

Karsten Lichau

Kunst des Ver-Gleichens. Zur Blickführung in Physiognomiken des späten 18. und des frühen 20. Jahrhunderts

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2333>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lichau, Karsten: Kunst des Ver-Gleichens. Zur Blickführung in Physiognomiken des späten 18. und des frühen 20. Jahrhunderts. In: Helga Lutz, Jan-Friedrich Missfelder, Tilo Renz (Hg.): *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2006, S. 183–202. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2333>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-ND 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY-NC-ND 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Kunst des Ver-Gleichens.

Zur Blickführung in Physiognomiken des späten 18. und des frühen 20. Jahrhunderts

KARSTEN LICHAU

I. Physiognomik und die Illegitimität des Vergleichens

Der im Folgenden unternommene Vergleich zwischen der Physiognomik des späten 18. Jahrhunderts – insbesondere Johann Kaspar Lavaters zwischen 1775 und 1778 erschienenen *Physiognomischen Fragmenten* – und Schriften der literarischen Physiognomik aus der Zeit der Weimarer Republik (Rudolf Kassner, Max Picard, Ernst Benkard) verlangt nach einer Erklärung: Die Physiognomik Lavaters mit der der Weimarer Zeit zu vergleichen, erscheint zunächst einmal nicht sonderlich gewagt oder provozierend – gelten doch gerade diese beiden Zeiten als Hochphasen physiognomischer Praktiken. Außerdem durchziehen intertextuelle Bezüge auf Lavater – auch und gerade in entschiedenen Abgrenzungsversuchen – die gesamte moderne Geschichte der Physiognomik. Im Zentrum der folgenden Ausführungen soll es allerdings weniger um explizite Bezüge der physiognomischen Lehre oder deren intertextuelle Verflechtungen gehen. Vielmehr sollen Verfahren der In-Bezug-Setzung von Text- und Bildelementen sowie kulturelle Strategien der Etablierung von medialen Hierarchien im Vordergrund stehen – also jene unterschwelligeren Prozesse des »Ver-Gleichens«, die eine Vergleichbarkeitssphäre zwischen Text und Bild überhaupt erst erzeugen, indem sie den Blick zwischen den bildlichen und textuellen Komponenten des Buchmediums hin und her wechseln lassen. Dabei wird sich zeigen, dass die Etablierung medialer Relationen und Hierarchien auch eine Pädagogik der »Blickführung« beinhaltet, deren Programm dem Auge des durch wiederholte Übung geschulten Physiognomikers entgeht. Kurz gesagt: Physiognomik soll als eine Kunst der vergleichenden Blickführung unter die Lupe genommen werden, die –

bei Lavater – auf eine Beherrschung des Bildes durch den Text zielt, aber nicht auf »Bildlichkeit«¹ verzichten kann.

Was »Bildlichkeit« auszeichnet, ist dabei gleichwohl in Veränderung begriffen. Dies zeigt sich im diachronen Vergleich zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert, aber auch im synchronen Nachvollzug der Prozesse der Blickerziehung. Es handelt sich also um einen doppelten Vergleich – oder einen doppelten Versuch, vermeintlich Unvergleichbares zu vergleichen: die physiognomischen Techniken der Blickführung im späten 18. und im frühen 20. Jahrhundert und räumliche und mediale Distanzen zwischen Textelementen und Bildlichkeit.

Dass das Objekt des historischen Vergleiches – die Physiognomik – selbst unterschiedliche Formen des »Ver-Gleichens« in sich birgt, lässt sie für eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Vergleichen besonders interessant erscheinen. Caroline Walker Bynum, eine Vorreiterin gewagter komparativer Vorgehensweisen, hat in ihrer Untersuchung über *Metamorphosis and Identity*² die Auseinandersetzung über den historischen Wandel anhand einer Beschäftigung mit mittelalterlichen Konzepten der Verwandlung geführt. Die in ihrer Studie herausgearbeiteten mittelalterlichen Konstrukte der Metamorphose und des Hybriden liefern ihr Elemente, die sich auch in ihren Konzepten des historischen Vergleichens wiederfinden. Zugleich spielt die Unterscheidung visueller und narrativer Formen in die unterschiedlichen Entwürfe von Verwandlung hinein.

»A hybrid is a double being, an entity of parts, two or more. It is an inherently visual form. We see what a hybrid is; it is a way of making two-ness, and the simultaneity of two-ness, visible. Metamorphosis goes from an entity that is one thing to an entity that is another. It is essentially narrative.«³

Diese Konzepte fließen ein in ihren Begriff der »paradoxical history«, wenn es heißt:

1. »Bildlichkeit« verwende ich hier im Sinne eines weit gefassten Bildkonzeptes, wie es etwa von William J.T. Mitchell in die Beschäftigung mit »dem Bild« eingeführt wurde. Er unterscheidet fünf Typen von Bildlichkeit, die neben dem »graphischen« Bild (also dem Bild im engeren Sinne, wie etwa einem Gemälde oder einer Zeichnung) optische Bilder (Projektionen), perzeptuelle (auf Sinnesdaten beruhende) Bilder, geistige Bilder (wie Träume, Vorstellungsbilder oder Ideen) und sprachliche Bilder (Metaphern, Beschreibungen) umfassen. Vgl. William J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?«, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, S. 17-68.

2. Caroline Walker Bynum: *Metamorphosis and Identity*, New York 2001.

3. Ebenda, S. 30, Hervorhebung im Original.

»Like the hybrid figures twelfth-century students used as memory aids and learning-tools, the history we write is less a synthesis and reconciliation than an assertion of opposites. The most profound evocations and analyses of the past tend, I think, to put us in contact with the contradictory aspirations of that past and to keep us ever aware of the contradiction inherent in the arrogant effort to understand something radically other than ourselves.«⁴

Paradoxe Geschichtsschreibung heißt aber für Bynum, gerade nicht auf die Kontextualisierung zu verzichten – sie fordert »[to] audaciously relate current to past concerns yet argue paradoxically for embedding texts, painstakingly and obsessively, in their historical context«.⁵

Aspekte der Verwandlung oder des Wechsels spielen dabei auch für unseren Zusammenhang – die Physiognomik – eine entscheidende Rolle. So ist für die Blickführung zwischen Text und Bild die Frage nach einer identitären oder fließenden Mischung der zu vergleichenden Teile bedeutsam: Die Lavater'sche Physiognomik wird sich als eine mediale Strategie erweisen, die das Bild dem Text unterordnet und damit eine hierarchische Trennung zwischen Text- und Bildsphäre zu errichten versucht. Zugleich führt sie jedoch – da sie auf Bildlichkeit nicht verzichten kann – bildliche Formen in den Text und textuelle Verfahren in die Abbildungen ein; sie stellt also selbst einen Moment der Verwandlung vor dem Hintergrund historisch sich verändernder medialer Konfigurationen dar, in denen mittels diskursiver Praktiken die Schrift als Leitmedium etabliert wird.

