahre 1896 Kafka und seinen Freunden vertraut gewesen ist.[57]

Wenn also auch die einzelnen sichtbaren Wahrnehmungsvorstellungen von anderer Beschaffenheit sein mögen als die hörbaren, so verflüchtigt sich doch für Ehrenfels diese Differenz bei den jeweiligen Gestaltqualitäten. Der Melodie entspreche das »Bild«:[58] Auch bei einem solchen wirkten die Erinnerung und die Phantasietätigkeit des Betrachters mit, und auch hier entstehe etwas »Neues«.[59] Für Ehrenfels lag daher der Schluss nahe, dass seine Lehre von den Gestaltqualitäten geeignet sei, »die Kluft zwischen den verschiedenen Sinnesgebieten« – also auch die zwischen dem Gehör- und dem Gesichtssinn! – »zu überbrücken und die anscheinend disparatesten Erscheinungen unter ein einheitliches System zusammenzufassen«.[60]

Die Schrift Über ›Gestaltqualitäten‹ ist wie Bergsons *Materie und Gedächtnis* im Freundeskreis Kafkas intensiv rezipiert worden. Ein Beleg für diese Rezeption stellt das Buch *Anschauung und Begriff* von Felix Weltsch und Max Brod dar. Kafka war ganz sicher mit der Thematik dieses Buches seiner engsten Freunde vertraut, längst bevor es im Frühjahr 1913 erschien. Er las es wiederholt,[61] er kannte auch die zusammenfassende Darstellung von Felix Weltsch in der *Bohemia* vom 13. März 1913[62] und besuchte obendrein mehrere Sitzungen eines Seminars von Christian Ehrenfels, in denen es

---

Betrachteten hält, dringt ein Klang in den Hörer ein. […] Im Gegensatz zum Sehen, dem zergliedernden Sinn, ist somit das Hören ein vereinender Sinn.« Walter J. Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, S. 75.

57 Brod und Weltsch stützen sich in ihrer, auch Kafka bekannten Untersuchung über die Entstehung von Begriffen mit Vorliebe auf Bergsons Abhandlung. S.o. sowie Max Brod/Felix Weltsch: Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung, Leipzig 1913, S. 154 und 161.

58 ›Bild‹ im Sinne von Ehrenfels, nicht im Sinne von Bergson: »Was nämlich hier [bei der Betrachtung eines Bildes, U.St.] durch die Empfindung gegeben wird, ist keineswegs jene Vorstellung, welche der Maler durch das Bild zu vermitteln suchte, sondern nur ein ärmliches Skelett, um welches sich jene durch Phantasietätigkeit erst heranbilden muß.« Christian von Ehrenfels: Über ›Gestaltqualitäten‹, S. 151.

59 Ebd., S. 149.

60 Ebd., S. 153.

61 Die Argumentation schien ihm sehr abstrakt, jedenfalls bezeichnete er sie in einem Brief an Felice Bauer vom 27./28. Februar 1913 als »recht streng philosophisch«. Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 112–113, hier S. 112. Vgl. auch den schon mehrfach zitierten Brief vom 5./6. März 1913 an Felice, in: Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 122f.

62 Vgl. den Abdruck mit Kafkas handschriftlichen Korrekturen im Kommentarteil, in: Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 434–438.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diskutiert wurde.[63] Wenn er im Tagebuch für sich phasenweise ein »Sichtrüben der eigenen Augen« erhofft, dann stimmt er mit Weltsch und Brod überein, die der Verschwommenheit in ihrem Buch eine zentrale Rolle als konstruktives Moment bei der Begriffsbildung zusprechen. Und wenn er sich im Postkartengruß korrigiert und lieber von ›gehört haben‹ als von ›gesehen haben‹ spricht, dann gibt er Brod zu verstehen, dass ihm die Begegnung mit Bassermann nicht nur eine ›reine‹, d.h. eine vereinzelte, isolierte Wahrnehmung geliefert hat. Er versichert dem künftigen Co-Autor von *Anschauung und Begriff* auch, dass der Hamlet-Darsteller für ihn etwas geworden ist, was Brod und Weltsch in ihrem Buch mit einem Begriff Bergsons[64] als »allgemeine[s] Erinnerungsbild«[65] bezeichnen sollten.

Kafka hat, soweit ich sehe, in seinen eigenen Arbeiten selten die Position und niemals längere Textpassagen eines anderen Autors vorbehaltlos und unverändert übernommen. Auch im vorliegenden Fall hat er dies nicht getan. Immerhin ist im Buch seiner Freunde bereits vom »Vexierbild« die Rede.[66] Während Brod und Weltsch jedoch damit bloß betonen wollen, dass Deutbarkeit und Begriffsbildung auf Verschwommenheit angewiesen sind,[67] interpretiert Kafka das Vexierbild auf seine Weise. Die im Brief an Felice Bauer etwas gar zu defätistische Klage über die absolute Urteilsunfähigkeit und Nichtigkeit der eigenen Existenz wird in der Tagebuchnotiz modifiziert. Die Aneignung fremder Gesichter beruht zwar auf der Bereitschaft, die eigene Nichtigkeit anzuerkennen; letztere ist aber keineswegs so »leer«, wie Kafka in seiner buchstäblich vernichtenden Selbstkritik gegenüber der Freundin behauptet. Sie muss vielmehr all jene fremden Gesichter schon latent in sich enthalten, damit diese aus ihrer Virtualität heraustreten können. Insofern stellt das Vexierbild für ihn ein Modell *seiner* dichterischen Weltaneignung überhaupt dar. Denn nur in der Trübung, der Verschwommenheit des Wahrgenommenen, und in der Bereitschaft, das eigene Ich zurücktreten zu lassen, können die fremden Bilder als eigene Texte zum Vorschein kommen.

Harry Kahn hat zwar in seiner *Schaubühnen*-Rezension eine einigermaßen verlässliche Beschreibung des Bassermann'schen Hamlet geliefert, aber sein

---

63 Dem Urteil Brods zufolge soll sich Kafka dort »begeistert« gezeigt haben. Vgl. Franz Kafka: Briefe 1913–März 1914, S. 524, und Max Brod: Streitbares Leben 1884–1968, S. 164.

64 Vgl. Henri Bergson: Materie und Gedächtnis, S. 119f., 121f., 125 und 127f. Im französischen Original ist von »le souvenir-image« die Rede. Henri Bergson: Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, 6. Aufl., Paris 1910, S. 143 u.ö.

65 Max Brod/Felix Weltsch: Anschauung und Begriff, S. 73.

66 Ebd., S. 63.

67 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Gestalt«-Begriff verdeckte den eignen subjektiven Anteil bei der Genese dessen, was er »die ganze Art Bassermanns« genannt hat. Kafka hingegen knüpfte offensichtlich an die Einsichten von Bergson und Ehrenfels an. Von jenem übernahm er den Grundsatz, dass bei jeder Wahrnehmung automatisch auch die Mitarbeit des Gedächtnisses vorausgesetzt werden müsse. Ehrenfels aber verdankte er die Einsicht, dass die »Gestaltqualität« sich maßgeblich der Phantasietätigkeit verdanke, deren Beteiligung allerdings auf glückhafte Momente angewiesen ist. Einen solchen glückhaften und mitteilenswerten Moment erlebte er in der Begegnung mit Bassermann. Sie lieferte ihm nicht nur eine einzelne Empfindung, »ein ärmliches Skelett«, sondern ein Ganzes, in dem Shakespeares Stück und Reinhardts Inszenierung gleichermaßen aufgehoben waren. Kafka vermied den Terminus ›Gestaltqualität‹ und zog das anschaulichere Wort ›Gestalt‹[68] oder den besonders vieldeutigen Begriff »Gesicht«[69] vor. Unzweifelhaft aber macht sich in den zwei Sätzen auf der Briefkarte an Brod die Gestaltqualität des Hamlet-Darstellers Bassermann geltend. Sie entzog und entzieht sich der *unmittelbaren* Sichtbarkeit und Hörbarkeit, wenn sie auch auf dem beruhte, was das Gesicht und mehr noch das Gehör dem Theaterbesucher zugetragen hatten. Ihre geradezu schmerzhafte Deutlichkeit aber war und ist vor allem der Selbstaufgabe des Theaterbesuchers und Briefschreibers Franz Kafka geschuldet. Erst sie macht es möglich, dass wir Leser uns in Kafka wiederkennen, so wie sich dieser in Bassermann wiedererkannt hat.

---

68 In dem Prosastück *Der plötzliche Spaziergang* etwa ist am Schluss von der »wahren Gestalt« die Rede. Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, S. 17–18, hier S. 18. Dass bei solcher Benennung auch Reminiszenzen an die Goethezeit bei Kafka eine Rolle gespielt haben könnten, soll damit keineswegs bestritten werden. Vgl. dazu Karl Pestalozzi: Spazieren und Schreiben – Franz Kafka »Der plötzliche Spaziergang« und Robert Walser »Der Spaziergang«, in: Franz Kafka und Robert Walser im Dialog, hg. von Vesna Kondrič Horvat, Berlin 2010, S. 23–39, hier S. 28f.

69 ›Gesicht‹ bezeichnet *erstens* die Vorderseite eines Kopfes, *zweitens* analog zu Gehör ein Wahrnehmungsorgan, *drittens* ein wahrgenommenes oder wahrnehmbares Objekt als Gegenstand physiognomischer und pathognomischer Neugierde, *viertens* das sinnlich wahrnehmbare Identitätsmerkmal, d.h. so etwas wie die Etikette einer Person und *fünftens* eine mystische Schau, eine Vision. Alle diese Bedeutungen – mit Ausnahme vielleicht der letzten – finden sich bei Kafka, und häufig lassen sie sich nicht scharf voneinander trennen. Der Ausdruck war im Übrigen nicht nur bei Kafka beliebt, auch andere Autoren aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verwendeten den Begriff mit Vorliebe, wobei sie ihn nicht nur auf einzelne Menschen, sondern überindividuell auf Sachverhalte und Zustände bezogen. Vgl. den Beitrag von Peter Utz im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KATHERINE ROCHESTER

Close-Ups and Fast Cuts: Physiognomy, Choreography, and the Silhouette Films of Lotte Reiniger

»How Creation pauses and waits – water and air and earth and dust – all abuzz, animated, teeming, and surging!«

(Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*)[1]

By invoking Genesis in the introduction to *Essays on Physiognomy: For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe,* 1775–1778), Swiss theologian Johann Caspar Lavater drew a brazen analogy between the creation of man and his own creation of a scientific method designed to introduce organizing principles into the study of physiognomy. He hoped to contrast a scene of untamed nature with the advent of divine order. And he did so through language that, for him, suggested an alarming degree of chaos: nature might be »animated, teeming, and surging« but equipped with the right tools, a man of reason might organize it. Lavater therefore conceived physiognomy as a counter to animation. He argued that a person's profile, traced on paper, provided a stable, legible exhibit from which character – namely moral fiber or weakness – could be openly discerned. The indecipherable »swarm« *[Gewimmel]* might in this way be stilled, examined, and ordered in the form of the silhouette.[2] But the silhouette would not stay still. Shadow theater from Africa and East Asia had arrived in Europe and the craze for silhouette cutting coincided with a taste for *ombres chinoises*. These moving shadows blurred the edges of the stationary silhouette, inspiring artists and hobbyists to experiment with motion via a range of proto-cinematic

---

1 All translations my own. »Wie hier die Schöpfung stillsteht und wartet – – Wasser und Luft und Erde und Staub – Alles erfüllt, belebt, wimmelnd und wogen!« Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, vol. 1, Winterthur 1783, p. 1.

2 »Die ganze Schöpfung scheint zu trauern, zwecklos zu geniessen und nicht genossen zu werden! Wüste! Jedes Gewimmel!« (ibid.)

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

devices.[3] Pevauco's *Living Silhouette,* for example, was a simple optical toy made around 1900 in Germany. The card featured a partially detachable silhouette, whose shadow could be made to dance by sliding the figure back and forth in front of a light source.[4] The advent of film pushed such optical tricks further, exploding the range of possibilities for animating both shadows and silhouettes. In Munich, Ludwig von Wich created a series of live-action silhouette films (circa 1917) while renowned German silhouette artist Ernst Moritz Engert tried his hand at designing shadow sequences for *Shadows* (1922) and *Warning Shadows* (*Schatten – Eine nächtliche Halluzination,* 1923). The dynamic between stasis and motion, problematized in the opening passages of Lavater's canonical text, continued to drive researches in film, and none more so than in the art of animation.

Lotte Reiniger had already created a number of short silhouette films before *The Adventures of Prince Achmed (Die Abenteuer des Prinzen Achmed)* garnered worldwide acclaim in 1926 (Abb. 1).

As the first feature-length animated film, the gorgeously designed fairy tale astounded audiences and critics alike. Silhouettes had moved before but never like this. *Achmed* was lauded as a »composite masterpiece of the shears, the brush, the camera and the trained technical fingers«.[5] Reiniger was the first to animate silhouettes, ushering Lavater's physiognomic technique into film and initiating a genre whose influence endures today.[6] While Lavater had championed stasis and order in the form of the silhouette, Reiniger

---

3 Germany was a locus of experimentation for shadow theater. The Schwabinger Schattenspiele was established in Munich in 1907. Its repertoire combined eastern shadow theater traditions with German folktales. See Peter Braun: Lotte Reiniger und das Schattentheater im frühen 20. Jahrhundert, in: Lotte Reiniger im Kontext der europäischen Medienavantgarde, ed. by Dorothee Kimmich and Evamarie Blattner, Tübingen 2011, pp. 36–51.

4 Four examples of *Pevauco Living Silhouette (Patented)* are on display at the Filmmuseum Düsseldorf. Each card features a different character: a dancing woman, a marching conductor, a woman playing tennis, and a man kicking a ball.

5 Herman George Scheffauer: Arabian Nights' Story Lives Again in Striking Two Dimensional Picture (1926). Newspaper clipping, Lotte Reiniger Nachlass, Stadtmuseum Tübingen, R 646.

6 Studies that explore the impact of Reiniger, or the silhouette and the shadow more broadly, include: Bernd Designer: Lotte Reinigers Langzeit-Effekt. Silhouettenfilm im aktuellen Kino/Lotte Reiniger's Longterm [sic] Effect: Silhouette Film in Present-Day Cinema, in: Animation und Avantgarde. Lotte Reiniger und der absolute Film/Animation and Avant-Garde: Lotte Reiniger and Absolute Film, ed. by Evamarie Blattner, Bernd Designer, Matthias Knop, and Wiebke Ratzeburg, Tübingen 2015, pp. 101–116; Marion Ackermann: Schattenrisse Silhouetten und Cutouts, Ostfildern-Ruit 2001; Paolo Colombo (ed.): In Praise of Shadows, Milan/Dublin 2008.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Lotte Reiniger: *The Adventures of Prince Achmed,* 1926, film still. Stadtmuseum Tübingen, R 1998-4. © Christel Strobel, Agentur für Primrose Film Prod., Munich

explored how successive moments of stasis might be transformed into sequences of breathtaking motion. Her films raise the question: under what conditions was a science of stasis reconceived as an art of movement? After the wave of renewed interest in physiognomy sparked by Lavater began to ebb in scientific communities, its appeal as a philosophy based on graphic principles continued to find purchase in the literary and visual arts.[7] Film, with its promise of photographic indexicality and its optimized technology for recording detail, meant that some film theorists found renewed urgency in the rhetoric of a philosophy devoted to judging internal character by external appearances. In what follows, I will examine the resurgence of interest in physiognomy in early film. Drawing on Reiniger's hand-crafted silhouettes and film theorist Béla Balázs' theses on physiognomy penned partially in response to them, I hope to reveal the ways in which the anatomy of the silhouette in motion challenged Lavater's line with the cut of the scissors.

---

7 For the impact of physiognomy on literature, film, and culture see Graeme Tytler: Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes, Princeton 1982; Wolfgang Beilenhoff (ed.): Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts, Siegen 2006; Melissa Percival/Graeme Tytler (ed.): Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture, Newark 2005.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Lavater and the Physiognomic Line

It is significant that the image associated most closely with Lavater's technique is a variation on a popular etching by his contemporary, J.R. Schellenberg, which demonstrates how to draw a silhouette using a specially designed machine (Abb. 2).

