

Literaturgeschichte als Körperschau Max Kommerell und die Physiognomik der 1920er Jahre¹

Max Kommerell ist eine schillernde Figur in der Literaturszene der Moderne. Er hat über Texte des 18. Jahrhunderts geschrieben und über das vermeintlich epigonale 19., über Nietzsche, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, über »Don Quijote« und »Simplicissimus«, über althochdeutsche Stabreime, die »Poetik« des Aristoteles, die *Commedia dell'arte* und die schreibende japanische Hofdame Murasaki.² Er hat Michelangelo und Calderón übersetzt, ein eigenes Trauerspiel, ein Romanfragment, drei Kasperlespiele und eine ganze Menge Lyrik verfaßt.³ – Sein Ruf schließlich ist ähnlich oszillierend wie sein Werk: Von Stefan George als talentiertester Schüler zum Nachlaßverwalter auserkoren, dann heillos mit ihm zerstritten und von George nur noch die »Kröte« genannt;⁴ von Walter Benjamin kritisch bewundert;⁵ von Theodor W. Adorno, der sich mit ihm zur gleichen Zeit in Frankfurt

¹ Erweiterte Fassung meiner Kölner Antrittsvorlesung vom Oktober 2003. An dieser Stelle ein herzlicher Dank an die Gutachter meiner Habilitationsschrift: Günter Blumberger, Rudolf Drux, Klaus Düsing, Hans Dietrich Irmscher, Erich Kleinschmidt und Walter Pape.

² Vgl. *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock · Herder · Goethe · Schiller · Jean Paul · Hölderlin. Berlin 1928; *Stabkunst des deutschen Heldenliedes* [unveröffentlichte Habilitationsschrift 1930]; Hugo von Hofmannsthal. *Eine Rede*. Frankfurt a. M. 1930; *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a. M. 1940; *Dichterische Welterfahrung. Essays*, hg. von Hans Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 1952; *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a. M. 1943; *Geist und Buchstabe der Dichtung*. Goethe · Schiller · Kleist · Hölderlin. Frankfurt a. M. 1956; *Essays, Notizen, Poetische Fragmente*, hg. von Inge Jens. Freiburg i. Br. 1969.

³ Vgl. *Gedichte, Gespräche, Übertragungen, mit einem einführenden Essay von Helmut Heißenbüttel*. Freiburg i. Br. 1973; *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, Frankfurt a. M. 1946[48]; *Die Gefangenen. Trauerspiel in 5 Akten*. Frankfurt a. M. 1948; *Essays, Notizen, Poetische Fragmente* (Anm. 2).

⁴ Vgl. Franz Schonauer, Stefan George. Reinbek 1960, S. 160.

⁵ Vgl. Benjamins Rezensionen von Büchern Kommerells: *Wider ein Meisterwerk*. Zu Max Kommerells »Der Dichter als Führer in der Deutschen Klassik«. In: Ders., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften II*. Frankfurt a. M. 1966, S. 429–436; *Der eingetunkte Zauberstab*. Zu Max Kommerells »Jean Paul«. In: Benjamin, ebd., S. 494–502.

habilitierte, für einen »hochbegabten Faschisten« gehalten;⁶ mit Martin Heidegger in eine Auseinandersetzung über dessen Hölderlin-Deutung verstrickt;⁷ nach seinem Tod von der werkimmanenten Nachkriegsgermanistik entideologisiert, aber auch entkonzeptionalisiert; anderthalb akademische Generationen später dann von Fachvertretern wie Heinz Schlaffer und Gert Mattenklott auch theoretisch wieder rehabilitiert⁸ und schließlich von philosophischer Seite durch Giorgio Agamben als wichtiger Kulturdiagnostiker des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt.⁹ – Vor dem Hintergrund dieser weitgefächerten intellektuellen Biographie und Rezeptionsgeschichte geht es im folgenden um ein besonderes Syndrom der modernen Sprach-, Schrift- und Literaturkrise, für das Kommerells frühe Arbeiten aus den 20er Jahren von einigem Interesse sind.

Der Autorenkreis um Stefan George, in dessen Milieu Kommerell seine wichtigste intellektuelle Prägung erfuhr, war im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nicht nur berühmt für Lyrik, Kunstprogrammatik und ein ausgefallenes Buchdesign, sondern auch für einige der merkwürdigsten Biographien in deutscher Sprache. Neben Friedrich Gundolfs »Goethe«-Monographie, Ernst Bertrams »Nietzsche. Versuch einer Mythologie« und Ernst Kantorowicz' Buch über »Kaiser Friedrich den Zweiten« bildet Kommerells Abhandlung »Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik« das wohl markanteste Beispiel für ein biographisches oder besser hagiographisches Schreiben, das zur Gänze von den heroischen Phantasmen und Lebensform-Konzepten eben dieses Georgekreises durchdrungen ist. Mit Gundolfs Gestalt-Monographie über Goethe stellt Kommerells Buch zudem eine der in den 20er Jahren meistdiskutierten germanistischen Veröffentlichungen dar. Die Reihe seiner Rezensenten ist eine illustre: aus dem George-Umfeld Karl

⁶ Vgl. Adorno. Benjamin, Briefwechsel 1928–1940. Frankfurt a.M. 1994, S. 78.

⁷ Vgl. Max Kommerell. 1902–1944 (Marbacher Magazin 34, 1985), bearbeitet von Joachim W. Storck, S. 80 ff.

⁸ Vgl. Heinz Schlaffer, Die Methode von Max Kommerells »Jean Paul«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft XIV (1979), S. 22–50; Gert Mattenklott, Max Kommerell – Versuch eines Porträts. In: Merkur 40 (1986), H. 7, S. 541–554.

⁹ Vgl. Giorgio Agamben, Kommerell or On Gesture. In: Ders., Potentialities. Collected Essays in Philosophy, ed. a. transl. by Daniel Heller-Roazen. Stanford 1999, S. 77–85 (auf italienisch zuerst unter dem Titel: Kommerell, o del gesto«); vgl. auch Agamben, »Noten zur Geste«. In: Postmoderne und Politik. Hg. von Jutta Georg-Lauer. Tübingen 1992, S. 97–107.

Wolfskehl, aus der etablierten Fachgermanistik Hermann August Korff, aus dem aufstrebenden akademischen Nachwuchs Benno von Wiese und Paul Böckmann und schließlich, akademisch gänzlich unetabliert, Walter Benjamin: Sie alle haben Kommerells Buch, das 1928 in der »Geschichtlichen Reihe der Blätter für die Kunst«, also dem »Zentralorgan« des Georgekreises, erschien, rezensiert, fast alle auch in recht umfangreichen Besprechungen.

Performativ und stilistisch weist sich Kommerells auf den ersten Blick hin historiographische Abhandlung zur deutschen Klassik entschieden als ein Produkt des Georgekreises aus: Verweigerung von Wissenschaftsstandards, Verzicht auf methodische Reflexion und Begründung des eigenen Vorgehens, Verzicht auf Quellennachweise und auf Auseinandersetzung mit der Forschungslage,¹⁰ umgekehrt aber ein hochambitionierter literarischer Darstellungsanspruch. Um es mit einem zeitgenössischen, auf Gundolf und Bertram gemünzten Chiasmus zu sagen: Auch im Falle Kommerells wurde der »Kunstwissenschaftler« zum »Wissenschaftskünstler«.¹¹ Von daher verwundert es nicht, daß Kommerell zu seiner Prosaabhandlung auch noch ein Gegenstück in Versen verfaßt hat, das 1929 unter dem Titel »Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt« erschien. Acht einschlägige Ereignisse der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte zwischen 1768 und 1802 (von Winckelmanns Tod in Triest bis zur Rückkehr des wahnsinnigen Hölderlin aus Bordeaux) werden hier, metrisch gebunden, zu kunstvollen Szenarien, Selbstgesprächen und Dialogen ausgestaltet.

Was ist der Fluchtpunkt dieser beiden Publikationen? »Der Dichter als Führer« – diesen Titel kann man als Programm lesen. Es geht um das, was im Georgekreis unter dem Schlagwort »Dichtung als Tat« verhandelt wurde. »Führer« sind die Dichter nach Kommerell »als Vorbilder einer

¹⁰ Vgl. hierzu Klaus Weimar, Sozialverhalten in literaturwissenschaftlichen Texten. Max Kommerells »Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik« als Beispiel. In: Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie. Hg. von Lutz Danneberg und Jürg Niederhauser. Tübingen 1998, S. 493–508.

¹¹ Harry Maync, Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft, Rektoratsrede gehalten am 13. 11. 1926. Bern 1927, S. 19, zitiert nach Ernst Osterkamp, Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1910 bis 1925. Hg. von Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt a. M. 1993, S. 177–198, hier: S. 192.

Gemeinschaft als wirkende Personen«. ¹² Allein sie noch vermögen für die orientierungslose Gegenwart eine identitätsstiftende Funktion zu übernehmen, insofern nämlich ihre Tätigkeit auf nicht geringeres zielt als auf »die Geburt des neuen Vaterlandes«. ¹³ Dabei sind es aber eben nicht irgendwelche Dichter, sondern, wie der zweite Teil des Titels verrät, speziell diejenigen der deutschen Klassik, die diese Funktion erfüllen sollen. Der Untertitel von Kommerells Buch besteht schließlich aus nichts anderem als aus sechs Autorennamen: »Klopstock · Herder · Goethe · Schiller · Jean Paul · Hölderlin«.

Um das Konzept von Kommerells Darstellung der deutschen Literaturszene um 1800 zu rekonstruieren, reicht es allerdings nicht hin, seine eher dürftigen programmatischen Bemerkungen zu zitieren. Mehr Erfolg verspricht ein kursorischer Gang durch die dominanten Begriffs- und Metaphernfelder, mit denen Kommerell das zu umschreiben versucht, was Gegenstand seiner Abhandlung ist. Permanent ist da von Bildern und Körpern die Rede, von »menschliche[r] Gestalt« und »gestalthafte[m] Menschenbild«, von »Schönheit der Gestalt« und »des Leibes«, von »Leiblichkeit des Geistes« und »Geistigkeit des Leibes«, von einer »Körperwelt«, von »Menschenmalerei« und »Alfresko-Bildnisse[n]«, von »sinnbildliche[n] [...] Figuren« und »Heldenbildern«, vom »Bild des Deutschen« und »deutsche[n] Urbilder[n]«. ¹⁴ Die leitende Neugier, ja Obsession dieses Buches, das eine prominente Epoche der deutschen Literaturgeschichte zum Thema hat, gilt seltsamerweise einer ikonischen, potentiell visualisierbaren Ebene, die die leibliche Verfaßtheit seiner Akteure betrifft. Etwas plakativer formuliert: In Kommerells Abhandlung über die Dichter-Führer geht es vornehmlich um die Körperbilder derselben.