Auf den paradoxen Status des Bildes im späten 18. Jahrhundert, wie er dem Betrachter und Leser auch bei Lavater begegnet, hat Barbara Maria Stafford – eine weitere Theoretikerin des provozierenden oder gar illegitimen Vergleichens – hingewiesen: »Optical demonstration and visualization were central to the processes of enlightening. Yet from a conceptual standpoint, images, paradoxically, were reduced to misleading illusions without the guidance of discourse.«⁶

II. Die unsichtbaren Mühen des »schnellen Mensehengefühls«

Johann Kaspar Lavater versieht die Titelseite des 1775 erschienen ersten Bandes seiner *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Men-*

4. Ebenda, S. 36.

5. Ebenda, S. 34.

6. Barbara Maria Stafford: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge (Mass.)/London 1991, S. 2.

*schenkenntnis und Menschenliebe*⁷ mit einer Vignette von Daniel Nikolaus Chodowiecki (Abb. 1). Sie wird einige Seiten später mit einer »Erklärung der Titelvignette« versehen, die sich wie ein Vorhang auf die Vorrede hin öffnet und wie folgt lautet: »Sieh die warnende Güte! Sieh die Erfahrung, die still prüft, an des Genius Seite, der anschaut, was die Natur zeigt.« (PF I, S. a) Diese Vignette vereint *in nuce* zahlreiche Phänomene, die für das Folgende von zentraler Bedeutung sind – Phänomene, die bei einem genaueren Hinsehen Lavaters physiognomische Führung des Blicks auch in ihren verschwiegenen Aspekten sichtbar werden lässt.

Abbildung 1: Daniel Chodowiecki, Titelvignette der *Physiognomischen Fragmente*, Bd. I, 1775



Die Figurenkonstellation Genie, Erfahrung und »warnende Güte« personifiziert erstens ein pädagogisches Verhältnis. Sie veranschaulicht, was Lavaters Bemühungen um ein nachvollziehbares Erlernen des physiognomischen Blickes – und als solches werden sich die *Physiognomischen Fragmente* erweisen – ausmacht, was jedoch gerade am Ende der angestrebten Blickerziehung wieder aus dem Blick des wahren physiognomischen Genies geraten muss: Die »warnende Güte«, die von oben auf den Genius blickt, personifiziert die notwendigen Korrekturen und Fehler der empirischen Einübung in die physiognomische Wissenschaft. Die »Erfahrung, die still prüft«, steht für die Dauer eines jeden Lernprozesses, für die Zeit, die während der durch Wiederholung erlangten Erfahrung vergeht. Und sie steht dafür – dies zeigen der Hinweis auf die »Stille« der Prüfung und die Tatsache, dass

7. Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. I, Hildesheim 2002 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig und Winterthur 1775]. Im Folgenden abgekürzt als PF I.

sie ihren Blick den Blicken der anderen entzieht –, dass die erfolgreiche physiognomische Blickführung mit der Ausblendung von Blickverhältnissen einhergeht, mit Nicht-Erblicktem.

Zweitens verweist die Erklärung der Titelvignette durch einen Text auch auf das ambivalente Verhältnis von Text und Bild in den *Physiognomischen Fragmenten*. Obwohl er den Wert von Abbildungen immer wieder betont – »Hauptkupfertafeln und Vignetten werden sehr selten bloße Zierde, größtentheils Hauptsache, Fundament, Urkunde seyn« (PF I, S. b) – verweist die textuelle Geste »sieh die ... !«, die uns im Laufe der *Physiognomischen Fragmente* häufig begegnet, auf Lavaters ebenso grundlegendes wie letztlich unreflektiertes Misstrauen gegenüber dem Bild, auf sein Bestreben, die Kraft der Bildlichkeit durch textuelle Verfahren zu kontrollieren und zu lenken.

Und schließlich nimmt die Vignette auch das Scheitern des Lavater'schen Bestrebens, seine Physiognomik als Wissenschaft zu etablieren, vorweg – ein Scheitern, das nicht zuletzt in der medialen (Selbst-) Täuschung des physiognomischen Blickes begründet ist. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass nicht nur der Genius die »Natur« anschaut, sondern der Blick der Angeschauten zurück zum Genius verläuft: Das Gesicht auf der Tafel sieht nicht nur aus der Bildfläche heraus, es wendet sich auf beiden Reihen der Tafel – betrachtet oder »liest« man diese von links nach rechts, in der Richtung der Lektüre eines Textes – auch dem Genius zu. Was den Genius als Natur anschaut, ist also ein eigenartiges Text-Bild-Phänomen, in dem die Linearität des Textes und das Kunst-Bild zur »Natur« überblendet werden. Das physiognomische Genie identifiziert auf diese Weise Natur und Kultur, Text und Bild – Verhältnisse, die sich für einige Zeitgenossen Lavaters wie Winckelmann, Lessing, Lichtenberg oder Mendelssohn wesentlich komplexer darstellen. Dass die Blickwechsel zwischen Text und Bild für die Beherrschung der komplexen Struktur ihrer medialen Bezüge von entscheidender Bedeutung sind, entgeht Lavater auf der reflexiven Ebene immer wieder. Als Programm der Blickführung prägen diese komplexen Verhältnisse die *Physiognomischen Fragmente* jedoch auf augenfällige Weise.

Nicht zufällig ist der Genius in Chodowieckis Vignette zugleich Subjekt und Objekt von Blicken. In der Figur des Genius verbindet sich die Etablierung einer medialen Hierarchie mit der Durchsetzung eines pädagogischen Führungsanspruchs des Physiognomikers. Das Genie stellt – wie David Wellbery gezeigt hat⁸ – im späten 18. Jahr-

8. David E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies: Goethe/Lavater. »Mahomeths Gesang« in: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg 1996, S. 331-356.

hundert eine Figur dar, die das Dilemma des Überblendeten, die Spannung des Unvereinbaren in sich trägt. So muss auch Lavaters Genie die Spuren des Wissens und seiner mühsamen Vermittlung, die ihn erst zum Genie gemacht hat, ausblenden. Es ist einerseits »in seiner absoluten Originalität Gewähr dafür, daß Sinn subjektiv-individuell gestiftet wird. Andererseits aber stellt das Genie den Wissenden vor das Problem, daß sich absolute Originalität nicht in wiederholbaren sprachlichen Zeichen formulieren läßt.«⁹

In der nun folgenden Betrachtung der einleitenden Passagen der *Physiognomischen Fragmente* wird sich zeigen, dass Lavaters Werk (genau wie sein »Genius«) in diesem Dilemma steht. Die *Fragmente* präsentieren sich als Einführung in ein empirisch vermittelbares Wissen. Ja, sie bilden geradezu den zeitlichen Prozess des Erlernens von physiognomischen Blickwechsellern nach. Und gleichzeitig konstatieren sie die Existenz eines hermetischen Wissens, das sich allein in einem »schnellen Menschengefühl« manifestiert.