The machine, which had originally appeared in the first edition of the second volume of Lavater's *Physiognomische Fragmente,* was supposed to provide »the best method for drawing silhouettes« given the attendant difficulties of restless sitters and wobbly hands (Abb. 3).[8]

It allowed for the sharpest shadow to be cast on one side, while delivering the most accurate tracing conditions on the other. The resultant silhouette, according to Lavater, was to reveal the innermost characteristics of the sitter in question. Indeed, a range of machines for such enterprises had hit the market around the time of the publication of *Physiognomische Fragmente,* all equal to the task of, as one patent advertised, »Taking likenesses, by which the usual objections to the art, viz. time, trouble, and expence [sic], are entirely removed.«[9] The advent of these machines responded to the mass demand for silhouettes that swept Germany after the publication of Lavater's book and they capitalized on his claim that the tracing of silhouettes – unlike the painting of portraits – was an act so mechanical that high quality, objective results could be guaranteed to even the most amateur hobbyist. Schellenberg's etching may be seen as a response to this trend, furnishing the diagram from Lavater's book with the requisite actors and recording the artist's own preliminary findings in flowing script at the bottom of the image. Most importantly, Schellenberg's etching depicts the act of tracing a profile on paper. Although such silhouettes might later be cut out, the drawing would remain the *ur*-form. Lavater consistently referred to the silhouette tracer as the »drawer« *[der Zeichner]* and for the drawer he advocated precision: »Through a solar microscope the outline may be more sharply seen and accurately drawn.«[10] Lest there be confusion as to the importance of this drawing, Lavater declared: »In a silhouette there is but a line: no movement, no light, no color, no height, no depth; no eye, no ear – no nostril,

---

8 »Vorher noch nur ein Wort von der besten Art Silhouetten zu ziehen.« Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, vol. 2, Winterthur 1784, p. 112.

9 Raphael Pinion: *Limomachia,* letterpress etching, 1780–1788. The British Museum, J,7.4.

10 »Durch das Sonnen Vergrößerungsglas lässt sich der Umriss noch ungleich schärfer sehen, und treflicher [sic] zeichnen.« Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, vol. 2, p. 113.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: J.R. Schellenberg: A man drawing the silhouette of a seated woman on translucent paper suspended in a frame and lit by a candle. 1783, etching. Image courtesy of Wellcome Library, no. 34363i

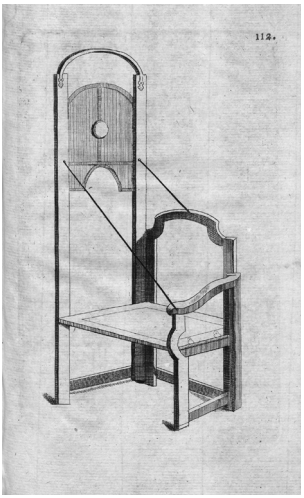


Abb. 3: J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente,* Bd. 2, 1784, p. 112, etching. Image courtesy of Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

no cheek – only a bit of lip – however, how decidedly full of meaning it is!«[11] Perhaps to emphasize this point, *Physiognomische Fragmente* was illustrated almost exclusively with delicate line drawings (Abb. 4).

When plates featuring seemingly solid silhouettes were included, closer examination actually reveals them to be etchings whose visible crosshatching once again inscribes shape with line (Abb. 5).

From the crispness of the shadow's contour, to the steady tracing of its edge, to the final analysis of its profile, line was of the utmost importance. The science of physiognomy was therefore dominated by the precision of line and only secondarily – if at all – by the cut of the scissors. Schellenberg's etching hews closely to this logic, privileging the act of drawing in the center of the page while a small pair of scissors rest discretely on the *guéridon* to the right. Scissors, on the other hand, were the decisive element in Reiniger's filmmaking process. Many of her filmmaking materials survive and an examination of her figures and scenery reveals that she drafted her silhouettes minimally,

11 »In einem Schattenriß ist nur eine Linie; keine Bewegung, kein Licht, keine Farbe, keine Höhe und Tiefe; kein Aug, kein Ohr- kein Nasloch, keine Wange – nur ein sehr kleiner Theil von der Lippe – und dennoch, wie entscheidend bedeutsam ist Er!« (ibid., p. 108)

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

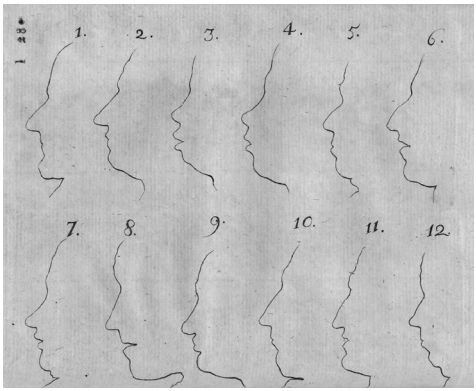


Abb. 4: J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente,* Bd. 2, 1784, p. 280, etching. Image courtesy of Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

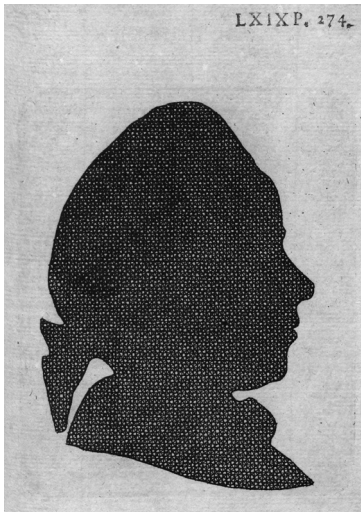


Abb. 5: J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente,* Bd. 3, 1787, LXIXP, S. 274, etching. Image courtesy of Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

sketching shapes loosely rather than tracing from cast shadows.[12] Perhaps because her silhouettes were rarely based on real people her method of rendering them was gestural rather than studied. Protagonists such as Peri Banu or Prince Achmed were intuitive creations, dispatched with minimal sketching and maximum dexterity of the scissors.[13] Such actors were cut from paper or rolled lead. In order to facilitate movement, various segments were cut separately and jointed together with twine (Abb. 6).

These silhouettes were then laid flat upon an animation table and shot frame by frame into motion. Reiniger's animation table was a horizontal structure of glass plates on which silhouettes, backgrounds, and special effects of sand, wax, and soap were lit from below and shot from above (Abb. 7).

---

12 See, for example, various figures from *The Adventures of Prince Achmed* (1926), Lotte Reiniger Nachlass, Stadtmuseum Tübingen, R 16531.

13 This is not to imply that her process was entirely intuitive. She employed careful planning at every stage, especially in regards to syncing movement with music. See Frauke Fitzner: Lotte Reiniger. Zur Rolle der Musik im frühen Film, Tübingen 2011.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 6: Lotte Reiniger: Figure of the Magician, *The Adventures of Prince Achmed,* 1926, paper, lead. Stadtmuseum Tübingen, R.
© VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 7. Lotte Reinger's animation table. From left: Lotte Reiniger, Alexander Kardan, Walter Türk, Carl Koch. 1924, UFA Photo. Stadtmuseum Tübingen, Lotte Reiniger Nachlass.
© VG Bild-Kunst, Bonn

From the cutting of the silhouettes to the cutting of the camera between each shot, the defining gesture of Reiniger's process was therefore the cut rather than the line. For *Achmed,* for example, 150,000 individual frames were ultimately arranged, shot, and cut into the final reels of film. That the cut should take on prominence by the time the silhouette had migrated to film is intriguing. After all, whether performed in-camera or on the editing table, film is an art comprised of cuts and Reiniger – like her counterparts in Dadaist, Surrealist and Constructivist circles – had begun to probe the cut for its artistic and ideological potential.[14]

14 Montage, in particular, was a heavily employed and hotly debated cutting technique. In 1926, Béla Balázs and Sergei Eisenstein had a bitter disagreement over montage, echoes of which clearly resound in Balázs' discussion of Reiniger's work. See Bern Stiegler: Reiniger vergisst die Schere nicht, in: Dorothee Kimmich/Evamarie Blattner (ed.): Lotte Reiniger im Kontext der europäischen Medienavantgarde, pp. 52–63.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Béla Balázs, Film Theory, and Physiognomy

Remarking upon Lotte Reiniger's virtuoso facility for cutting silhouettes in *The Spirit of Film* (*Der Geist des Films,* 1930), film theorist Béla Balázs observed that, in Reiniger's work, »[t]he power that transforms a silhouette is neither psychology nor the camera lens, but simply a pair of scissors«.[15] Balázs was a utopian Marxist, who, in part, evaluated the success of a film by how poetically it communicated an ideological point of view.[16] While he eschewed what he considered to be lax formalism in the geometrically abstract films of artists like Hans Richter or Viking Eggeling, he delighted in Reiniger's figurative, narrative work. In a chapter devoted to experimental filmmaking titled »Absolute Film«, Balázs singled out Reiniger for her pioneering animations. Her appeal lay in the fact that while she borrowed seemingly familiar forms, she remade them entirely anew for film. Moreover, Reiniger's work combined fairy tales – a literary genre rife with allegories of class struggle – with sheer originality. Her films were not mere literary adaptations that enlisted pre-existing objects (dolls or marionettes) to narrate a story. Rather, Balázs argued that they were filmic creations in which the story arose from the silhouettes themselves: »For inventiveness begins here not with the story, but with the visual appearance of the filmic figures. What determines a fairy tale is not the plot but the shape of the figures in it. The visual imagination is these films' driving force.«[17] As such, Reiniger's films achieved the full potential of the trick film, whose production of a seemingly fantastical world actually mirrored the real mechanisms at play in the human psyche. Because Absolute Film sought not to reproduce external reality for the camera to record but to construct internal reality in partnership with the camera, Balázs concluded that Reiniger's silhouette films were »the very essence of absolute film«.[18] Reiniger therefore held a prominent place in Balázs' influential treatise on film, whose larger thesis, outlined six years earlier in *Visible Man* (*Der sichtbare Mensch*, 1924), celebrated the cinema as an advancement in physiognomy. Film, he argued, was uniquely positioned

---

15 Béla Balázs: The Spirit of Film, in: Béla Balázs Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film, ed. by Erica Carter, New York 2010, pp. 91–211, here p. 170.

16 Gertrud Koch has questioned the accuracy of labeling Balázs a Marxist theorist. She points out that the Frankfurt School theorists were wary of him, rarely citing his work although they were certainly influenced by it. Gertrud Koch/Miriam Hansen: Béla Balázs: The Physiognomy of Things, in: New German Critique 40 (Winter 1987), pp. 167–177.

17 Béla Balázs: The Spirit of Film, p. 170.

18 Ibid.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

to deliver meditations on the inner workings of individuals, cultures, and even nature by virtue of its technology. Whether realistic or expressionistic, the ability of the camera to bring details into focus meant that, »[i]n film, everything internal becomes visible in something external; it follows that *everything external testifies to an internal reality*«.[19]

Balázs' embrace of the term ›physiognomy‹ has meant that *Visible Man* and *The Spirit of Film* are often understood as a revival of Lavater's Enlightenment era ideas in the modern medium of film. In fact, it would be more accurate to say that it was Balázs' romanticizing of film that modernized Lavater's physiognomy. For it was Goethe, not Lavater, whom Balázs acknowledged as an intellectual forbearer in his formulation of physiognomy. The difference is telling. Goethe had initially supported Lavater's work and even collaborated with him, particularly in the first two volumes of *Physiognomische Fragmente,* but the two had parted ways due to a disagreement over the nature of form *[Gestalt]*. In a section titled »Goethe on Film«, Balázs quotes Goethe's contribution to Lavater's book:

> What is the human exterior? Certainly not a man's naked body or involuntary gestures that point to his inner energies and their actions! Status, habit, possessions, clothing – all these modify and conceal him. To penetrate all these cloaks and arrive at his innermost nature, to discover fixed points that would enable us to infer his essence even among all these factors, appears extremely difficult, almost impossible.[20]

Already discernable in this passage is Goethe's skepticism concerning the durability of external appearances. Could character be extrapolated solely from a nose or a chin? According to Lavater, the answer was essentially, yes. Physiognomy's object was static and enduring: »We must be able to distinguish clearly between the solid and the mobile, between the permanent and the contingent.«[21] While Lavater aimed to capture fully formed eternal truths by tracing the profile in stasis, Goethe developed a theory

---

19 Béla Balázs: Visible Man, in: Béla Balázs Early Film Theory, pp. 1–87, here p. 29.

20 Johann Wolfgang von Goethe: Von der Physiognomik überhaupt, in: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, ed. by Ernst Beutler, vol. 17, Zürich 1952, p. 439. Quoted in: Béla Balázs: Visible Man, p. 29.

21 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, vol. 1, p. 13: »Wir müssen das Feste von dem Weichen, das Haftende von dem Zufälligen wohl unterscheiden.« Quoted and translated in: Michael Gamper: »Er lässt sich nicht lessen«: Physiognomy and the City, in: Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture, ed. by Melissa Percival and Graeme Tytler, Newark 2005, pp. 150–160, here p. 158.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

that allowed for flexibility. For Goethe, forms were not static and complete, but rather constantly shifting in an eternal impulse toward an unattainable whole. That Balázs quotes Goethe and not Lavater, is significant, for it is precisely this element of animation that most interested Balázs. After quoting Goethe, Balázs remarks: »Nothing needs adding to this. Except to say that the physiognomy of a face can be varied at any moment by the play of expressions, which converts the general type into a particular character.«[22] For Balázs, then, the connection to Goethe introduces the key difference between Lavater's philosophy and Balázs' formulation of physiognomy for film: movement.

For Balázs, film is the physiognomic medium *par excellence* for it sets the face in motion. By marrying external appearances with interior emotional states, »film presents not just a once-and for-all rigid physiognomy, but a mysterious play of expressions«.[23] It does so principally through the close-up shot, an in-camera function made possible by zoom technology. »The close-up«, declares Balázs, »is the poetry of the cinema.«[24] To this end, he devotes rapturous passages to close-ups of Asta Nielsen and Lillian Gish, Pola Negri and Emil Jannings. Far from descriptions of static frames, these vivid analyses follow each face as it undergoes an emotional transformation in which Balázs discerns »not just the individual states of the soul but also the mysterious process of development itself«.[25] He logs the tempo of expressions that flicker across their faces and marvels at the authenticity of emotion revealed through the rhythm of their acting. In each, Balázs makes the case for an expanded conception of physiognomy away from stasis towards movement.

Insofar as Balázs' filmic physiognomy concerns the close-up, his admiration of Reiniger might seem misplaced. After all, her silhouettes neither expose the inner nature of their sitters (there are no sitters), nor reveal a complex series of emotions in close-up (there are hardly any facial features). More to the point, there are not even – technically speaking – any close-ups. Techniques used in film to adjust camera distance may have the same effect but were achieved differently in Reiniger's stop-motion animation. Because the camera remained stationary, the manipulation of scale occurred at the level of the silhouettes themselves. In order to mimic the zoom of the camera,

---

22 Béla Balázs: Visible Man, p. 29.
23 Ibid., p. 46.
24 Ibid., p. 41.
25 Ibid., p. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reiniger shot a series of frames in which progressively larger heads were subbed in for smaller ones. Increasing scale and a proliferating number of cutouts therefore subsume the role of spatial maneuvering on the part of the lens. In this case, the cut – and not the camera – remains the arbiter of detail. Movement is therefore simulated through editing (cutting) rather than performed by the camera or by the facial muscles of actors. Indeed, Reiniger had this to say on the subject of the close-up: »[A] close-up intensifies film action by focusing attention on the dramatic key-point, and this effect is obtained by the utmost economy of action within the close-up itself.«[26] If the close-up heralds facial mobility for Balázs but signals stasis for Reiniger, then we appear to be confronted by two opposing models of filmic physiognomy. However, Balázs' conception of physiognomy is as much about bodily gesture as it is about facial expression. He is quick to point out that, »[w]hen an actor has no lines to speak, his entire body becomes a homogeneous expressive space and every crease in his clothes takes on the same expressive significance as a wrinkle in his face«.[27] Taking the analogy one step further, Balázs insists that facial features should, in fact, »not compete with the living movement of gestures«, for in the communication of internal emotional states, gesture is, in fact, the stronger vector.[28] Ultimately, then, the close-up for Balázs is a mere technical device. It may reveal emotional progression on film but its mechanism is incidental to its effect. Understood this way, the cut may be cast as Reiniger's answer to the zoom, enabling her silhouettes to convey emotion through the careful choreography of gesture.

3. Lotte Reiniger: Choreographing the Cut

As an animation artist, Lotte Reiniger devoted herself to the study of movement. Through her writings and films, she explored the subtleties of theatrical versus filmic choreography, finding in film a field of expanded possibilities for motion: »The real sensation for me has always been – and will always be – the discovery of various possibilities of screen rhythm which,

---

26 Lotte Reiniger: Film as Ballet, in: Life & Letters Today 14/3 (Spring 1936), pp. 157–163. Reprinted in: The Red Velvet Seat: Women's Writings on the Cinema: The First Fifty Years, ed. by Antonia Lant, London/New York 2006, pp. 166–172, here p. 171.

