

Wolfgang Kabatek

Physiognomie und Ikonographie. Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14154>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kabatek, Wolfgang: Physiognomie und Ikonographie. Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte. In: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder u.a. (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Schüren 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 8), S. 117–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14154>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Physiognomie und Ikonographie

Berührungspunkte zweier Lesbarkeitskonzepte

Der Begriff der Physiognomie wird in der deutschen Filmtheorie der zwanziger Jahre vornehmlich mit einem ihrer bekanntesten Protagonisten in Verbindung gebracht: mit Béla Balázs. In der Schrift eines dem Selbstverständnis nach marxistischen Autors, der sich in *Der sichtbare Mensch* mit dem „Mut zu Kolumbusfahrten“¹ keine geringere Aufgabe gestellt hat, als den Versuch einer „*Kunstphilosophie* des Films“² zu unternehmen und als Verkünder einer „neue[n] Wendung [der Kultur] zum Visuellen“³ auftritt, erscheint das – zumal in Deutschland gründlich diskreditierte – Konzept der Physiognomie auf den ersten Blick verwunderlich. Versucht man jedoch, die begriffsstrategischen Implikationen der Verwendung des Begriffs auszuleuchten und weitet die Perspektive auf andere intellektuelle Projekte der deutschen Zwischenkriegszeit aus, die nach dem Verlust metaphysischer Absicherungen nach neuen Orientierungs- und Selbststabilisierungsformen Ausschau halten, so zeigt sich, daß eine vorwärtsweisende Beschäftigung mit Phänomenen der Moderne nicht selten mit einem Rekurs auf ein traditionsreiches Programm verbunden ist. Der Rückgriff auf tradierte Denkfiguren ist jedoch nicht zwangsläufig gleichsam als ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ zu verstehen. Neukontextualisierungen traditioneller ideengeschichtlicher Konzepte eröffnen potentiell die Möglichkeit, schon in deren Ausgangskonzeption angelegte Aspekte deutlicher zu konturieren und sind nicht selten Beginn eines radikalen Umkodierens. Dem Wandel und der Kontinuität nachzuspüren – eine „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“⁴ – erscheint mir äußerst lohnenswert; läßt sich doch mit Hilfe eines erweiterten Lesbarkeitskonzepts, gekoppelt mit der Idee des Archivs⁵, eine Verbindung

1 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* (1924). *Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 1, hg. v. Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, München 1982, S. 45.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 52. Diese Vorstellung wird »- nicht als formales, sondern als qualitativ bestimmtes Verhältnis des Menschen zu seiner sozialen und gegenständlichen Umwelt gedacht.« (Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen 1985, S. 233)

4 Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V., Frankfurt/M. 1991, S. 588.

zwischen dem Projekt der Ikonographie und der Physiognomie herstellen. Dabei muß beachtet werden, daß die primären Untersuchungsgegenstände von Ikonographie und Physiognomie zunächst grundsätzlich unterschiedlich erscheinen. Während sich ikonographische Studien immer schon mit semiotisierten Objekten beschäftigen, unterstellt das Projekt der Physiognomik die Les- und Interpretierbarkeit ‚natürlicher‘ Gegenstände. Diese prinzipielle Differenz schwindet jedoch, bedenkt man, daß in der durch die Physiognomik Lavaterscher Prägung inaugurierten ‚Perzeptionsschule der Lesbarkeit‘ die an Abbildungen von Kupferstichen und Zeichnungen einzuübende Dechiffrierfähigkeit einen herausragenden Platz einnimmt. Darüber hinaus ist eine der Forderungen an den ‚vollkommenen Physiognomisten‘ seine »nicht gemeine Fertigkeit im Zeichnen und Mahlen.«⁶ Lavater führt zu der an Artefakten geschulten Fähigkeit des Detaillesens aus:

„Ein Mahler kann zwar oft, wie der Verfertiger eines Skeletts,
Glieder von verschiedenen Körpern in einen zusammen setzen;
nur das ungeübte Auge wird dies nicht bemerken; aber der feinere

- 5 Alain Sekula merkt an, daß das fotografische Projekt innerhalb der bürgerlichen Kultur nicht nur immer schon mit dem Traum einer universellen Sprache verbunden sei, sondern auch mit der Etablierung globaler Archive, die in ihrer Organisation den von Bibliotheken, Enzyklopädien, zoologischen und botanischen Gärten, Museen, polizeilichen Akten und Banken bereitgestellten Modellen folgen. »As for the truths, their philosophical basis lies in an aggressive empiricism, bent on archiving a universal inventory of appearance. Archival projects typically manifest a compulsive desire for completeness, a faith in an ultimate coherence imposed by the sheer quantity of acquisitions. In practice, knowledge of these sort can only be organized according to bureaucratic means.« (Alain Sekula, zit. n. , hier: S. 83) Die Tendenz apparativer Bildmedien zur Inventarisierung der sichtbaren Welt läßt sich bereits zu einem Zeitpunkt nachweisen, zu dem es die Fotografie noch gar nicht gab. So preist bereits der französische Politiker und Astronom Dominique François Arago in seiner Rede vor den versammelten Akademien der Wissenschaften und der Schönen Künste am 19. August 1839 die Vorzüge der Daguerreotypie, indem er deren Nutzen für Expeditionen hervorhebt. Hätte die französische Expedition nach Ägypten im Jahre 1798 über diese Technik verfügt, so hätten damit eine Unzahl nun unwiederbringlich vernichteter Hieroglyphen anstatt von einer Legion von Zeichnern von einem einzigen Daguerreotypisten kopiert werden können. Die Reaktion des französischen Bildungsministeriums läßt nicht lange auf sich warten. Nur einen Tag später wird der Gründung der Société ethnologique de Paris zugestimmt, eine Gründung, die einer Reihe vergleichbarer Institutionen in Europa als Vorbild dient und aufzeigt, wie sich bereits frühzeitig »die Vorstellung auch eines ethnographischen imaginären Museums« (Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München 1990, S. 49) abzeichnen. In diesem Zusammenhang wäre auch Susan Sontags Kritik des fotografischen Programms als »akquisitives Verhältnis zur Welt« zu nennen. (, S. 109) Darüber hinaus wäre auf Bernd Busch zu verweisen (, S. 46ff.), der auf die Verbindung von Lesbarkeitskonzepten und mittelalterlichen Modellen aufmerksam macht, wie sie beispielsweise durch den Sienser Dom als Zeitenraum, als »Ort des liturgischen Gedächtnisses der Zeiten« repräsentiert werden.
- 6 Lavater, Johann C[asper]: *Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln* (1772). Frankfurt/M. 1991, S. 59.

Kenner wird sagen: Eine Hand von Vandyk paßt nicht zu einer Figur von Rubens.“⁷

Lavaters Bemerkung klingt dabei fast wie ein Vorgriff auf die im 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte revolutionierende Morelli-Methode, von der aus Carlo Ginzburg eine Linie zu oberflächenorientierten Wissenschaftsmodellen des 20. Jahrhunderts zieht.⁸ Unschwer läßt sich anhand von *graphie* in Ikonographie und *gnomein* in Physiognomie über den unterschiedlichen Untersuchungsgegenstand hinaus eine auch methodische Differenz feststellen, die an dieser Stelle jedoch lediglich erwähnt sei. Daß die Konzentration der Ikonographie auf die Deskription im kunsthistorischen Diskurs zunehmend in die Kritik gerät, läßt sich an Karl Künstles Ausführung von 1928 ablesen: „Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft“, merkt er an, „der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht.“⁹ Diese im 20. Jahrhundert zum Problem werdende Selbstbeschränkung der Ikonographie wurde beispielsweise in Panofskys *Studies in Iconography* von 1939 korrigiert. Im Unterschied zu späteren Fassungen dieses Essays heißt die dritte Interpretationsebene seines bekannten dreischrittigen Modells hier noch ‚ikonographische Interpretation‘¹⁰ und wird von Panofsky als eine ‚interpretative Wende der Ikonographie‘¹¹ bezeichnet.