So gilt Lavater die empirische Nachprüfbarkeit und mitteilbare Sichtbarkeit der physiognomischen Beobachtungen anhand der von ihm angeführten Bilddokumente als wichtiges Argument, das die Wissenschaftlichkeit der Physiognomik sichert. »So bald eine Wahrheit oder eine Erkenntnis Zeichen hat, so bald ist sie wissenschaftlich, und sie ist es so weit, so weit sie sich durch Worte, Bilder, Regeln, Bestimmungen mittheilen läßt.« (PF I, S. 53) Und doch geht für ihn Physiognomik über zeichenhafte Mitteilbarkeit hinaus:

»Bis auf einen gewissen Grad lässt sich physiognomische Wahrheit bestimmen – in Zeichen und Worte fassen, mittheilen – sagen: ›das ist Character hohen Verstandes – dieser Zug ist der Sanftmuth, dieser dem wilden Zorn eigen! So blickt die Verachtung! So die Unschuld! Wo dieß Zeichen – da ist diese Eigenschaft!‹ – Lässt sich sagen: ›So musst du beobachten! Den Weg musst du gehen, dann wirst du finden, was ich fand, dann hierinn zur Gewissheit kommen‹ – Aber soll der geübte Beobachter, der Feinergebaute auch hier, wie in allen Dingen, die Wissenschaft heißen, nicht mehr, nicht heller, nicht tiefer sehen? Nicht weiter fliegen? Nicht häufig Anmerkungen machen, die sich nicht in Worte kleiden [...] lassen?« (PF I, S. 54f.)

Damit aber kommt der Physiognomik eine Rolle zu, die zugleich Wissenschaft und schon nicht mehr Wissenschaft ist: »Sie wird werden die Wissenschaft der Wissenschaften, und dann keine Wissenschaft mehr seyn, sondern Empfindung, schnelles Menschengefühl!« (PF I, S. 55) Begründet wird dieses Paradox durch eine pädagogische Hierarchie,

9. Ebenda, S. 334.

die in den lernenden Nachvollzug des empirisch Sichtbaren durch den Physiognomik-Adepten zugleich die unerreichbare Überlegenheit des physiognomischen Genies einschmuggelt und zementiert.

»Also – Was soll ich sagen? Was soll ich thun? Physiognomik wissenschaftlich machen? Oder nur, den Augen rufen zu sehen? Die Herzen wecken, zu empfinden? Und dann hier und dort, einem müßigen Zuschauer [...] in's Ohr sagen: ›Hier ist was, das auch du sehen kannst. Begreif nun, daß andere mehr sehen!« (PF I, S. 55)

Die Distanz zwischen physiognomischem Genie und übriger Menschheit findet sich wieder in Lavaters Ausschluss von Lesenden und Betrachtenden aus den Zirkulationssphären seines Werkes. In der Vorrede heißt es mit Bezug auf den von vielen Zeitgenossen angemerkten teuren Anschaffungspreis der *Fragmente*, das Buch sei »durchaus nicht für den großen Haufen geschrieben. Es soll von dem gemeinen Mann nicht gelesen und nicht gekauft werden.« (PF I, S. a2) Diesen Ausschluss – *qua* Anschaffungspreis – legitimiert Lavater aber mit der mühsamen Arbeit empirisch-wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis. Immer wieder durchaus aufmerksam für die materiale und mediale Beschaffenheit seiner Schriften, führt er die Kostbarkeit und den Prachtreichtum der *Fragmente* nicht allein auf ihren Inhalt zurück, sondern gibt an, sie seien »kostbarer als andere Werke mit Kupfern, weil sehr viele Zeichnungen und Kupferplatten fehlgeschlagen sind.« (PF I, S. a3)

Diese Fehlschläge, die der Exklusivität der physiognomischen Genie-Gemeinde also letztlich zugrunde liegen – immerhin »können's verschiedene zusammenkaufen [sic!] und gemeinschaftlich besitzen« (PF I, S. a3) –, erweisen sich als Spuren der mühsamen und kostenreichen empirisch-beobachtenden Prozesse, die nach Lavater zum physiognomischen Genie führen. So heißt es einmal, »daß ich mich unzählige male in meinen Urtheilen geirrt habe, und noch täglich irre – Daß aber gerade eben diese Irrthümer und Fehlschläge das natürlichste und sicherste Mittel waren, meine Kenntnisse zu berichtigen, zu befestigen, und zu erweitern.« (PF I, S. 7) Genau die zeitintensiven Mühen und Irrtümer der Lernprozesse, auf die er hier hinweist und die die *Physiognomischen Fragmente* performativ präsentieren, versucht er jedoch inhaltlich auszublenden. In dem Ruf an die Augen, zu sehen, der das Subjekt medial und sozial unterwirft, verschwinden die Erfahrung und die Prüfung und werden zum »schnellen Menschenblick«.

III. »Alles Poesie, und nicht ein Schimmer von Poesie«: Blickführung in der physiognomischen Pädagogik Johann Kaspar Lavaters

Die pädagogischen Hierarchien der Blickführung sind in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* eng verknüpft mit der Etablierung einer medialen Hierarchisierung. Der erste Band lässt sich lesen als zeitliche Entfaltung eines Programms der Blickführung, in dem das Leitmedium des Textes den Blick unter seine Kontrolle nimmt, ihn Schritt für Schritt an das Bild heranführt, um schließlich in einem abschließenden Übungsteil die erfolgreiche Erziehung des Auges zum physiognomischen Blick in der Konfrontation mit dem Bild zu prüfen.