27 Béla Balázs: Visible Man, p. 28.

28 Ibid., p. 29.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

to my experience, is the most essential part of film art.«[29] More precisely, she was fascinated by dance. Reiniger had trained in dance and theater at the Charlottenburg Waldschule, where reform pedagogy – ubiquitous at the time in various educational and life reform movements throughout Germany – embraced the study of rhythm.[30] She went on to study theater with Max Reinhardt, where she cut her first silhouettes, often inspired by characters from Reinhardt's productions. In these early silhouettes, Reiniger experimented with style, accenting bodily gesture through the sinuous curves typical of art nouveau (Abb. 8).[31]

Her first film, created as a member of the Institute for Cultural Research, explored the vivification of silhouettes not only through form but also through the process of stop-motion animation.[32] *The Ornament of the Heart in Love* (*Das Ornament des verliebten Herzens,* 1919) explored the narrative potential of morphing geometries through the frame of a romantic vignette. Delicately cut shapes coalesce, part, and reconvene in various patterns to express the romantic relationship between two protagonists. As their love blooms, dies, and is resurrected through the constant mutation of silhouettes, frame becomes fill, and lovers morph into *mise-en-scène* and back again. Playful muta-

---

29 Lotte Reiniger: Moving Silhouettes, in: Film Art, vol. 2, Second Quarter (1936), pp. 14–18, here p. 15.

30 For Reiniger's biography, see Alfred Happ: Lotte Reiniger 1899–1981: Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst, Tübingen 2004. Dance historian Susan Manning has pointed out that dance gymnastics *(Tanz-Gymnastik)* were popular in Germany around the 1920s, and that this interest was indebted equally to modern dance *(Ausdruckstanz)*, sports, and the dawning of a new ›physical culture‹. Susan Manning: Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman, Minnesota 2006, p. 8. Germanist Michael Cowan argues that modernity was fundamentally defined by the study of rhythm. He traces a conceptual division between natural and mechanical rhythm, both of which exerted influence – and spawned different legacies – in the new medium of film. Michael Cowan: Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism, London 2011.

31 The orientalist pantomime, *Sumurûn,* was a staple of Rheinhardt's repertoire. It premiered in 1910 at the Kammerspiele and toured extensively thereafter. See John Louis Styan: Max Reinhardt, Cambridge 1982, pp. 26–28.

32 The Institute for Cultural Research *(Institut für Kulturforschung)* was an experimental animation studio founded in Berlin in 1919 by Hans Cürlis. Members included Lotte Reiniger, Berthold Bartosch, and Carl Koch, among others. They collaborated with artists such as Walter Ruttmann and Lázló Moholy-Nagy, and were frequently commissioned to create special effects for UFA studio productions. See Werner Biedermann and Lotte Reiniger: Gespräch mit Lotte Reiniger, in: Lotte Reiniger – Silhouettenfilm und Schattentheater, ed. by the Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum, Munich 1979, pp. 46–59, here p. 47. Ulrich Döge: Kulturfilm als Aufgabe: Hans Cürlis (1889–1982), Filmblatt-Schriften. Beiträge Zur Filmgeschichte, vol. 4, Berlin 2005.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

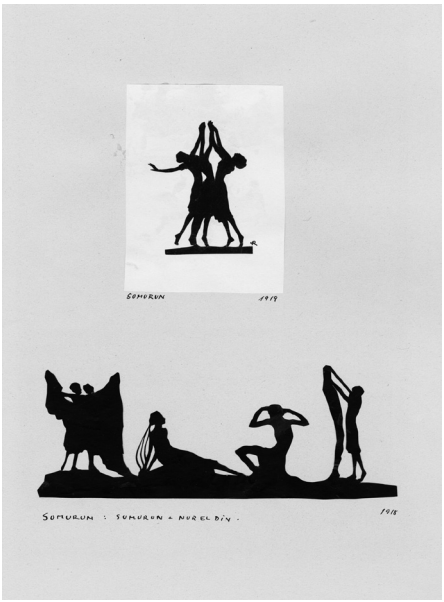


Abb. 8: Lotte Reiniger: Sumurûn silhouettes, 1919, 1918, paper. Stadtmuseum Tübingen, R 1228.
© VG Bild-Kunst, Bonn

tions such as these set the stage for Reiniger's life-long investigation into the choreographic possibilities of the decorative in film.[33]

Throughout her career, she repeatedly compared animation to ballet and her essays on the relationship between the two constitute a unique contribution to animation theory. In an essay titled *Moving Silhouettes* (1936), Reiniger stated: »The creator of trick-film movement can be compared with the choreographer of the ballet – only he has not the space of the stage, but the more flat conditions of the screen to consider.«[34] Flat though they might have been, these conditions contained boundless possibilities for movement. While a stage had depth and height, it also suffered from gravity, a force from which Reiniger's silhouettes were gleefully emancipated:

---

33 See Katherine Rochester: Animating Ornament in *The Adventures of Prince Achmed,* in: Evamarie Blattner/Bernd Designer/Matthias Knop/Wiebke Ratzeburg (ed.): Animation und Avantgarde, pp. 117–128.

34 Lotte Reiniger: Moving Silhouettes, p. 15.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> If you draw a line to follow the steps of ballet dancers as they move through the rarefied space of the stage, you create an arabesque of ornaments […]. Where ballet traces these patterns on a horizontal ground, the screen tilts the whole thing onto a vertical plane. My figures, instead of being depressed by the law of gravity with all its attendant disadvantages, lie flat on the trick table, completely at their ease. My camera, instead of confronting them in the normal way, looks down on them from above.[35]

It was this boundless freedom of movement paired with bold choreography that rendered Reiniger's films so fantastic; for animation provided an arena where choreography could exceed the confines of the stage. In an article titled *Film as Ballet* (1936), Reiniger explored the differences between theatrical versus filmic movement, reflecting upon the nature of space in each.[36] She was particularly interested in depth and flatness, and the ways in which ballet might provide a metaphor for choreographing the mechanized space of the screen: »A solo dancer has the possibility of lateral movement; but on stage there is also the possibility of movement in depth and, more important still, a combination of these two movements along the two stage diagonals […] it is to the cinema's special advantage that its very nature makes it possible to use a unique kind of space-time diagonal.«[37] This cinematic diagonal might be as simple as a formulaic chase scene, »in which pursuers and pursued establish the right each to one of the screen's diagonals and the pursuit is cut into short scenes and cross-mounted«.[38] In such a montage, space would be flattened into horizontals and diagonals while time, exploded by the endless possibilities opened up by editing, would be infinitely malleable.

Reiniger articulated these observations while living in London, where she had moved to prepare a series of solo exhibitions at British museums. Her time there coincided with a rich period in ballet history and she took full advantage of the season. Inspired by Alexandra Danilova and Paul Petroff in W. de Basil's Ballets Russes, and by Alicia Markova and Anton Dolin in the newly formed Markova-Dolin Ballet company, Reiniger applied herself to the intensive study of balletic movement. Her sketchbooks were her constant companion at performances. She filled pages with kinetic pencil studies and even sketched with scissors, thinking through cuts as she snipped pointed toes and gracefully extended arms (Abb. 9).

---

35 Lotte Reiniger: Film as Ballet, p. 170.
36 See Lotte Reiniger: Moving Shadows.
37 Lotte Reiniger: Film as Ballet, p. 170.
38 Ibid., p. 171.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

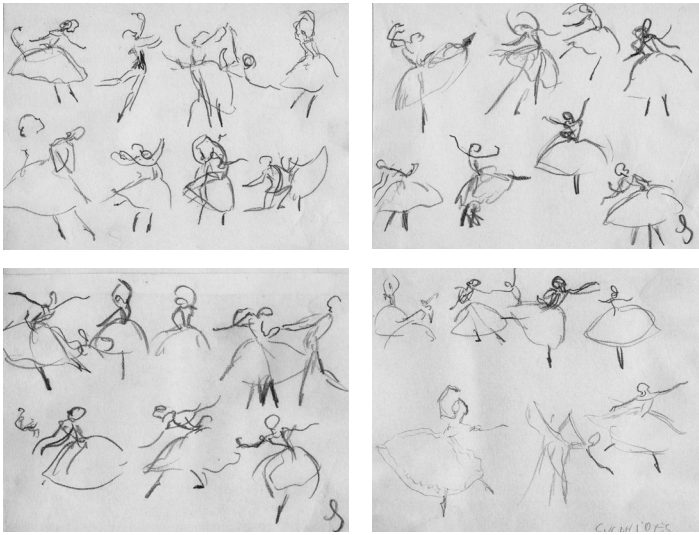


Abb. 9: Lotte Reiniger: Ballet sketches, 1936, graphite on paper. Stadtmuseum Tübingen, R 1301, p. 20. © VG Bild-Kunst, Bonn

She was a familiar figure at the theater. Anton Dolin paused to enjoy her work during at least one of his performances and in 1936, Reiniger published a series of silhouettes in tribute to W. de Basil's Ballet Russe (Abb. 10).
Working in miniature with black and white figures perched upon a strip of stage, Reiniger's depiction of scenes from *Swan Lake,* for example, captured the poise and exacting grace of Léonide Massine's famous choreography (Abb. 11).[39]
Reiniger sold her ballet silhouettes in limited edition through J. Kyrle Fletcher, Ltd., who recommended them as »Christmas gifts of originality and distinction« perfect for »all lovers of the ballet« (Abb. 12).
Hoping, perhaps, for a more serious patron, Reiniger gave 17 silhouettes to the Victoria & Albert Museum, where they are held in the collection today.[40]

---

39 W. de Basil's Ballet Russes gave fifteen performances of *Swan Lake* at Covent Garden, London, June–August 1936. The production starred Alexandra Danilova and Paul Petroff with choreography by Léonide Massine. See J.P. Wearing: The London Stage 1930–1939: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel, London 2014, p. 533.

40 The Victoria & Albert Museum holds the following Ballet Russe silhouettes by Lotte Reiniger in its collection, listed here with inventory number: *La Boutique Fantasque,* S.3672-2013 to S.3678-2013; *Le Beau Danube,* S.3688-2013; *Le Tricorne,* S.3686-2013f; *Good-Humoured Ladies,* S.3684-2013; *The Firebird,* S.3683-2013f.; *L'Après-midi d'un faune,* S.3679-2013; *Les Sylphides,* S.3685-2013; *Le Carnaval,* S.3681-2013; *Aurora's Wedding,* S.3680-2013.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

LOTTE REINEGER, the originator of the silhouette films, who is on a visit to Bristol from Germany, shows some of the silhouettes she has made at the Markova-dolin Ballet to Anton Dolin, during an interval in the performance.

Abb. 10: Lotte Reiniger and Anton Dolin pictured in the Bristol Evening World, 11. October, 1935. Stadtmuseum Tübingen, R 1585. © VG Bild-Kunst, Bonn

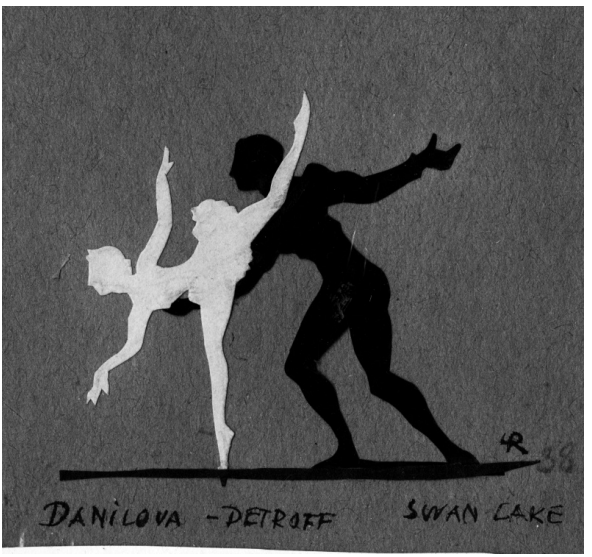
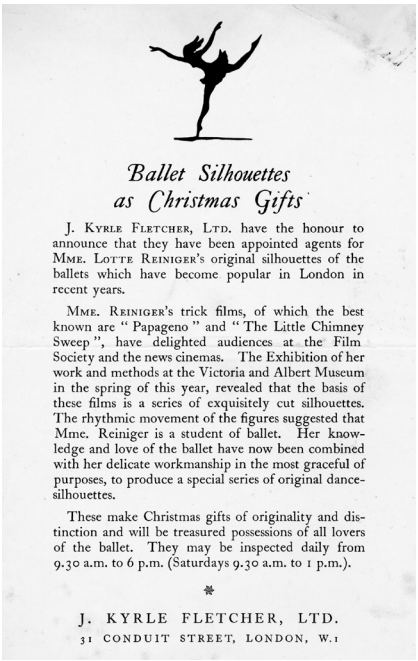


Abb. 11: Lotte Reiniger: Silhouette Figures of Alexandra Danilova and Paul Petroff dancing Swan Lake, 1936, paper. Stadtmuseum Tübingen, R 1309, © VG Bild-Kunst, Bonn

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Ballet Silhouettes as Christmas Gifts

J. Kyrle Fletcher, Ltd. have the honour to announce that they have been appointed agents for Mme. Lotte Reiniger's original silhouettes of the ballets which have become popular in London in recent years.

Mme. Reiniger's trick films, of which the best known are "Papageno" and "The Little Chimney Sweep", have delighted audiences at the Film Society and the news cinemas. The Exhibition of her work and methods at the Victoria and Albert Museum in the spring of this year, revealed that the basis of these films is a series of exquisitely cut silhouettes. The rhythmic movement of the figures suggested that Mme. Reiniger is a student of ballet. Her knowledge and love of the ballet have now been combined with her delicate workmanship in the most graceful of purposes, to produce a special series of original dance-silhouettes.

These make Christmas gifts of originality and distinction and will be treasured possessions of all lovers of the ballet. They may be inspected daily from 9.30 a.m. to 6 p.m. (Saturdays 9.30 a.m. to 1 p.m.).

J. KYRLE FLETCHER, LTD.
31 CONDUIT STREET, LONDON, W.1

Abb. 12: Kyrle Fletcher, Ltd.: »Ballet Silhouettes as Christmas Gifts,« 1936. Stadtmuseum Tübingen, R 1552. © VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 13: Berlin newspaper announcement for *The Adventures of Prince Achmed* at the Gloria – Palast, featuring Valeska Gert as a special guest dancer, 1926. Stadtmuseum Tübingen, R. © VG Bild-Kunst, Bonn

Long before she went to London, however, Reiniger had already proved a thoroughly original choreographer of dance on film. *The Adventures of Prince Achmed* with its three year development phase and feature-length presentation, stands as Reiniger's most experimental engagement with dance due to the sheer variety of movement styles it incorporates. Even before the projector rolled at its Berlin screenings, filmgoers were treated to a performance by notorious cabaret dancer Valeska Gert (Abb. 13).