Zwar wird in der Vorrede ausdrücklich der philologische Vorrang des »Werks« gegenüber seinem Autor behauptet, ¹⁵ jedoch erfährt man beim Lesen recht wenig über die Literatur der behandelten »Dichter-Führer«, um so mehr aber über ihre Gesichtszüge und körperlichen Auffälligkeiten. Der »Wille zum Bild«, den Kommerell den Weimarer Dioskuren

¹² Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 7.

¹³ Ebd. S. 483.

¹⁴ Ebd. S. 218, 300, 234, 291, 276, 342, 381, 365, 7, 302, 478, 483.

¹⁵ »Freilich bleibt nach wie vor das erste das Werk ...« (Ebd., S. 7).

Goethe und Schiller attestiert,¹⁶ ist auch in seinem eigenen Buch am Werk. Diesen Sachverhalt haben schon die zeitgenössischen Rezensenten hervorgehoben. Hermann August Korff faßt das Buch im ersten Satz seiner Besprechung wie folgt zusammen: »Eine Reihe thematisch eng verbundener Dichterdarstellungen, die sich die Aufgabe setzen, nicht die Werke, als vielmehr die Dichter selbst »als Vorbilder einer Gemeinschaft« in der fortwirkenden Art und Größe ihrer Menschlichkeit in monumentaler Weise vor uns aufzurichten.«¹⁷ Walter Benjamin schließlich assoziiert bei Kommerells Darstellungsverfahren »die große plutarchische Linie der Biographik«, die die »Helden bildlich, oft vorbildlich, immer aber dem Leser durch und durch äußerlich hin[stellt]«.¹⁸ In Benjamins Rezension fällt, nicht von ungefähr bei diesem Autor, auch das Stichwort »Physiognomik«. Benjamin schreibt Kommerell eine »Erfahrung« zu, »die auf die hieratische Trennung von Werk und Leben verzichten konnte, weil sie an beiden die physiognomische, im strengsten Sinne unpsychologische Sehart bewährt.«¹⁹ Noch seine spätere Rezension von Kommerells Jean Paul-Buch spricht von der »Meisterschaft physiognomischer Darstellung«, die dessen Erstlingswerk auszeichne.²⁰ Und in der Tat scheint das von Benjamin benutzte Stichwort am geeignetsten, um Kommerells merkwürdige Epochendarstellung der deutschen Klassik zu charakterisieren. Was dieses Buch bietet, ist eine »physiognomische[n] Galerie« – um eine ebenfalls von Benjamin geprägte Wendung aufzugreifen, die dieser an anderer Stelle, im Zusammenhang mit dem Revolutionskino von Sergej Eisenstein und den Fotografien von August Sander gebraucht hat.²¹ Nur daß Kommerells Buch nicht von »Menschen des 20. Jahrhunderts«²² handelt, sondern von solchen des achtzehnten.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 301.

¹⁷ Hermann August Korff, *Zeitschrift für Deutschkunde* 43 (1929) S. 355. Ganz ähnlich Benno von Wiese, *Deutsche Literaturzeitung* 50 (1929) S. 1337 f.; Paul Böckmann, *Anzeiger für Altertum und deutsche Literatur* 48 (1929) S. 189 f.

¹⁸ Benjamin, *Wider ein Meisterwerk* (Anm. 5), S. 433.

¹⁹ Ebd. S. 429.

²⁰ *Der eingetunkte Zauberstab* (Anm. 5), S. 494.

²¹ *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Angelus Novus* (Anm. 5), S. 229–247, hier: S. 241.

²² So der Arbeitstitel von Sanders voluminösem, nicht abgeschlossenen Fotoporträt-Projekt aus den 20er und 30er Jahren. Vgl. auch unten Anm. 40 ff. und 49.

Mit Blick auf einige nun folgende Kostproben aus dieser Galerie sei ein kurzer Definitionsversuch vorausgeschickt. Was ist Physiognomik? Johann Caspar Lavater, ihr berühmtester Vertreter im 18. Jahrhundert (auf ihn wird sich Kommerell dann auch selbst beziehen), definiert wie folgt:

Physiognomik ist die Wissenschaft, den Charakter [...] des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeüßerlichen zu erkennen; Physiognomie im weitläufigen Verstande wäre also alles Aeüßerliche an dem Körper des Menschen und den Bewegungen desselben, in sofern sich daraus etwas von dem Charakter des Menschen erkennen läßt.²³

Diese handliche Bestimmung sollte man in zweifacher Hinsicht modifizieren bzw. einschränken. Zum einen – das wird an späterer Stelle noch von Bedeutung sein – werden bewegliche und kulturell codierte Körperzeichen wie Mimik, Gestik und Habitus meist nicht unter die Gegenstände der Physiognomik gerechnet, die im engeren Sinne dann nur anatomisch determinierte Merkmale wie Knochenbau, Fettpolster, Proportionen von Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn und anderem ausdeutet. Zum zweiten war schon um 1800 der wissenschaftliche Anspruch der Physiognomik mehr als umstritten. Es reicht an dieser Stelle, auf Kritiker wie Lichtenberg, Kant, Schiller oder Hegel zu verweisen.²⁴ Physiognomische Deutungen von Körpern gleichen wohl eher Lektüren, deren hermeneutische Operationen und Geltungsansprüche unausgewiesen bleiben.²⁵ Kommerells Abhandlung formuliert das an einer Stelle selbst,

²³ Johann Georg Lavater, *Von der Physiognomik*. Hg. von Karl Riha und Carsten Zelle. Frankfurt a. M. 1991, S 10.

²⁴ Vgl. Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis. In: Ders., *Schriften und Briefe*. Hg. von W. Promies. München, Wien 1971, III, S. 269f., 283, 290–293; Friedrich Schiller, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, §22. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 7. Auflage München 1984, V, 318f.; Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Ders., *Werke in zehn Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Sonderausgabe Darmstadt 1983, X, S. 638f.; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Johannes Hoffmeister. 6. Auflage Hamburg 1952, S. 232–238.

²⁵ Vgl. zu diesem Grundproblem der Physiognomik bes. Martin Blankenburg, *Physiognomik*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. VII. Basel 1989, S. 955–963; Gerhard Neumann, »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. Hg. von Ulrich Fülleborn

wenn es über den ein Schillerporträt beschreibenden Jean Paul heißt: »Einer der in den Gesichtern wohl zu *lesen* wußte, *erriet* in dem Sänger der sittlichen Norm das sorgfältig Versteckte.«²⁶

Unmittelbar zuvor findet sich eine Beschreibung des jungen, revolutionären Schiller, die als erstes Beispiel aus Kommerells physiognomischer Dichter-Galerie dienen kann. Über den Autor der »Räuber« und, so der Titel des ganzen Kapitels, den »Verschwörer« heißt es:

Jeder Traumschimmer über den Mienen, sonst Vorbote des Dichtertums, fehlt in dem [...] fast geistermäßigen Gesicht, und die roten und zusammen- gewachsenen Brauen über den tief gebetteten, bald mattgrauen bald fiebrig sprühenden Augen, der adlerhafte Ausfall der Nase neben eingesunkenen Wangen und die bitter vortretende Unterlippe reden von jedem verbotenen Drange.²⁷

Mitunter wird die Beschreibung des Gesichts noch ergänzt, durch ästhetische Vorlieben des jeweils Porträtierten, aber auch durch eine Technik der perspektivischen Brechung. Den gealterten Klassiker Goethe sehen wir schließlich ebenfalls mit den Augen Jean Pauls:

Fragend maß Jean Paul das vom Verzicht gefurchte, olivengraue Gesicht, auf dessen jugendlicheres Abbild er einst mit seinen Lippen hatte sinken wollen,

und Manfred Engel. München 1988, S. 71–108; Claudia Schmolders, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995; 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; Heiko Christians, Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte. In: DVjs 74 (2000) S. 84–110.

²⁶ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 182 (Hervorhebungen von mir; U.P.).

²⁷ Ebd. Ausgestattet mit dieser Suchoptik gelingt es Kommerell dann auch, in den Werken der behandelten Autoren Material für seine Porträtbilder ausfindig zu machen: »Sein langer Gänschals – seine schwarzen feuerwerfenden Augen – sein finsternes überhangendes buschichtes Augenbraun« – diese Charakterisierung Karl Moors durch seinen Bruder Franz aus den »Räubern« wird unbefangen zur »heimliche[n] Selbstschilderung« des historischen Autors Schiller erklärt (ebd. S. 181f.; vgl. Schiller, Die Räuber, IV, 2). Der zweite Fall, bei dem Schiller nach Kommerell »die Linie seines Verschwörerprofils zieht«, ist der Titelheld des republikanischen Trauerspiels »Fiesco«: »Eine Art Steckbrief für sein damaliges Wunschbild steht gleich im Personenverzeichnis: junger schlanker blühendschöner Mann von 23 Jahren – stolz mit Anstand – freundlich mit Majestät – höfischgeschmeidig, und eben so tückisch« (ebd. S. 189).

und die schwere harte Hand und den stummen Willen des Gealterten, dem die erborgte Schönheit eines geglätteten Griechentums willkommen war als Zier und täuschender Schimmer um das eingäscherte Herz. [...] Jean Paul erriet im schweisgsamen König all der Spiele und Feste die verzehrende Wehmut.²⁸

Auf Porträtierungsversuche dieser Art stößt man das ganze Buch hindurch, bei den sechs großen Dichter-Führern, bei wichtigen Weimarer Bezugspersonen wie Wieland, Herzog Carl August oder Goethes Kunstintimus Johann Heinrich Meyer, bei Heinse und den Gebrüdern Schlegel, aber auch bei Autoren der zweiten Garnitur wie Stolberg, Jung-Stilling und anderen. Über die »Erscheinung« von Friedrich Heinrich Jacobi, die »eher einen Staatsmann als einen Dichter oder Denker ankündigte«, heißt es etwa: »Die große gebogene Nase, die scharf einziehende Mundfalte verriet das ungelebte Böse, ehe man im überblauen Auge und der hohen rein gewölbten Stirn Glaube Milde Vergeistigung, die Dreiheit seiner lichtern Kräfte erkannte.«²⁹ Als letztes Beispiel an dieser Stelle Kommerells Porträt von Lavater – der *spiritus rector* der Physiognomik wird hier seinem eigenen Beobachtungsverfahren unterworfen:

Wenn wir auf die Züge des Gesicht-Erforschers die von ihm begründete Kunst anwenden, verwirrt uns ein Widerspruch, der auch einzelne schöne ja große Züge unförmlich macht: zwischen den kräftigen angreifenden Formen von Nase und Kinn und dem schlaffen etwas dünnen Mund vermittelt nichts, und wenn uns das Auge die regste und rührbarste Seele ankündigt, verrät die Stirne ähnlich der Klopstocks den engen Geist. Es ist derselbe Widerspruch, durch den Lavater für Goethe so merkwürdig als bedenklich war.³⁰

Gelesen, so will es scheinen, wird bei Kommerell in den Gesichtern der Dichter, nicht in ihren Büchern. Daß er sein breites und detailliertes Wissen über ihre körperlichen Züge selbst wieder aus Büchern, gewissermaßen *second hand* hat, wird durch die Präsenz heischende Darstellungsweise, die auf jeden Quellennachweis verzichtet, komplett unterschlagen. Ja, darüber hinaus wird der Vorrang des Autoren-Porträts vor dem Text und seiner Lektüre an verschiedenen Stellen sogar ausdrücklich benannt und begründet:

²⁸ Ebd., S. 361.