»Den Augen rufen zu sehen«: Diese Anrufung – in der das Dilemma des zwischen Subjektivierung und Objektivierung stehenden Genius angelegt ist – wird von Lavater nicht nur verkündet, sie findet sich als Programm auch im Aufbau seines Werkes wieder. Die klassische Lavater'sche Gegenüberstellung von Porträt und Text, wie sie als Text- und Bildprogramm große Teile der *Physiognomischen Fragmente* durchzieht, findet sich in den einleitenden Passagen seiner *Fragmente* kaum. Der Beginn seines »1. Versuchs« (die ersten acht Fragmente) umfasst ausführliche theoretische Bestimmungsversuche der Physiognomik. In einer unsystematischen Systematik, wie sie bei Lavater häufig anzutreffen ist, werden darin empirische Ansätze mit dogmatischen verknüpft.¹⁰

10. Die oft sehr widersprüchliche Einordnung Lavaters in Wissenstraditionen lässt sich am ehesten mit einer solchen eklektizistischen »unsystematischen Systematik« fassen. Verschiedene Autoren haben auf z.T. sehr unterschiedliche Einflüsse hingewiesen: Hartmut Böhme betont hermetische Elemente, während Claudia Schmölders auf die Hermeneutik des Johann Martin Chladenius verweist; Martin Blankenburg sieht beide Elemente verbunden in einer »Herme/neu/tik«. Lavaters »zukunftsweisende« rationalistisch-analytische Methoden der Zurichtung, Zerschneidung, Mortifizierung der Körper sind ebenso betont worden (Rotraut Fischer, Gabriele Stumpp und Barbara Maria Stafford) wie sein physiko-theologisches Erbe und Verbindungen zu Bodmer, Bonnet und Leibniz (Blankenburg). Vgl. hierzu Hartmut Böhme: »Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des achtzehnten Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition«, in: Ders.: *Natur und Subjekt. Versuche zur Geschichte der Verdrängung*, Frankfurt am Main 1988, S. 179-211; Claudia Schmölders: »Das Profil im Schatten. Zu einem »physiognomischen Ganzen« im 18. Jahrhundert«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, S. 242-259; Martin Blankenburg: »Wandlung und Wirkung der Physiognomik: Versuch einer Spurensicherung« in: Karl Pestalozzi, Horst Weigelt (Hg.): *Das*

Von besonderem Interesse für Lavaters Text-Bild-Praktiken sind die Stellen, an denen er – nach einigem Zögern – die ersten Abbildungen in seine *Fragmente* einfügt, um den universalen Wahrheitsanspruch seiner physiognomischen Lehre durch Demonstrationen zu stärken und den Blick des physiognomischen Adepten durch zunehmende Differenzierungen und Details zu verfeinern. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem 9. Fragment («Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit»), in dem die Blickschulung vom Text zum Bild wechselt, und den abschließenden »Physiognomischen Übungen zur Prüfung des physiognomischen Genies« im 17. Fragment.

GEDANKENEXPERIMENTE

Nach dem ausführlichen Einleitungsteil bringt das 9. Fragment einen recht unvermittelten Bruch. Lavater räumt die spekulative Qualität der bisherigen schriftlichen Ausführungen ein:

»Doch ich will es zugeben: dergleichen metaphysische Präsumtionen, so einleuchtend sie scheinen, und so viel sie wenigstens bey gewissen Lesern gelten sollten, sind nicht beweisend genug. Es kommt auf die Wirklichkeit der Sache in der Natur, mithin auf sichere Beobachtungen und Erfahrungen an.« (PFI, S. 58)

Angeichts der Qualitäten der Kupfertafeln als Zeugnisse, die Lavater einleitend herausgehoben hatte, ist nun mit bildlichem Anschauungsmaterial zu rechnen. Was folgt, ist jedoch wiederum ein zweiseitiger Textteil, in dem Lavater das Prinzip der Universalität des Schönen und des Hässlichen – der zwei moralisch-ästhetischen Leitkategorien der *Fragmente* – einführt. Dabei greift er noch immer nicht auf entsprechende Abbildungen zurück. Vielmehr wird die für seine gesamte Argumentation tragende Hypothese der Entsprechung von moralischer und ästhetischer Schönheit als Text präsentiert – und zwar in der Form des Gedankenexperiments, auf die er gleich zweifach zurückgreift:

Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater, Göttingen 1994, S. 179-213; Ders.: »Physiognomik, Physiognomie«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7, Basel 1989, Sp. 955-963; Rotraut Fischer, Gabriele Stumpp: »Das konstruierte Individuum. Zur Physiognomik Johann Kaspar Lavaters und Carl Gustav Carus'«, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 123-143, sowie Stafford: *Body Criticism* (wie Anm. 6).

»Ich stelle den schönsten Menschen neben den hässlichsten, und kein Mensch wird ausrufen: ›Jener wie hässlich! Dieser wie so reizend schön!‹ Und eben derselbe schöne Mensch schneide allerley Gesichter: Zuschauer aus allen Nationen des Erdballes werden immer mit einer Stimme rufen: ›Das war ein hässliches – das ein scheußliches, das ein ekelhaftes – dies nun wieder ein ordentliches, ein anmuthiges, ein schönes Gesicht‹ u.s.f.« (PF I, S. 59)

Es folgt, nach der Ankündigung »[w]ir wollen nun sehen«, ein zweites Gedankenexperiment:

»Man zeichne einem Kinde, einem Bauren, einem Kenner, einem jeden andern, das Gesicht eines *Gütigen* und eines *Niederträchtigen*, eines *Aufrichtigen* und eines *Falschen*. Man zeichne ihm dasselbe Gesicht in einem Augenblicke edler begehrender Güte, in einem Augenblicke verachtender Eifersucht – und frage: ›welche dieser Gesichter hältst du für schön, – für die schönsten? Und welche für die häßlichsten?‹ Und siehe da! Kind und Bauer und Kenner, werden dieselben Gesichter für die schönsten halten und alle dieselben für die häßlichsten.« (PF I, S. 60f., Hervorhebungen im Original durch Fettdruck)

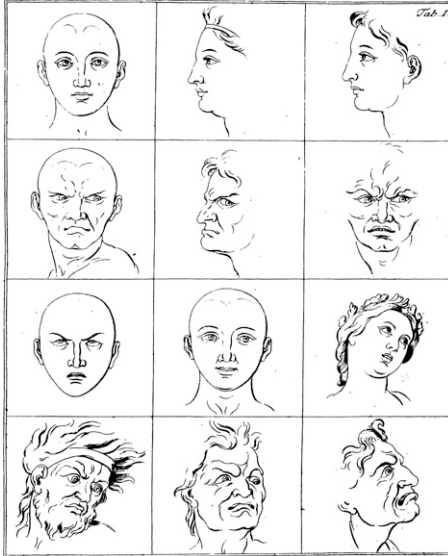
Auch hier handelt es sich um ein in der Imagination durchgeführtes Experiment. Die anschauliche Evidenz des gezeichneten Gesichts geht jetzt zwar vom gezeichneten Bild zum Urteil, die Zeichnung selbst ist jedoch nicht visuell repräsentiert.