Der nun folgenden begriffsgeschichtlichen Skizze möchte ich einschränkend vorausschicken, daß hier weder die hinlänglich bekannte und berechtigte Kritik¹² an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*¹³ noch der etwaige direkte Einfluß

7 Lavater, *Von der Physiognomik*, S. 26.

8 Vgl. Ginzburg, Carlo: „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. In: *Freibeuter* (1980), H. 3 u. 4, S. 7-17 u. S. 11-36.

9 Künstle, Karl: „Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie“ (1928). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*. Köln 1994, S. 64-80, hier: S. 64.

10 Vgl. Turner, Jane: *The Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. 15, S. 90.

11 Meine Übersetzung von Panofsky, Erwin: „Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art“. In: Ders.: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y. 1957, S. 26-54, hier: S. 32. Auch über den Begriff des Ausdrucks ließe sich eine Verbindung von Physiognomie und Ikonologie herstellen. In Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* wird Ausdruck bekanntlich zu einer zentralen Kategorie.

12 Ungeachtet dieser Kritik läßt sich zunächst einmal festhalten, daß die *Fragmente* den Beginn einer sich entwickelnden Wissenschaft markieren, die verschiedene Ausdrucksformen des Menschen – wie Bewegung und Gesichtsformen – mit geistig-sittlichen und psychologischen Eigenschaften verbindet.

13 Lavater, Johann C[asper]: *Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Vollständig neue Auflage der verkürzt hg. *Physiognomischen Fragmente*, hg. v. Ch. Jenantzky, Halle 1916. Zürich 1969

der *Fragmente* auf Balázs' Überlegungen thematisiert wird. Vielmehr wird zunächst in groben Zügen und selektiv die Entwicklung der Physiognomie nachgezeichnet, um sodann einige ihrer – in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Moderne zu neuer Prominenz gelangenden – Potentiale zu benennen.

Physiognomie fällt – allgemein gesprochen – in den Kontext eines kulturgeschichtlich durchgängig anzutreffenden Wunsches, aus beobachtbaren Fakten Bedeutungen zu extrahieren oder diesen bestimmte Werte zuzuschreiben.¹⁴ Geistesgeschichtlich ist der Begriff heute – wie schon angedeutet – eng mit dem Schweizer Johann Caspar Lavater verbunden. Vor dessen *Fragmenten* gilt jedoch die Aristoteles zugeschriebene Schrift *Physiognomica* als das Referenzwerk dieser mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit auftretenden Lehre. In diesem Werk finden sich bereits die späterhin so häufig verwandten Vergleiche zwischen Menschen und Tieren¹⁵, wie sie besonders in G. B. della Portas *De humana physiognomia* (1586) oder den kunstgeschichtlich bedeutsamen Untersuchungen des französischen Hofmalers Charles Le Brun – *Conférence ... sur l'expression générale et particulière* (1698) – fortgesetzt und popularisiert werden. Weitergeführt werden solche Abhandlungen beispielsweise durch den Niederländer Petrus Camper, der aus der Schädelform die Intelligenz ermessen zu können glaubt.¹⁶ An diese Vorläufer knüpft Lavater an, wengleich sich dessen Hauptbemühen im Grunde auf eine reine Temperamentphysiognomie richtet, die vornehmlich aus dem Gesicht den Charakter des Menschen zu erschließen sucht.

„Der Mensch [...] besteht aus Oberfläche und Inhalt. Etwas an ihm ist äußerlich, und etwas innerlich. Dies Äußerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen unmittelbaren Zusammenhange. Das Äußerliche ist nichts als die Endung, die Grenzen des Innern – und das Innere eine unmittelbare Fortsetzung des Äußeren.“¹⁷

- 14 Vgl. dazu Graham, John: „Contexts of Physiognomic Description: Ut Pictura Poesis“. In: Shookman, Ellis (Hg.): *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*. Camden House 1993, S. 139-160, hier: S. 141.
- 15 Vgl. Shortland, Michael: »The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physiognomical Perception«. In: *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*, Jg. 28 (1986), H. 4, S. 379-408, hier: S. 381ff.
- 16 Auch kriminalanthropologische Schriften wie Cesare Lombrosos *L'Uomo delinquente* (1876) gehören in diesen Zusammenhang proleptischen Lesens der Körperoberfläche, um den realen Gefährdungen und Desorientierungen der Moderne prophylaktisch zu begegnen. Lombroso „who formulated the science of criminal anthropology, contended that there is a bodily structure, which is knowable, measurable, and predictable, and that this structure defines the criminal.“ (Bruno, Giuliana: „Spectatorial Embodiments: Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape“. In: *Camera Obscura. A journal of Feminism and Film Theory* (1992), Nr.28, S. 239-261, hier: S. 252) Die kriminalanthropologisch-physiognomische Vermessung der bürgerlichen Schreckfigur des Verbrechers hat grundlegend Peter Strasser analysiert. (Strasser, Peter: *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*. Frankfurt/M, New York 1984)

Der in der philosophischen Spekulation des Mittelalters behaupteten Vermittlung von Wesen und Erscheinung verpflichtet, geht Lavater von einer subtilen Harmonie von Körper und Geist aus, die jede Erscheinung der Natur als einen Eintrag „ins große Alphabeth [sic] der Physiognomik“¹⁸ betrachtet. Aus der hybriden Vorstellung von der Dechiffrierbarkeit aller Erscheinungen für das geübte Auge resultiert aber auch der unreflektierte Größenwahn, der Lavater zum ersten Mal „das Ideal des gläsernen Menschen“¹⁹ formulieren läßt. Sehr viel vorsichtigere Argumentationen sind jedoch selbst unter den Beiträgern zu den *Fragmenten* zu finden. Einer ihrer populärsten – der junge Goethe – faßt seinen Begriff von Physiognomie sehr viel komplexer: „Diese Wissenschaft“, führt Goethe zur Physiognomie aus,

„schließt vom Äußern aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? [...] Stand, Gewohnheiten, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. [...] Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. [...] Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.“²⁰

„Ich hoffe, es wird niemand sein, der mir verdenken wird“, so schließt er, „daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweitere.“²¹ Physiognomie ist in dieser Perspektive nicht ausschließlich auf die Lesbarkeit unwandelbarer Merkmale aus, auf die Lavater seine ‚Wissenschaft‘ beschränkt wissen wollte²², sondern wird auf die semiotischen Aspekte des gestalteten menschlichen Milieus ausgeweitet und schließt darüber hinaus bereits das ein, was in der lebensphilosophischen Soziologie Georg Simmels mit dem Konzept der Wechselwirkungen zwischen Natur und Kultur begrifflich gefaßt wird. Auch der Physiognomiekritiker

17 Lavater, zit. n. Nibbrig, Christian L. Hart: *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt/M. 1985, S. 146.

18 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 56.

19 Böhme, Hartmut: „Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermeneutische Tradition“. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989, S. 144-184, hier: S. 169.

20 Goethe, Johann Wolfgang: „Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten“. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 1.2: *Der junge Goethe 1757-1775*. München, Wien 1987, S. 457-489 u. 863-867, hier: S. 458.