²⁹ Ebd., S. 128.

³⁰ Ebd., S. 114.

Es war ein Verhängnis dieser Werdezeit, daß unsre Großen mit dem ganzen stolzen Adel ihrer Gestalt nur bruchstückweise und verstreut in den Werkgebilden enthalten sein konnten – der Mensch blieb größer als seine größte Schöpfung – [...] das Leben blieb reicher als das reichste Wort.³¹

Dem korrespondierend läßt Kommerell Goethe in den »Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt« am Silvesterabend 1800 zu Schiller sagen: »Vielleicht / Rühmt man statt unsres lieds einst uns: »sie waren / In frecher zeit die letzten könige.«³² Was als orientierungsstiftendes Erbe bleibt, ist offenbar weniger die Dichtung, als vielmehr das körpergestützte Charisma der Person. Die Selbstkritik des Büchermenschen klingt durch, wenn es über die Autorität einer körperlichen Gesamterscheinung, kurz »die Figur« und ihr »Rechtbehalten«, schließlich heißt: »Dies Recht der Figur vergessen wir zu leicht weil wir als Lesende, nicht als Sehende urteilen.«³³

Hier zeichnet sich ein merkwürdiger Widerspruch ab, die Paradoxie nämlich, daß ein Buch, das eine gesellschaftliche Führungsrolle für die »Dichter« reklamiert, diesen Primat dann gerade nicht an der Literatur – also an dem, was »Dichter« per definitionem doch auszeichnet –, sondern an Körperbildern vorzuführen sucht. Trotz des (mit Schiller) beschworenen »Weltgesetz[es]: daß im Dichter und *nur* im Dichter das Ebenmaß des Menschlichen in verworrenen Läuften bewahrt ist und daß nur er, keine Weisheitsschule, keine Staatsform und keine Religion imstande ist dem Menschen seinen Adel zurückzugeben«³⁴, trotz solcher Emphase zeugt das ganze Buch von einem Zweifel, daß durch Literatur *als Literatur* noch ein Bildungs- und Führungsanspruch zu vermitteln sei.

Meine Vermutung ist, daß das keineswegs, wie Kommerell behauptet, mit einem »Verhängnis« der »Werdezeit« um 1800 zu tun hat, sondern eher mit einer epistemischen Konstellation aus Kommerells eigener. Mit ihrem eigenwilligen Aufmerksamkeitsschwerpunkt hat die 1928 erschie-

³¹ Ebd. S. 302.

³² Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt. In: Kommerell, Gedichte, Gespräche, Übertragungen (Anm. 3), S. 45–87, hier: S. 62.

³³ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 364.

³⁴ Ebd. S. 247. Die Passage liest sich zunächst wie ein bloßes Referat von Kernthesen der Schillerschen Ästhetik, die dieser am »lebendigen Beispiel«, an Goethe als dem »Ur- und »Vorbild« menschlicher »Norm« gewonnen haben soll. Im Zusammenhang mit dem programmatischen Schlüsselkapitel des ganzen Buches, betitelt »Die Gesetzgebung« (vgl. S. 284–303), erscheint sie aber als die zentrale Botschaft aus der Schule Georges.

nene Klassik-Abhandlung teil an einer weit verbreiteten Skepsis bezüglich der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten von Sprache, Schrift und Literatur. Dieser Skepsis steht positiv ein Vertrauen auf die Evidenz des Sichtbaren und die Signifikanz von Körperbildern entgegen, ein Syndrom, das sich eigenartigerweise auch bei professionellen Vertretern der Literatur findet.

Das läßt zunächst wieder an Stefan George denken, in dessen Zirkel Kommerell bis zu seinem Bruch im Jahr 1930 als einer der treuesten Jünger galt. George selbst zielte mit seinem ästhetischen Bildungsprogramm auf einen Menschen, in dem sich, wie es in einem Gedicht aus dem »Siebenten Ring« heißt, der »leib vergottet« und der »gott verleibt«. ³⁵ Das primäre Demonstrationsmedium dieser merkwürdigen Idee scheint aber weniger die Literatur als die Porträtfotografie gewesen zu sein, die »der Meister«, wie er im Kreise ehrfürchtig genannt wurde, zur Selbstinszenierung ausgiebig genutzt hat. ³⁶ Es gibt wohl keinen Schriftsteller in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich zum Zwecke der Charismatisierung seines Dichter-Egos öfter hat ablichten lassen als Stefan George. ³⁷ Das Vertrauen auf die Überzeugungskraft des Bildes, das hinter dieser Praxis steht, wird prägnant deutlich in einer Bemerkung, die Michael Landmann aus einem Gespräch mit George wiedergegeben hat: »Daß sich im Aussehen das Geistige spiegle, war sein tiefster Glaube [...]. Statt eines Vorlesungsverzeichnisses sollten die Universitäten Fotografien ihrer Professoren herausgeben, danach würden die Studenten dann viel besser aussuchen, bei wem es Sinn hat zu hören.« ³⁸ Einer durchaus

³⁵ George, Werke, 4. Auflage Stuttgart 1984, Bd. I, S. 256.

³⁶ Vgl. hierzu Gert Mattenklott, Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. 2. erg. Auflage Frankfurt a. M. 1985, S. 175 ff.; Friedmar Apel, Suchbild. Landschaft und Gesicht in der politischen Romantik der Weimarer Republik. In: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Hg. von Claudia Schmolders und Sander Gilman. Köln 2000, S. 228–249, hier: S. 243 ff.; Cornelia Blasberg, Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik. In: DVjs 74 (2000) S. 111–145.

³⁷ Am besten greifbar in Robert Boehringsers einschlägiger Sammlung mit dem Titel »Mein Bild von Stefan George«, München 1951. An dieser Stelle exemplarisch ein frühes und ein Alters-Porträt (siehe Abbildung 1 und 2).

³⁸ Michael Landmann, Stefan George. Erinnerungen und Interpretationen. In: Neue Deutsche Hefte 119 (1968) H. 3, S. 3–32, hier: S. 14. Ganz ähnlich Gundolf über ein George-Porträt: »als Wirkungs- und Klärungsmittel ist die möglichste Verbreitung dieses Bildes wichtiger, mächtiger als zehn gute Broschüren« (An George, Anfang Februar 1912,

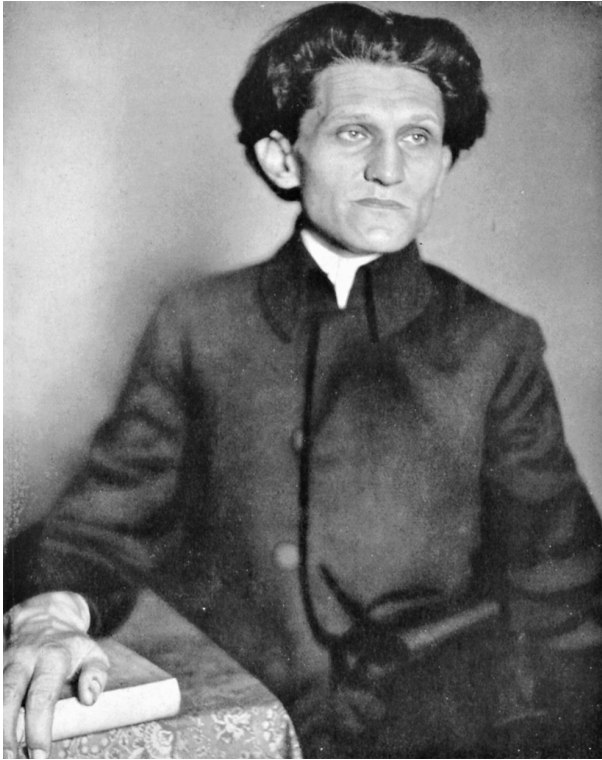


Abbildung 1: Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George,
München 1951, Tafel 81

analogen Schwerpunktsetzung folgt auch Kommerells Klassik-Buch, das den Primat des Körperbildes vor dem Schriftzeugnis schließlich auf die Literaturgeschichtsschreibung überträgt – ein merkwürdiger Transfer auch insofern, als hier der behauptete Vorrang des Visuellen vor der Schrift, des Sehens vor dem Lesen nicht etwa an fotografierten, gemalten oder plastisch gestalteten Porträts demonstriert wird, sondern allein im Umweg über ein (an)gelesenes, d.h. selbst dem Medium ›Schrift‹ entstammendes Wissen.

in: Stefan George. Friedrich Gundolf, Briefwechsel. Hg. von Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann. München, Düsseldorf 1962, S. 237).