Diese Gedankenexperimente verdeutlichen die Lavater'schen Text-Bild-Strategien und ihre darin verborgenen (Selbst-)Täuschungen. Zunächst einmal ist zu bemerken, dass der Text der physiognomischen Pädagogik in zweifacher Weise auf Bildlichkeit zurückgreift: Im Gedankenexperiment – also einer Form der »geistigen Bildlichkeit« – wird selbst wiederum ein »grafisches« Gesichtsbild zum Objekt der urteilenden Betrachtung. Zugleich wird der gedachte Betrachter des Experiments nicht mit dem Bild alleingelassen, sondern sein Blick wird vom Text geführt. Und zwar auch hier auf doppelte Weise: Der Text der *Fragmente* gibt die zu findenden Ausdrücke (Gütiger, Niederträchtiger, Aufrichtiger, Falscher) vor und betont sie im Druckbild durch Fettdruck. Auch innerhalb des Gedankenexperiments leitet die imaginäre Stimme des Physiognomikers die »Fragenden«: »welche dieser Gesichter hältst du für schön, – für die schönsten? Und welche für die häßlichsten?« (PF I, S. 61)

Die bereits erwähnte Parallelisierung von medialen und sozialen Hierarchien wird an dieser Stelle ebenfalls deutlich. Denn Lavater wendet sich, in Klammern, an den Kreis der Eingeweihten:

»(Dem Kenner nur werd' ich meine Frage um etwas näher bestimmen müssen; ich werde ihm sagen müssen: »Ich frage nicht, welche sind am besten gemacht, welcher Ausdruck ist am wahrsten getroffen, welches ist der Kunst halber das schönste? Sondern welche Gesichter sind an sich, ohne Rücksicht auf die Kunst des Zeichnens, schön und welche häßlich?«)« (PF I, S. 61)

Abbildung 2: Zwölf Köpfe nach Charles Le Brun, aus *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, 1775



Der Kenner vermag also durch das gemachte Bild der Kunst hindurchzusehen und die Natur der »Gesichter an sich« zu entdecken. Wie der Genius auf Chodowieckis Vignette blendet er dabei nicht nur die Zeichenhaftigkeit des Bildes, sondern auch die »warnende Güte« der Text-Stimme aus.¹¹

11. Friedrich Kittler hat anhand der Figur des Faust die zweifelhafte These aufgestellt, dass »immer, wenn jemand versucht, keine anderen zu betrügen, [...] nur der Selbstbetrug« bleibt (Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 22). Lavaters Beispiel zeigt jedenfalls, dass auch der ausdrückliche Wunsch, sich wissend über Nicht-Wissende zu erheben, nicht vor Selbstbetrug gefeit ist.

Im weiteren Verlauf überträgt Lavater nun die im Gedankenexperiment entwickelten Verfahren von der Vorstellungsebene auf die Ebene seines Buches und weist seine Leser an:

»Man vergleiche auf der nächsten Tafel die Gesichter der Gemüthsruhe, und der Verachtung und des Hasses; der Liebe, Freude, Hochachtung und des Zorns – und urtheile.« (PF I, S. 61)

Die Tafel, an der diese – wiederum textlich vorgegebenen – Ausdrücke gefunden werden sollen, ist in drei mal vier Karos aufgeteilt (Abb. 2).

Die im Text vorgegebene Serie überführt also auch die Abbildung in eine seriell lesbare Abfolge von Gesichtsausdrücken. Greift also der Text im Gedankenexperiment auf ein geistiges Bild zurück, um Anschaulichkeit und Überzeugungskraft zu gewinnen, so nimmt das Abbild seinerseits textuelle Qualitäten an, indem es in eine serielle Abfolge überführt wird.¹² Auch die von Barbara Stafford als »dissecting« bezeichnete Technik der zunehmenden (visuellen) Zerschneidung des Körpers¹³, die sich (ebenso wie die geometrischen Verfahren) erst in den darauf folgenden Bänden der *Fragmente* im Bildteil niederschlägt, wird an dieser Stelle textuell angelegt: »Man vergleiche auch nur einzelne Züge, Mund und Mund, Aug' und Aug'; Nase und Nase, Stirn und Stirn«. (PF I, S. 61)

EKPHRASTISCHE BILDLICHKEIT

Lavaters Argumentationen und Demonstrationen enden schließlich in seiner Hypothese: »Je moralisch besser, desto schöner. Je moralisch schlimmer, desto häßlicher.« (PF I, S. 63) Im direkten Anschluss an diese These wendet sich Lavater gegen potentiellen Widerspruch. Und wieder rekurriert er dabei im Text auf Bildlichkeit:

»Nun brechen Einwendungen hervor, wie Waldwasser. Ich höre sie rauschen. Mit furchtbarem Sturze stürzen sie daher, pfeilgerade gegen das arme Hüttgen, das ich mir gebaut hatte, und worinn mir so wohl war. – Nicht so verächtlich lieben Leute! Etwas Geduld! Nicht ein armes Strohüttchen auf ein Sandbänkchen – ein massiver Pallast auf Felsen erbaut! Und die furchtbaren Waldströme zerschäumen, und ihre Wuth wird sich legen am Fuße des Felsen!« (PF I, S. 63)

12. Wohl nicht zufällig greift Lavater für seine ersten bildlichen Demonstrationen auf Zeichnungen Charles Le Bruns zurück, die ihrerseits bereits zu Lehrzwecken angefertigt wurden und daher besonders stark gegeneinander differenziert sind.

13. Vgl. Stafford: *Body Criticism* (wie Anm. 6), S. 47ff.

Die Bildlichkeit des Textes beruht nicht nur auf dem sprachlichen Gleichnis; die Stelle evoziert aufgrund des Motivs und seiner dynamischen Natureffekte (das »arme Hüttgen«, eine Sandbank im rauschenden Waldwasser) die »grafische Bildlichkeit« eines Landschaftsgemäldes des 18. Jahrhunderts. Und doch weist das Gedankengemälde Eigenschaften eines textuellen Gebildes auf. Denn inmitten der Bildlichkeit erscheint die Negation: Indem das »Hüttgen« als Illusion enttarnt wird, wird es gewissermaßen durchgestrichen und ersetzt durch den festgefügt »Palast«.

