

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.

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 wässrige Visage, von gekräuselten Stil-Löckchen hold umschertzt. Sanftmut, Milde, Freundschaftlichkeit überall. Nirgends eine grimmige Falte, eine tiefere Furchung, eine energische Willensgrinasse, 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 hüpf, es singt nicht, sondern es üriliert, 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.

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 Abgang 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.

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.

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 Sarottschokolade, schlägt an die Fenster des Zuges, daß ihr Erklirren menschlichen, vitalischen Laut bekommt und aufhören 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.

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.

Haar ist an den Ohren kurz geschritten; 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

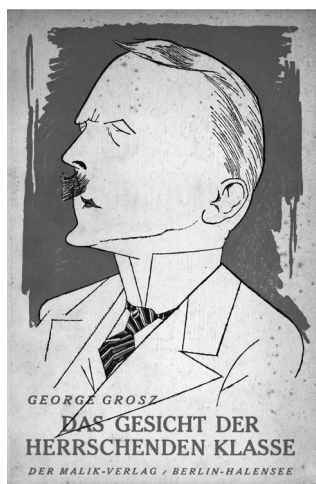


Abb. 1

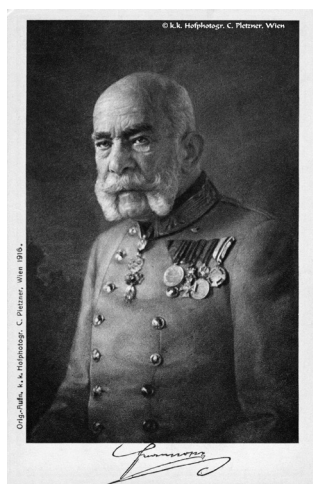


Abb. 2

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.

Antlitz eingepreßt 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 *Radetzky* (1932) als leibhafter 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



Berchtold

Phot. © O'Ra.

Abb. 3

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

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 Sammeltitle »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: *Radetzky*, 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.

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.

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 »schweremütigen 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).

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, widerspiegelnd 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 geheimnisvoll-geheimes 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.

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.

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 ausstrahlende 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.

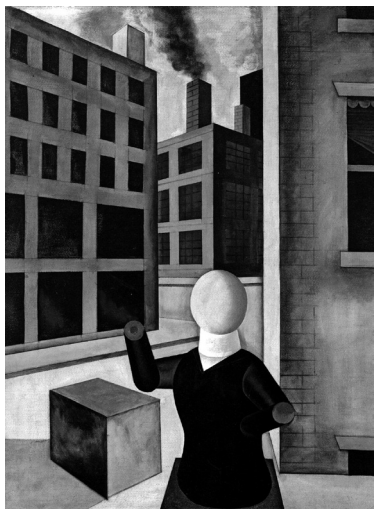


Abb. 4

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.

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 Machtgreifung 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

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 intensivsten 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.

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, Verwickelte. Kein grader Strich in der ganzen Physiognomie.«⁴²

Polgar sieht sich im gezeichneten Spiegel von Dolbin mit Zügen, die auch die des Feuilletons sind: weichlich, verschwommen, aber umso »verwickelter« 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

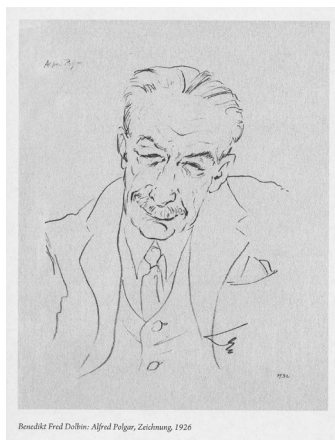


Abb. 5

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

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 Zarathustaras« 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.

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 demonstrieren. Vgl. dazu Claudia Schmolders: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie, München 2000, S. 185f.

»Physiognomik oder der Zeitgenosse« steht unter dem Titel *Photos*: »Stammgast im Literaturcafé: 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.