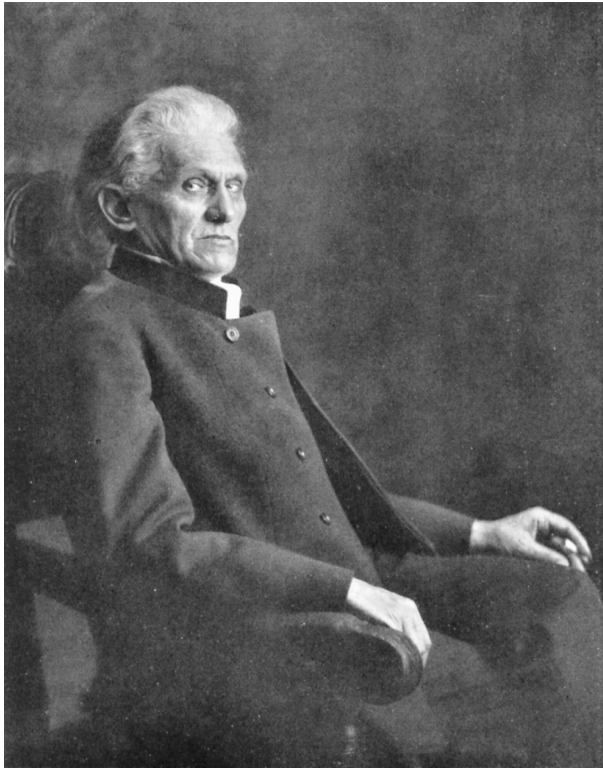


Abbildung 2: Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George, München 1951, Tafel 128

Doch nicht nur bei den Georgianern wurde ausgiebig einer physiognomischen Leidenschaft gefrönt. Mit Blick auf den kulturellen Raum der Weimarer Republik kann man – das ist mittlerweile gut erforscht – von einer regelrechten Renaissance der Physiognomik in verschiedensten Disziplinen, Künsten und politischen Lagern sprechen.³⁹ Insbesondere in

³⁹ Vgl. hierzu Ulrich Keller, Text zu: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892–1952. Hg. von Gunter Sander. München 1994, S. 11–76, physiognomische Bezüge passim; Sabine Hake, Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie. In: Geschichten der Physiognomik (Anm. 25), S. 475–513; Helmut Lethen, Neusachliche Physiognomik. Gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen. In: Deutschunterricht 49 (1997) H. 2, S. 6–19; Massimo Locatelli, Béla Balázs. Die Physiogno-

den fünf Jahren von 1927–32 erschien eine Vielzahl an physiognomisch orientierten Publikationen, zu denen sich Kommerells Abhandlung in Beziehung setzen läßt.

»Wer blickt, wird rasch belehrt werden, besser als durch Vorträge und Theorien, durch diese klaren, schlagkräftigen Bilder«. Dieser 1929 publizierte Satz könnte gut aus einer (wohlmeinenden) Rezension über Kommerells Buch stammen, paßt er doch ziemlich genau auf die Präntention und Darstellungsstrategie desselben. Er stammt aus einem Text von Alfred Döblin mit dem Titel »Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit«, der als Einleitung zu August Sanders berühmter Fotoporträt-Sammlung »Antlitz dieser Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts« erschien.⁴⁰ Egal, ob es sich um deutsche Menschen des 20. oder um deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts handelt: Dem Körperbild wird ein Höchstmaß an Aussagekraft zugeschrieben. Die Physiognomik der 20er Jahre tritt dabei mit dem Anspruch auf, Kulturphysiognomik zu sein. Bei der »physiognomischen Galerie«⁴¹ Sanders, aber auch bei derjenigen Kommerells geht es nämlich nicht bloß um eine lose Sammlung von Einzelporträts, sondern um ein Epochenbild, das aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt wird.⁴² Schon die Werktitel, sprich »Antlitz dieser Zeit« bei Sander, bei Kommerell der gewählte literaturgeschichtliche Epochenbegriff der »deutschen Klassik«, weisen auf einen solchen Anspruch. 1923 hatte der Philosoph Oswald Spengler in

mik des Films. Berlin 1999; Gesichter der Weimarer Republik (Anm. 36); Heiko Christians, Gesicht, Gestalt, Ornament (Anm. 25); Bernhard Jahn, Deutsche Physiognomik. Sozial- und mediengeschichtliche Überlegungen zur Rolle der Physiognomik in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. In: Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Hg. von Martin Huber und Gerhard Lauer. Tübingen 2000, S. 575–591; Petra Löffler, »Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«. Das Gesicht in der Fotografie. In: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien. Hg. von Stefan Andriopoulos und Berhard J. Dotzler. Frankfurt a.M. 2002, S. 132–157.

⁴⁰ Alfred Döblin, Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit. In: August Sander, Antlitz dieser Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Neudruck München 1976, S. 7–15, hier: S. 15.

⁴¹ Vgl. Benjamin, oben Anm. S. 21.

⁴² Vgl. zu diesem Aspekt bei Sander Hake, Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie (Anm. 39), bes. S. 481ff.; Wolfgang Brückle, Kein Porträt mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930. In: Gesichter der Weimarer Republik (Anm. 36), S. 131–155, hier bes. S. 150ff.

der Neuauflage seines voluminösen Bestsellers über den »Untergang des Abendlandes« (Untertitel: »Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte«) die »physiognomische Weltbetrachtung« als Alternative zu evolutionären Konzepten der Geschichtsschreibung propagiert.⁴³ Neun Jahre später liest man bei Ernst Jünger: »Wo aber Gestalten auftreten, tritt [...] auch der Begriff der Entwicklung zurück. Die Gestalt schließt die Entwicklung nicht aus, sondern ein, als eine Projektion auf die kausale Ebene – ebenso wie sie als ein neues Zentrum der Geschichtsschreibung erscheint.«⁴⁴ Derartige Vorstellungen liegen offenbar auch Kommerells Buch zugrunde, das zwar den Terminus »Klassik« als – großzügig gefaßten – literaturhistorischen Oberbegriff benutzt, an die Stelle der seit dem 19. Jahrhundert gängigen Epochenabfolgen à la »Aufklärung, Sturm-und-Drang, Klassik und Romantik« aber die Galerie seiner physiognomischen Dichter-Porträts setzt, allesamt »sinnbildliche, stellvertretende Figuren«, wie es in der Vorrede heißt.⁴⁵ Was »deutsche Klassik« ist, soll sich aus ihnen erschließen lassen.

Die zuletzt zitierte Formulierung macht zugleich deutlich, daß es hier keineswegs um die historischen Autor-Biographien geht, die der Positivismus zum Angelpunkt seiner Literaturgeschichtsschreibung gemacht hatte.⁴⁶ Was Kommerell noch etwas betulich-goethezeitlich das »sinnbildlich Stellvertretende« nennt, nennen andere einfach nur noch den »Typus«. Mit diesem Stichwort ist eine entscheidende Gemeinsamkeit physiognomischer Konzepte dieser Zeit markiert. Das Erkenntnisinteresse gilt weder biographischen Fakten noch dem nach Goethe »ineffablen«

⁴³ Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 5. Auflage. München 1979, S. 135 ff. (Kapitel »Physiognomik und Systematik«); zu Spenglers Kulturphantasien vgl. Thomas Koebner, *Oswald Spenglers Phantasien über Wesen und Werdegang der Kulturen*. In: *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*. Hg. von Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer. Frankfurt a.M. 1990, S. 111–131; Bernd Stiegler, *Geschichte zwischen Konstruktion und Ontologie. Zur Theorie der Verfallsgeschichte bei Oswald Spengler*. In: *HJb* 5 (1997), S. 347–367.

⁴⁴ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart 1981, S. 139f.

⁴⁵ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 7. In Gundolfs *Goethe-Monographie* wird im Kapitel »Physiognomik« die spezifisch Goethesche Variante dieser Körperbeobachtung wie folgt definiert: »Erlebnis der Gestalt und der sinnlichen Organisation als des Sinnbilds für Aktion, Kräfte, Wirkungen« (Gundolf, *Goethe*. Berlin 1930, S. 224f.).

⁴⁶ Hiervon grenzt sich Kommerell ebenso ab, wie es sein akademischer Lehrer Gundolf getan hatte (vgl. *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* [Anm. 2], S. 7 u. S. 302; bei Gundolf z.B. *Goethe* [Anm. 45], S. 1).

Individuum.⁴⁷ Der Physiognomiker zielt vielmehr auf Musterbilder, die zwar an Einzelfällen ausgewiesen werden, in ihrer allgemeinen Gültigkeit und Bedeutung aber vorgeordnet bleiben – auch bei Kommerell. Das beginnt schon mit dem Titel der Abhandlung »Der Dichter als Führer ...« und setzt sich fort im Inhaltsverzeichnis mit Kapiteileinteilungen wie »Der Barde«, »Der Wanderer«, »Der Verschwörer«, »Der Helfer«, »Der große Mensch« oder »Der Heros«, Typen, zu denen sich dann im Haupttext noch solche wie der »Rhetor«, »der Deutsche Mensch«, der »König«, »der Zauberer« oder »der Seher« gesellen.⁴⁸

Zu dieser Sprachpraxis, die zugleich eine Diskursivierungspraxis ist, seien an dieser Stelle einige Parallelen aus Texten anderer Physiognomiker angeführt, etwas gestreut nach Textgenre, Redeabsicht und Adressatenbezug. Ein Entwurf August Sanders für die Verlagsankündigung seiner Porträtsammlung etwa ordnet die erste Fotomappe über »deutsche Menschen des 20. Jahrhunderts« wie folgt: »1. Blatt: Der erdgebundene Mensch / 2. Blatt: Der Philosoph / 3. Blatt: Der Stürmer oder Revolutionär / 4. Blatt: Der Weise / 5.–8. Blatt: Die Frau«.⁴⁹ Ernst Jüngers faschistischer Traktat zur Moderne, überschrieben »Der Arbeiter«, weist den von ihm favorisierten Menschen der Zukunft, Gegenentwurf zum untergehenden »bürgerlichen Individuum«, bereits mit seinem Titel als Typus aus.⁵⁰ Mit physiognomischen Typenbildungen läßt sich in der Weimarer Republik aber nicht nur Literaturgeschichte schreiben, Porträtfotografie betiteln oder politisch agitieren, sondern auch medizinisch klassifizieren. Der Psychiater Ernst Kretschmer entwickelt in seinem Buch »Körperbau und Charakter« eine Konstitutionstypologie, die als diffuses Schema bis heute durch das psychosomatische Allerweltswissen geistert. Drei

⁴⁷ Der Gedanke stammt signifikanter Weise aus einem Brief Goethes an Lavater (20. 9. 1780).

⁴⁸ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 177, 478, 483, [485]. Beim letzten Zitat spricht der Text platonisierend auch von »Urbilder[n]«.

⁴⁹ Zitiert nach Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts (Anm. 39), S. 33. Diese Typisierungen ziehen sich durch verschiedene Stadien des Projektes (vgl. z. B. ebd. S. 47f.) und sind auch greifbar im 1929 publizierten »Antlitz dieser Zeit« (Anm. 40, vgl. Verzeichnis der Tafeln, S. 17). Zum Begriff des »Typus« vgl. Döblins Einleitung (ebd. S. 14) sowie Sanders eigene Bemerkungen in: Menschen des 20. Jahrhunderts (Anm. 39), S. 33f.

⁵⁰ Jünger, Der Arbeiter (Anm. 44), vgl. bes. S. 111–155; zu Jüngers Essay vgl. Uwe Ketelsen, Ernst Jüngers »Der Arbeiter« – Ein faschistisches Modernitätskonzept. In: Kultur (Anm. 43), S. 219–254.