21 Ebd., S. 461.

22 Vgl. Lavaters Abgrenzung zur Pathognomik in Band IV der »Fragmente« (Ebd., S. 39ff.)

Georg Christoph Lichtenberg folgt der Goethischen Vorgabe und hält den Lavaterschen Physiognomikern entgegen:

„Also Du, der du glaubst die Seele schaffe ihren Körper, horche auch du auf das, was die dir auf einem anderen Weg, als dem ihres Geschöpfs offenbart: halte den für weise, der weise handelt, und den für rechtschaffend, der Rechtschaffenheit übt, und laß dich nicht durch Unregelmäßigkeit in der Oberfläche irren, die in einen Plan gehören, den du nicht übersiehst ...“²³

Obgleich sich dieser Satz in erster Linie gegen die Lavatersche Grundorientierung an der menschlichen Ebenbildlichkeit Gottes wendet, die in dem Diktum „je moralisch besser, desto schöner, je moralisch schlimmer, desto häßlicher“²⁴ kulminiert, verändert Lichtenbergs Bemerkung vor allem grundlegend den Fokus dieser ‚Beobachtungslehre‘, ohne jedoch deren Grundorientierung aufzugeben. Einerseits scheint dem an der Wahrnehmungsproblematik moderner Metropolen geschulten Lichtenberg²⁵ die Perzeption und Interpretation des habituellen Verhaltens verlässlicher als das von Lavater präferierte Verfahren, Auskunft über den Charakter eines Menschen zu geben, andererseits gemahnt die Bemerkung zur Vorsicht und unterstellt einen Rest von Inkommensurabilität. Von Lichtenberg, der das Studium menschlicher Erscheinungen – wie beispielsweise in seiner Studie *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*²⁶ – lebensweltlich eingebunden wissen will, ließe sich eine Linie zur Methodik des modernen Ethnologen – dem Leitsatz ‚study ritual – not belief‘ folgend – sowie zu Studien etwa von Bourdieu, Barthes, de Certeau oder Danto ziehen.

Der Kunstphilosoph Arthur C. Danto nimmt beispielsweise in bezug auf die Stiche Hogarths das Konzept der Lesbarkeit piktorialer Artikulationen auf und spricht von der „Logik von Texten“, die die Unterscheidung zwischen „bildli-

23 Lichtenberg, Georg Christoph: „Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis“ (1778). In: Ders.: *Schriften und Briefe*. Bd. 2, hg. v. Franz H. Mautner, Frankfurt/M. 1983, S. 78-116, hier: S. 96.

24 Bei Balázs findet sich eine entsprechende Stelle: „Beim Film wirkt die Schönheit der Gesichtszüge als physiognomischer Ausdruck. [...] Der Held ist äußerlich schön, weil er es innerlich ist.“ (Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 74) Wenngleich Balázs im nächsten Satz dieses Urteil wieder relativiert, zeigt sich hier doch ein Fortleben der ausgrenzenden und diskriminierenden Kalokagathielehre.

25 Vergleiche hierzu Lichtenbergs ‚London-Text‘, der im Kontext seiner Zeit in der deutschen Literatur ohne Beispiel ist. (Lichtenberg, Georg Christoph: „Brief an Ernst Gottfried Baldinger, 10. Januar 1775“. In: Ders.: *Briefwechsel*. Bd. 1, hrsg. v. Jost, Ulrich/Schöne, Albrecht, München 1983, S. 486-495)

26 Lichtenberg, Georg Christoph: *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*. Frankfurt/M. 1983.

chen Texten [...] und Texten, die tatsächlich aus Sätzen und letzten Endes aus Wörtern bestehen, kreuzen.“²⁷ Er argumentiert, daß

„die Beziehungen zwischen Wörtern sowie die zwischen Sätzen in dem *Zusammenhang* eines Textes über die Grammatik und die Syntax hinausgehen. Zwischen bildlichen und sprachlichen Darstellungen gibt es Unterschiede, die eindeutig gegen die Möglichkeit einer rein bildlichen Sprache sprechen, wie Wittgenstein sie sich im *Traktatus* erträumt. Aber auf der Ebene des Textes verlieren sich diese Unterschiede, und darum ist es auch keine überzogene Metapher, wenn man sagt, daß man Hogarths Stiche *lesen* muß.“²⁸

Die Kunst ist somit das Übungsfeld, auf dem der ‚forschende Blick‘ eingeübt wird, um sodann von äußeren Anzeichen individuelle und soziale Urteile abzuleiten. So liest der Ethnologe Fritz Kramer die Kunstgeschichte Winkelmanns als „ästhetische Anthropologie“, da hier das Ideal und Maß entworfen wurde, „an dem das Bürgertum die Physiognomie der menschlichen Rassen gemessen hat“.²⁹ Doch dieser Zusammenhang ist nicht als eine Obsession des physiognomiebegeisterten 18. Jahrhunderts zu werten, sondern spätestens seit dem 13. Jahrhundert hatten Maler und Bildhauer im Auftrag der Kirche

„einen Kanon von Abbildungsmustern entwickelt, der es den Gläubigen ermöglichte, nicht nur bestimmte Heilige oder andere Gestalten aus Bibel und Kirchengeschichte zu identifizieren, sondern auch den Charakter und die Gemütsverfassung dargestellter Personen zu erfassen. [...] Für die Darstellung weniger offenkundiger Eigenschaften [...] hatte man im Lauf der Zeit ebenfalls gewisse Formeln gefunden, die von den Gläubigen auf Anhieb verstanden wurden.“³⁰

27 Danto, Arthur C.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. München 1995, S. 103.

28 Ebd. Der Gebrauch der Textmetapher im Feld des Ästhetischen ist vornehmlich in den letzten Jahrzehnten nicht zuletzt als Folge der Semiotik gleichsam ubiquitär geworden. Grundlegend sind dabei die Texte von Morris, Langer und Goodman (Morris, Charles William: „Ästhetik und Zeichentheorie“ (1939). In: Ders.: *Grundlagen der Zeichentheorie*. Frankfurt/M. 1988; Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. 1973 sowie Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (1942). Frankfurt/M. 1965)

29 Kramer, Fritz: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1977, S. 15.

30 Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren*. Hamburg 1993, S. 218.

Auf diese Weise entstand eine Bildersprache, in der bestimmte Sehgewohnheiten eine enge Verbindung mit dazugehörigen Denkrastern eingingen, die den Blick auf außereuropäische Ethnien nicht unwesentlich prägten. Peter Martin stellt in seiner Studie die enge Verbindung von Physiognomie und Anatomie im Zusammenhang einer hierarchisierenden Eingliederung heraus.

„Auf jeden Fall war die Differenzierung der Menschen nach biologischen Unterscheidungsmerkmalen nicht das finstere Werk der Gegenaufklärung, und sie läßt sich auch nicht unmittelbar auf den beginnenden Kolonialismus und transatlantischen Sklavenhandel zurückführen. Sie war vielmehr das schon in Konventionen der kirchlichen Kunst und in den Voraussetzungen und Verfahren der bürgerlichen Neuordnung des Universums angelegte Resultat.“³¹

Pierre Bourdieu gibt hinsichtlich der „Lektüre“ eines Kunstwerks zu bedenken, daß sich die „Fähigkeit des Sehens [...] am Wissen [bemißt], oder wenn man möchte, an den Begriffen, den *Wörtern* mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen.“³² Als verborgene Voraussetzung dieser Erkenntnisform kann mit Bourdieu die „bewußte oder unbewußte Anwendung des Systems der mehr oder minder expliziten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata“³³ verstanden werden, das künstlerischer Bildung zugrunde liegt. Auch die ‚Beredsamkeit des Körpers‘ wird auf dieser Basis ästhetischer Erfahrungen mit all ihren Voraussetzungen erschlossen.³⁴

Ungeachtet der aus heutiger Sicht antiquiert erscheinenden ‚frommen‘ Grundorientierung der *Fragmente* lassen sich hier einige Aspekte finden, die in Tendenzen der Moderne zu neuer Prominenz zu gelangen scheinen. Zum einen wäre der von Lavater fortwährend betonte Fragmentcharakter des Textes zu nennen. Er weist darauf hin, weder Lust noch Kraft zu haben, eine Physiognomik

31 Ebd., S. 219. So bezieht beispielsweise der Patriziersohn Johann Wolfgang Goethe – wie wir aus *Dichtung und Wahrheit* erfahren – sein Wissen von der Grausamkeit der Juden gegen die Christen Kinder nicht aus literarischer Überlieferung, sondern vermittelt über die ‚gräßlichen‘ Abbildungen „in Gottfrieds Chronik.“ (Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München, Wien 1985, S. 163)

32 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1998, S. 19.