GEÜBTE BLICKWECHSEL

Der zweite Teil des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* bringt einen umfangreichen Übungsteil »zur Prüfung des physiognomischen Genies«. Hier entwickelt Lavater das Verfahren der Gegenüberstellung eines Textteils und einer mehrteiligen Bildtafel aus Gesichtprofilen, das auf spätere physiognomische Bildpraktiken stilbildend wirkte und als eines seiner wichtigsten Vermächtnisse an die physiognomische Tradition gelten kann (Abb. 3, 4).

Die Bildtafeln werden gerahmt durch einen Text, der aus einem Frage- und einem Antwortteil besteht. Auch hier gibt der Text zunächst vor und überprüft dann, was in dem Gesichtprofil zu erblicken ist:

»1) Ist unter diesen Profilen ein dummes oder am Verstande schwaches? 2) Welches ist wohl das verständigste? 3) Welches das empfindsamste?« (PFI, S. 186)

Die Antworten finden sich oft erst auf der nächsten Doppelseite. Die Einübung in das physiognomische Sehen erfolgt über das Verdecken der Antworten und führt den Blick zum Bild: Der Versuch, die Zuordnung von Frage und Abbildung zu umgehen (angesichts der durchaus schwierigen Fragen sehr naheliegend), wird durch die verräterische Geste des Umblätterns enttarnt. Die Auflösungen erfolgen dann meist ohne weitere Erläuterung.

Aufschlussreich sind die Transformationen, die die Bildtafeln im Zuge der physiognomischen Übungen erfahren. Innerhalb weniger Seiten zieht sich das abgebildete Gesichtprofil von der Zeichnung (Übung A, Abb. 3) über die ausgefüllte Silhouette (Übung B) bis zur einfachen Profillinie zurück (Übung C, Abb. 4), die für Lavater den Königsweg der Physiognomik darstellt. Die physiognomische Übung inszeniert damit einen Prozess der Unterwerfung des Bildes unter die Kriterien der Eindeutigkeit und der Feststellung. »Hier nur, in der Reduktion auf die Linie, kann Bild in Schrift verwandelt werden [...]. Dieses Treffen, Lektüre und fixierte Begegnung zugleich, kenn-

Tradition mit der Aufklärungstradition verbindet«¹⁵, findet seinen Ausdruck in der Einübung von Blickwechsellinien, die Gesichter zu Profilinien und Bilder zu eindeutig lesbaren Zeichen zusammenziehen.

Mit der einfachen Profillinie der Silhouette ist für Lavater der emphatisch beschworene Triumph über Täuschung und Künstlichkeit erreicht. Doch der Weg bis zur Reduktion des Auges auf den »schnellen Menschenblick«, der zugleich auch den Weg zur Kontrolle des Bildes durch den Text darstellt, war, wie wir gesehen haben, ein langer. Seine Umwege, die Überblendungen und Ausblendungen im Blickwechsel zwischen Textualität und Bildlichkeit, geraten dem Genie nun aus dem Blick. Das Einstudieren durch Wiederholung, das den Blick durch Übung erst konstruierte, wohnt ihm als Wiederholungszwang inne; und mit dem Zwang zur Wiederholung trägt der Physiognomiker den Zwang zur Aus- und Überblendung im Auge.

IV. Die »Re-Auratisierung« der Gesichtsbilder in der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit

Die Physiognomik der Weimarer Zeit (bzw. ihre literarischen Formen, um die es hier geht) weist – wie schon Lavaters Physiognomik vor ihr – Spuren medialer Umbrüche und kultureller Veränderungen auf. Die neuerliche und veränderte Auseinandersetzung mit dem Gesicht in Text und Bild gewinnt ihre Brisanz und Faszinationskraft auch hier aus der Verknüpfung solcher kultureller Kontexte, die sich etwa in der konservativen Ablehnung der massenmedialen Reproduktionsmedien, der Fotografie und des Kino-Bildes, niederschlagen. Das »Gesicht« zwischen sozialer und medialer »Vermassung« und (verlorener) auratischer Einzigartigkeit metaphorisiert politische und medienästhetische Parteinahmen.

Der Umgang physiognomischer Schriften mit Texten und Bildern lässt sich durch Parallelen zur Kunstkritik aufhellen. In einer Untersuchung über »Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins«¹⁶ hat German Neundorfer von einer »paradoxen Re-Auratisierung des Kunstwerks in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit«¹⁷ gesprochen. Durch die Konkurrenz zwischen fotografischen Reproduktionstechniken und älteren Drucktechniken wie Lithografie oder Holzdruck kommt es nicht nur zu einem »Veralten« der letzteren;

15. Ebenda, S. 308.

16. German Neundorfer: *»Kritik an Anschauung«. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*, Würzburg 2003.

17. Ebenda, S. 9.

sie gewinnen im medialen Verbund des (Kunst-)Buches auch einen neuen Wert als »authentische« Kunstwerke, »als medienästhetisches Surplus, dessen Eigenwert erst durch die Konkurrenz zu fotografischen Reproduktionen zu konturieren war«.¹⁸

Die Aufwertung solcher bibliophiler Abbildungsteile bewirkt in der weiteren Folge, dass Strategien der Re-Auratisierung nun auch auf Zusammenstellungen fotografischer Bilder angewendet werden.¹⁹ Im Zuge dieser Entwicklung tritt der Text in Distanz zum Bild. Er verschwindet – selten – ganz oder wird zum Präsentationskontext der re-auratisierten fotografischen Abbildungen. Denn die Bilder mit ihrer Kunst-Aura »verlangen nach einem Text, einem Kontext womöglich, der [der] Auslösung aus dem hic et nunc der lokal gebundenen Präsentation in eine solche im Medium des Buchs nachkommt«.²⁰ In diesem Zusammenhang konstatiert Neundorfer eine veränderte Textur des Buches: Dort, wo in seinen »kunstkritischen Publikationen ein Abbildungsteil als Korrelat dem Text zur Seite« steht, ist nämlich »das merkwürdige Phänomen zu beobachten [...], dass Einstein kaum einmal auf die beige-sellten Abbildungen direkt eingeht«.²¹

Ebendieses »merkwürdige Phänomen« begegnet uns nun auch im Bereich der literarischen Physiognomik. Max Picards 1929 im Münchner Delphin-Verlag erschienene Publikation *Das Menschengesicht*²² enthält 30 Gesichtsporträts. Sie umfasst fotografische Porträts ebenso wie fotografische Abbildungen von gemalten Porträts, Zeichnungen, Büsten und zwei Totenmasken; die Fotografien sind in unregelmäßigen Abständen über das Buch verteilt und bleiben im Textteil fast ausschließlich unkommentiert.²³ Ein zweites wichtiges Werk, Rudolf Kassners 1932 ebenfalls im Delphin-Verlag erschienene *Physiognomik*²⁴ ist mit einem ähnlichen Abbildungsteil ausgestattet. Hier existieren zwar – im hinteren Teil des Buches – einzelne Bezugnahmen auf die

18. Ebenda, S. 10.

19. Neundorfer erwähnt – neben Einstein – die gleichzeitige Verwendung von Originaldrucken (Holzschnitten, Lithografien) und Fotografien in Kunst-Zeitschriften, etwa im *Sturm*, *Ganymed* und *Kunstblatt*, die das Buch zu einem »imaginären Museum« im Sinne Malraux' machen. Vgl. ebenda, S. 13f.