Once the film began, spectators were transported to Baghdad (Abb. 14). In the film's first scene, tiny courtiers march forth from the gates of a sprawling, domed palace. In time to the music (composed for the film by Wolfgang Zeller), they strut in step, forming a triangle whose tip aligns with the royal gates and whose base runs parallel to the bottom of the screen. The royal entourage enters from screen right. At the center of the procession sits the Kalif, installed on a sumptuous dais festooned with feathers. He is flanked

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

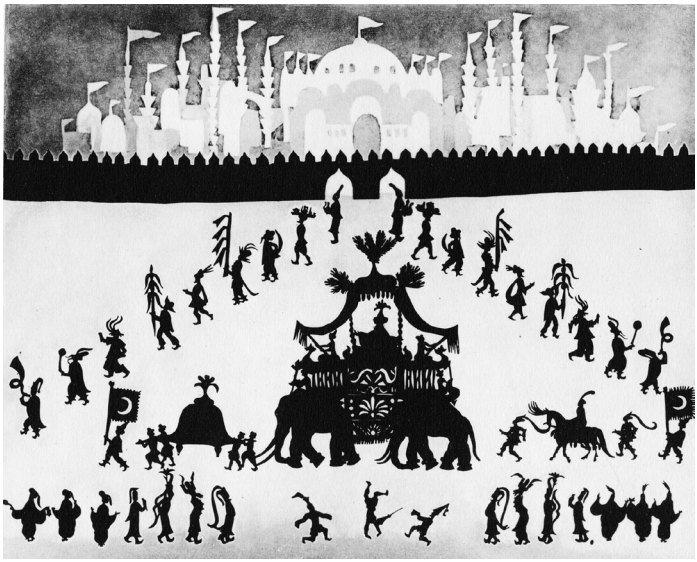


Abb. 14: Lotte Reiniger: *The Adventures of Prince Achmed,* 1926, film still. Stadtmuseum Tübingen, R 1998-2. © Christel Strobel, Agentur für Primrose Film Prod., Munich

by his children, the princess Dinarsarde, whose modest palanquin is held aloft by four footmen, and Prince Achmed, who draws up the rear with his boisterous stallion. The orderly repetition of the minarets in the background is echoed in the measured steps of the actors in the foreground, who move with the sedate comportment of dancers at court. Indeed, the choreography in this scene recalls what dance historian Richard Powers has referred to as the conventions of Renaissance dance wherein »[f]igures traced on the floor had well understood meanings at the time (triangles, spirals, interlocking rings) so that subtle messages could be conveyed through gestures and patterns«.[41] With scenes such as these, it is no wonder that Reiniger's choreographic eye was appreciated by critics. Typical reviews of *Achmed* featured accolades that focused on movement. After attending the press screening at the Volksbühne on 2 May 1926, one critic observed:

41 Richard Powers: Dances of the Late Renaissance (16th Century), https://socialdance.stanford.edu/Syllabi/late_renaissance.htm (last accessed 15 December 2015).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> The usual hardness of the silhouettes is obviated in the case of this new shadow-film by the delicacy and grace of the figures, their manifold subtle movements and the richness and variety of the backgrounds which are done in different tones of black or gray and give great depth and distance, as well as a certain sense of reality. The movements of the figures are, of course, as close to human as is possible; but the mere manner of manipulation brings about a certain slowness and dignity of movement, a conventionalization of step or gesture, which lends additional charm to these products of scissors and movie-camera.[42]

As the reviewer notes, movement in Reiniger's work often ranges from naturalistic to highly stylized. Even when characters do not appear to be dancing, they nevertheless often adopt poses that recall well-known pieces from the history of dance. For example, media studies scholar Susanne Marschall has observed that in certain scenes in *Achmed,* characters are arranged to resemble poses from Vaslav Nijinsky's performance, *L'après-midi d'un faune* (1912).[43] In Reiniger's case these poses – which also resemble Egyptian hieroglyphics in their alignment of a frontally facing body with a head turned in profile – were as much a reference to modern dance as they were an acknowledgement of her fascination with conventions of visual representation from Africa and the Middle East.[44] Film scholar Antonia Lant has drawn attention to the fact that such interest was widespread in the early years of cinema: »Egypt, and what it came to mean in the century between Champollion's unlocking of the Rosetta stone in 1822 and the coming of sound to cinema in the late 1920s, provided a means of explaining, legitimating, but above all conceptualizing the new motion picture medium.«[45] Although Reiniger certainly shared in what Lant has called early cinema's »Egyptomania«, visible in everything from the plots of orientalist romps to the architectural ornamentation of the theaters in which they played, Reiniger's interest in Egypt was also technical. She credited Egyptian art for helping her solve certain problems of movement and expression that arose in the form of the animated silhouette.

---

42 Herman George Scheffauer: Arabian Nights' Story Lives Again in Striking Two Dimensional Picture (1926). Newspaper clipping, Lotte Reiniger Nachlass, Stadtmuseum Tübingen, R 646.

43 See Susanne Marschall: Bewegung(en) auf dem Tricktisch. Lotte Reinigers Metamorphosen und Tänze im Kontext der Avantgarde/ Movement(s) on the Animation Table: Lotte Reiniger's Metamorphoses and Dances in the Context of the Avant-Garde, in: Evamarie Blattner/Bernd Designer/Matthias Knop/Wiebke Ratzeburg (ed.): Animation and Avantgarde, pp. 55–70, here p. 67.

44 Reiniger and her husband, Carl Koch, visited Egypt December 1926–February 1927.

45 Antonia Lant: The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania, in: October 59 (1 January 1992), pp. 87–112, here p. 90.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Egyptian reliefs, in particular, were a model for suggesting affect within the strictures of stylized form: »They let the feet move sideways, but they show the two shoulders, and that shows the two arms with them, greatly widening their field of expression.«[46]

But Reiniger was concerned with neither naturalistic representation nor conventional ornament alone. In *Achmed,* she delighted equally in choreography that highlighted the fantastic potential of animated bodies. Although the pliability of space, time, and bodies in animated film attracted the attention of heavy-weight theorists such as Sergei Eisenstein, Walter Benjamin and Theodor Adorno throughout the 1930s and 1940s, their influential arguments centered solely on Disney and the corpus of line-drawn animation.[47] Concepts such as Eisenstein's »plasmatic«, coined to describe the continual stretching and springing that Mickey Mouse exhibits in the *Silly Symphonies,* frequently fail to grasp the quality of change in Reiniger's silhouetted, stop-motion work. Indeed, a more convincing – if largely forgotten – model for metamorphosis in the trick film may be found in a lecture delivered by one of Reiniger's closest mentors. In 1916, actor and director Paul Wegener spoke on *The Artistic Possibilities of Film,* urging his audience to consider the boundless creative potential of animation. Through the manipulation of specially built models and moveable puppets, Wegener declared that filmmakers might »bring us into a whole new pictorial fantasy world, as in a magic forest, and arrive in the domain of pure kinesthesis, of optical lyricism«.[48] He went on to imagine an animated sequence driven less by the distortion of bodies than by their miraculous transformation into other forms: »A vast empty surface. Suddenly, mighty lilies grow up from below, the lilies bloom, their

---

46 Lotte Reiniger: Shadow Puppets, Shadow Theatres, and Shadow Films, Boston 1975, p. 48.

47 See Sergei Eisenstein: Eisenstein on Disney (1941), ed. by Jay Leyda, London 1988. Benjamin included a discussion of Mickey Mouse in the first (1935) and second (1936) versions of his canonical *Work of Art*-essay. The passages on Disney were later edited out of the third and final version (1938/39). See Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility [First Version], translated by Michael W. Jennings, in: Grey Room 39 (Spring 2010), pp. 11–37. See also Miriam Hansen: Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney, in: South Atlantic Quarterly 92/1 (Winter 1993), pp. 27–61.

48 »So treten wir in eine ganz neue bildliche Phantasiewelt wie in einen Zauberwald ein und kommen zu dem Gebiet der reinen Kinetik, der optischen Lyrik«. Paul Wegener: Die künstlerischen Möglichkeiten des Films, in: Paul Wegener: Sein Leben und Seine Rollen: Ein Buch von ihm und über ihn, ed. by Kai Möller, Hamburg 1954, pp. 102–113, here p. 112.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leaves, flickering in the air, gradually become flames, the flames give off thick smoke, the smoke transforms itself into heavy clouds«, and so on until the screen becomes »[a] splendid, animated surface«.[49] Reiniger attended the lecture and she often credited Wegener's vision for igniting her own. Uniting these early epiphanies with dance, Reiniger devised a potent strategy for filming the fantastic by drawing on a discipline whose strategies for rendering the body expressive had rarely been combined with animation.

In *Achmed,* the defining battle between the sorcerer and the witch is a *tour de force* dance that presents an array of possibilities for magical – and animated – transformation. The scene opens on a barren mountaintop. The good witch, adorned with the spiky amulets of her trade, begins a rhythmical incantation to summon the evil magician. She rocks from foot to foot, emitting powerful orbs of light which sail from her body in ever widening circles. The magician answers. He appears gradually, hunched back and hooked hands shimmering into focus through a marbled curtain of iridescent slime. The witch lunges towards him but he evades her grasp, assuming the shape of a lion, crouching in preparation for attack. But as the lion pounces, the witch recoils, morphing into a snake. Caught in her fangs, the lion contracts, instantly unfurling as a fearsome scorpion, while the snake winds herself up and springs back at the scorpion in the shape of a fighting cock. And so the battle progresses, shape after shape, beast after beast, tangling with each other in a fearsome dance that unites the magic of sorcery with the transformational power of stop-motion animation.

4. From Abstract Principles to Materialized Bodies

If Lavater substantiated the philosophy of physiognomy with silhouettes, and Balázs developed a theory of physiognomy without them, then we might say that Reiniger transformed physiognomy into choreography. Her animations are studies in pulsing rhythm, contributions to the larger project of investigating the effects of mechanization on the human body in an era transformed by the advent of technology in everyday life. While Lavater had championed the pure distillation – or abstraction – of the human character

---

49 »Eine weite leere Fläche. Plötzlich wachsen vom unteren Rande mächtige Lilien auf, die Lilien blühen auf, die Blätter züngeln in die Höhe, werden allmählich zu Flammen, die Flammen geben einen dicken Rauch, der Rauch wandelt sich zur schweren Wolke… Eine prachtvoll belebte Fläche« (ibid., pp. 112–113).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

into the form of the silhouette, Reiniger enacted the total corporealization of the silhouette into a moving actor. In 1926, she gave an interview to a Berlin newspaper, in which she described the process of transforming the prince she found in the book, *The Thousand and One Nights,* into the title character for her film, *The Adventures of Prince Achmed:*

> […] my Prince had to be reborn in a more thorough fashion than is usually necessary in such cases. The problem could not be solved by merely writing a scenario to suit him and then entrusting the part to some film-actor. My Prince had to be invented bodily, he had to be designed, cut out, wired, illuminated, moved, and photographed […]. I silhouetted him. And then I ›built‹ him – out of cardboard, wire and thin sheet-lead, so that he might fulfill all his functions in the shadow-play in a natural and convincing manner. I articulated him, gave him a moveable head, neck, shoulders, chest, abdomen, hips, legs, upper and lower arms, knees, hands and feet, fastened these together with hinges and pivots and then hammered and rolled him until he became a real, living figure for a shadow film.[50]

The materiality invoked in this passage is stunning. Drawing attention to the crucial difference between ›silhouetting‹ and ›building‹, Reiniger describes the material conditions that informed her own laboring body in the creation of Achmed's. What emerges is a Genesis story equal to Lavater's. While Schellenberg's etching depicts woman as the mute object of physiognomic study, Reiniger instates herself as an active creator. The silhouette that Lavater wished to still springs back into motion under Reiniger's scissors. For if the outline signifies the human abstracted, then Reiniger gives the silhouette back its humanity, filming it into motion through the life-giving cuts of animation itself.

---

50 Lotte Reiniger quoted in: Herman George Scheffauer: Arabian Nights' Story Lives Again in Striking Two Dimensional Picture (1926). Newspaper clipping, Lotte Reiniger Nachlass, Stadtmuseum Tübingen, R 646.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

URSULA VON KEITZ

Physiognomische Prämissen des Castings in der Filmproduktion

Für Noll Brinckmann

»Some people come across as sad (a naturally turned down mouth); others as cheerful (a naturally upturned mouth); as sensuous (a wide wide mouth with pouting lips); as serious (thin lips) etc.«[1] So lautet die ebenso nüchterne wie ernüchternde Bilanz des britischen Regisseurs Patrick Tucker, der sich ebenso kritisch wie konstruktiv mit der weit verbreiteten, typologisch verfahrenden Besetzungspraxis in der Filmproduktion auseinandersetzt. Die Analyse der Besetzung von Filmfiguren, die Rekonstruktion von Entscheidungen im Verlauf von Castingprozessen und der Vergleich von verschiedenen Verkörperungen ein- und derselben Figur bei mehrfach verfilmten literarischen Stoffen bergen je für sich Potentiale, die, so meine These, eine besondere Affinität zum Komplex der Physiognomik aufweisen. Inwieweit, so wird zunächst zu fragen sein, führt das Filmcasting eine von Stereotypen geprägte Zuschreibungspraxis fort, die aus dem konkreten Erscheinungsbild eines Gesichtes nicht nur die jeweilige emotionale Gestimmtheit der Person ableitet (Pathognomik), sondern, allgemeiner, aus Merkmalen des Gesichts, der Gestalt und der Proportionen seiner Teile allgemeine Charaktereigenschaften der Person abstrahiert (Physiognomik)? Diese Praxis in Castingprozessen mit einem methodologisch gesicherten Verfahren zu untersuchen, erforderte eine aufgrund von teilnehmender Beobachtung und Interviews zu erstellende Diskursanalyse charakteristischer Modi der Entscheidungsfindung bei der Besetzung von Filmrollen, was nur im Rahmen einer längerfristigen Studie geleistet werden könnte. Mein Beitrag versteht sich als vorläufiger skizzenhafter Problemaufriss zu diesem Feld.
Vom gedrehten Material ausgehend, sollen zudem in einer kleinen Fallstudie die aus filmästhetischer Perspektive zu bedenkenden Faktoren anhand der Besetzung der Figur des Edward Rochester in den drei jüngsten Film-/TV-Adaptionen von Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* diskutiert werden.

---

1 Patrick Tucker: Secrets of Screen Acting (1994), 2. Aufl., New York/London 2003, S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Gruppe von Adaptionen bietet sich auch insofern gut an, als in ihrem als autobiografische Ich-Erzählung ausgewiesenen Prätext physiognomisches ›Wissen‹ nicht nur als Orientierungswissen, auf das sich die Hauptfigur stützt, eine wesentliche Rolle spielt; es wird als soziale Praxis in der dargestellten Welt auch reflexiv und dadurch problematisiert. Das Schließen von der äußeren Gestalt und den Gesichtszügen einer Figur auf deren Charakter ist in *Jane Eyre* in einen physiognomischen Diskurs eingebettet, der sich von der wertenden Verknüpfung – körperliche Schönheit geht einher mit einem guten Charakter, körperliche Hässlichkeit hingegen mit einem schlechten – entschieden löst. Der Roman gibt stattdessen einem ›neuen Sehen‹ von Körperverhältnissen Raum und identifiziert dieses Sehen als ein spezifisch weibliches.

1. Die Arbeit der Besetzung: Vom ›inneren Bild‹ zum ›gefundenen Körper‹

Castingprozesse setzen beim Drehbuch an. Je nachdem wie explizit ›ausgeschrieben‹ eine Figur auch im Hinblick auf ihre äußere Erscheinung ist, lenkt der Text die Vorstellung der Filmschaffenden mehr oder weniger stark. Es bilden sich, wie bei jedem Leseakt, innere Vorstellungsbilder darüber aus, auf welche mögliche Körperlichkeit die in einem Satz von Merkmalen erfasste und durch ihr Handeln konturierte Figur referiert. Aus dem Genre, dem sich der zu drehende Film ferner zuordnet, resultieren weitere Anforderungen, welchen die für eine Besetzung in Frage kommenden Schauspielerinnen und Schauspieler genügen müssen. Die zunächst (und bis zum Vorsprechen) um eine Gruppe von Darstellern kreisenden Vorstellungen gilt es im Besetzungsprozess so weit einzugrenzen, bis die Person gefunden ist, die für die zu vergebende Rolle als richtige identifiziert wurde. Der so ›gefundene Körper‹ ist damit Ergebnis einer sich immer mehr verfeinernden Wahl aus möglichen Darstellern.

In der Filmkritik finden sich vereinzelt Überlegungen darüber, was gewesen wäre, wenn Schauspielerin oder Schauspieler X und nicht Y die Hauptfigur Z in einem kanonisierten Filmwerk gespielt hätte.[2] Solche – letztlich müßigen – Spekulationen weisen der Besetzung zu Recht eine eminente Rolle zu,

---

[2] Vgl. etwa Linda Rosenkrantz: The role that got away, in: Film Comment 14/1 (1978), S. 42–48. Gleichwohl ist es reizvoll, sich vorzustellen, wie Cary Grant anstelle des besetzten James Mason die männliche Hauptfigur Norman Maine in George Cukors *A Star is Born* (USA 1954) gespielt hätte. Vgl. die Liste in Rosenkrantz' Artikel, S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denn nicht nur das gesamte körperliche Erscheinungsbild einer Darstellerin oder eines Darstellers ist im Film relevant, auch ihre oder seine Stimme und deren intonatorische Variationsbreite prägen die Gestaltung einer Figur. Bleiben wir zunächst bei der Stimme: Abgesehen von der Fähigkeit, Dialekte oder sprachliche Färbungen authentisch sprechen und nuancieren zu können, ist vor allem die Stimmhöhe einer Schauspielerin oder eines Schauspielers von Bedeutung für eine Besetzung.[3] So äußerte sich, um ein aktuelles Beispiel zu nennen, der britische Schauspieler Richard Armitage, der über eine markante Sprech- und Singstimme in der Baritonlage verfügt, in einem Interview zu seiner Gestaltung der Figurenstimme von Thorin Oakenshield, dem exilierten, heroischen Thronanwärter des Zwergenreichs Erebor in Peter Jacksons *Hobbit*-Trilogie (NZ/GB/USA 2013–2015): »I just wanted it to sound like that kind of character that could command an army over a battlefield. It's a specific sound that I was looking for.«[4] Diese um zwei Halbtöne abgesenkte Stimmlage artifiziell herzustellen und sie durch die Trilogie hindurch zu tragen, bedeutete eine große Anstrengung.