Körperbautypen, der ›leptosome‹ Typ, der sich morphologisch durch »geringes Dickenwachstum bei durchschnittlich unvermindertem Längenwachstum« auszeichnet, der ›pyknische‹ Typ, der »gezeichnet [ist] durch die starke Umfangsentwicklung der Eingeweidehöhlen (Kopf, Brust, Bauch) und die Neigung zu Fettansatz am Stamm«, sowie drittens dann der ›athletische‹ Typ⁵¹ werden dabei mit zwei psychischen Dispositionen, dem sog. ›zykloiden‹ und ›schizoiden‹ Temperament,⁵² kombiniert und ausdifferenziert. Die Gruppe der »zyklothymen und schizothymen Durchschnittsmenschen« fächert sich dabei auf in Typen wie »Die geschwätzig Heiteren«, »Die stillen Gemütsmenschen«, »Die bequemen Genießer«, »Die tatkräftigen Praktiker«, »Die vornehm Feinsinnigen«, »Die weltfremden Idealisten«, »Die kühlen Herrennaturen« oder »Die Trockenen und die Lahmen«.⁵³ Die Gruppe der »Genialen« hingegen teilt sich in die »zyklothymen« oder »schizothymen Künstlertemperaturen«, »Die Gelehrtentypen« und »Die Führer und Helden«.⁵⁴ Der zweiten Gruppe hat Kretschmer 1929 ein eigenes Buch mit dem Titel »Geniale Menschen« gewidmet. Auch hier treffen wir im Inhaltsverzeichnis wieder auf Kapitelüberschriften wie »Der Lebenskünstler«, »Der Forscher« oder »Der Prophet« – Typen, die mit Hilfe des in »Körperbau und Charakter« entwickelten Instrumentariums dann ausführlich physiognomisch vermessen werden. Den eigentlichen Clou dieses Buches bildet dabei eine aus 85 Bildreproduktionen bestehende »Porträtsammlung« von Künstlern, Gelehrten und Wissenschaftlern, die Kretschmers Systematik visuelle Evidenz verleihen soll. Hier werden summarisch schließlich ganze »Gruppen geistiger Produktion« klassifiziert. Fällt etwa bei den Philosophen »ein ganz verblüffend starkes Überwiegen der leptosomen Körperbaugruppen« auf,⁵⁵ so muß man bei den »Dichtern« nochmals unterscheiden:

⁵¹ Vgl. Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, 7. u. 8. verb. u. verm. Auflage Berlin 1929, S. 12ff., Zitate S. 18 u. S. 27; zur Physiognomik des Gesichtes insbes. das Kapitel »Gesichts- und Schädelbau«, S. 43ff. Vgl. zu Kretschmer auch Lethen, *Neusachliche Physiognomik* (Anm. 39), S. 9f.; Michael Hau und Mitchell G. Ash, *Der normale Körper, seelisch erblickt*. In: *Gesichter der Weimarer Republik* (Anm. 36), S. 12–32, hier: S. 21ff.

⁵² Kretschmer, ebd., S. 115ff.

⁵³ Ebd., S. 170ff.

⁵⁴ Ebd., S. 198ff.

⁵⁵ Kretschmer, *Geniale Menschen*. Berlin 1929, S. 194.

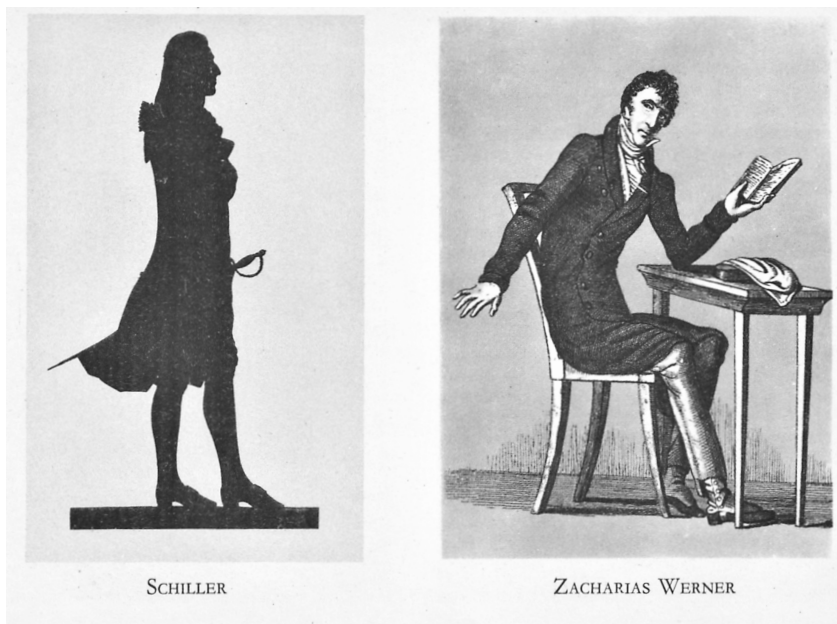


Abbildung 3: Ernst Kretschmer, *Geniale Menschen*,
Berlin 1929, S. 229

Die pyknischen Porträts häufen sich auffallend unter den Meistern des breiten, farbgesättigten realistischen Prosastils und des behaglich realistischen Humors. Die literarische Reihe ist körperbaulich eine fast reine Pyknikerreihe. Ebenso deutlich ist das gehäufte Hervortreten von Leptosomen in den Gruppen der Dramatiker und Pathetiker und der Romantiker und Stil-künstler, wobei man, wie bei den Philosophen, wieder einige Varianten nach dem Dysplastischen (Grabbe, Fr. Schlegel) und Infantilen (Kleist) bemerkt, während Athletiker auch hier selten sind.⁵⁶

⁵⁶ Ebd. S. 195. Als Bildbeispiele aus dieser »physiognomischen Galerie« zwei schizothym-leptosome Dramatiker (siehe Abbildung 3) und zwei zykllothym-pyknische Realisten (Abbildung 4). Den letzteren stellt Kretschmer dabei, so als ob er ihren Körpern und seiner eigenen Systematik ein noch größeres »Gewicht« verleihen wollte, ohne jeden Kommentar die Bilder von zwei prominenten weiblichen Fällen des pyknischen Typs an die Seite.



LISELOTTE V. D. PFALZ



GOETHE'S MUTTER



JEREMIAS GOTTHELF



GOTTFRIED KELLER

Abbildung 4: Ernst Kretschmer, *Geniale Menschen*,
Berlin 1929, S. 246f.

Das Vertrauen auf die unmittelbare Aussagekraft der Körperbilder ist hier ähnlich groß wie bei Kommerells Bindung des Dichterführertums an eine ›sinnbildliche‹ Physiognomie. Die Sache, um die es jeweils geht, soll in offener Selbstbezeugung präsent werden. Daß solche Evidenz sich einem Herstellungsprozeß verdankt, sei es einer eher statistisch daherkommenden Datensammlung und -ordnung wie im Falle Kretschmers oder sei es einer auf die »Wucht« der *enérgeia* setzenden Vergegenwärtigung von Sinnbildlichkeit wie im Falle Kommerells,⁵⁷ tritt dabei in den Hintergrund. Die diskursive Arbeit selbst ist im evidenten Körperbild aufgehoben, was letztlich das »Maß« gibt, ist »die menschliche Gestalt«.⁵⁸ Und so wird auch der »menschenbildende[n]« Führungsanspruch der »engere[n] Klassik«,⁵⁹ d. h. des Dioskurenpaars Goethe und Schiller, den Kommerell am programmatischen Höhepunkt des ganzen Klassik-Buches, im Kapitel über »Die Gesetzgebung« auf fast zwanzig Seiten entfaltet, am Ende in ein Tableau überführt, das dem Leser in einem (Doppel)Typus ›vor Augen stellt‹, was charismatisch gesetzgebende Autorität ist resp. wie diese aussieht: »Wir sehen das Führer-Paar durch die Straßen der beiden Städte schreiten durch deren Enge ihre Gestalt noch im Leben etwas Sagenhaftes bekam: den einen steil aufgerichtet, den andern größern Wuchses leicht vorgeneigt doch mit feldherrnartigem festem Tritt«.⁶⁰ Hier gleicht sich Kommerells Darstellung – gewissermaßen rekursiv – dem an, was sie selbst im Horizont des modernen Interesses am Typus vom klassischen Goethe und seiner Suche nach der »einheitliche[n] Form« behauptet. Diese Suche nämlich »leitet den Dichter zum Typischen – und der erzieherische Wert der Klassik beruht auf dieser dichterisch betätigten Sehart«.⁶¹

Solche – zumindest intendierten – Evidenzeffekte lassen sich auch von einer politischen Seite her perspektivieren. Walter Benjamin hatte seine Besprechung von Kommerells Buch mit dem Satz eröffnet: »Gäbe

⁵⁷ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 7. Kommerell hofft, indem er die Dichter in seinem Buch »auftreten« läßt, »selbst das hinlänglich Durchforschte [...] in neuer Beleuchtung zu zeigen« (ebd.). Die theatralen, deiktischen und okular-luminösen Konnotationen dieser Absichtserklärung lassen sich durchaus wörtlich nehmen.

⁵⁸ Ebd., S. 218.

⁵⁹ Ebd., S. 284.

⁶⁰ Ebd., S. 303.

⁶¹ Ebd., S. 289.

es einen deutschen Konservatismus, der auf sich hält, in diesem Buche müßte er seine magna charta erblicken.«⁶² Warum? Nun, Führer sollen insbesondere die *klassischen* Dichter sein. Kommerell möchte gerade sie »als Vorbilder einer Gemeinschaft« vorstellen, möchte insbesondere bei der »heutigen Jugend«, der »die Kunstübung der Klassik leicht etwas matt und bläßlich vorkommt«, »Verehrung für die Dichtergestalten beleben«.⁶³ Der Mann, der das schreibt, zu diesem Zeitpunkt selbst gerade einmal 27 Jahre alt, möchte das »große[n] Dasein«, das die klassischen Autoren repräsentieren, als eine nach wie vor »zeitgemäße Form des Daseins« ausweisen.⁶⁴ Dieses im strikten Sinne restaurative Programm verleiht Kommerells Physiognomik einen spezifisch kulturkonservativen Zug. Es unterscheidet sie von der rechtsavantgardistischen Physiognomik eines Ernst Jünger mit seiner metallisch-technophilen Sympathie für den »neue[n] Typus«⁶⁵ des »Arbeiters« wie von der linken Physiognomik eines Walter Benjamin mit seiner kritischen Suche nach den zeittypischen Gesichtern des Spätkapitalismus (prägnant greifbar etwa in Benjamins Rezension über Erich Kästners Gedichte).⁶⁶

Was die konservative Physiognomik verspricht, ist Orientierungstiftung durch die Vorbildlichkeit großer Männer. Schon Lavater hatte eine lange kunstgeschichtliche Tradition von serienweise abgebildeten »uomini famosi«⁶⁷ adaptiert und ausgebeutet. In seinen »Physiognomi-

⁶² Benjamin, Wider ein Meisterwerk (Anm. 5), S. 429.