33 Ebd.

34 Gurisatti geht soweit zu behaupten, daß es kein spezifisch ästhetisches Problem gebe, „das gleichzeitig nicht auch ein physiognomisches Problem wäre, und umgekehrt. Das Bild des Menschen wird zum selbständigen Gegenstand der ästhetisch-physiognomischen Betrachtung.“ (Gurisatti, Giovanni: „Die Beredsamkeit des Körpers: Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67. Jg. (1993), Nr.3, S. 393–416, hier: S. 395)

oder irgendeine Art von physiognomischem System zu schreiben. Einerseits ist eine solche Bemerkung wohl als rhetorische Figur – als eine *captatio benevolentiae* – zu bewerten, andererseits wird eine geschlossene Systematik nicht zuletzt durch die Integration aus der Feder vieler Autoren stammender Beiträge aufgebrochen. Daher lassen sich die *Fragmente* als ein gleichsam (montiertes) Kollektivwerk verstehen. Eingeschränkt wird der Fragmentcharakter des Textes jedoch durch sein Spannungsverhältnis zum visuellen Diskurs der Illustrationen, der einen weitgehend homogenen Charakter aufweist. Einem Grundproblem der Physiognomik, daß die von ihr zu beobachtenden Körperpartien häufig nur sehr flüchtig betrachtet werden können, begegnet Lavater mit dem bevorzugten Studium mittels eines Sonnenmikroskops hergestellter Silhouetten. „Wer diese [die Schattenrisse, W.K.] verachtet“ heißt es dazu kategorisch, „verachtet die Physiognomik.“³⁵ Mit Hilfe der Silhouettenherstellung wird die Reduktion und Stillstellung der Beobachtungsfläche erreicht, um somit eine präzisere Wahrnehmung zu ermöglichen. Ein Verfahren also, das gewissermaßen auf die Fotografie und die an ihr theoretisch erörterten Potentiale vorausweist.³⁶ Lavater empfiehlt neben dem erwähnten optischen Hilfsmittel zur Beobachtungsschulung des Physiognomikers vornehmlich das Studium von Toten oder an diesen abgenommener Gipsabdrücke. „Die Bestimmtheit ihrer Züge ist viel schärfer, als an Lebenden oder Schlafenden. Was das Leben wankend macht, setzt der Tod fest. Was unbestimmt ist, wird bestimmt.“³⁷ Der Wahrnehmungsproblematik ephemerer Phänomene wird im 19. Jahrhundert zunehmend mit Verfahren konventionalisierter und formelhafter Perzeption begegnet. Jonathan Crary arbeitet in seiner Studie *Techniken des Betrachters* Charakteristika des nicht einfach nur sehenden Beobachters heraus. Der Etymologie von ‚observare‘ folgend ist der Beobachter Crary zufolge „jemand, der in ein System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet ist und innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten sieht.“³⁸ Erwähnenswert erscheint mir schlußendlich auch, daß Lavater seine zentrale Argumentationsfigur des Augenscheins, der tiefenhermeneutisch angelegten Dechiffrierung der Oberfläche

35 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 150.

36 Darüber hinaus läßt sich eine Verbindung von Fotografie und vorfotografischer Bildproduktion aus dem Schlußwort der schon erwähnten Rede Aragos herleiten, in dem die Daguerreotypie mit Bleistiftzeichnungen und Kupferstichen verglichen wird: „Das Verfahren erzeugt also Zeichnungen und nicht farbige Bilder“ (Zit. n. Busch: *Belichtete Welt*, S. 207), schließt er seinen Bericht. Zu dieser besonders im Hinblick auf die frühe Kinematographie immer wieder theoretisch erörterte Tendenz zur Abstraktion führt Giuliana Bruno aus: „[T]he filmic text transforms the human body and the body of things into a geometry of shapes, surfaces, volumes, and lines.“ (Bruno, „Spectatorial Embodiments...“, S. 241f.).

37 Lavater, *Physiognomik*, Bd. IV, S. 154.

38 Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 17.

gegen den Vorwurf der Oberflächlichkeit verteidigt³⁹ und somit den Weg für eine Lesekunst ebnet, die in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts Oberflächenerscheinungen aufwertet und mit dem Anspruch auftritt, aus der Lektüre von Epiphänomenen die Signaturen der Epoche zu bestimmen.

Letztlich ist es jedoch die religiös-schwärmerische Grundorientierung, die die *Fragmente* nach einer kurzen, euphorischen Phase der Rezeption rasch in Vergessenheit geraten lassen. Der Begriff erlebt dadurch vornehmlich in den beschreibenden Natur- und Kulturwissenschaften eine Bedeutungsausweitung auf belebte und unbelebte Gegenstände. In Literatur und bildender Kunst gehen im 19. Jahrhundert Kenntnisse der Physiognomie und Phrenologie zunehmend auch in das Alltagswissen der Künstler⁴⁰ ein und stehen zudem im Zusammenhang der Entwicklung einer ‚neuen Wissenschaft vom Menschen‘, wie sie beispielsweise im Umfeld der neu gegründeten *Ethnological Society of London* und ihrer Folgeorganisationen⁴¹ oder auch vergleichbarer, fast parallel verlaufender europäischer Gründungen entwickelt wurde. Darüber hinaus verschränken sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts im Phänomen der Wachsfiguren wissenschaftliche und medizinische Diskurse.⁴²

Im 20. Jahrhundert schließlich erhält die Physiognomie eine besondere Bedeutung im analytisch-visuellen Körperdiskurs des Kinos.⁴³ In einen physiognomischen Zusammenhang ließe sich auch – um ein prominentes Beispiel aus der

39 Zu verweisen ist fernerhin auf das religiös-moralische Wortfeld besonders der mittelalterlichen Verwendung des Bildbegriffs. Verwandte Termini wie ‚speculum‘, ‚symbolum‘, ‚pictura‘, ‚hieroglyphium‘, ‚figura‘ oder ‚typus‘ verweisen neben ‚signum‘ auf das universelle göttliche Prinzip der *analogia entis*.

40 Das Interesse an den Beobachtungswissenschaften Physiognomie und Phrenologie wurde durch das in Literatur und Genremalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts gleichermaßen anzutreffende Bestreben nach Glaubwürdigkeit und psychologischem Realismus unterstützt. „In the words of one ethnologist and phrenologist, investigations into man’s physical nature would, hopefully, provide ‚a master key wherewith to unlock the mystic treasure house of his soul.‘ Physiognomy and phrenology offered to act as keys of this kind: as more or less instantly decipherable signs of hidden character.“ (Cowling, Mary: *The artist as anthropologist. The representation of type and character in Victorian art*. Cambridge 1989, S. 91).

41 Dieser Zusammenhang von sich konstituierendem und institutionalisierendem Wissen der Anthropologie und anthropologischer Bildung der Künstler helfe zu erklären – so Mary Cowling – „how the human type was conceived as a physical, psychological and moral entity, and how those same conceptions conditioned the realization and interpretation of its artistic equivalents.“ (Ebd., S. 4).

42 Ab Mitte des 18. Jahrhunderts fungieren Wachsfiguren oder Moulagen als unverwesbares Anschauungsmaterial in der chirurgischen oder feldmedizinischen Ausbildung, überschreiten aber aufgrund ihrer aufwendigen Präsentation auf Atlaskissen in Rosenholzvitruinen in Florenz, Wien oder Budapest die Grenze zur Kunst und orientieren sich darüber hinaus an der Haltung berühmter antiker Plastiken.