Obwohl Stimme, Alter und Statur von Schauspielerinnen und Schauspielern zentrale besetzungsrelevante Faktoren sind, kommt dem Gesicht aufgrund der Häufung dramaturgisch exponierter Großaufnahmen in der visuellen Auflösung des Films eine elementare Rolle zu. Die Mimik, die seit der Aufklärung in Schauspieltheorien eine prominente Position einnimmt,[5] ist für das Verständnis der Figurenemotionen, für das Entstehen von Sympathie, Antipathie oder Empathie im kommunikativen Spiel der Übertragung von Emotionen zwischen Figur und Zuschauer zentral.[6] Im Film- und Fernsehschauspiel treten allerdings Faktoren hinzu, die traditionelle, für das Bühnenschauspiel entwickelte physiognomische bzw. pathognomische Deutungsmuster nicht problematisieren. Nicht nur die Maske, sondern vor allem auch die Lichtsetzung bilden neben Kameraoptik (Brennweiten) und Perspektivierung wirkungsvolle optionale Parameter der sich im Zeitfluss des Films

---

3 Vgl. zur Stimmlichkeit und zum Begriff einer ›Physiognomie der Hörwelt‹ Ursula von Keitz: Laut(er) Flächen. Stimme und Apparat im Frühen Tonfilm, in: Mehr als Schein. Oberflächenphänomene in Film, Kunst, Literatur und Theater, hg. von Hans-Georg von Arburg u.a., Zürich/Berlin 2008, S. 187–200.

4 Interview mit Richard Armitage (und Lee Pace) zu *The Hobbit. The Battle of the five Armies* (2014), zit. nach: www.youtube.com/watch?v=NdwCLzHMnIs (18. März 2016).

5 Vgl. Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.

6 Vgl. Philipp Brunner: Augenblicke des Gefühls. Gesichter in Großaufnahme, in: Hans-Georg von Arburg u.a. (Hg.): Mehr als Schein, S. 201–217.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stetig wandelnden cinematischen Kommunikation der Zuschauer mit dem Figuren- bzw. Schauspielergesicht. Sie beeinflussen die Interpretation von Charakteren entscheidend mit, was Jacques Aumont zu der provokativen Behauptung veranlasst hat, dass Großaufnahmen zwar nach wie vor dramaturgisch bedeutsam seien, sich aber weniger für »das dargestellte Gesicht als für die Darstellung selbst« interessieren würden.[7] Aumont, dessen Befund sich auf einen historischen Wandel in der filmischen Gesichtsdarstellung stützt, verkennt meines Erachtens hier allerdings, dass das gefilmte Gesicht in der Einstellung nie für sich allein stand und steht, sondern immer im Kontext des kadrierten Bildraums gesehen wurde und wird. Das Licht definiert die Bedingungen seines Erscheinens, es gibt ihm seine Helligkeits- und Schattenwirkungen, die ihrerseits das mimische Spiel unterstreichen und das Gesicht überhaupt erst als Filmgesicht konstituieren.

Abb. 1 und 2: Richard Armitage als Thorin Oakenshield in *The Hobbit: The Desolation of Smaug* (NZ/GB/USA 2014, R.: Peter Jackson)[8] und in einem Interview während der Promotion-Tour zu *The Desolation of Smaug*[9]

Die Maske kann zudem die Grundspannung der Gesichtsmuskulatur als dem »mimischen Gelände«[10] des Antlitzes und seiner Beweglichkeit überdecken, Proportionen z.B. von Stirn und Nase verändern,[11] die Schattenwirkungen von Falten manipulieren etc. Gleichwohl folgt bei den Hauptrollen

---

7 Ebd., S. 203.
8 Screenshot aus der DVD des Films.
9 Screenshot aus dem Interview mit Richard Armitage (2013), veröffentlicht auf : www.youtube.com/watch?v=20zfm7xRPBI (20. Februar 2016).
10 Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, 3. Aufl., Berlin 2007, S. 135.
11 Vgl. die Maske von Nicole Kidman als Virginia Woolf in *The Hours* (Regie: Stephen Daldry, GB 2002).

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Maskenbild (zumal im Horror- oder Fantasy-Genre) tendenziell dem Prinzip, das reale Gesicht des Schauspielers ›hinter‹ dem Gesicht seiner Figur noch transparent bleiben zu lassen. Dies ist sowohl bei Gary Oldman in Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (USA 1995) der Fall als auch bei Richard Armitage in *The Hobbit,* um nur zwei prominente Beispiele zu nennen.[12]

2. Casting-Konventionen

Nach welchen impliziten oder auch expliziten Normen verlaufen Auswahlprozesse zur Besetzung von Rollen beim Film und in welchem Maße sind diese Auswahlprozesse durch bewusst oder unbewusst angewandte, auf dem ›unsicheren Wissen‹ der Physiognomik beruhende Spekulationen der Filmakteure grundiert? – Als alltägliches Medienhandeln hat das Casting das Verhältnis zwischen tradierten Stereotypen über den Konnex von körperlicher Erscheinung und Charakter einerseits und andererseits Versuchen, sich bei der Rollenvergabe von diesen Stereotypen abzusetzen, auszubalancieren. Besetzungspraktiken bei Film und Fernsehen sind häufig vom Wissen um die bis dahin von den Schauspielern verkörperten Rollen und ihre damit eng verbundenen öffentlichen Images geprägt. Im entscheidenden Schritt zur Realisation eines bis zu diesem Zeitpunkt ›nur auf dem Papier existierenden‹ Films greifen Vorstellungen bei den Verantwortlichen, die zwischen lektüregeleiteter Phantasie und gegebenenfalls schon im Vorfeld des Castings existierenden Besetzungsvorstellungen changieren. Im Starkino herrscht zudem die Praxis des Umschreibens und der Anpassung einer Figur, sollte das Skript Dialoge oder Handlungselemente enthalten, die nicht mit dem Image des besetzten Schauspielers kompatibel erscheinen. So schrieb etwa Hans Jacoby für Heinz Rühmann Passagen von Friedrich Dürrenmatts Drehbuch zu *Es geschah am helllichten Tag* (Regie: Ladislaus Vajda, CH/BRD/E 1958) um, indem er sie abschwächte, da sich im Original Handlungsweisen und Dialoge der Hauptfigur Kommissär Matthäi fanden, die Rühmann so nicht

---

12 Armitage sagte über seine faciale Verwandlung zu Thorin, für die er an jedem Drehtag ca. zweieinhalb Stunden in der Maske sitzen musste, dass sie ihm trotz der aufwendigen Stirn- und Nasenprothese die Möglichkeit bot, seine Augenbrauen zu bewegen und damit auch ein wandlungsfähiges, kontrollierbares Augenspiel zu performieren. Sein Bart war ebenfalls ›echt‹. Die Vorentwürfe zu Thorins facialem Erscheinen waren ungleich verfremdender (und ließen die Figur auch deutlich älter erscheinen) als diejenige Maske, die schließlich für den Dreh verwendet wurde.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu spielen bereit war.[13] Insbesondere die Art, wie Matthäi in Dürrenmatts Originalfassung des Skripts das kleine Mädchen als Lockvogel benutzt und er nur dem Ziel folgt, den Mörder zu fangen, widersprach Rühmanns Image, das er sich durch seine bis dahin gespielten Rollen (zumal in der Interaktion seiner Figuren mit Kindern) erworben hatte.[14]
Im Hinblick auf die operative Wirksamkeit physiognomischen Denkens im Filmskript ist Paul Schraders Drehbuch zu *Taxi Driver* (Regie: Martin Scorsese, USA 1976) ein gutes Beispiel. Sein Schreibverfahren zur ersten äußeren Charakterisierung der Hauptfigur Travis Bickle umspielt das Figurenäußere kalkuliert vage und ist zugleich detailreich:

> Travis Bickle, age 26, lean, hard, the consummate loner. On the surface he appears good looking, even handsome; he has a quiet steady look and a disarming smile which flashes from nowhere, lighting up caused by a live of private fear, emptiness and loneliness. He seems to have wandered in from a land where it is always cold, a country where the inhabitants seldom speak. The head moves, the expression changes, but the eyes remain ever-fixed, unblinking, piercing empty space. […] He has the smell of sex about him: Sick sex, repressed sex, lonely sex, but sex nonetheless.[15]

Nur selten haben sich Regisseure so explizit zur Besetzung einer Filmrolle geäußert wie Sergej M. Eisenstein, der für seinen Film *Die Generallinie/ Das Alte und das Neue* (SU 1927–1929) lange nach einer Darstellerin für die Protagonistin, eine junge Bäuerin, gesucht hatte und sie schließlich in der Person Marfa Lapkinas fand. Angesichts des dem Film zugrunde liegenden Originalstoffs konzentrierte sich die Besetzung der Hauptrolle primär auf die Referenzdimension zur zeitgenössischen Realität. Es galt eine Darstellerin zu finden, die aus der Sicht der Filmemacher glaubhaft eine verelendete Bäuerin verkörpern konnte – freilich eine, die sich im Verlauf des Films zu einer Figur mit Vorbildfunktion entwickelt. Dies bedeutete, dass sie mit ihrem Spiel die angezielten Publika davon überzeugen sollte, dass nicht nur die technische Modernisierung der Agrarproduktion das Gebot der Stunde ist, sondern auch die Kollektivierung der Landwirtschaft.

---

13 Vgl. die verschiedenen (nicht veröffentlichten) Drehbuchfassungen von *Es geschah am helllichten Tag*. Ich danke dem Aufnahmeleiter des Films, Philippe Dériaz, für die Einsichtnahme.

14 Vgl. zu Heinz Rühmann: Stephen Lowry/Helmut Korte: Der Filmstar, Stuttgart/Weimar 2000.

15 Paul Schrader [1976]: Taxi Driver. Drehbuch, London 1999, S. 1. Ob Schrader bei seiner Beschreibung von Travis Bickles den Darsteller Robert de Niro gleichsam schon ›im Kopf‹ hatte, muss hier unberücksichtigt bleiben.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3–6: Die Wandlungen Marfa Lapkinas im Verlauf des Films *Die Generallinie/Das Alte und das Neue,* 1929

Eisensteins in den 1920ern Jahren geübte Praxis, seine Filme hauptsächlich mit Laiendarstellern zu besetzen, war exemplarisches *type casting*. Er war auf der Suche nach ›Durchschnittsmenschen‹. Seine Besetzungsmethode folgte dem Ziel, zwischen Leinwand und Zuschauerschaft eine möglichst große kommunikative Schließung zu erreichen, d.h., das adressierte Publikum sollte sich in der äußeren Gestalt der Arbeiter, Matrosen oder Bäuerinnen als neuen kollektiven Subjekten der geschichtlichen Entwicklung in Russland wiedererkennen.[16] Dies veranlasste ihn dazu, keine professionellen Schauspieler für diese Figuren zu besetzen, sondern sich im sozialen Raum

16 Für den in Zürich gedrehten Film *Frauennot – Frauenglück* (CH 1929) stellte Eisensteins Kameramann Eduard Tissé, der bei diesem halbdokumentarischen Film die Regie übernahm, einen Cast aus Laiendarstellern und Schauspielern vom Zürcher Schauspielhaus zusammen. Vgl. zur Analyse des Films Ursula von Keitz: Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933, Marburg 2005, S. 280–286. Die Methode des kombinierten Casts auch bei der Besetzung der tragenden Rollen ist ein Markenzeichen russischer Filmemacher in den 1920er und frühen 1930er Jahren.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

außerhalb von Film und Theater umzusehen.[17] Die Suche nach einer Hauptdarstellerin für *Die Generallinie/Das Alte und das Neue* gestaltete sich höchst aufwendig:

> Die meisten Probleme brachte die Kandidatenauswahl für die Hauptrolle der *Generallinie*, weil mit ihr eine ganze Reihe hochkomplizierter Schauspielaufgaben verbunden war. […] Nach Sichtung der ersten dreitausend Frauen (im Arbeitsamt, Übernachtungsheimen und auf Bauernversammlungen) hatten wir endlich unsere Vorstellung vom gewünschten Typus verloren und verfielen so in einer Art Kollektivpsychose auf irgendeine Frauenperson aus dem Moskauer Arbeitsamt, die freilich ihrem äußeren Erscheinungsbild nach ausgesprochen fotogen war. Doch gleich bei den ersten misslungenen Aufnahmen beschlichen uns schreckliche Zweifel, und ich ließ sie für alle Fälle mit dem Rücken zur Kamera filmen. […] Und als dann schließlich sämtliche Möglichkeiten von ›Rückenaufnahmen‹ ausgeschöpft waren, schickte uns ›das Schicksal‹ zwei Tage vor unserer Abfahrt nach Süden die Lapkina. […] [Es wurde] unter den gerade pausierenden Zuchtguts-Arbeiterinnen ein erstbester Rücken gewählt. Ja, und mit diesem Rücken kam nun Marfa Lapkina – unser ›Dorf-Star‹ – zum Film.[18]

Das lächelnde Gesicht der Marfa Lapkina, so Wolfgang Beilenhoff,

> erleuchtet nicht von elektrischen Scheinwerfern, sondern vom Sonnenlicht – [stellt] die Schönheit des Alltäglichen aus, die Welt vor dem Film, die Welt der Geschichte, die zu reflektieren das Kino sich immer wieder erneut anschickt. Es ist ein von der Geschichte geprägtes, auf die Geschichte antwortendes Lächeln […].[19]

---

17 Dass dieser Findungsprozess zu existentiellen Krisen führen kann, hat Michelangelo Antonioni in seinem Film *Identificazione di una donna* (I 1982) exemplarisch vorgeführt, wobei er das Verhältnis von Buch und Figur, Fiktion und Referenz gleichsam umdreht: Der Regisseur Niccolo kann seinem Drehbuchmitarbeiter Mario zwar das Thema seines nächsten Films nennen – eine Frau; aber es gelingt ihm nicht, in den Frauenporträts über seinem Schreibtisch die Konturen einer Geschichte zu entdecken. Vgl. hierzu Claudia Lenssen: Identificazione di una donna, in: Peter W. Jahnsen/Wolfram Schütte (Hg.): Michealangelo Antonioni, München/Wien 1987, S. 217–234.

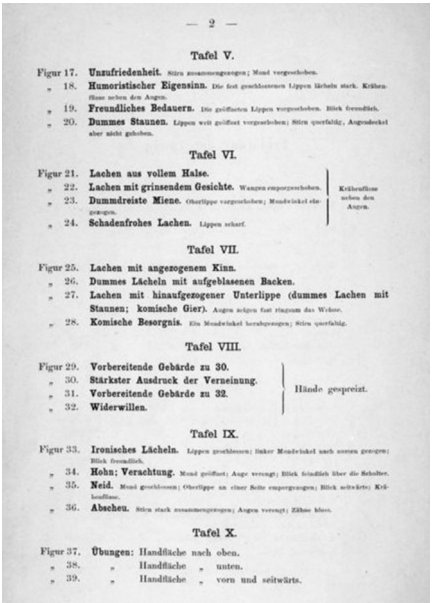
18 Sergej M. Eisenstein: *Das Alte und das Neue (Die Generallinie)*. Mit den Notaten eines Vertonungsplanes und einem Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anhang, hg., übers. und kommentiert von Hans-Joachim Schlegel, München 1984, S. 134f.

19 Wolfgang Beilenhoff: Lächeln, in: Gesichter des Films, hg. von Johanna Barck und Petra Löffler, Bielefeld 2005, S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Physiognomie und Pathognomie

Die mit der Häufigkeit filmischer Großaufnahmen auftretende Präsenz des Gesichts bereits von der Stummfilmepoche an unterstreicht die elementare Bedeutung facialer Merkmale und mimischer Ausdrucksqualitäten.[20] Carl Michels *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer* von 1886 unterscheidet 94 verschiedene Ausdrucksqualitäten des Gesichts und benötigt zur Übersetzung seiner in Fotografien festgehaltenen Ausdrucksvarianzen mehrwertige Klassifizierungstermini aus Verb und Adjektiv wie »dummdreistes Lachen«, »schadenfrohes Lachen« o.Ä.
Indem Michel die verschiedenen emotiven Felder kartografiert und die ihnen zugrunde liegenden Muskelkontraktionen beschreibt, führt er ein Lernprogramm des nuancierten Zuschreibens ein, das sich für die Nachahmung wie für das interpretierende Verstehen der mimischen Differenzen gleichermaßen empfiehlt.