20. Ebenda, S. 17.

21. Ebenda, S. 16.

22. Max Picard: *Das Menschengesicht*, München 1929.

23. In späteren Auflagen verändert Picard die Auswahl seiner Abbildungen erheblich. Auch dies geschieht ohne jeglichen Kommentar – ein weiteres Indiz für die Ablösung der Abbildungen von einem kommentierenden Text.

24. Rudolf Kassner: *Physiognomik*, München 1932. Im Folgenden abgekürzt als PH.

Abbildungen. Doch findet sich auch hier eine – v.a. sprachliche – Inszenierung der Text-Bild-Komposition (s.u.), die eine Isolation des Bildes vom Text betreibt. Die fotografischen Abbildungen wirken in beiden Werken dem Text enthoben; sie führen ein Eigenleben, das befremdlich anmutet und eine Re-Auratisierung der Gesichts-Bilder bewirkt. Dass diese merkwürdige Enthobenheit des Bildes aus dem Präsentationszusammenhang des Buches sich in der Physiognomik in ähnlicher Weise wiederfindet wie in der Kunstkritik, ist kein Zufall. Auch die Physiognomik befasst sich mit auratischen Objekten: Gesichter – ob dem Kunstwerk entnommen oder nicht – werden ja ebenfalls »aus einem hic et nunc« ins Bild transportiert.²⁵

Vorbildcharakter für die Bildpraktiken der literarischen Physiognomik kommt einem dritten Werk zu, das ebenfalls einen mit dem Textteil merkwürdig unverbundenen Abbildungsteil bietet. Ernst Benkards *Das ewige Antlitz*²⁶ von 1927 weist mehrere Textteile auf, die jedoch alle in Distanz gegenüber der Sammlung fotografisch abgebildeter Totenmasken verharren. Der einleitende historische Abriss beschreibt lediglich die Verwendungszusammenhänge der Totenmasken. Auf den umfangreichen Abbildungsteil in der Mitte des Buches, der den Fotografien der 81 Totenmasken (und zehn Lebendmasken bzw. Büsten) lediglich Name, Geburts- und Todesjahr beigibt, folgt ein Anmerkungsteil zu den einzelnen Tafeln. Doch auch dieser enthält jeweils nur einen kurzen biografischen Abriss und eine oft recht ausführliche Beschreibung der Umstände, unter denen die Totenmasken angefertigt wurden.

Die Hervorhebung der Einmaligkeit der Masken-Fertigung und der Vergänglichkeit der Gesichter lässt diese als jenseits der Abbildbarkeit liegende, einzigartige und sterbliche Phänomene erscheinen. Die Re-Auratisierung verläuft also auch hier über den Text. Insofern dieser

25. Dass das von der veränderten Text-Bild-Konstellation ausgelöste Schreiben in Einsteins Kunstkritik andere Formen annimmt als in der literarischen Physiognomik Kassners oder Picards, lässt sich u.a. auch auf die Verschiedenheit dieser Objekte zurückführen (bzw. die Objektwahl auf unterschiedliche ästhetische Parteinahmen). Hier die »Übersetzung« der fragmentierenden Techniken der künstlerischen Avantgarden in Einsteins aphoristisch-apidiktische Schreibweise, dort das Ringen um Gestalt und Einheit (durch Einbildungskraft oder eine religiös inspirierte kulturpessimistische Geschichtsphilosophie) in der Beschäftigung mit dem »Gesicht«. Die Nähe von Physiognomik und Kunstkritik belegt auch die Beschäftigung Kassners und vor allem Picards mit der Kunst; Letzterer begann seine literarische Karriere mit kunstkritischen Schriften.

26. Ernst Benkard: *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1927.

das Bildmaterial jedoch nicht kommentierend zu beherrschen vorgibt, sondern implizit auf die Unmöglichkeit verweist, Bilder sprachlich zu fassen, treten die fotografischen Bilder aus dem Schatten des Textes. Dass damit ein ähnliches Programm inszeniert wird wie in der Re-Auratisierung der kunstkritischen Publikationen, belegt auch das von einem Künstler – dem Bildhauer Georg Kolbe – verfasste Geleitwort über »Das Abnehmen von Totenmasken«.²⁷

V. Die »Diaphanie des Wortkörpers« bei Rudolf Kassner

Die Kluft zwischen Abbildung und Text findet sich auch bei Rudolf Kassner. Ihm gilt – und er distanziert sich dabei explizit von Lavater – nur das »lebendige Gesicht« als Gegenstand einer möglichen Physiognomik: »Mein physiognomisches Sehen hatte sich bisher vornehmlich an die Gesichter von lebenden, atmenden Menschen geheftet, denen ich begegnet war oder die ich kannte, an lebendige Gesichter und lebendiges Fleisch.« (PH, S. 5) Dieses Sehen von »lebendigem Fleisch« ist für Kassner Bewegung. Und indem er Bewegung zum Ausgangspunkt von Physiognomik macht, wird Kassners physiognomisches Bemühen vorrangig ein Bemühen um Sprache, nicht um (fotografische) Abbilder: Er bedauert,

»daß man den lebendigen Menschen nicht mit sich herumführen kann, um an ihm das, was in den Zügen seines Gesichtes zu sehen wäre, vor Wißbegierigen zu demonstrieren, daß dieser also darum so, wie er ist: bewegt und allen Einflüssen einer unaufhörlich auf ihn einwirkenden Umwelt unterworfen, nur zu mir ganz deutlich die Sprache zu reden vermöchte, die ich zu vermitteln unternehme. Die Photographie hilft nicht; zum mindesten ist die Hilfe von dort für den, der zu sehen weiß und sehen will, eine geringe.« (PH, S. 5)