⁶³ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 7.

⁶⁴ Vgl. ex negativo die kulturkritische Bemerkung über ein heranwachsendes »Geschlecht [...] das im *großen* Dasein eine nicht mehr zeitgemäße Form des Daseins sieht« (Ebd. S. 303).

⁶⁵ Jünger, Der Arbeiter (Anm. 44), S. 118. Diese durchaus faschistisch zu nennende Physiognomik ist noch einmal zu unterscheiden von der NS-Variante eines Hans F. K. Günther und seiner »Rassenkunde des deutschen Volkes« (zu letzterem Hau/Ash, Der normale Körper, seelisch erblickt [Anm. 51], S. 19ff.).

⁶⁶ Benjamin, Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. In: Angelus novus (Anm. 5), S. 457–461, hier bes. S. 457 u. S. 461. Daß die Physiognomik der Weimarer Republik nicht allein eine Domäne der politischen Rechten ist, demonstrieren auch die Bilder von George Grosz oder das Photobuch »Deutschland, Deutschland über alles« von Kurt Tucholsky und John Heartfield (vgl. zu letzterem Hake, Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie [Anm. 39], S. 496ff.).

⁶⁷ Vgl. Jacob Burckhardt über die Porträtreihen des Spätmittelalters und der Renaissance (Das Porträt in der italienischen Malerei. In: Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe. Stuttgart 1930, XII, S. 141–292, hier: S. 160ff.).

Eindrucksvolle Beispiele bieten etwa Andrea del Castagno, Uomini e Donne famosi (Florenz,

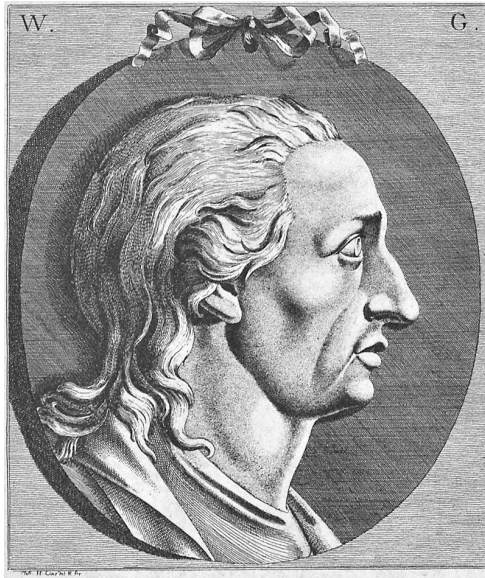


Abbildung 5: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, hrsg. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, S. 235

schen Fragmenten« nutzt er das überlieferte Sammelsurium berühmter Männer ausgiebig und führt mal »Eine Reihe von Fürsten und Helden«, mal »Helden der Vorzeit«, mal »Gelehrte, Denker«, »Künstler, Mahler und Bildhauer«, mal »Musiker« und last but not least »Dichter« als mustergültige physiognomische Fälle vor.⁶⁸ In seiner früheren Abhandlung

Galleria degli Uffizi u. Legnaia, Villa Carducci) und Perugino, Uomini famosi (Perugia, Collegio del Cambio). Solche Porträtreihen referieren ihrerseits teils wieder auf die literarisch-historische Biographie, Petrarca's »De viris illustribus« und Boccaccio's »De casibus virorum illustrium«. Die Kontaktstelle zur Moderne erschließt sich hier über die im George-Kreis gepflegte bio/hagiographische Literatur oder Walter Benjamins Assoziation von Kommerells Darstellungsverfahren im Klassik-Buch mit der »große[n] plutarchische[n] Linie der Biographie« (vgl. oben Anm. 18).

⁶⁸ Vgl. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Leipzig, Winterthur S. 1775ff., Bd. II, XXII, XXXII, XXXIV. Fragment; Bd. III, 7., 8., 9. Abschnitt. Als Bildbeispiele an dieser Stelle einmal der »genialische Göthe«



Abbildung 6: Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, hrsg. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, S. 213

»Von der Physiognomik« hatte es von solchen Überlieferungsbeständen geheißen: »Diese großen Männer sollen mir die Augen öffnen; das Schöne und Große in meinem Nebenmenschen, meinen Brüdern, mir entdecken.«⁶⁹

Lavaters Programm schreiben einige Autoren der Weimarer Republik fort. Das Schöne und Große wird hier allerdings nur noch selten im gewöhnlichen Nebenmenschen entdeckt, da, so der kulturkritische Befund, die moderne Gesellschaft durch Gesichtsverlust, durch Nivellierung der besonderen Physiognomien gekennzeichnet ist. Bei Max Picard findet sich das oft zitierte Lamento: »Ein Feldherr sieht heute aus wie ein Industrieller oder wie ein Professor, und ein Dichter sieht aus wie ein

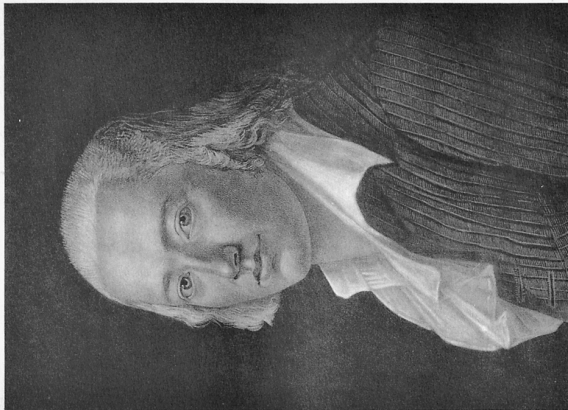
(Lavater, *Physiognomische Fragmente*, hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984, S. 238) und der »göttliche Michelangelo« (ebd. S. 213) (siehe Abbildung 5 und 6).

⁶⁹ Lavater, *Von der Physiognomik* [Anm. 23], S. 44.

druck nicht mehr auf dem Weg durch die Flächen prüfen und ordnen, es muß den Eindruck auf *einmal* annehmen, und es wird durch das Plöglche aufgeschreckt und unruhig. Es nimmt auch jeden Eindruck an, denn es hat die Ordnung der Flächen nicht mehr, die als eine Abwehr wirkte.

Das Menschengesicht gliedert sich in drei Flächen hintereinander, und darum wirkt es perspektivisch. Man sieht das Gesicht in der Richtung der Perspektive an, man sieht langsam von der Stirnfläche über die vorderen und die seitlichen Wangenflächen in die Tiefe des Gesichtes hinein. Die Tiefe aber entspricht der Ferne. Durch die perspektivische Gestalt ist die Ferne in das Gesicht hineingebaut. Und man sieht nicht nur in die Ferne des Gesichtes, so wie es sich von vorne gegen die Tiefe zu erstreckt, man sieht darüber hinaus in eine größere Ferne. Der Blick des Betrachters wird über die Ferne des Gesichtes hinausgeführt in die große allgemeine Ferne. Es ist, als ob man durch die Ferne des Gesichtes bis zur Ferne Gottes sehen könnte. Dann aber, wenn der Blick aus dieser Ferne langsam wieder zum Gesicht zurückkehrt, dann ist es, als sei auf dem Wege von jener großen Ferne in die Nähe des Gesichtes auch Gott auf einmal nahe gekommen.

Heute sind die meisten Menschengesichter nicht mehr dreidimensional, in den drei Flächen geordnet. Es scheint, als sei überhaupt fast nichts Flächenhaftes mehr im Gesicht. Die Flächen sind zerrissen, zerstückt. Sie sind nicht mehr das Gerüst, auf dem sich das Gesicht aufbaut. Das Gesicht ist nicht mehr körperhaft auf dem Gerüst der Flächen in den Schädel hineingebaut, es ist dem Schädel nur aufgesetzt, vorn, als eine Fläche, und selbst diese eine Fläche ist zersprungen und zerstückt,



HÖLDERLIN

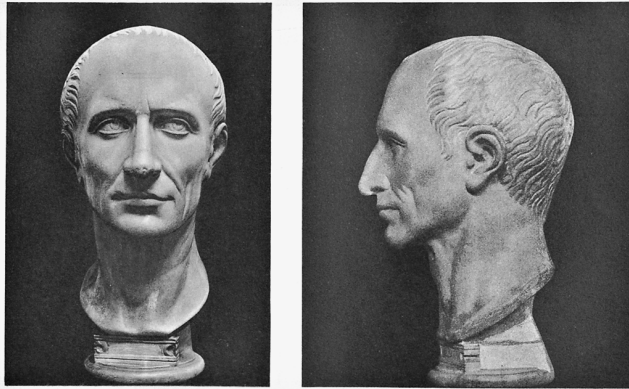
Abbildung 7: Max Picard, Das Menschengesicht, München 1929, S. 34

Fehlende anzunehmen, vielmehr die Unstimmigkeit künstlich festhält, nur um weiter Schauspieler zu sein. Weil die Unstimmigkeit zwischen Frontal- und Profil- gesicht heute bei vielen Menschen sehr groß ist, ähneln viele Gesichter heute dem Schauspielergesicht. Aber der Schauspieler lebt durch diese Unstimmigkeit, — der andere Mensch stirbt an ihr.

In keinem Menschengesicht ist eine solche Übereinstimmung zwischen Frontal und Profil wie im Gesichte Cäsars. Das Profil ist im Frontalgesicht enthalten und das Frontalgesicht im Profil. Wenn man von der Seite das Gesicht Cäsars betrachtet, ist es, als werde man auch hier, auf der Seite, von beiden Augen Cäsars angeschaut, — so sehr ist der Blick der beiden Augen auch im Profil enthalten. Und umgekehrt: man muß sich nicht erst zur Seite wenden, um das Profil zu sehen. Man sieht es von vorne, durch das Frontalgesicht hindurch. Es ist, als würde das Frontalgesicht rechts und links zurücktreten und sich in der Mitte öffnen, um das Profil nach vorne durchzulassen. Und man spürt: nicht bloß dieses eine Profil hätte hier durchtreten können nach vorne, sondern viele.