— 2 —

Tafel V.

Figur 17. **Unzufriedenheit.** Stirn zusammengezogen; Mund vorgeschoben.
„ 18. **Humoristischer Eigensinn.** Die fest geschlossenen Lippen lächeln stark. Krähenfüsse neben den Augen.
„ 19. **Freundliches Bedauern.** Die geöffneten Lippen vorgeschoben. Blick freundlich.
„ 20. **Dummes Staunen.** Lippen weit geöffnet vorgeschoben; Stirn querfaltig; Augendeckel aber nicht gehoben.

Tafel VI.

Figur 21. **Lachen aus vollem Halse.**
„ 22. **Lachen mit grinsendem Gesichte.** Wangen emporgeschoben. } Krähenfüsse neben den Augen.
„ 23. **Dummdreiste Miene.** Oberlippe vorgeschoben; Mundwinkel eingezogen.
„ 24. **Schadenfrohes Lachen.** Lippen scharf.

Tafel VII.

Figur 25. **Lachen mit angezogenem Kinn.**
„ 26. **Dummes Lächeln mit aufgeblasenen Backen.**
„ 27. **Lachen mit hinaufgezogener Unterlippe (dummes Lachen mit Staunen; komische Gier).** Augen zeigen fast ringsum das Weisse.
„ 28. **Komische Besorgnis.** Ein Mundwinkel herabgezogen; Stirn querfaltig.

Tafel VIII.

Figur 29. **Vorbereitende Gebärde zu 30.**
„ 30. **Stärkster Ausdruck der Verneinung.**
„ 31. **Vorbereitende Gebärde zu 32.** } Hände gespreizt.
„ 32. **Widerwillen.**

Tafel IX.

Figur 33. **Ironisches Lächeln.** Lippen geschlossen; linker Mundwinkel nach aussen gezogen; Blick freundlich.
„ 34. **Hohn; Verachtung.** Mund geöffnet; Auge verengt; Blick feindlich über die Schulter.
„ 35. **Neid.** Mund geschlossen; Oberlippe an einer Seite emporgezogen; Blick seitwärts; Krähenfüsse.
„ 36. **Abscheu.** Stirn stark zusammengezogen; Augen verengt; Zähne bloss.

Tafel X.

Figur 37. **Übungen:** Handfläche nach oben.
„ 38. „ Handfläche „ unten.
„ 39. „ Handfläche „ vorn und seitwärts.

Abb. 7 und 8 aus: Carl Michel: *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer,* 1886

20 Vgl. Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung an das Kino und die Filmtheorie, Berlin 2006, S. 65–68.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Während die physiognomische Vielfalt der Darsteller sehr groß ist, sind Schauspiellehren wie diejenige Michels darauf aus, die pathognomische Vielfalt im Sinne der Herausarbeitung einer möglichst ambivalenzfreien Performanz von Grundformen und Nuancen des Gesichtsausdrucks einzuschränken. Je eindeutiger sich mithin der emotionale Ausdruck auf dem Gesicht abbildet, desto leichter wird es gemäß diesem an den Wahrnehmungsbedingungen der Bühne sich orientierenden Leitfaden lesbar bzw. für das Publikum verstehbar. Dem voraus gehen indes physiognomische Basisannahmen darüber, dass die ›adäquate‹ Verkörperung einer Figur auch von Grundmerkmalen des Gesichts, des Alters und der Statur der Darstellenden abhängt. Anhand jener Eigenschaften wurden sie in einen Katalog von Rollenfächern eingeordnet wie z.B. die ›jugendliche Naive‹, die ›Salondame‹ oder die ›komische Alte‹. Die Rollenfächer lösten die strengen Figurentypisierungen in den Theaterstücken ab, die im Laufe des 18. Jahrhunderts sukzessive überwunden wurden. Sie bezogen sich nun auf ein Spektrum von Theaterrollen, auf das sich Schauspielerinnen und Schauspieler spezialisierten. Dabei hatte jedes Rollenfach festgelegte Ausdrucksmittel. Erst mit dem Naturalismus lösten sich dann auch die Fächer zugunsten einer individualisierten Gestaltung zunehmend auf.[21]

Den frühen, rein auf die mimischen und gestischen Ausdrucksmittel setzenden Film hingegen dominiert eine weitgehend schematisierte Besetzungspraxis; die Reduktion auf Typen und soziale Rollen wie ›der Liebhaber‹, ›der Gangster‹, ›der Lüstling‹, ›der Arbeiter‹, ›der Aristokrat‹ etc. wirkt einer Individualisierung zunächst in gewisser Weise entgegen. Dieser Besetzungsmodus hat viele Schauspieler in ein enges Korsett gezwängt, aus dem sie sich selten befreien konnten.[22] Umso unerwarteter erschien z.B. Max Ophüls' – gelungene – Besetzung von Luise Ullrich (als Mizzi) und Magda Schneider (als Christine) entgegen ihrer Fächer in seiner Schnitzler-Adaption *Liebelei* (D 1933).[23]

Filmcasting unterliegt historisch vor allem in organisatorischer Hinsicht einem Wandel, parallel zur immer stärkeren Ausdifferenzierung des Mediensystems. Die wichtigsten Zäsuren dürften hier (neben dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm) die Auflösung des Hollywood-Studio-Systems mit

---

21 Vgl. Gerhard Ebert: Der Schauspieler. Geschichte eines Berufs, Berlin 1991.

22 Vgl. etwa zu Fritz Kortner: Martin Girod: Beredte Stummheit. Fritz Kortner als Filmschauspieler 1915–1929, in: Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino, hg. von Armin Loacker, Wien 2014, S. 99–122.

23 So spielte Luise Ullrich bis dahin vor allem tragische Figuren, während Magda Schneider auf heitere, naive Figuren abonniert war.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vertraglich mehr oder weniger lang gebundenen Schauspielern in den 1950er Jahren, die Lockerung der Zuordnung von Schauspielern zu Rollenfächern, die durch die Wahrnehmungsbedingungen des Fernsehens verstärkte Tendenz zu kleineren Einstellungsgrößen sowie seit den 1980er Jahren die Vermehrung des TV-Programmangebots insgesamt sein.

Casting-Büros treffen heute bei der Besetzung von Kino- und Fernsehfilmen, die im Auftrag von Produzenten oder Senderredaktionen erfolgt, eine nach Stereotypen-Kriterien verfahrende Auswahl in der Regel nur für die Nebenrollen. Schauspielerinnen und Schauspieler werden mit ihren besonderen Eigenschaften, Fähigkeiten und ihrer beruflichen Biografie in Karteien bzw. Datenbanken geführt, die beständig à jour gehalten werden.[24] Für die Shows und Serien des Reality-TV werden in den letzten Jahren überdies Laiendarsteller als sogenannte *social actors* ›besetzt‹.

Publikationen über Casting haben primär die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst als Zielgruppe. Diesen geben sie, wie etwa Ginger Howard[25] oder Ulrike Boldt, Ratschläge für die Vorbereitung von Vorsprechterminen und Verhaltensregeln im Umgang mit Besetzungsbüros und Castern. Welchen impliziten Annahmen über die ›Passung‹ zwischen der körperlichen Erscheinung eines Darstellers und der ge- bzw. beschriebenen Figur im Drehbuch Caster als ›Schwellenakteure‹ folgen, ist bislang kaum erforscht. Boldt zitiert immerhin einige Kriterien, die *Casting Directors* bei der Besetzung von Hauptrollen berücksichtigen, so etwa ob die Schauspielerin oder der Schauspieler prominent genug ist, um Zuschauer ins Kino oder vor den Fernseher zu locken, ob sie oder er zur Rolle, zum Format, zum Sender und seinen Programm passt, ob sie als Sympathieträger(innen) geeignet sind und ausreichend Ausstrahlung besitzen, ob sie eine Figur über einen hinreichend langen Zeitraum glaubwürdig und spannend tragen können, ob sie das dazu benötigte schauspielerische Talent und die nötige körperliche Präsenz mitbringen usw.[26]

Die zweite Bedingung geht über den Aspekt der bloßen ›Passung‹ zwischen dem Körper des Schauspielers und den im Drehbuch festgehaltenen Figureneigenschaften weit hinaus. Denn Format und Sender werden wie Marken geführt, für deren Identität nicht nur Programmarten, sondern (ähnlich wie

---

24 Vgl. die Interviews mit Casting-Agentinnen und -Agenten in: Ulrike Boldt: Casting für Film, Fernsehen und Bühne. Der Wegweiser zum Erfolg, Berlin 2008, S. 47ff.

25 Ginger Howard: Casting Director's Secrets. Inside Tips for Successful Auditions, New York 2000.

26 Vgl. Ulrike Boldt: Casting für Film, Fernsehen und Bühne, S. 44.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

im klassischen Studiosystem) auch ›Gesichter‹ einzustehen haben. Damit ist impliziert, dass Aspekte wie Individualität oder spezifische, mit der Verkörperung verschiedener Figuren jeweils wechselnde Stile zugunsten der Referenz auf eine Format-, Programm- oder auch Senderidentität, über deren relative Konstanz die Redaktionen wachen, letztlich zurückzutreten haben.

Joseph Turow führte 1978 Interviews mit Autoren, Produzenten, Regisseuren, Schauspielagenten und Castern in Los Angeles, um sie für seine Studie *Casting for TV Parts: The Anatomy of Social Typing* auszuwerten.[27] Der Besetzungsmodus bei den Nebenfiguren, die nur wenige Szenen und ein paar Seiten Dialog haben, ist für Turow deshalb interessant, weil deren äußere Erscheinung häufig (worauf auch Tucker hinweist) durch keine nähere Beschreibung im Drehbuch konkretisiert ist. Mithin sind die Vorstellungsspielräume für die Besetzung prinzipiell groß. Der *Casting Director* stellt eine mögliche Liste von Darstellern zusammen und bespricht sie mit Produzent und Episoden-Regisseur. Die ausgewählten Darstellerinnen und Darsteller werden zu Lesungen eingeladen. Alle haben im Blick, unterhaltsame Geschichten erzählen zu wollen, die in einer visuell ansprechenden Weise ein Millionenpublikum erreichen sollen. Zwei Kriterien leiten ihre Auswahl: ›Glaubwürdigkeit‹ *(credibility)* und ›optische Ausgewogenheit‹ *(visual balance)*. Erstere betrifft die Ansicht des Casters über die Mutmaßungen der meisten Menschen darüber, wie jemand aussieht, der einem bestimmten Beruf nachgeht oder eine soziale Rolle innehat; Letztere seine Ansicht darüber, wie ein Schauspieler zum anderen in ästhetischer Hinsicht passt. Die Caster geben indes zu, nicht zu wissen, was die meisten Leute denken, und setzen daher ihre eigenen Vorstellungen oder die ihrer Kollegen kurzerhand als Norm. Einige behaupten, die Kriterien für die Glaubwürdigkeit seien seit den ersten Tagen des Films bei Besetzungsentscheidungen in den USA konstant geblieben.[28] Was das Publikum der Szene sofort und ohne Umschweife akzeptiert, gibt die Orientierung vor. Dies gilt ebenso auch für ethnische wie geschlechterspezifische Aspekte: »Why make a point out of something that's not a point? Carpenters are male. Telephone operators are female. Now, there are a lot of male telephone operators now. But not enough so that when you say ›telephone operator‹, the immediate thought isn't female.«[29] Kriterien

---

27 Joseph Turow: Casting for TV Parts: The Anatomy of Social Typing, in: Journal of Communication 28/4 (Autumn 1978), S. 18–24, hier S. 19. Alle von Turow befragten Personen waren weiße Männer. »The dominant perspectives, requirements, and relationships direct the activities of everyone involved«, so Turows kritisches Resumée (ebd.).

28 Vgl. ebd., S. 20.

29 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind der Kontrast, eine nicht zu große Ähnlichkeit im Erscheinungsbild und eine gegengeschlechtliche attraktive Person, die der Hauptdarsteller oder die Hauptdarstellerin anspielen kann. Gegen einen solchen Typ bzw. gegen ein Klischee zu besetzen, kann der Szene mehr Tiefe verleihen, doch meist unterbleibt dies wegen des eng gesteckten Zeitrahmens für die Besetzung. Serienprogramme werden ihrerseits hinsichtlich ihrer Erzählstile und Looks klassifiziert, unterteilt in *beautiful people shows, real people shows* und *street people shows*.[30] Die sich selbst immer wieder bestätigenden Besetzungskonventionen im US-Fernsehen beschreibt Turow als Resultat einer von Produzenten, Regisseuren, Schauspielagenten und Castern geteilten dominanten Sicht auf Gesellschaft.[31] Diese Branchenvertreter haben sich im Raum Los Angeles niedergelassen, sie rezipieren auch ihrerseits das Fernsehen und kennen ihre gegenseitigen Vorlieben.[32] Gemäß den von Turow herausgearbeiteten Einstellungen der entscheidenden Akteursgruppen werden bei Rollenbesetzungen demnach kaum Entscheidungen getroffen, die der Glaubwürdigkeitsdirektive widersprechen. Zur Glaubwürdigkeit wiederum gehört nicht nur die ›Passung‹ zwischen der Körperlichkeit der Schauspielerin oder des Schauspielers, ihrem Gesicht und ihrer Statur zur fiktiven Figur bzw. ihrer sozialen Rolle und deren außerfilmische Referenzialisierbarkeit, sondern letztlich auch die Bestätigung der beim Publikum vorhandenen Zuschreibungen bestimmter Eigenschaften zu gewissen Körpertypen.

Der eingangs zitierte Patrick Tucker problematisiert das *type casting,* das auch bei größeren Rollen greift und mit einer Nachhaltigkeit die filmischen Besetzungskonventionen prägt, die kaum durchbrechbar erscheint:

---

30 Unschwer lässt sich diese Klassifikation bis heute bei US-Serien erkennen, vergleicht man etwa die Körperlichkeit der Darsteller in *Mad Men* mit der von *The Wire*.

31 Ob sich einerseits aufgrund der heute vermehrt von Frauen ausgeübten Casting-Praxis, andererseits aufgrund des gesellschaftlichen Wandels seit den 1970er Jahren Verschiebungen ergeben haben, wäre zu untersuchen.

32 Wenn soziale Gruppen außerhalb der Industrie eine Öffnung des Besetzungsspektrums sozialer Charaktere mit Blick auf Gender oder Ethnizität fordern, so kommen zwar bisweilen minoritäre Entscheidungen zustande. Aber im Falle etwa der Besetzung eines jungen, afroamerikanischen Darstellers als Pfleger (statt der ursprünglich gewünschten Krankenschwester) in einer Hospital-Serie wurde peinlich darauf geachtet, dass die Zahl der Minderheiten- zur Zahl der Mehrheitsdarsteller, »6 non-whites and 12 whites« nicht zu hoch war. Vgl. Joseph Turow: Casting for TV Parts, S. 23. – Aktuell wird die Besetzungspolitik in Deutschland, insbesondere was Gender-Aspekte betrifft, kritisiert und eine ›Neutralrollenparität‹ für Frauen und Männer gefordert. Vgl. http://neropa.stieve.com (20. Februar 2016). Besetzungspraktiken für Film und Fernsehen hinken, so die Kritik, dem Gesellschaftswandel faktisch hinterher.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> We all admire and want to be those actors who *do* portray many different character types, even with different accents (Robert de Niro, Ewan McGregor, Gwyneth Paltrow, Meryl Streep), but we end up – *if we are very lucky* – playing the same roles as do Julia Roberts and Bruce Willis. It is simple economics. A film is so very expensive, the last thing the money people want is to take a risk with a performance, so they buy the performance that they already know the public likes.[33]

Infolgedessen empfiehlt er Darstellerinnen und Darstellern, aus ihrem Typus das Beste zu machen – und dies beginne damit, sich mit diesem Typus möglichst vertraut zu machen:

> Look in the mirror, and be firm and realistic. What message comes across from your faces in repose? Now that is what the message of your performance will be, and it will owe more to the packet of genes given to you by your parents than to the artistic/creative acting process you went through to prepare for the role.[34]

Auch bei der Besetzung des Hauptcasts wird indes ein implizites ›Wissen‹ aktualisiert, das die Physiognomik als popularisierte, spekulative Episteme zur Grundlage hat. Dabei lässt sich ein Zuschreibungsfundament unterstellen, das von Lavaters Projekt einer Charakterdeutung aus unveränderlichen, anatomischen Gegebenheiten des Gesichts, aus der Beschaffenheit von Stirn, Nase, Augen, Augenbrauen, Mund, Zähnen etc. über Carl Huters Psycho-Physiognomik[35] und Ernst Kretschmers Konstitutionstypenlehre[36] bis hin zu William Sheldons Somatotyping[37] reicht. Sognannte ›endomorphe‹ Charaktere sah Sheldon als entspannte Menschen, die dem Kulinarischen zugeneigt seien und Entscheidungen intuitiv fällten. Die muskulösen ›Mesomorphen‹ hielt er für körperlich fit, voller Energie, mutig und selbstsicher. Die langen,

---

33 Patrick Tucker: Secrets of Screen Acting, S. 86. Hervorhebungen im Original fett gedruckt.

34 Ebd., S. 84.

35 Vgl. Carl Huter: Grundlegende Entdeckungen für die wissenschaftliche Psychophysiognomik, Leipzig 1910.

36 Vgl. Ernst Kretschmer: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten, Berlin 1921. Hier figurieren die Differenzen (vor allem männlicher Körperbautypen) als ›athletisch‹, ›pyknisch‹ und ›leptosom‹.