Die Bewegtheit des lebendigen Gesichts überträgt Kassner auf »das Gesicht der Sprache oder das des Wortes« (PH, S. 87). Er wendet sich gegen die aristotelische Physiognomik und Sprachauffassung, nach der die Sprache das bezeichnete Ding imitiert. Dagegen setzt er den Begriff der »Diaphanie des Wortkörpers«. Seine in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele für das »Wortgesicht« lassen sich als Hinweise auf die der Textoberfläche eigene Textur und Dynamik lesen, deren Betonung Moritz Baßler als Kennzeichen der literarischen Mo-

27. Georg Kolbe: »Geleitwort von Georg Kolbe. Das Abnehmen von Totenmasken«, in: Benckard: *Das ewige Antlitz* (wie Anm. 26), S. XLI- XLIII.

derne beschrieben hat.²⁸ So schreibt Kassner etwa: »Zar ist aus *Caesar* geworden und doch ist *Zar Zar* und *Caesar Caesar*. Wieviel mehr Schwung oder das, was auf englisch *sway* heißt, in *Caesar* neben *Zar*, das in sich zusammengezogen erscheint [...]. Umgekehrt sind *schlecht* und *schlicht* dasselbe Wort, doch jedes hat ein anderes Gesicht.« (PH, S. 85, Hervorhebungen im Original) Kassner zieht eine Grenze zwischen den bewegten Gesichts- und Wortkörpern einerseits und dem unbewegten Medium der Fotografie andererseits. Diese Verflechtung von Sprachbewegung und Gesicht bei gleichzeitiger Absage an fotografische Sichtbarkeiten spiegelt auch sein berühmtes »Paradox jeder Physiognomik [wieder], daß der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht so aussieht, wie er ist«.²⁹

Umso erstaunlicher ist es, dass Kassner das eigentlich inadäquate Bildmedium der Fotografie dennoch in seiner *Physiognomik* verwendet. Die von ihm gelieferte Begründung jedenfalls mag kaum zu überzeugen angesichts der eben dargestellten Privilegierung von Sprache und lebendigem, bewegtem Menschen: »Um aber diesmal die Beweise denen, die solche von mir verlangen und sie bisher in der Eindringlichkeit meiner Sprache nicht zu finden verstanden haben, nicht schuldig zu bleiben« (PH, S. 5f.), werde er diesmal Bilder beilegen. Der Tonfall, in dem er auf die Eindringlichkeit seiner Sprache hinweist, unterläuft seine eigene Aussage. Er erinnert damit auffallend an Lavaters pädagogische Hierarchie von Unverständigem und eingeweihtem »Kenner«, der das Medium »durchschaut«, weil er ihm unterworfen ist.

Der Eigenwert der literarischen Oberfläche und Textur nötigt zu einem Schreiben, das Umweg ist. Physiognomik und Literatur sind dem Beharren der Körper- und Textoberflächen gegenüber dem durchschauenden Blick ausgesetzt: »Wenn beim Menschen alles stimmte, so würde es keine Physiognomik geben oder diese sich in keiner Weise von der Morphologie oder Anatomie oder Physiologie unterscheiden.« (PH, S. 81) Weil aber nicht alles stimmt und »der Mensch [...] erst auf einem Umweg so aussieht, wie er ist« (PH, S. 81), bleibt dem literarischen Text der direkte Zugriff auf Menschenkörper und Bilder verwehrt.

Wo bei Lavater der textgeleitete Blick zum Detail führte, das dem Blick in Fixiertheit dargeboten wird, das abbildbar und als Fragment beobachtbar ist, geht es bei Kassner ums Ganze, um die Gestalt, die in Bewegung und nicht fixier- oder abbildbar ist; der Umweg, der dem physiognomischen Blick hier angewiesen wird, führt über die Einbil-

28. Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der empathischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.

29. Rudolf Kassner: *Zahl und Gesicht. Nebst einer Einleitung: Der Umriß einer universalen Physiognomik*, Frankfurt am Main 1979 [1919 (1)], S. 16.

dungskraft. Die »Diaphanie des Wortgesichts« verdankt sich der Einbildungskraft, dem Vermögen, »Bildlichkeiten« durch Projektion zu entwerfen: »Einbildungskraft heißt, daß zum Gesicht der Seher dazugehört.« (PH, S. 116)

Das Verhältnis von Text und Bild in der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit ist also nicht mehr durch die deiktische Geste vom Text zum Bild (Lavaters »sieh ... !«) bestimmt. Im Verhältnis zwischen dem Text und den merkwürdig unkommentierten und in einer eigenartigen Schwebel bleibenden Abbildungen manifestiert sich eine mediale Kluft. Bilder besitzen – trotz oder gerade wegen der geringen Beweiskraft, die ihnen zugestanden wird – einen Eigenwert und bieten so die

»Möglichkeit zu einer immer neu sich gestaltenden Verschriftlichung, die aus dem mit ihr sich erst ereignenden Konstrukt von Bildlichkeit den stets labilen, weil alogischen Duktus einer Ästhetisierung gewinnt, welche Bildlichkeit ausblendet und überschreibt, um in dieser Überschreibung Bildlichkeit neu, da medial verschoben, zu konturieren.«³⁰

Resümee

Kehren wir noch einmal zu Bynums Kategorie des Wechsels zurück, so lässt sich ihre Unterscheidung von metamorphotischer und hybrider Verwandlung auf die Blickwechsel zwischen Text und Bild übertragen. Bei Lavater wird der Blick in einer ständig wiederholten deiktischen Geste vom Text zum Bild geführt. Die Strategien der Inszenierung von Text und Bild konstruieren dabei eine bruchlose Sphäre der Vergleichbarkeit, indem sie Elemente der Bildlichkeit (Ekphrasen, Vorstellungsbilder) in den Text und textuelle Praktiken (Bildung von Serien, Differenzierung) in die Abbilder einführen: ein metamorphotisches Konzept der Mischung und der Übergänge, in dem es keine radikale Nicht-Identität gibt – eine »world of flux and transformation, encountered through story«.³¹

In der literarischen Physiognomik der Weimarer Zeit dagegen stehen die Bilder dem Text als eigenständige Sphäre gegenüber, Nicht-Identität und Paradoxalität werden – auch performativ – hervorgehoben: ein hybrides Konzept medialer Arrangements. Text- und Bildteil machen das Buch zu einem »double being [...] It is inherently two. Its contraries are simultaneous, hence dialogic.«³²

30. Neundorfer: »Kritik an Anschauung« (wie Anm. 16), S. 18.

31. Bynum: *Metamorphosis and Identity* (wie Anm. 2), S. 30.

32. Ebenda, S. 30.