Je größer bei einem Menschen die Möglichkeiten sind, daß sein Wesen in die äußere Welt hineinreicht, desto mehr Profilgesichter sind in seinem Gesichte enthalten. Hundert verschiedene Profile — das sind ebenso viele Wege in die Welt — könnten sich aus dem Gesicht Cäsars herausbewegen.

Dieses eine Profil, das sich zeigt, ist wie eines, das ausgewählt wurde aus vielen, — und dahinter, hinter diesem einen Profil, warten die vielen. Es ist, als ob man noch den Befehl höre, mit dem das eine Profil bestimmt wurde, Weg in die äußere Welt zu sein. Und dieses eine



JULIUS CAESAR

Abbildung 8: Max Picard, Das Menschen-
gesicht, München 1929, S. 56

Chemiker.«⁷⁰ Autoren wie Picard oder Rudolf Kassner bestücken ihre physiognomischen Traktate daher mit diversen Reproduktionen alter Porträts und pflegen an ihnen eine elegisch gestimmte Gesichtsdeutung berühmter Herrscher, Religionsstifter, Künstler und anderer VIPs der Menschheitsgeschichte.⁷¹ Als Alternative zu dieser bloßen Verlustbilanzierung können aber auch prominente Gegenwartsgesichter mit der »außeralltäglichen Persönlichkeitsqualität«,⁷² dem Charisma der alten, ausgestattet werden. Das probiert etwa der schon erwähnte Fotokult um Stefan George, das versucht die Porträtphotographie von Hugo Erfurth, der über Jahre hinweg die deutsche Kulturszene auf eine Weise ablichtet, daß man den Eindruck gewinnen kann, es handele sich bei den Porträtierten wie bei Kommerells Dichterführern der Klassik um »sinnbildliche, stellvertretende Figuren«.⁷³

1931 bringt Karl Jaspers in einer Auseinandersetzung mit der physiognomisch orientierten Anthropologie seiner Zeit ein Leitmotiv dieser elitären Bestrebungen auf den Punkt: »Der Impuls dieser Anthropologie ist nicht die Suche nach Rechtfertigung der durchschnittlichen Gewöhnlichkeit. Umgekehrt treibt eine *Liebe zum adligen Menschenbild* und der Haß

⁷⁰ Max Picard, *Das Menschengesicht*. München 1929, S. 172; vgl. ähnlich Rudolf Kassner, *Physiognomik*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1978, V, S. 7–153, hier: S. 30; Jünger, *Der Arbeiter* (Anm. 44), S. 122, S. 129 (bei Jünger ist der moderne »Gesichtsverlust« allerdings positiv konnotiert als Voraussetzung für den »neuen Typus«).

⁷¹ Vgl. die Texte von Picard u. Kassner (Anm. 70). Zur Illustration zwei Beispiele aus Picards »Menschengesicht« (siehe Abbildung 7 und 8). Zu Picard vgl. Burkhard Spinnen, *Ebenbild und Bewegung*. Zu Max Picards Schriften über die Physiognomik. In: *Ursprung der Gegenwart. Zur Bewußtseinsgeschichte der Dreißiger Jahre in Deutschland*. Hg. von Helmut Arntzen. Weinheim 1995, S. 242–265; zu Kassner vgl. Bernhard Böschstein, *Anmerkungen zu Rudolf Kassners Personenbeschreibungen ausgehend von seiner »Physiognomik«*. 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. 360–372; Claudia Schmölders, *Die konservative Passion. Über Rudolf Kassner, den Physiognomiker*. In: *Merkur* 49 (1995), H. 12, S. 1134–1140.

⁷² So die Charisma-Definition von Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5. rev. Auflage, bes. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1980, S. 140.

⁷³ Zitat Kommerell oben Anm. 45. Als Beispiele Erfurths Porträt von Gerhart Hauptmann, das das Goethe-Bildnis Joseph Carl Stieler aus der Münchner Pinakothek zitiert (Abbildung 9), und ein Vertreter der technisch-industriellen Intelligenz, der Flugzeugingenieur Hugo Junkers, der wie ein Cäsarenkopf in Szene gesetzt wird (Abbildung 10).



Abbildung 9: Gerhart Hauptmann, in:
Bodo von Dewitz, Hugo Erfurth. Menschenbild und
Prominentenportrait 1902–1936, Köln, 1989, S. 39

gegen das Unedle in dieses Denken. Es entstehen Aspekte des Menschen als Leitbilder und Gegenbilder.«⁷⁴ Liebe zum adligen Menschenbild – auch diese Charakterisierung paßt trefflich auf das, was Kommerells Klassik-Buch vorexerziert. Dort wimmelt es nur so von Leitbildern und Vorstellungen aus der höfischen Welt: Vom Dichter als »dem Vornehmen« ist die Rede, vom »gemessenen Abstand des Hofmanns«, vom »Schmuck der vergeistigt-höfischen Vortrefflichkeiten«.⁷⁵ Von Weimars

⁷⁴ Karl Jaspers, Die geistige Situation der Zeit, 2. Aufl. Berlin, Leipzig 1931, S. 141. Das Stichwort »Physiognomik« fällt auf der Seite davor.

⁷⁵ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 281, 360, 377.



Abbildung 10: Hugo Junkers, in: Hugo Erfurth. 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne. Hg. Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici, Köln 1992, S. 369

Herzog Carl August, einem Herrscher voll »triebhaft echte[r] virtù«, handelt ein eigenes Kapitel.⁷⁶ Schillers »Humanität ist Adel der Form«, ihr Träger besitzt eine »adlige[n] Gestalt« und wird mit Goethe als »der letzte Edelmann unter den deutschen Schriftstellern«, als »letzte[r] ritterliche[r] Geist« bezeichnet.⁷⁷ Den jungen Goethe sehen wir als »echten Prinzen ohne Krone aber von fürstlichem Fühlen und Gebaren«, den älteren schließlich mit einem »königliche[n] Haupt« ausgestattet.⁷⁸

⁷⁶ Ebd., S. 150–173, S. 170.

⁷⁷ Ebd., S. 260, 255, 271, 302.

⁷⁸ Ebd., S. 79, 138.

Erst der Weimarer Hof eröffnete »die Bahn für den künftigen Bildungsführer. Werther und Urfaust gehörten zur Legende des Stadtbürgertums – nun bereiten sich die Sinnbilder höfischen Umkreises und weitester Schicksale vor: erst der Weimarer Goethe war Mann, mit dem Napoleon sprechen konnte als mit seinesgleichen.«⁷⁹

Diese deutsch-französischen Komplementär-Heroen von Geist und Tat treffen dann schließlich in einem regelrechten Körpertheater aufeinander. Historischer Bezugspunkt ist das von Goethe selbst beschriebene Treffen in Erfurt 1808. Zitat Kommerell: »Napoleon Goethe: diese beiden Profile maßen sich in *einem* Zimmer .. ein fremder Weltkörper, der in Goethes Allheit nicht einbegriffen war, durchschritt seine Sphäre und ging vorüber: Feldherr Kaiser Dämon in tödlicher Herrlichkeit.«⁸⁰ Den entsprechenden Gegenblick findet man im versifizierten Pendant zum Klassik-Buch, den »Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt«, in denen Napoleon zu Goethe sagt: »Obwol Euch manche duldung furchte, blickt Ihr / So herrenhaft wie dieses lands kein könig.«⁸¹

Um seine geadelten Führergestalten derart in Szene zu setzen, greift Kommerell abermals auf ein körpergestütztes Ausdruckskonzept zurück. Es läßt sich allerdings nur noch schwer unter den Problemtitel ›Physiognomik‹ subsumieren. Eher geht es um das, was seit der antiken Rhetorik ›Habitus‹ genannt wird und in den Hofmannslehren der frühen Neuzeit ausgiebig diskutiert wurde: um einen personentypischen Verhaltensstil, einen Zusammenhang von Körperhaltung, Gestik, Sprache und innerer Einstellung, der von entscheidender Bedeutung für die Überzeugungskraft eines Auftretens oder einer Rede ist. Fast klingt es wie aus einem Rhetoriklehrbuch entnommen, wenn Kommerell formuliert: »Ein Standpunkt ist nie durch sich selbst recht oder unrecht, er wird es durch Kraft und Rang der ihn einnehmenden Menschen.«⁸² Schillers Abhandlungen »Über Anmut und Würde« und »Über die ästhetische Erziehung« werden dabei in einer durchaus originellen Lektüre so akzentuiert, daß sie wie ein später Reflex auf Baldassare Castigliones »Libro del Cortegiano«, den frühneuzeitlichen ›Urtext‹ für angemessenes Verhalten bei

⁷⁹ Ebd., S. 152.

⁸⁰ Ebd., S. 171.

⁸¹ Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt (Anm. 32), VI. Tag in Erfurt, S. 68.

⁸² Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 319.

Hofe, erscheinen.⁸³ Da kann es dann nicht mehr verwundern, wenn man im Kapitel über »Die Gesetzgebung« der Dichterführer auf eine Ansammlung von Gemeinplätzen der Hofmanns-Literatur stößt. Das »Richtmaß« Goethes und Schillers, so Kommerell, sei nämlich

die Herrschaft des Vornehmen, als die edelste Blüte einer noch immer höfischen Bildung. Vornehm ist dies Verschmähen des roh Alltäglichen, der Fühlart von Markt und Gasse [...] .. vornehm ist diese Schätzung des Scheins, der Form, der Gebärde und das herrscherliche Heischen von Zucht und Bändigung, vornehm auch das Vertauschen des Sittengesetzes mit dem Gesetz der Schicklichkeit und des Geziemenden.⁸⁴

Herrschaft des Vornehmen, Schein, Form, Gebärde, Zucht, Bändigung, das Schickliche und Geziemende, dazu an anderer Stelle noch die den Führern anempfohlene »Pflicht zur Maske«⁸⁵: All das sind Formen und Mittel der künstlichen Habitus-Prägung, Aspekte einer Verhaltenscodierung, die historisch in der höfischen Präzeptistik beheimatet ist. Daß Kommerell seine sinnbildlichen Dichterfiguren auch auf diese Weise vorführt, mag zu einem großen Teil mit der geistesaristokratischen Attitüde des Georgekreises zusammenhängen, dessen Gesellschaftsideal hier ein Denkmal gesetzt wird. Die Aufmerksamkeit für das alte Adelsethos und seine Ausdrucksformen ist jedoch weiter verbreitet, fast so zeittypisch wie das Interesse an Physiognomik. Helmut Plessners Abhandlung »Grenzen der Gemeinschaft« von 1924 empfiehlt im historischen Rückgriff auf das 17. Jahrhundert für den sozial desintegrierten Raum der Weimarer Republik eine Rehabilitation von »Takt« und »Zeremoniell« und verwendet dabei Begriffe wie »Rolle«, »Geste«, »Maske« und »Nimbus« als sozialanthropologische Kategorien.⁸⁶ Der schon erwähnte Psychiater

⁸³ Vgl. die Schiller-Kapitel »Der Helfer: Sein Kampf neben Goethe« und »Die Gesetzgebung«. Diese unorthodoxe Lesart führt der Essay »Schiller als Psychologe« von 1934/35 dann – entgeorgisiert – fort, insofern die Problematik des »Scheins« nicht etwa, wie in der Schiller-Forschung meist üblich, über den philosophischen (idealistischen) Schein-Begriff angegangen wird, sondern von den gesellschaftlichen »Rollen« her, die der »homo politicus« in den Tragödien, insbesondere im »Wallenstein«, zu spielen hat: »Schein« als »zweite[n] Existenz des Handelnden«, als »politische[r] Schein« (vgl. Kommerell, Schiller als Psychologe. In: Geist und Buchstabe der Dichtung (Anm. 2), S. 175–242, Kapitel II: Das Handeln und der Schein, S. 208ff., S. 215 u. 209).

⁸⁴ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 300f.

⁸⁵ Ebd., S. 291.

⁸⁶ Vgl. Helmut Plessner, Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalis-

Kretschmer beobachtet bei einer Gruppe seiner Konstitutionstypen »das leicht Stilisierte und Verhaltene in Gebärde und Bewegung«. Was bei Kommerell Richtmaß und Gesetz der Weimarer Klassik ist, wird hier einem »aristokratischen Symptomkomplex« zugeordnet: »Takt, Geschmack, zarte Rücksicht, die Vermeidung alles Derben, Plumpen und Ordinären ist der besondere Vorzug dieser schizoiden Spezialgruppe«. ⁸⁷ In den 30er Jahren schließlich beginnt die Literaturwissenschaft sich verstärkt für die Schriften der sog. »Moralistik« zu interessieren, deren Analysen menschlicher Verhaltensweisen historisch mit der höfischen Traktatliteratur verbunden sind. ⁸⁸ Reflexe darauf finden sich auch in den späteren Arbeiten von Kommerell. ⁸⁹

Hier gilt es nun allerdings, eine kaum auflösbare Spannung in Kommerells »Vorführung der Körper der Dichter« zu benennen. Physiognomik und höfische Verhaltensrhetorik sind spätestens seit Lavaters Einsatz konkurrierende, ja geradezu inkompatible Modelle der Körperdeutung. ⁹⁰ Dem Vertrauen auf die statische Eins-zu-Eins-Zuordnung von physiognomischen und charakterlichen Zügen, d. h. der natürlichen Beredsamkeit anatomisch determinierter Körperzeichen wie Stirnhöhe, Augenabstand, Nasenkrümmung oder Mundfalte, steht die Auffassung gegenüber, daß der eigentlich aussagekräftige Zeichenbestand eines

mus. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströcker. Frankfurt a. M. 1981, V, S. 7–113, bes. S. 79–112; dazu ausführlich Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Weltkriegen*, Frankfurt a. M. 1994; vgl. auch Verf., »die neue geste« & »das neue Pathos«. Über einen Gemeinplatz der Klassischen Moderne. In: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*. Hg. von Isolde Schiffermüller. Bozen 2001, S. 14–39, hier: S. 36ff.

⁸⁷ Kretschmer, *Körperbau und Charakter* (Anm. 51), S. 150.

⁸⁸ Hauptsächlich natürlich von Seiten der Romanistik (Fritz Schalk, Karl Vossler, Werner Krauss, Hugo Friedrich). Genannt sei aber auch das Buch »Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur« des Nazi-Germanisten Karl Justus Obenauer (München 1933), dem der schon exilierte Walter Benjamin eine Besprechung widmet (vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, III, S. 408f.).

⁸⁹ Vgl. Verf., *Die »Sprachgebärde« und der »Umgang mit sich selbst«*. Literatur als Lebenskunst bei Max Kommerell. In: Max Kommerell. *Leben – Werk – Aktualität*. Hg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt. Göttingen 2003, S. 74–97, hier: S. 88ff.

⁹⁰ Vgl. hierzu bes. Neumann, »Rede, damit ich dich sehe« (Anm. 25); Richard Gray, *Sign and Sein. The »Physiognomikerstreit« and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality*. In: *DNJs* 66 (1992) S. 300–332; Geitner, *Klartext* (Anm. 25).

menschlichen Körpers ein künstlicher ist. Mimik, Gestik und Habitus, die »Herrschaft des Vornehmen«, die Sprache der »Gebärde« oder die Verstellungskunst der »Maske« – das alles sind soziokulturell geprägte Ausdrucksregister, die in einer kommunikativen Praxis ausgebildet, verwandt, (re)produziert, aber auch verändert werden. Kommerells Porträtgalerie bleibt unschlüssig, welchem Verfahren der Körperdeutung und -darstellung sie mehr vertrauen soll. Sie versucht zwar, »beharrlich den Buchstaben [zu] befragen bis die Heldenbilder [...] greifbar hervortreten«, ⁹¹ d. h. sie nutzt das Medium der literarischen Überlieferung für ihre Dichter-Ikonen, weiß aber letztlich nicht so recht, worauf deren Vor- und Sinnbildlichkeit denn eigentlich beruht: auf der nackten Physis der Dichter, auf ihrem hofmännischen Habitus, oder (was freilich gar nicht in den Blick gerät) auf den benutzten Textzeugen und ihrer sprachlichen Stilisierungskraft.

Zum Abschluß ein kurzer Ausblick: Was bleibt von dieser literaturgeschichtlichen Körperschau? Kommerell selbst hat in seinen späteren Arbeiten zu Jean Paul, Kleist und Goethe, zur *Commedia dell'arte*, zu Nietzsches »Dionysos-Dithyramben« und zu Georges Selbstinszenierung die Physiognomik recht eindeutig zugunsten einer historisch-diagnostischen Lektüre von Gesten, »Sprachgebärden« und Rollen-Bildern verabschiedet ⁹² – mit deutlichen Affinitäten zu dem, was sein Rezensent Walter Benjamin zeitlich parallel in seiner Baudelaire-Studie am »Dandy« als der letzten Verkörperung des »Heros« vorführt. ⁹³ Giorgio Agamben hat Kommerell deshalb vor einigen Jahren in einem Aufsatz ausführlich gewürdigt und zu einem der großen Kritiker und Kulturdiagnostiker des 20. Jahrhunderts erklärt. ⁹⁴ Und in der Tat scheint Kommerells

⁹¹ Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik (Anm. 2), S. 302.

⁹² Vgl. Kommerell, Jean Paul. Frankfurt a. M. 1933; Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Geist und Buchstabe der Dichtung (Anm. 2), S. 243–317; Wilhelm Meister. In: Essays, Notizen, Poetische Fragmente (Anm. 2), S. 81–186; Gedanken über Gedichte (Anm. 2); Notizen zu George und Nietzsche. In: Essays, Notizen, Poetische Fragmente (Anm. 2), S. 225–250; Betrachtung über die *Commedia dell'arte*. In: Dichterische Welterfahrung (Anm. 2), S. 159–173.

⁹³ Vgl. Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, <1> Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ders., Gesammelte Schriften (Anm. 88), I,2, S. 511–604.

⁹⁴ Vgl. Giorgio Agamben, Kommerell, or On Gesture (Anm. 9). Zu Kommerells Kulturpoetik der Gebärde sind mittlerweile eine Reihe von Beiträgen erschienen. Vgl. Verf., Die

Suchprogramm zu historisch signifikanten Körperbildern, Gesten und »Sprachgebärden« gut in die heutigen Literatur- und Kulturwissenschaften mit ihrem auffälligen Interesse am menschlichen Körper zu passen. Gerade das aber sollte vielleicht nicht nur Anlaß geben, ein paar vergessene, konzeptionell unausgeschöpfte Texte wieder in die Diskussion einzuspeisen, sondern das eigene Forschungsinteresse auch ein wenig selbstkritisch, mit Nietzsche zu sprechen: genealogisch zu durchleuchten. Auch im aktuellen Körper-Boom dokumentiert sich eine – medial forcierte – Sprach-, Schrift- und Literaturkrise, manchenorts als »iconic turn« gedeutet. Der Versuch, an Körpern eine bedeutsame Signatur sichtbar zu machen, birgt aber, das dokumentiert die Vorgeschichte dieser Praxis in der (klassischen) Moderne mitsamt dem Fall Kommerell, nicht nur ein instruktives kulturdiagnostisches Potential,⁹⁵ sondern beerbt auch eine Sehnsucht, den Sinn der Kultur als einen evidenten im Bild dingfest machen zu können.

»Sprachgebärde« und der »Umgang mit sich selbst« (Anm. 89); Paul Fleming, *The Crisis of Art: Max Kommerell and Jean Paul's Gestures*. In: *Modern Language Notes* 115 (2000) No. 3, S. 519–543; Walter Busch, *Zum Konzept der Sprachgebärde im Werk Max Kommerells*. In: *Geste und Gebärde* (Anm. 86), S. 103–134; Isolde Schiffermüller, *Gebärde, Gestikulation und Mimus. Krisengestalten in der Poetik von Max Kommerell*. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität* (Anm. 89), S. 98–117; Milena Massalongo, *Versuch zu einem kritischen Vergleich zwischen Kommerells und Benjamins Sprachgebärde*. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität* (Anm. 89), S. 118–161.

⁹⁵ Die »Sprachgebärde«, ein in der heutigen Literaturwissenschaft ubiquitärer Begriff aus den späteren Arbeiten Kommerells, geht genealogisch selbst aus den physiognomischen Porträts des frühen Klassik-Buches hervor. Dort ist das Wortfeld von »Gebaren« und »Gebärde« schon präsent, bleibt aber meist noch direkt an eine körperliche Erscheinung gebunden (z. B. *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* [Anm. 2], S. 18, 22, 89, 135, 138, 178, 233f., 270, 301, 358, 380; vgl. aber die Ausnahmen ebd. S. 188, 241, 265, 277, 286, 295, 299, 398, 433), wohingegen die spätere »Sprachgebärde« als operativ geschmeidige Metapher primär auf Schreibweisen, auf *literarische* Ausdrucks- und Inszenierungsformen von Subjekten referiert, ohne den menschlichen Körper als ihren ursprünglichen Bildspender zu verleugnen (vgl. hierzu Verf., *Die »Sprachgebärde« und der »Umgang mit sich selbst«* [Anm. 89], S. 95ff.).