37 William Herbert Sheldon/Stanley Smith Stevens: The Varieties of Temperament: A Psychology of Constitutional Differences, New York 1942. Sheldon wollte eigentlich Kretschmer widerlegen, kam aber in einer empirischen Untersuchung zu ähnlichen Ergebnissen, als er 1940 in einer Testreihe die körperlichen Merkmale von 4000 Studenten untersuchte. Er führt die Entwicklung der körperlichen Konstitution auf die drei Keimblattgewebe des Embryos zurück, die jeweils verschieden stark ausgeprägt sein können. Ein wesentlicher Kritikpunkt an der Arbeit Sheldons richtet sich gegen seine Methode der Merkmalserfassung; denn Sheldon führte keine Messungen im eigentlichen Sinne durch, sondern entwickelte eine standardisierte Auswertung von Körperbaufotos.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dünnen ›Ektomorphen‹ hingegen seien eher kopflastige, künstlerische und introvertierte Menschen, die mehr über das Leben nachdächten, als dass sie es ausschöpften oder gestalteten.
Sheldons Konzeption der Somatotypen basierte auf implizitem Alltagswissen, welches, einmal als Theorie formuliert, zumindest in den USA wiederum auf die allgemein verbreiteten Annahmen über Körpertypen zurückwirkte. Die Übertragung einer weitgehend unreflektierten typologischen Betrachtung der menschlichen Statur auf die jeweiligen ›Körpertypen‹ von Filmfiguren (und den damit verbundenen Zuschreibungen von Charaktereigenschaften) haben Cynthia Hoffner und Joanne Cantor 1991 in ihrer Rezeptionsstudie *Perceiving and Responding to Mass Media Characters* nachgewiesen.[38] Die Autorinnen beschreiben,

> welche Charaktereigenschaften Betrachter Personen allein aufgrund ihres Körperbaus zuschreiben: der »endomorphe« Typ wird als »lazier«, »talkative«, »warmhearted« und »generous« angesehen, der »mesomorphe« gilt als »strong«, »self-reliant« und sogar als »leader«, und der »ektomorphe« als »ambitious«, »suspicious«, »tense«, »nervous« und »stubborn«.[39]

Gemeinsam ist Physiognomik und Somatotyping der Wunsch nach einem Hintergehen sozialer Akzidenzien wie Sprachverhalten, Status und Kleidung. Jegliche erlernte Fähigkeit oder erworbene Kenntnis wird letztlich als vortäuschbar ausgelegt. Der Wunsch nach einer Verständigung ohne Sprache, nach Beurteilungskriterien für Menschen, zu denen man gar nicht erst näher in Kommunikation treten muss, um sie schon erkannt und durchschaut zu haben, führt zum Motiv der Vorhersagbarkeit ihres Verhaltens in bestimmten Situationen. Dies wird gesellschaftlich da relevant, wo es um Schwellensituationen wie die Verteilung von Chancen, um Einschluss- und Ausschlusspraktiken z.B. bei Stellenausschreibungen geht, bei denen ›auf dem Papier‹ zwar Fähigkeiten, Wissen und Kompetenzen der gesuchten Person abgefragt werden, in der Letztentscheidung aber vielfach das ›optische Erscheinungsbild‹ einer Kandidatin oder eines Kandidaten den Ausschlag gibt.

---

38 Cynthia Hoffner/Joanne Cantor: Perceiving and Responding to Mass Media Characters, in: Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes, hg. von Bryant Jennings und Dolf Zillmann, Hillsdale (NJ) 1991, S. 63–102.

39 Annemone Ligensa: Stars und ihr Publikum am Beispiel von Clint Eastwood, Hamburg 2011, S. 154, Anm. 627.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Arbeit des Castings als Ein- und Ausschlussverfahren, welches das Reich der Fiktionen mit konkret wahrnehmbaren sozialen Ensembles bevölkert, macht sich in der realen Welt existierende Zuschreibungspraxen zwischen physischer Konstitution und Charakter für fiktionale Figuren zunutze. Die alltagsreale physische Erscheinung einer Schauspielerin oder eines Schauspielers steckt dabei einen Erwartungshorizont (ein Versprechen) für die Glaubwürdigkeit der ›Passung‹ zwischen der äußeren Erscheinung einer Figur und ihrem Charakter in der fiktionalen Welt ab. Und diese stereotypen physiognomischen Zuschreibungen können eine so große fiktionsleitende Dominanz bekommen, dass vom Drehbuch durchaus vorgesehene individuelle Physiognomien ver- und am Ende überformt werden.

4. Die Besetzungsreihe von Rochester in den *Jane-Eyre*-Adaptionen von 1996, 2006 und 2011

Anders als bei Originalstoffen müssen sich die Drehbücher von Adaptionen stets aktiv zum literarischen Prätext verhalten, indem sie sich in relativer Nähe oder Distanz zu diesem positionieren – und dies im Hinblick auf alle audiovisuell umsetzbaren narrativen Parameter. Dies gilt auch für Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* (1842). In jedem Skript, das als künstlerischer Folgetext eine Neu-Interpretation dieses Klassikers leistet,[40] wird dabei eine je eigene Sicht auf dessen Normen, Werte und diskursive Darstellungspraktik entwickelt, wobei die Grundstruktur der Geschichte von Adaption zu Adaption erhalten bleibt.[41] Zwischen einer ›texttreuen‹ Übernahme von

---

40 Kein englischer Roman des 19. Jahrhunderts dürfte wohl öfter filmisch adaptiert worden sein als *Jane Eyre*. Belegt sind ab 1919 (vgl. *Die Waise von Lowood,* D 1919, Regie: Carl Müller-Hegens, Drehbuch: Marie-Luise Droop) mindestens zwölf Verfilmungen für Kino und Fernsehen.

41 Hierzu gehören Janes von Ausgrenzung geprägte Lage als Waise im Haus ihrer verwitweten Tante Reed in Gateshead, ihre strenge Erziehung im Lowood Internat, ihre Freundschaft zu Helen Burns und deren früher Tod, der Wechsel nach Thornfield Hall zur Unterweisung Adèles, die schockhafte erste Begegnung mit Rochester, dessen Rettung vor dem Feuer im Bett durch Jane (nach Berthas Attacke), die verschworene nächtliche Pflege Masons (nach Berthas Attacke), Rochesters uneindeutige Beziehung zu Blanche Ingram, Janes temporäre Rückkehr nach Gateshead und die Nachricht von einem lebenden Onkel in Madeira (den sie später beerben wird), Rochesters Heiratsantrag, die durch Mason vereitelte Trauung, Janes Flucht, ihre Rettung und der Beginn einer neuen Existenz durch und bei St. John Rivers, dessen Missionspläne und Heiratsantrag, Berthas Tod und Rochesters Erblindung/Schädigung, Janes Rückkehr ins zerstörte Thornfield und schließlich nach Ferndean zur Vereinigung mit Rochester.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Brontës Beschreibung der Figurenmerkmale – in unserem Fall Rochesters – im Skript und einer Berücksichtigung dieser Merkmale auch im Castingprozess können weitere Differenzen entstehen, wenn etwa der für eine Rolle auch aufgrund seiner äußeren Erscheinung präferierte Darsteller nicht überzeugt und deshalb das Spektrum des Äußerlichen erweitert werden muss. Im Roman wird Rochester als Figur von kräftiger Statur, zornig-finsterem Ausdruck und schwarzem, widerborstigem Haar eingeführt. Die Ich-Erzählerin Jane arbeitet einen physiognomischen Merkmalskatalog zu dessen Beschreibung ab, deutet Rochesters Erscheinung aber spezifisch um im Hinblick auf ihre Art der Interaktion mit ihm. Über ihre erste Begegnung, bei der sein Pferd scheut und ihn abwirft, berichtet sie:

> His figure was enveloped in a riding cloak, fur collared, and steel glasped; its details were not apparent but I traced the general points of middle height, and considerable breadth of chest. He had a dark face, with stern features and a heavy brow; his eyes and gathered eyebrows looked ireful and thwarted just now; he was past youth, but had not reached middle age; perhaps he might be thirty-five. Had he been a handsome, heroic-looking young gentleman, I should not have dared to stand thus questioning him against his will, and offering my services unasked.[42]

Gerade das Fehlen von Jugend und Schönheit veranlasst die Titelheldin, dem Gestürzten ihre Hilfe anzubieten. Männliche Schönheit brächte sie demnach eher in die Defensive. Es geht nicht darum, das äußere Erscheinungsbild zu neutralisieren, d.h. es für irrelevant zu erklären, sondern es umzuwerten und den (potentiell) abschreckenden Effekt, den Rochesters zorniges Gesicht hat, zu überwinden. Bei der zweiten Begegnung abends auf Thornfield Hall erleichtern seine Gesichtszüge und seine Statur das Wiedererkennen, wobei Kopfform und Körperbau nun näher beschrieben werden:

> I knew my traveller with his broad and jetty eyebrows, his square forehead, made squarer by the horizontal sweep of his black hair. I recognized his decisive nose, more remarkable for character than beauty, his full nostrils, denoting, I thought, choler; his grim mouth, chin, and jaw – yes all three were very grim, and no mistake. His shape, now divested of cloak, I perceived harmonised in squareness with his physiognomy: I suppose it was a good figure in the athletic sense of the term – broad-chested and thin-flanked, though neither tall nor graceful.[43]

---

42 Charlotte Brontë: Jane Eyre. An Autobiography (1847), hg. von Richard N. Dunn, New York/London 2001, S. 96.

43 Ebd., S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit der Negation von gleichsam ›gelernten‹ Merkmalen männlicher Schönheit (»tall«, »graceful«) tritt an deren Stelle die ›stimmige‹ Aufeinanderbezogenheit von Gesicht und Statur als »good figure«. Der Katalog physiognomischer Elemente positioniert Rochester im Feld athletischer Männlichkeit. Und wieder unterläuft Jane mögliche, aus dessen Erscheinung und Grobheit resultierende Ängste. Er stößt weder auf Gegenwehr noch auf Eingeschüchtertsein, seine Grobheit prallt vielmehr an ihrer Verhaltenssicherheit ab.
Die Analyse der Besetzungsreihe Rochesters in den Film- bzw. Fernsehadaptionen von 1996 mit William Hurt,[44] von 2006 mit Toby Stephens[45] und von 2011 mit Michael Fassbender[46] möchte ich exemplarisch an der Szene durchführen, in der Rochester die junge Gouvernante danach fragt, ob sie ihn gutaussehend findet. Der Roman kontextualisiert diesen Dialog wie folgt:

> Mr. Rochester, as he sat in his damask-covered chair, looked different to what I had seen him look before; not quite so stern – much less gloomy. There was a smile on his lips, and his eyes sparkled, whether with wine or not I am not sure; but I think it very probable. He was, in short, in his after-dinner mood; more expanded and genial, and also more self-indulgent than the frigid and rigid temper of the morning; still he looked preciously, cushioning his massive head against the swelling back of his chair, and receiving the light of the fire on his granit-hewn features, and in his great, dark eyes; for he had great dark eyes, and very fine eyes too – not without a certain change in their depths sometimes, which it was not softness, reminded you, at least, of that feeling.
> He had been looking two minutes at the fire, and I had been looking the same length of time at him, when turning suddenly, he caught my gaze fastened on his physiognomy.
> »You examine me, Miss Eyre«, said he, »do you think me handsome?«
> […] »No, sir.«
> […] »What do you mean by it?«
> »Sir, I was too plain. I beg your pardon. I ought to have replied that it was not easy to give an impromptu answer to a question about appearances; that tastes differ, that beauty is of little consequence, or something of that sort.«[47]

---

44 Jane Eyre, GB/I/F 1996, Regie: Franco Zeffirelli, mit Charlotte Gainsbourgh als Jane, Länge: 106 min., DVD, dt. Fs.

45 Jane Eyre, BBC 2006, Regie: Susanna White, mit Ruth Wilson als Jane, 4 Teile, Länge: 230 min., DVD, engl. Fs.

46 Jane Eyre, USA 2011, Regie: Cary Fukunaga, mit Mia Wasikowska als Jane, Länge: 115 min., DVD, engl. Fs. Die drei Adaptionen weisen eine Ähnlichkeit untereinander insofern auf, als sie alle auf Haddon Hall gedreht wurden. Zwar unterscheiden sich die Interieurs der einzelnen Räume, doch sind Gartenanlage und Gesamtarchitektur des Schlosses von Film zu Film wieder erkennbar.

47 Charlotte Brontë: Jane Eyre, S. 111f.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Franco Zeffirellis Adaption von 1996 entfernt sich am weitesten von Brontës Textvorlage. Dies tritt nicht nur in der umfassenden Reduktion der durch die Modellierung des Lichts entstehenden, unheimlichen Wirkung der Innenräume des Schlosses zutage – jeder Raum ist gleichmäßig ausgeleuchtet, schattenfrei und tiefenscharf. Die Distanz zur Vorlage artikuliert sich vor allem auch in der Besetzung Rochesters durch den hellblonden, hoch aufgeschossenen Schauspieler William Hurt. Hurt erscheint in kaum einer Szene wirklich präsent, spielt den in die Jahre gekommenen Landadligen als verstörenden und verstörten Sonderling, der durch sein Anwesen wie ein Fremder wandelt. Zeffirelli situiert den zitierten Dialog nicht abends am Kamin, sondern am helllichten Tag im Garten. Adèle hat Jane gebeten, ihr eine Zeichnung ihres Ziehvaters, den sie sehr liebt, anzufertigen. Rochester wiederum hat registriert, dass Jane ihn aus der Ferne intensiv beobachtet, steigt die Terrassenstufen hinauf und sagt: »Sie haben mich beobachtet, Miss Eyre. Finden Sie mich gutaussehend?«[48]
Rochester steht in einer Halbtotalen, vorher jedoch wurde der Beginn des Zeichnens in einem Schuss-Gegenschuss zwischen ihm in der Nahen und Jane in der Halbtotalen dargestellt. Der Porträtierte schaut ernst und ruhig.

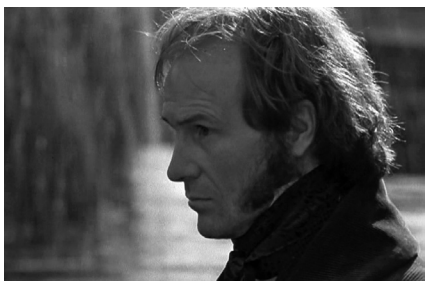


Abb. 9–11 William Hurt als Rochester, 1996

48 Zit. nach der deutschen Synchronfassung.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Während des Schlagabtauschs bleibt der Abstand beider gewahrt, Umschnitte von Halbtotale zu Halbtotale unterstreichen die räumliche Distanz. Hörbar verärgert über ihre Antwort (»Nein«) will er deren Absicht erfahren. William Hurts Mienenspiel changiert zwischen Überraschung und Skepsis, da er nicht mit einer derartigen Antwort Janes gerechnet hat. Die Augenpartie bleibt unbeweglich, umso mehr kräuselt sich die Stirn, die Mundpartie mit den fest geschlossenen Lippen ist angespannt. Jane hat in ihrer Zeichnung Schatten über sein Gesicht gelegt, was Rochester sein eigenes ›Inneres‹ zu erkennen ermöglicht (»Sie haben mich gut getroffen…«). Er zerknüllt die Zeichnung, Adèle schreitet sofort dagegen ein.