43 Siehe hierzu beispielsweise Balázs‘ Forderung nach einer vergleichenden Physiognomik (Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 217) und Benjamins Bemerkung zum Sammler als „Physiognomiker der Dinge“ (Benjamin, *Das Passagenwerk*, S. 274).

Fotografie zu erwähnen – August Sanders *Antlitz der Zeit*⁴⁴ rücken. Im ersten Teil des auf zwanzig Bände angelegten Projekts *Menschen des 20. Jahrhunderts* rückt Sander nicht die individuelle Persönlichkeit in den Mittelpunkt, sondern interessiert sich vielmehr für Gestalten, die für verschiedene Berufs- und Gewerbebezüge repräsentativ sind und für ‚typische‘ Angehörige verschiedener gesellschaftlicher und politischer Gruppen. Das von Sander formulierte Programm des Fotografen, das sich nach einer Selbstanzeige aus dem Dreischritt von „Sehen, Beobachten und Denken“ zusammensetzt, beabsichtigt „[m]it Hilfe der reinen Photographie [...] Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben.“⁴⁵ Diesem Grundsatz folgend strebt Sander an, „wahre Bildnisse von Menschen“ und somit „einen Spiegel der Zeit [zu] schaffen, in der die Menschen leben.“⁴⁶

In der Filmtheorie Balázs‘ drückt sich dann bekanntlich mit der Utopie einer neuen visuellen Kultur die Hoffnung aus, daß die avancierteste Technik moderner, kapitalistischer Vergnügungsindustrie „the (imaginary) return to a preindustrial culture and an idealized definition of folklore“⁴⁷ realisierbar werden lasse. Film als „die *Volkskunst* unseres Jahrhunderts“⁴⁸ versteht Balázs nicht lediglich als Extension menschlicher Sinne wie Teleskop oder Mikroskop, sondern sieht durch die Kinetographie den Menschen gleichsam um ein „neues Sinnesorgan“⁴⁹ erweitert. Balázs erhebt den Film zu *dem* zentralen Gegenstand einer fürderhin zu schreibenden „Kulturgeschichte oder Völkerpsychologie“⁵⁰ und läßt diesen religiös als eine „von Grund auf neue Offenbarung des Menschen“⁵¹ auf. Diese rückwärtsgewandte Utopie ist verbunden mit der Konzeption einer Körpersprache, der gleichstellende und vereinigende⁵² Qualitäten zuerkannt werden, die aber überdies den insbeson-

44 Sander, August: *Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen, mit einem Text von Alfred Döblin*. München 1929 (Reprint: München: Schirmer/Mosel 1976 / 1984).

45 Sander, August: *Köln wie es war*. Bearb. von Rolf Sachsse. Köln 1988, S. 11, zit. n. Becker, Jochen: „Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 9. Jg. (1989), Nr.32, S. 37-47, hier: S. 41.

46 Ebd.

47 Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln 1993, S. 228. Heinz-B. Heller nennt diese Konzeption eine „konstruierte[] Volkstümlichkeit“ (Heller, *Literarische Intelligenz*, S. 93) und erkennt darin den Versuch eines Teils der literarischen Intelligenz, „durch den Rückgriff auf Erzählstoffe und –motive des vorindustriellen Zeitalters, denen die historischen Gattungskonventionen der Schauer Geschichte, Legende, Sage oder des Märchens populäre Gestaltung gegeben haben, deren Aura des volkstümlich Klassenjenseitigen auf den Film zu übertragen.“ (Ebd., S. 92)

48 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 46.

49 Ebd., S. 47.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Letztlich impliziert diese Konzeption einer über Landesgrenzen hinweg gleichsam ‚unvermittelt‘ zu erfassenden – überdies noch mit der Hoffnung auf eine völkerverständigende *communio* aufgeladenen – kinematographischen Körpersprache die Nichtwillkürlichkeit des Zeichens. Ein

dere in den lebensphilosophischen Kulturanalysen Georg Simmels fortwährend thematisierten Konflikt von Kultur und Natur⁵³ zu versöhnen in der Lage zu sein scheint. Die Kinematographie als *das* Medium der Moderne wird so Balázs zufolge zum Remedium gegen die in seiner Perspektive in der Gutenberggalaxie herrschende Separation von Körper und Geist. Hier vollzieht sich die Wendung zur adamitischen Utopie einer wortlosen, jenseits der Begriffe liegenden universellen Sprache, eines visuellen Esperantos. „Der Film hat den Fluch des Babeler Turmbaus überwunden“, verkündet er 1928 in der Zeitschrift *Film und Volk*, „und das Weltesperanto der international verständlichen Gebärdensprache geschaffen.“⁵⁴ In der Gebärdensprache erkennt Balázs „die eigentliche Muttersprache der Menschheit.“⁵⁵

solches – unter den säkularen Bedingungen der Moderne auftauchendes – Modell hat sein Vorbild in den sogenannten ‚heiligen Sprachen‘, die als ‚Wahrheitssprachen‘ nicht als arbiträre Entsprechungen der Wirklichkeit, sondern als ihre Emanationen gedacht wurden. Auch diese Sprachen – etwa das Arabische, Chinesische oder Lateinische – waren wie die ‚Lichtschrift‘ der kinematographischen Körpersprache von der partikularisierenden, lebendigen Rede weit entfernt und somit in der Lage, große, übernationale Gemeinschaften zu stiften. Vergleiche hierzu das Kapitel „Die religiöse Gemeinschaft“ in Benedict Andersons wegweisender Studie zum Nationalismus (Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998, S. 19-25).

- 53 Helmut Lethen verweist auf das lebensphilosophische Paradox des polaren Denkens. „Diese Weltanschauung geht davon aus, daß in der Tiefenperspektive ein Lebensstrom absolute Kontinuität verkörpert, wenn auch auf der Oberfläche starre Formen, widersprüchlich und diskontinuierlich, erscheinen.“ (Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994, S. 42) Festzuhalten ist jedoch, daß sich die dieser Ausprägung der idealistischen Philosophie zuzuordnenden Intellektuellen mit ihrer am Simmelschen Deutungsverfahren orientierten, ‚zerpfückenden Betrachtungsweise‘ problemlos und adäquat auf die Disparatheit und Komplexität der Moderne einlassen, wobei die Orientierung an Versöhnungskonzepten von ihren einzelnen Vertretern zunehmend zurückgedrängt bzw. lediglich indirekt vertreten wird. Auch Balázs‘ Gegenüberstellung von authentischem, nicht entfremdetem Leben und kapitalistischer Verdinglichung ist diesem Schema verpflichtet.
- 54 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 228. Ungeachtet einer in der Zwischenkriegszeit anzutreffenden Renaissance apokalyptischer Mythen, zumal als Symbolisierungen der Großstadt, bekommt die in Fritz Langs *Metropolis* von der Protagonistin Maria erzählte Geschichte vom Turmbau zu Babel im Kontext der mit der Kinematographie verbundenen adamitischen Sprachutopie gleichsam selbstreflexive Züge.
- 55 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 52. Nebenbei bemerkt übersieht Balázs – indem er nicht ausreichend zwischen Gebärde und Gebärdensprache differenziert –, daß sich im Bereich der letzteren über längere Zeiträume hinweg gewachsene international sehr unterschiedliche Sprachen ausgebildet haben. Auch „Gebärdensprachen [...] besitzen eine ausdifferenzierte Struktur auf allen linguistischen Ebenen.“ (Jäger, Ludwig: „Linguistik als transdisziplinäres Projekt. Das Beispiel der Gebärdensprache“. In: Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek b. Hamburg 1996, S. 300-319, hier: S. 310) Ludwig Jäger weist in diesem Zusammenhang auf die irriige Annahme Wilhelm Wundts hin und führt weiter aus: „Der wesentliche Unterschied zwischen Laut- und Gebärdensprachen besteht also nicht in den unterschiedlichen Graden ihrer gattungsgeschichtlichen Entwickeltheit, sondern in ihrer verschiedenen Medialität. Während Lautsprachen zeitlich-linear organisiert sind, unterliegen Gebärdensprachen räumlich-simultanen Organisationsprinzipien.“ Auch die neuropsychologischen Gesichtspunkte sind bemerkenswert. „[U]nabweisbar ist die Erkenntnis, daß sich die Sprachfunktion als Spezialisierung der linkshemisphärischen Sprachzentren prinzi-

Die Gebärde ahistorisch als „Urmitteilung“⁵⁶ fixierend, geht im übrigen bereits Carl Hauptmann in seinem Essay *Film und Theater* von einer internationalen Gebärdensprache aus. „Indianer aus Amerika verstanden sich grundsätzlich durch Gebärden mit den Taubstummten in einer Anstalt *Berlins*“⁵⁷, konstatiert er. Hauptmann betrachtet die Kinematographie ausdrücklich als Instrument, „die lebendige Gebärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren.“⁵⁸ Hauptmanns Text operiert mit einem Ausdrucksbegriff, der vor dem Hintergrund der seit Lessing immer wieder diskutierten Unterscheidung von Poesie und Malerei zu betrachten ist. Gebärden versteht Hauptmann als wortlosen Ausdruck, als „Ausdrucksmittel der Seele.“⁵⁹ Darüber hinaus verbindet er das Gestische mit einem Universalismus, der sich nicht nur auf das Humanum beschränkt. „Das Reich der Gebärde ist ein *kosmisches* Reich. Es ist das [sic!] Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.“⁶⁰ Weiter kritisiert er eine intellektuell überfeinerte Sprache und fordert eine neue Sinnlichkeit ein, die mit Hilfe der Rückbesinnung auf die „Urmitteilung“ der Gebärde zu erreichen sei.

Die schon von Carl Hauptmann vorgebrachte und in Balázs' Filmtheorie erneuerte Kritik an einer abstrakten, arbiträren Sprachkultur korrespondiert mit den auf dem Feld zeitgenössischer Tanztheorien entwickelten Thesen. „Die Menschen heute werden mit dem Wort abg gespeist. Aber das Wort tönt nicht mehr aus dem Reich der Mütter, es ist nicht mehr aus der lebendigen Produktionsquelle genährt, sondern ist gesetzt und verhaftet, ist starr. Das Wort ist Stein geworden.“⁶¹ Im Umfeld dieser Theorien werden „Gesten und Bewegungen [...] als eine Art Metasprache angesehen“⁶², die als mit der Tiefenordnung des menschlichen Bewußtseins verknüpft gedacht wurden. Diese und vergleichbare Konzeptionen einer Körpersprache knüpfen implizit an neuzeitliche diachrone Sprachmodelle an und radikalieren auf der Suche nach einem Remedium gegen die wortreich beklagte Abstraktionstendenz der Moderne das dort angelegte Zeichenkonzept. So entwickelt Giambattista Vico in seiner Studie *Nuova Scienza*, mit der er die ‚wirklichen‘ Verhältnisse des mythischen Zeitalters historisch

piell auch durch die visuell vermittelte, räumlich simultane Medialität der Gebärdenzeichen realisieren läßt.“ (Jäger, *Linguistik*, S. 311).

56 Hauptmann, Carl: „Film und Theater“ (1919). In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt/M. 1984, S. 369-375, hier: S. 373.

57 Ebd., S. 375

58 Ebd., S. 371.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 372.

61 Böhme, Friedrich: *Tanzkunst*. Dessau 1926, S. 39f. zit. n. Baxmann, Inge: „Die Gesinnung ins Schwingen bringen.“ *Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie der zwanziger Jahre*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988, S. 360-373, hier: S. 362.

62 Baxmann: „Die Gesinnung...“, S. 363.

zu rekonstruieren beabsichtigt, beispielsweise ein Sprachmodell, das – wenn gleich historisch auf die frühe Menschheitsentwicklung eingegrenzt – auch körperhaft-dingliche Äußerungsmomente in die Kategorie der Zeichen aufnimmt. Diese Zeichenkonzeption ist Walter Busch zufolge an der Philosophie Francis Bacons orientiert, für die Denken nicht notwendig an Sprache gebunden ist: „[I]t is not necessity that cogitations be expressed by the medium of words. For whatever is capable of sufficient differences, and those perceptible by the sense, is in nature competent to express cogitations.“⁶³

Mit dem Rekurs auf die Physiognomie und ihre Zentralkategorie des Ausdrucks steht Balázs offensichtlich in der oben skizzenhaft angedeuteten Traditionslinie. Sein Rückgriff auf das Konzept des Physiognomischen in *Der sichtbare Mensch* wird eingeleitet durch die – geistesgeschichtlich Autorität verbürgende – Referenz auf Aristoteles, der nach den Goethischen ‚Lavater Beiträgen‘ zitiert wird. In diesem zum Motto erhobenen Zitat wird die Analogie von Charakter und Körper behauptet:

„Denn es ist nie ein Tier gewesen, das die Gestalt des einen und die Art des anderen gehabt hätte, aber immer seinen eigenen Leib und seinen eigenen Sinn. So notwendig bestimmt jeder Körper seine Natur. Wie denn auch jeder Kenner die Tiere nach ihrer Gestalt beurteilt. Wenn das wahr ist, wie’s denn ewig wahr bleibt, so gibt’s eine Physiognomie.“⁶⁴

Aus der in den Stand ewiger Wahrheit entrückten Übereinstimmung von äußerer Erscheinung und Charakter zieht Balázs Schlußfolgerungen für die schauspielerische Besetzung:

„Auf dem Film ist es *ihr Aussehen* [das der Darsteller, W.K.], welches vom ersten Moment an ihren Charakter für uns bestimmt. [...] Da der Filmschauspieler alles, Rassencharakter sowie individuellen, mit seinem Äußern darzustellen hat, muß sein Spiel dadurch entlastet werden, daß man einen Schauspieler wählt, der den Rassencharakter nicht erst zu spielen braucht, sondern ihn von vornherein besitzt und sich ganz und unbefangen auf das persönliche Detail konzentrieren kann.“⁶⁵

63 Francis Bacon, zit. n. Busch, Walter: „Archaische Mentalität und kollektives Gedächtnis in Giambattista Vicos Nuova Scienza“. In: Berns, Jörg Jochen / Neuber, Wolfgang (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen 1993, S. 250-273, hier: S. 264.

64 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 71.

65 Ebd.

Besonders das Gesicht des Menschen – der bevorzugte Artikulations- und Lektüreort der Physiognomie – zeige nicht nur Individuelles:

„Nein, nicht unser *ganzes* Gesicht ist unser eigen. Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. [...] Dieses Verhältnis in der Seele [...] ist [...] in der Physiognomie und in den Gebärden des Menschen viel deutlicher sichtbar und mittels des Films viel präziser und klarer zu erfassen als mit den feinsten Worten. Und hier hat der Film eine Mission, die weit über das Künstlerische hinausgeht und der Anthropologie und der Psychologie unschätzbare Material liefern kann.“⁶⁶

Für Balázs ist die Kinematographie mächtige ‚Missionarin‘ einer die Völkerverständigung unterstützenden visuellen Anthropologie. Mit dieser Aussage wertet er eine – besonders im anthropologischen Feld gängige – Einschätzung um, die jedwede piktoriale Repräsentation geringer als eine schriftliche Ausdrucksform achtet. Eine solche Beurteilung geht davon aus, „daß Bildprodukte von Natur aus verbalen Gebilden gegenüber minderwertig seien“⁶⁷, daß sie gleichsam schaustellerisch einzig oberflächlicher Unterhaltung dienten. Von anthropologischen Erkenntnisinteressen geleitet, fragt sich Balázs, wieviel Typus und Individualität, Rasse oder Persönlichkeit im Menschen sei. Dennoch bleibt ihm die Frage, wie es denn möglich sei, ein Mienenspiel zu verstehen, „das *man nie vorher gesehen hat*“⁶⁸, das größte Geheimnis. Aus diesen Fragen leitet er die Forderung ab, daß analog zur vergleichenden Sprachforschung „mit Hilfe des Films Material für eine vergleichende physiognomische Forschung herbeigeschafft werden [müßte].“⁶⁹ Dieses Ansinnen ist rückbezogen auf das dem Film zugeschriebene utopische Potential, daß Balázs »eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen [scheint].« Mit prophetischem Gestus führt er weiter aus:

„Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden. [...] Und heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache. Ethnographische Spezialitäten, nationale Intimitäten

66 Ebd., S. 75.

67 Oppitz, Michael: „Die visuelle Anthropologie und das Unsichtbare“. In: Ders.: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie, unter Mitarbeit von Ahmad Alasti*. München 1989, S. 11-36, hier: S. 12.

68 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 75.

69 Ebd., S. 76.

werden dann und wann noch als Lokalkolorit, als Ornamentik eines stilisierten Milieus verwendet.⁷⁰

Balázs entwickelt jedoch auch einen durchaus problematischen Begriff von Normalismus⁷¹, der – obgleich positiv universalistisch intendiert – dennoch in der Konsequenz Differenzen negieren und auslöschen würde.

„Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. Dementsprechend hat sich aber auch eine gewisse Normalpsychologie der weißen Rasse herausgebildet. [...] Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken. Die Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden. Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.“⁷²

Balázs nimmt hier ein bereits in der Kino-Debatte und anderenorts vorgebrachtes Argument auf und wertet es positiv um. So warnen national gesinnte Kinoreformer vor dem gefährlichen Einfluß importierter Filme.

„Denn die Lichtbilder aus der Fremde tragen zum großen Teil [...] durchaus *nicht* das Gepräge der *reizvollen* Fremdartigkeit, aus der wir Genuß und Erweiterung unseres Weltverstehens schöpfen können; sie schmuggeln uns öfters vielmehr fremde Unart, fremde Verkommenheit oder auch undeutsche Physiognomien und Ma-

70 Ebd., S. 57.

71 Zum Problemkomplex Normalität/Normalismus siehe das Standardwerk von Georges Canguilhem (Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. München 1974); auch Jonathan Crary (Crary, *Techniken*, S. 20) und die Studie von Bernhard Waldenfels (Waldenfels, Bernhard: *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden 2*. Frankfurt/M. 1998). Jürgen Link bestimmt in seiner Untersuchung dieser Kategorie speziell seit ‚Achtundsechzig‘ Normalität als Statistik und Durchschnittskalkül zur Selbstregulierung der Subjekte mit dem Ziel quantifizierbarer Durchschnitte. (Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1996).

72 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 57f.

nieren als sozusagen normalmenschliche oder gar undeutsche Dinge auf.“⁷³

Weiter beklagt Rath die in einigen ausländischen Filmen vorgeführten „wildfremden Fratzen und exotische[] Unmanier“.⁷⁴ Die Sorge um eine vorgebliche Nivellierung nationaler Kultur treibt aber auch in den zwanziger Jahren bedeutende Vertreter des kulturellen Lebens um. Stefan Zweig beklagt im *Berliner Börsen-Courier*, daß

„[a]lles [...] gleichförmiger in den äußeren Lebensformen [wird], alles nivelliert sich auf ein einheitliches kulturelles Schema. Die individuellen Gebräuche der Völker schleifen sich ab, die Trachten werden uniform, die Sitten international. Immer mehr scheinen die Länder gleichsam ineinandergeschoben, die Menschen nach einem Schema tätig und lebendig, immer mehr die Städte einander äußerlich ähnlich. [...] [I]mmer mehr verdunstet das feine Aroma des Besonderen in den Kulturen.“⁷⁵

Wie schon in den ersten Jahren der Republik wird vornehmlich der amerikanische Film für die Zerstörung nationaler Kulturen und deren spezifische Physiognomien verantwortlich gemacht. Herbert Jhering sieht das Filmpublikum „dem amerikanischen Geschmack unterworfen [...] gleichgemacht, uniformiert. [...] Der amerikanische Film ist der Weltmilitarismus. [...] Er verschlingt nicht Einzelindividuen. Er verschlingt Völkerindividuen.“⁷⁶ Im Gegensatz zu den angeführten kulturkritisch gefärbten Klagen träumt Balázs jedoch davon, „mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammenzustellen. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst.“⁷⁷ Das Kino wird somit als der Ort imaginiert, an

73 Rath, Willy: „Emporkömmling Kino“ (1912/13). In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, hg. und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig 1992, S. 75-89, hier: S. 78. Nach 1918 wird aus dem ‚Kinoverächter‘ und ‚Filmgegner‘ Willy Rath ein vielbeschäftigter Drehbuchautor und ‚Kinofreund‘, der für mehr als dreißig Stummfilme und einige Tonfilme die Skripts liefert. (Vgl. dazu den biographischen Eintrag in Schweinitz, *Prolog*, S. 442)

74 Rath, „Emporkömmling Kino“, S. 79.

75 Zweig, Stefan: „Die Monotonisierung der Welt“. In: *Berliner Börsen-Courier* (1925), Nr. 53.

76 Jhering, Herbert: „UFA und Buster Keaton“. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 2: 1924-1929, Berlin 1961, S. 508-509, hier: S. 509.

77 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 54. Die pathetische Begeisterung für den Film als neue Möglichkeit der Wissensvermittlung wird beispielsweise auch von Kurt Pinthus geteilt. Wie viele seiner filmbegeisterten Zeitgenossen schwärmt er beeindruckt von Robert Flahertys *Nanook of the North*: „Stundenlange Vorträge, gut und gelehrt geschriebene Bücher können niemals dies Wissen so intensiv und einprägsam vermitteln wie diese eine Stunde des Schauens. [...] Im Film werden sie [künftige neue Geschlechter, W.K.] schnell und herrlich lernen, was von der

dem ein emanzipiertes Publikum im Selbststudium die altherwürdigen Bildungsinstitutionen überflüssig macht, die letztendlich so wenig Antworten auf die drängenden Zeitfragen der Zwischenkriegszeit zu bieten hatten. In Balázs' Konzeption einer international verständlichen Gebärdensprache fließen zudem popularisierte ethnographische Kenntnisse ein. Sie bieten die Folie, vor der eine Denkfigur entwickelt wird, die einen primitivistischen Zustand als Ausgangspunkt setzt, von dem im Durchgang durch die negativ konnotierte ‚abstrakte‘ Moderne die Utopie einer hochentwickelten ‚visuellen Kultur‘ prognostiziert wird. Wenn Balázs verkündet: „Der Film arbeitet [...] mit neuen Urformen der Menschlichkeit“⁷⁸, so knüpft sich daran die Hoffnung auf ein in Relation zum schriftkulturellen weniger vermitteltes zwischenmenschliches Kommunikationsverhältnis. In diese Denkfigur eingetragen ist ein paradoxales – gleichermaßen evolutionäres wie zirkuläres – Kulturverständnis, das die beklagten europäischen Verhältnisse auf einer hochentwickelten Stufe ansiedelt und im Sinne des Kleistschen Paradieses⁷⁹ das Erreichen weniger abstrakter Umgangsformen einklagt. Dieser Kritik ungeachtet, ist jedoch an Balázs' Projekt hervorzuheben, daß es in der Kinematographie das Mittel zu einer radikalen Demokratisierung eines ursprünglich zur Herrschaftssicherung eingesetzten Wissens sieht. Eine entscheidende Differenz zu den *Techniken des Betrachters* be-

Erdoberfläche und ihren Bewohnern wissenschaftlich ist.“ (Pinthus, Kurt: „Der Eskimo-Film“. In: *Das Tage-Buch*, 5. Jg. (1924), 1. Halbjahr, S. 228-229, hier: S. 229) Daß die Fotografie in propagandistischer Indienstnahme von Willy Striewe 1933 als „Hochschule des Volkes“ bezeichnet wird, soll hier nur am Rande erwähnt werden. Striewe bringt den Repräsentationsaspekt der Fotografie gänzlich zum Verschwinden und behauptet: „Die Kamera reißt für uns, sie berichtet in der Illustrierten Presse [...] derart ausführlich, daß der Leser zum Augenzeugen wird.“ (Striewe, Willy: *Foto und Volk*. Halle 1933, S. 3, 20, zit. n. Pohl, Klaus: „Die Welt für Jedermann. Reise-photographie in deutschen Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre“. In: Ders. (Hg.): *Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 – heute*. Gießen 1983, S. 96-128, hier: S. 98)

78 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 50.

79 „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. [...] ‚Mithin‘, sagte ich ein wenig zerstreut, ‚müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?‘ ‚Allerdings‘, antwortete er, ‚das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“ (Kleist, Heinrich v.: „Über das Marionettentheater“. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, München 1952, S. 335-342, hier: S. 338, 342) Die Kinematographie als Kind der industriellen Moderne steht in diesem Zusammenhang gewissermaßen für einen ‚paradiesischen Fortschritt‘, der die entfremdeten Individuen – indem er den Menschen wieder sichtbar macht – zu sich selbst kommen läßt. Eine ganz andere Stoßrichtung hat dagegen die Gesellschaftsutopie, die im Umkreis der Tanztheorie entwickelt wird. Den Bestrebungen der Theaterreformer der Jahrhundertwende nicht unähnlich – jedoch auch die Erfahrung des Weltkrieges miteinbeziehend – wird hier die oftmals beklagte Separation von Körper und Geist mit Hilfe der Rehabilitierung ekstatischer, von den Derwischen abgeschauter rhythmisch-kollektiver Bewegungen eine kultische Kommunion angestrebt. Mit einem Blick zurück in die Menschheitsgeschichte auf sogenannte ‚primitive‘ Gesellschaften führt Friedrich Böhme aus: „Die Extase diene dazu, die Feindschaft der Menschen zu mildern und ihnen die Richtung auf Gemeinschaft, wenigstens im Unbewußten zu verankern und damit wirksam werden zu lassen.“ (Böhme, Friedrich: *Tanzkunst*. Dessau 1926, S. 67, zit. n. Baxmann, „Die Gesinnung“, S. 368).

steht – trotz der dispositiven Struktur des Kinos – in der Offenheit der ‚Sehanordnung‘, im ‚Neuen Sehen‘, das durch den Kamerablick ermöglicht wird. „Wir sind mitten drin!“⁸⁰ In diesem Ausspruch Balázsz ist gleichermaßen das Neue des kinematographischen Sehlabors wie der Verlust eines allgemeingültigen – von einem archimedischen Punkt aus betrachteten – Weltbildes benannt. Neben der Kinematographie sind die technischen und ästhetischen Entwicklungen im Bereich der Fotografie und des Fotojournalismus an einer Veränderung der Sehweise beteiligt. „Wir sehen nicht nur andere Dinge um uns als früher, wir sehen die Dinge selbst auch anders. Innerlich wie äußerlich. [...] [A]us einer wesentlich anderen Einstellung heraus betrachtet die neue Zeit ihre Umwelt. Auch mit dem Auge des Film- und Foto-Apparats: dem Objektiv.“⁸¹

Selbst wenn man Balázsz Argumentation schreibstrategische Gründe zugesteht, scheint mir ihre Orientierung an der linguistischen Philologie die imaginierte visuelle Kultur allzu umstandslos an ein sprachorientiertes Wissenschafts- und Archivierungsmodell rückzubinden. Die Forderung nach einer vergleichenden Physiognomik verbindet Balázsz mit einem Errettungsgestus: „[E]s wäre vielleicht kein nutzloses Unterfangen, die Physiognomie wirklich systematisch zu untersuchen und die Intuitionen einzelner Menschen durch eine fortsetzbare, systematische Wissenschaft zu retten.“⁸² „Wie oft ist der Gebärdenschatz ganz primitiver Völker reicher als der eines hochentwickelten Europäers.“⁸³ Analog zum ‚Gefängnis der Sprache‘ sieht Balázsz „eine große Mission“ des Films in der „vergleichende[n] physiognomische[n] Forschung“⁸⁴, die nicht zuletzt die ‚exotischen‘ Gebärdensprachen fokussiert. Über den Umweg des Vergleichs mit dem Fremden – einen gewissermaßen temporären *going primitive* – wird somit der Hoffnung Ausdruck gegeben, vorgeblich verlorenes gestisches Vermögen kompensatorisch für vermeintliche eigene Defizite wiederzuerlangen. Der edukative Gestus läßt dabei an die Tradition der durch die Völkerschauen massenwirksam gewordenen Schaustellungen fremder Ethnien denken.

In gewisser Weise läßt sich der Versuch der Lesbarkeit des menschlichen Körpers auch als das Gegenstück zu einer Anthropologie verstehen, in der die Maskerade „in einer Sphäre der Gewalttätigkeit“⁸⁵ zum „Lebenselexier der Existenz in der Öffentlichkeit“⁸⁶ wird, so Helmut Lethen in seinen *Verhaltens-*

80 Balázsz, Béla: *Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 2, hg. v. Wolfgang Gersch u. Helmut H. Diederichs, Berlin 1984, S. 56.

81 Gustaf Stolz (1928), zit. nach Pohl, „Die Welt für Jedermann...“, S. 102f.

82 Balázsz, Béla: „Physiognomie“ (1923). In: Ders., *Schriften zum Film*. Bd. 1, S. 205-208, hier: S. 208.

83 Balázsz, *Der sichtbare Mensch*, S. 54.

84 Balázsz, Béla: „Nanuk der Eskimo“ (1923). In: Ders., *Schriften zum Film*. Bd. 1, S. 217-218, hier: S. 217.

85 Lethen, *Verhaltenslehren*, S. 74.

lehren. Balázs versucht mit Hilfe des Films einen sich aus den Konzepten der Lebensphilosophie herleitenden Dualismus von Körper und Geist zu lösen, den die Plessnersche Anthropologie mit dem Satz „Der Mensch ist von Natur aus künstlich“ scheinbar zum Verschwinden bringt. In einer Zeit, da von (metaphysischen) „Überwölbungen [...] nichts zu erwarten [ist], außer, daß sie einstürzen“⁸⁷, wird die Konzentration auf Sichtbarkeiten zu einer Dominante avancierter, intellektueller Interpretationsverfahren des Gesellschaftlichen. Es ist allerdings zu fragen, ob Balázs mit der Verkündung einer neuen ‚Kultur des Visuellen‘, die als Abkehr von der Abstraktionstendenz der Moderne konzipiert ist, sich letztlich nicht zu sehr an dem die Moderne vorantreibenden paradigmatischen Naturwissenschaftsmodell orientiert, das schon längst nicht mehr einem idealistischen Grundsatz von ingenieuser Erfindung folgt, sondern auf der Grundlage akkurater Beobachtung einem radikalen Empirismus folgend seine Entdeckungen vorantreibt.

86 Ebd., S. 86.

87 Plessner, Helmuth: „Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht“ (1931). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, Frankfurt/M. 1981, S. 135-234, hier: S. 147.