Das Blickregime bei Zeffirelli verhindert, dass Jane und Rochester sich näher kommen, die Szene lenkt den Diskurs über die Lesbarkeit des Gesichts und seine Bewertung als »schön« um auf die Zeichnung (was zugleich auch die Differenz zwischen gefilmten und gezeichnetem Bild unterstreicht). Janes Blick modifiziert sein Profil, sie zeichnet, subjektivierend, Rochester weicher als das Gesicht Hurts, das die Kamera zuvor eingefangen hat. Die fortgesetzte Unbeweglichkeit der Augenpartie Hurts gibt der Figur durch die gesamte Inszenierung hindurch etwas Erstarrtes (Depressives), das, obwohl die Geschichte dies insinuiert, auch Janes Liebe nicht aufzulösen vermag.

Im Vergleich zu Zeffirellis Adaption verfährt die vierteilige Verfilmung der BBC aus dem Jahre 2006 eindeutig texttreuer. Toby Stephens ist von kräftiger Statur und verfügt über eine hohe Körperspannung, er nimmt sich Raum und beherrscht ihn, schreitet energisch aus und geht breitbeinig durch Zimmer und Flure. Die halblangen schwarzen Haare sind leicht gewellt.

Dem Schlagabtausch darüber, ob er in Janes Augen »handsome« sei, der abends in seinem Arbeitszimmer stattfindet, geht ein Dialog voraus, in dem Rochester ihr eröffnet, sich in ihr als jungen Mann selbst wiederzuerkennen. »When I was a young man, I was your equal. (off) I had a clear conscience. I'm polluted by sin. (on) I took the wrong path. It wasn't my fault that I took it. But I must bare the blame for continuing on it.« Diese Sätze sind aufgelöst in vier Nah- bzw. Großaufnahmen, jeweils unterbrochen durch Gegenschüsse auf Jane in Halbnah und Groß. Es beginnt in einer Nahen, wobei Stephens, ehe er zu sprechen beginnt, den Kopf etwas schieflegt und mild, leicht verträumt lächelt, dabei seine linke Mundhälfte etwas höher als die rechte zieht, wobei die Augenpartie mit erfasst wird. Die Augen leuchten, was dem Gesicht, gestützt auch durch die Brauntöne im Bild, Zärtlichkeit und Wärme verleiht. Dieser mimische Ausdruck, der nur für einen Moment anhält, trägt dazu bei, dass Stephens' Mund mit der herzförmigen Oberlippe, der ihm in einer ›emotionsneutralen‹ Gesichtsmimik im Sinne Tuckers einen

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 12–15 Toby Stephens als Rochester, 2006

melancholischen Zug verleiht, das ganze Gesicht in seiner zarten Freude überraschend weich macht. Zugleich spielt er mit dem einleitenden Satz ein introvertiertes Schauen; er blickt zwar in Janes Richtung, schaut sie aber nicht eigentlich an. Es folgt ein Hin- und Herschneiden zwischen den beiden in Close-ups. Bei Rochesters Geständnis »I took the wrong path…« rückt die Kamera seinem Gesicht, dessen linke Hälfte nun im Halbdunkel fast verschwindet, in leichter Untersicht noch näher. Die Blickrichtung bleibt gleich, aber der Ausdruck hat gewechselt, vermittelt das Echo von Schuldgefühl und Erschrecken über sich selbst. Sofort wechselt die Stimmung zu einem bitteren Lächeln. Diesem folgt ein Umschwung in einen sein junges Gegenüber spielerisch-testenden und zugleich verführenden Modus, den Stephens mimisch ausgestaltet, bevor er fragt: »Do you think me handsome?« Als Reaktion auf Janes Antwort »No, Sir« lacht er kurz auf und steigert nun das verführerisch-testende Spiel, wobei das Gesicht noch näher kommt und er nachhakt: »Look. If I would tell you that I am worth 20.000 £, sureley the light from the fire would soften my features. Do I not seem to you now the very model of a fashionable man?«

Stephens' Spiel mit der Kamera und das Blickregime des Films spannen in Susanna Whites Regie ein kommunikatives Dreieck auf, in dem die Zuschauer, anders als bei Zeffirelli, ihrerseits viel stärker in die »handsome«-Frage ein-

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bezogen werden. Sie beurteilen die schauspielerische Persona (mitsamt ihrer die Reaktionen austestenden Koketterie) durch die Figur ›hindurch‹, und so führt Stephens' bewegliche Mimik, mit der er die jähen Stimmungswechsel Rochesters gestaltet, die Zuschauerwahrnehmung durch die Szene. Jane ist sein lebendiger Spiegel, und seine Frage nach der ›Schönheit‹ zieht sich bis zum Dialog in Ferndean hin, wo sie dem Erblindeten auch sein Auge wird (»It's a ghostly sight, isn't it, Jane?«) – und dies auch im Schlussbild bleibt, denn das Drehbuch gesteht Rochester hier keine Augenheilung zu. Die Diskussion über sein Aussehen legt hier nahe, dass Rochesters Selbstwahrnehmung auf einer tiefen Kränkung beruht. Sie erklärt sich durch seinen Status als nicht erbender Sohn und Objekt der Heiratsmachenschaften seines Vaters im Komplott mit der Familie Mason sowie durch seine mangelnde erotische Attraktivität (»unpleasant face«), die durch Céline Varens' Betrug nur umso mehr bekräftigt wird: »20.000 £ make him very presentable.«[49]
Auch in Cary Fukunagas Version von 2011 mit Michael Fassbender sitzt Rochester in der »Do you think me handsome?«-Szene abends im Stuhl. Die Besetzung Fassbenders entfernt sich, was seine Statur angeht, zwar ebenfalls von den Beschreibungen des Romantextes. Er ist von sehr schmaler Gestalt, packt jedoch bei der Gartenarbeit selbst mit an. Andererseits kommt Fassbenders Gesicht, kommen seine breite Stirn, die kräftige Nase mit den markanten Nasenflügeln und sein kräftiges Kinn dem Katalog von Rochesters facialen Eigenschaften, den die Ich-Erzählerin entwirft, in hohem Maße entgegen. Ausgreifende Bewegungen fehlen, die häusliche Umgebung scheint ihn eher zu bedrücken, als dass sie – trotz der warmen Farbtöne, die den Raum in einem Licht wie bei Georges de la Tour erscheinen lassen – zu seinem Wohlbefinden beitragen würde. Gestisch sich zurücknehmend, kann seine Rede schneidend kurz sein. Es ist Rochesters und Janes zweites Gespräch am Kamin, der szenische Aufbau ist zweigeteilt, Adèle, Sophie und Mrs. Fairfax sind zu Beginn ebenfalls anwesend, verlassen dann aber den Raum, so dass für den Schlagabtausch eine ähnliche Intimität hergestellt wird, wie in der BBC-Version.
Die visuelle Auflösung geht hier jedoch einen anderen Weg: Rochester ist als sitzende Figur zunächst Halbnah/Amerikanisch kadriert, im Bild rechts von ihm der Kamin, dessen Feuer die ihm nähere Gesichtshälfte etwas mehr erhellt. Sein Gesichtsausdruck bewahrt noch den Missmut, den die Erin-

49 Beide Zitate sind der Flashback-Erzählung über die Herkunft Adèles entnommen: Céline betrügt Rochester im Pariser Hotelzimmer mit einem schmucken jungen Offizier, und Rochester wird Zeuge ihrer Intimitäten.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 16–18: Michael Fassbender als Rochester, 2011

nerung an seine frühere Geliebte Céline Varens in ihm wachgerufen hat, als Adèle sich, es ihrer Mutter gleichtuend, bei ihm für das von der Reise mitgebrachte Kleid bedankt hat. Sie sind nun allein, Jane (Gegenschuss auf Nah) beobachtet ihn ruhig. Ein Anflug von Ekel, oder besser: ein Nachhall davon, grundiert seinen mimischen Ausdruck. Er nippt am Weinglas und blickt zu ihr: »Your gaze is very direct, Miss Eyre. [Er neigt den Kopf etwas und hebt die Hände] Do you think me handsome?« Umschnitt auf Jane (Halbnah) »No, Sir.« Umschnitt auf Rochester (Nah/Groß, kleine Pause) »What fault do you find with me? I have all my limbs and features.« Umschnitt auf Jane (Nah) »I beg your pardon, Sir. I ought to have replied that beauty is of little consequence.« Umschnitt auf Rochester (Nah), er hält den Blick unverändert. Umschnitt auf Jane (Nah), sie schluckt. Umschnitt auf Rochester (Nah) »You're blushing, Miss Eyre.« Umschnitt auf Jane (Nah) (off) »And though you're not pretty any more than I am handsome, I must say it becomes you.«

Janes wie auch Rochesters mimische Reaktionen sind von großer Selbstbeherrschung dominiert, sie halten den Blick ebenso wie sie dem Blick des anderen standhalten. Janes Schlucken deutet an, dass ihre waghalsige, ehrliche Antwort ein großes Risiko bedeutet. Ihr Arbeitgeber lacht diese Antwort aber nicht weg, sondern nimmt sie ernst, verwickelt sie in eine

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haltung, die auf – genderdifferente – Gleichheit in Bezug auf den Mangel an äußerer Schönheit setzt. Die Augen bleiben fixiert auf sie, nur der Mund bewegt sich. Als sie auf sein Kompliment hin die Augen niederschlägt, löst er die fixierende Haltung auf. Fassbenders Mimik (beim Sprechen bleibt seine Augenpartie konstant unverändert) lässt Rochester mal verhalten aggressiv, mal verstört angesichts ihrer Antworten wirken.

Die Analyse konnte hier nur ansatzweise die Wirkungen herausarbeiten, welche die unterschiedlichen Physiognomien der drei Darsteller auf die Gestaltung der Figur ausüben. Sie sollte immerhin gezeigt haben, dass Besetzungsentscheidungen eng mit Konzepten und jeweils bestimmte Aspekte exponierenden Sichtweisen auf die Figur verbunden sind, die einerseits das Drehbuch an den Roman und andererseits wiederum die Regie und die Schauspieler an das Skript interpretierend anlegen. Hurt und Fassbender agieren mimisch höchst zurückhaltend; umso bedrohlicher für Jane wirkt Rochesters Verhalten bei Fukunaga in der verhinderten Hochzeitsnacht: Sein Besitzanspruch bricht sich aggressiv Bahn, als er ansetzt, ihr die Kehle zuzudrücken, um sie davon abzuhalten, ihn zu verlassen. Stephens spielt Rochesters Emotionen mimisch vielfältiger aus. Sein Spiel unterstreicht, dass dessen Verletzlichkeit, Leidenschaft und Humor jederzeit ins Melancholische und Bittere driften können. Er fordert Jane als seinen Spiegel und ist darin seinerseits ihr ideales Projektionsobjekt.

Aus der vergleichenden Betrachtung der Szenen, ihrem dramaturgischen Aufbau und ihrer je spezifischen visuellen Auflösung wurde aber auch deutlich, dass das Spektrum des Pathognomischen seine Grenze letztlich auch im physiognomischen Fundament der Gesichter hat – in einem Feld, das im Spiel nicht mehr willkürlich steuer- und beherrschbar ist. Dabei dürfte meines Erachtens weniger die Kopf- und Gesichtsform (vgl. den verblüffenden Unterschied zwischen Hurts Profil und seiner Gesichtsvorderansicht in Abb. 9 und 10) als vielmehr die muskuläre Struktur des Gesichts von Bedeutung sein. Denn wie intim die Kommunikation zwischen Jane und Rochester letztlich ausfallen und wie vertrauenerweckend dessen hochambivalenter Charakter phasenweise filmisch ausgedeutet werden kann, hängt auch von den schauspielerischen Möglichkeiten ab, die Bewegung von Augen- und Mundpartie zu verbinden. In einem Medium der Nähe wie dem Fernsehen erweist sich (im Unterschied zum Kino) denn auch Stephens' mimischer Modus als höchst adäquat.[50]

---

50 Vgl. hierzu den Kommentar der Regisseurin Susanna White: »That was the hardest thing. To find an actor who looked right, who could carry across the humor, the intelligence,

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ob diese Effekte bei den drei Adaptionen freilich bereits beim Casting im Vorstellungshorizont der Filmschaffenden gewesen sind, ließe sich nur befriedigend klären, wenn es dazu hinreichend differenzierte, die Besetzung reflektierende Paratexte gäbe.

---

who could be very dark, who could play depression, who could play lightness against that. And would just be knock out gorgeous.« Zit. nach: Jane Eyre, DVD, BBC Worldwide 2006, Disc 2, Extras/Interviews, TC 03:20–03:41.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Autorinnen und Autoren

Hans-Georg von Arburg, Prof. Dr., ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Lausanne. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, allgemeine und literarische Ästhetik, Begriffsgeschichte – Metaphorologie – Ideengeschichte, Intermedialität, bes. Literatur und Architektur bzw. Musik (›Stimmung‹), Literatur- und Wissensgeschichte der Physiognomik.

Matthias Attig, Dr., Lehrkraft für besondere Aufgaben (Sprachwissenschaft) am Germanistischen Institut der Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte: Text- und Diskurslinguistik, Linguistische Poetik, das Verhältnis von Sprache und Wirtschaft sowie das von Sprache und Musik, Semiotik, Semantik, Terminologieforschung, Sprachtheorie und Sprachkritik.

Wolfgang Brückle, Dr., lehrt an der Hochschule Luzern. Forschungsschwerpunkte: Fotografiegeschichte, Gegenwartskunst, Museums- und Sammlungsgeschichte, spätmittelalterliche Kunst.

Ursula von Keitz, Prof. Dr., Professorin für Filmforschung und Filmbildung an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf sowie Direktorin des Filmmuseums Potsdam. Co-Leiterin des DFG-Langzeitprojekts »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945 bis 2005«. Forschungsschwerpunkte: Narratologie, dokumentarische Filmpraktiken, Kino und/als kulturelles Gedächtnis.

Eike Kronshage, Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft, Institut für Anglistik/Amerikanistik der Technischen Universität Chemnitz. Forschungsschwerpunkte: Viktorianischer Realismus, Poetiken von der Antike bis heute, Ökonomie im englischen Drama der Frühen Neuzeit, Physiognomik.

Yulia Marfutova, M.Ed., Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg »Literarische Form. Geschichte und Kultur ästhetischer Modellbildung«, Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Forschungsschwerpunkte: Gattungspoetik und Wissensgeschichte des 18. Jahrhunderts, Brief- und Dialogpoetik, Ästhetische Blickkonstellationen, Transgenerische Narratologie.

Katherine Rochester, M.A., Doktorandin der Kunstgeschichte am Bryn Mawr College und Pre-doctoral Fellow am »Berlin Program for Advanced German and European Studies« der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Moderne und Zeitgenössische Kunst, Deutsche Moderne, Film, Ausstellungsgeschichte.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Corinna Sauter, M.A., Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg »Ambiguität – Produktion und Rezeption« an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, bes. Jean Paul, Medienästhetik und Anagrammatik, Gattungspoetik, Psychoanalyse und Literatur.

Claudia Schmölders, PD Dr., Privatdozentin i.R. am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, Herausgeberin und Autorin sowie Verlagslektorin. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Physiognomik, Geschichte des Gesprächs, Geschichte des deutschen Philhellenismus.

Ulrich Stadler, Prof. Dr., emeritierter Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, bes. der Aufklärung, Romantik und klassischen Moderne, Literatur und Philosophie, bes. philosophische Ästhetik, Literaturgeschichte der Physiognomik, bes. Lavater-Rezeption um 1800, Literatur- und Wissensgeschichte des Sammelns; aktuelles Projekt zu Kafkas Poetik.

Benedikt Tremp, M.A., Doktorand im SNF-Projekt »Schrift Medium Architektur« mit einem Dissertationsprojekt zur diskursiven Wirklichkeit der U-Bahn. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. Jahrhunderts, Großstadtliteratur, Intermedialität, Kultur- und Mediengeschichte, Emotionsgeschichte, Verlagsgeschichte.

Peter Utz, Prof. Dr., ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Lausanne. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Goethezeit, literarische Anthropologie, Literatur der Jahrhundertwende, literarisches Feuilleton, Literatur aus der Schweiz, bes. Robert Walser, literarisches Übersetzen.

Elias Zimmermann, M.A., Doktorand im SNF-Projekt »Das unsichere Wissen der Literatur«. Forschungsschwerpunkte: Architektursemiotik, Metaphorologie und Sprachphilosophie (insbes. Ludwig Wittgenstein), Postmoderne und Gegenwartsliteratur.

https://doi.org/10.5771/9783968218614 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -