

Ein Mensch mit Eigenschaften: aber welchen?

Über Physiognomik als zeitgenössische Lesehilfe für Werke der bildenden Kunst.

Peter Gerlach

"Daß das Äußere das Innere darstellend wiedergebe und das Antlitz das ganze Wesen des Menschen ausspreche und offenbare, ist eine Voraussetzung, deren Apriorität und mithin Sicherheit sich kundgibt in der bei jeder Gelegenheit hervortretenden allgemeinen Begier, einen Menschen, der sich durch irgend etwas im guten oder schlimmen hervorgetan oder auch ein außerordentliches Werk geliefert hat, zu sehn oder, falls dieses versagt bleibt, wenigstens von anderen zu erfahren, wie er aussieht... Vielmehr ist jedes Menschengesicht eine Hieroglyphe, die sich allerdings entziffern läßt, ja deren Alphabet wir fertig in uns tragen. Sogar sagt das Gesicht eines Menschen in der Regel mehr und Interessanteres als sein Mund: denn es ist das Kompendium alles dessen, was dieser je sagen wird; indem es das Monogramm alles Denken und Trachtens dieses Menschen ist... Allerdings ist das Entziffern des Gesichts eine große und schwere Kunst," schrieb Arthur Schopenhauer in den 'Paralipomena' II.¹

Der kunstgeschichtlichen Forschung sind Texte zur Physiognomik eine bislang weitgehend unerschlossene Quelle geblieben. Ist ihr diese Kunst zu schwer? Anscheinend jedenfalls im Gegensatz zu anderen Texten, die mindestens seit Warburg und seiner Schule zum selbstverständlichen Instrumentarium wissenschaftlicher Beweisführung bei der Konstruktion und Rekonstruktion von historischen Bedeutungsschichten avanciert sind. Noch die jüngste Literatur zur Bildnisforschung beruft sich gegen sie auf hervorragende Kronzeugen: Leonardo, Kant und Hegel.² Deren skeptische Äußerungen über den Nutzen der spekulativen, divinatorischen Aspekte zeitgenössischer Physiognomie werden benutzt, um das Vorurteil gegen diese Texte noch heute zu schüren. Schließlich hatte Leonardo ein gelegentlich avisiertes Buch zur Physiognomik nun auch nicht hinterlassen.³

Was soll man auch ganz unvoreingenommen von einer Textstelle halten, die folgendermaßen lautet:

" Das Gesicht des Menschen bleibt immer gleich; die Miene aber wechselt d.h. sie 'verfliegt' (vultus = a volendo dicitur). Eine wegen der Stellung von Lippen, Wangen und Stirn und Mund grimmige Miene kennzeichnet den törichten, läppischen Sinn. Die freudig grinsende Miene paßt zu einem frohen Lüstling. Eine traurige Miene bedeutet Traurigkeit..."⁴

Sind das nicht ausschließlich Platitüden bis zur Tautologie hin?

" Ein steifer, unbeweglicher Hals kennzeichnet einen dummen Menschen, ein Hals, der als hygros bezeichnet wird, kennzeichnet jedoch einen Menschen, der leicht lernt. Aber hygros vom Körper gesagt, meint bei den Griechen weich, beweglich, nicht aber kraftlos, schlapp. Es ist also erforderlich genau zu klären, was dieser Begriff bezeichnet, denn bei den Griechen wurde er sehr wohl auch metaphorisch verwendet..."⁵

Der Autor dieser Texte konnte sich auf die Autorität eines Aristoteles berufen. Dadurch erscheint er aber nicht minder grobschlächtig. Kaum geeignet zudem entscheidend Erhellenderes über die Wahrnehmung menschlicher Körperlichkeit herzugeben, was nicht in der bisherigen Literatur zum antiken Bildnis längst gesehen und eindringlich beschrieben scheint.

Die wenigen aber, die sich als Kunsthistoriker mit diesem Texttyp befaßt haben (Barasch und Battisti etwa)⁶, was haben sie als Begründung dafür anzuführen der physiognomischen Literatur einen nicht nur marginalen Wert als Quellentext zuzusprechen? Kaum etwas. Sie nutzten sie. Eine systematische Begründung gibt es erst im Ansatz bei Magli und Caroli. Verstreut finden sich indessen die Versatzstücke für eine solche Begründung. Nunmehr geordnet und ergänzt, wo erforderlich, soll das Ihnen hier vorgestellt werden.

Dazu habe ich folgende Gliederung vorgesehen:

1. Position der Lehre von der Physiognomie in der Kunsttheorie seit Alberti.

Daraus folgt eine erste Einsicht in ihre Struktur.

2. Abgrenzung gegenüber ihren Randgebieten, die nicht mit ihrem Zentrum verwechselt werden sollten (Karikatur, das Grotteske, Anthropologie, Psychologie).

Das nötigt zur Bestimmung des wissenschaftlichen Weltverständnisses, - gleichsam eine grobe Chronologie in drei Etappen - aus dem heraus Argumente und die Strukturen erst nachvollziehbar werden, die den Texten zugrunde liegen.

3. Einige Überlegungen zur Konstruktion jener Bildnis-Simulationen, die unter diesen Prämissen aufzuweisen sind.

Das aber heißt: Überlegungen zum Zeichen-Charakter des in den physiognomischen Texten an der Gestalt des Menschen Bezeichneten.

Klarheit über Vorausgesetztes sollte von Anfang an hergestellt sein.

"Der menschliche Körper kann nicht mehr als Garant für Natur figurieren." Warum das, angesichts von Gen-Technologie und elektronischer Simulation?

"Körper haben ein Geschlecht. Die feministische Forschung der letzten 20 Jahre hat deutlich gemacht, daß das Geschlecht, Weiblichkeit und Männlichkeit, nicht bloß biologisch bedingt, sondern auch historische, kulturelle Kategorien sind. Körperbilder sind nicht Abbilder von 'Natur', auch nicht lediglich Idealbilder von Natur, sondern Bedeutungsträger, Konstruktionen, in denen u.a. die Differenz der Geschlechter oder Ethnien als "natürliche" suggeriert werden soll. Bilder - der bildenden Kunst wie der Medienwelt - prägen in hohem Maße unsere Vorstellungen von Körper, Natur, Identität, Geschlecht."⁷ schrieb Hammer-Tugenhat kürzlich.

Folgerung für diese Ausstellung und mein Thema hier: Die Vorstellungen von uns und unserem Körper, die wir als Teil unserer Identität erleben, sind keine natürliche Selbstverständlichkeit. Alle die uns dafür zur Verfügung stehenden Vokabeln und Bilder sind ein kulturelles Produkt. Von frühen Tagen an müssen wir uns diese aneignen und ein Leben lang ständig korrigierend überprüfen. Sie besitzen eine von dem individuellen Benutzer nicht ganz unabhängige Zeichenfunktion zur Orientierung und Selbstinszenierung in dieser Gesellschaft. Sie transportieren vor allem eine Geschichte mit sich. Geschichte meint hier, daß sie erfunden, in ihrer Semantik eingeschränkter oder erweiterter benutzt werden, als zu anderen Zeiten. Der Körper selber in seinen Erscheinungsweisen wird als Attribut kultureller und sozialer Ordnungssysteme eingesetzt. Dieser Komplex von attributiven Funktionen ist dasjenige Formvokabular, aus dem Bildnisse sich zusammensetzen. Diese gilt es zu entschlüsseln. Dazu können je zeitgenössische physiognomische Texte einer der zentralen Schlüsseltexte sein. Fragt man sich für die Gegenwart, so wird man keinen jüngeren Text finden, der den Begriff *Physiognomie* auch nur im Titel trüge. Heute heißen solche Texte anders, heute sind es die Psychologie, die Verhaltensforschung bis hin zur Humanethologie und Sozial-Anthropologie, die sich damit beschäftigen, oder es sind Bücher, in denen Anstandsregeln beschrieben sind, wie ehemals von Knigge oder Papritz. Sie wollen etwas anderes, aber sie beschreiben das Bild von menschlichem Verhalten und greifen zurück auf

Erlaubtes und deklariertes Verbotenes, wie der Angehörige einer bestimmten Schicht innerhalb unserer Gesellschaft sich zu bewegen und zu benehmen hat.

Damit prägen sie unsere willkürlichen ebenso wie die unwillkürlichen körperlichen Erscheinungen, wie es die Medien nachhaltig bestätigen und verstärken. So fällt es leicht, ist man einmal darauf aufmerksam geworden, einen französischen von einem amerikanischen Film alleine dadurch zu unterscheiden, wenn man die Mimik und Körperhaltung verfolgt: sie erweisen sich als kulturspezifische Signalsysteme.

Franz Xaver Messerschmidts mimisch-groteske Selbstbildnisse⁸, die in wenigen Jahren seit 1770 entstanden, sind in ihrer monumentalen Einmaligkeit zu einem Zeitpunkt und in einem kulturellen Umfeld entstanden, das sich abgekürzt durch zwei Aspekte ganz grob - aber hier hinreichend - charakterisieren läßt: In der Abwehr einer spätbarocken Tradition des höfischen, *repräsentativ-öffentlichen* Bildnisses und zu Beginn einer theoretischen Debatte, die sich auch innerhalb der Physiognomie-Theorie aufweisbar ist. In der Nachfolge der Ausdrucks-Theorie Le Bruns wurde emphatisch Lavater als "der Schöpfer einer Wissenschaft" begrüßt, als 1775 sein Werk 'Physiognomische Fragmente' erschien⁹, mit der sich eine Kunst erschließe, die Menschen aus ihren Gesichtern zu kennen ...".

Campers Werke 'Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen.' erschienen 1782 in niederländisch und 1792 in Berlin in deutscher Übersetzung.¹⁰ Dem Inhalte nach beschließen diese beiden (Lavater und Camper) und ihnen vergleichbare zeitgenössische Schriften das traditionelle an der antiken Säftelehre orientierte Modell der Affektenlehre, die besagt, daß sowohl die lebenslang gültigen Ausprägungen der Charakterzüge des Individuums von einer unveränderlichen Proportionalität bestimmter körpereigener Substanzen bestimmt als auch aktuelle Gefühlsregungen durch partielle Aktivierung innerhalb dieser proportionalen Anteile hervorgerufen werden.¹¹ Diese nun lassen sich an der Oberfläche des Gesichtes und an der Struktur des Kopfes ablesen.

Im Rahmen eines mechanistischen Weltbildes hatte dieses Erklärungsmuster hinreichend Kraft gehabt auch als theoretisches Gerüst für eine Physiognomiklehre¹² zu dienen, die Bestandteil der Kunsttheorie über 500 Jahre lang gewesen ist.

Das ist weit vorgegriffen.

Beginnen wir mit der Systematik. Da wäre zu fragen, wie denn die Physiognomik überhaupt in die Kunsttheorie kommt? Was ist denn der Gegenstand der Physiognomik überhaupt? Physiognomie wird heute gängig als Synonym für Antlitz, Gesicht verwendet. Und das ist eine durchaus adäquate, aber nicht minder eingeeengte Bedeutung dieser Vokabel.

Physis und *nomos* heißt: Benennung der äußeren Erscheinung. Das kennen wir als Teil der medizinischen Diagnostik. Soweit also die schiere Etymologie.

Ihr Gegenstand bestimmt sich als der Versuch, an den äußeren Erscheinungen des menschlichen Körpers die nicht unmittelbar sichtbaren, sondern nur in ihren Wirkungen spürbaren und erkennbaren Regungen der Seele abzulesen. Unterstellt wird dabei, daß es eine Beziehung von Abhängigkeiten zwischen dem Charakter eines Individuums und seiner äußeren Erscheinung gäbe. Das wird als das langfristig gültige Bezugssystem dieser Überlegung angesetzt. In der Antike und später dann in der arabischen Welt dienten physiognomische Texte als Handbuch für Diplomaten und offensichtlich auch Interessierten bei Hofe. Das läßt sich aus der ausgiebigen Behandlung der Auswahl von Sklaven und der Physiognomie des Pferdes erschließen, die in diesem Umfang in antiken Texten nicht vorhanden ist. Das "Secretum Secretorum"¹³ erteilt Alexander dem Großen auch Ratschläge zur Auswahl von Hofleuten. Deshalb kommen in diesen Texten nur erwachsene Männer vor.

Frauen, Kinder und alte Menschen beiderlei Geschlechts finden u.a. von dieser Zielsetzung her keine Erwähnung.

Physiognomik im engeren Sinne (auch als *Pathognomik* von jener geschieden) ist der Versuch, aus der Mimik, Farbe der Haut usw. etwas über die gegenwärtige Gemütsverfassung des Individuums ablesen zu können (Affektsituation). Das begleitet uns selbstverständlich in unserem Alltag, erscheint dort aber als *natürliche* Situation, als anthropologische Konstante. Und mit dieser mehr oder weniger reflektierten Erfahrung konstruieren wir angesichts historischer Menschendarstellungen gerne auch Bedeutungen von Skulpturen und Gemälden, wie es für die Interpretationsgeschichte der Werke Messerschmidts aufgezeigt wurde, der vom Verrückten innerhalb von wenigen Jahren zum genialen Konstrukteur in der kunstwissenschaftlichen Literatur avancierte.¹⁴

1.

Der systematische Ort innerhalb der Kunsttheorie.

Im II. Buch seiner 1436 erschienenen Schrift 'De Pictura' spricht Alberti von der entscheidenden Bedeutung der Darstellung der "motu animi ex motibus corporis"¹⁵ für den Maler der "historia", die immer nur aus unterscheidbaren Gestalten von Menschen komponiert werden könnte. Die Reihenfolge nun, die er im Aufbau seiner Darlegung hier, wie auch in seinem Buch 'De statua' (um 1466) befolgt finden wir bei Gauricus ('De Sculptura') 1504¹⁶ in gleicher Weise wieder:

Mit der Umrißlinie wird die Gestalt festgelegt, sie baut sich aus Proportionen auf und wird durch Beachtung der Spezifika der Körperbewegung zum Abbild des Individuellen in der bildenden Kunst. Damit ist deutlich, daß physiognomische Kenntnisse an zweiter Stelle der Wichtigkeit bei der künstlerischen Ausbildung gefordert werden: Nach der Raumdisposition (Umriß - Perspektive), und Proportion (Differenzierung nach maßhaltigen Größen) kann der bildende Künstler nur durch Kenntnis der Zeichen der seelischen Disposition in der Sprache der Mimik und Körpergestik ein angemessenes Werk verfertigen. Alberti schrieb wie man sich diese Kenntnisse erwerben kann: durch Beobachtung der Natur. Für die Proportion verwies er auf den Klassiker Vitruv, die Physiognomie beläßt er ohne eine derartige Autorität, belegt sie aber mit Beispielen aus der antiken Kunstkritik und verwies auf Giotto - wohl die Szene aus Alt St. Peter vor Augen, auf jenes Mosaik - um 1300 verfertigt - mit der Szene, in der Christus dem zu ihm übers Meer wandelnden Petrus die Hand entgegenstreckt.¹⁷ Bemerkenswert war dieses Werk wegen der sehr differenziert dargestellten mimischen und gestischen Reaktionsweisen der übrigen Jünger Jesu im Boot. Seitdem findet sich der Platz dieser Diskussion an nämlicher Stelle in allen folgenden europäischen Kunsttheorien.¹⁸

Ähnlich, aber doch mit einer entscheidenden Nuance verändert sieht das Programm der französischen Akademie den Ort der Unterrichtung und des Studiums der Affektdarstellung vor: Mit der 'Conférence' Charles Le Bruns im Jahre 1668 und den daraus erwachsenden Publikationen und Kritiken entsteht unter dem Leitbegriff der *expression* ein genau umrissenes Feld kunsttheoretischer Debatten, in dem das Problem der angemessenen Darstellung des mimischen Ausdrucks, das in den vorausgehenden und nachfolgenden Physiognomik-Traktaten nur nebenbei behandelt wurde, zum Zentrum wurde. Die Physiognomik diagnostiziert den Charakter-Typus, war und blieb von daher die Grundlage für jede Äußerung zur bildnerischen Formulierung der mimischen Varianten dieser Typologie. Damit ist die Physiognomik - wenn es denn einer derartigen Begründung bedarf - legitimer Forschungsgegenstand der Kunstwissenschaft. Dies ist sie aber aus einem weiteren Grunde: Sicherlich nicht erst seit Alberti, aber dort als Fundament jeder bildenden Kunst

festgeschrieben, ist die menschliche Gestalt zentraler Gegenstand der bildenden Künste seit der Vor- und Frühgeschichte bis in die Neuzeit hinein.¹⁹ Insofern sollte jede historische Quelle, die erreichbar ist, zum differenzierenden historischen Verständnis der feinen Unterschiede in der Bildnismalerei genutzt werden.

2.

Abgrenzung gegenüber denjenigen Randgebieten, die gelegentlich als ihr Zentrum erscheinen.

Ganz im Sinne Albertis hat sich Leonardo sowohl des einen Themas - der Proportion des menschlichen Körpers - als auch des anderen - des Gesichtes und Kopfes als Ausdrucksträger - angenommen. Mißverständnis ist über jene grotesken Kopfstudien aufgekommen, die man gelegentlich immer wieder einmal - seit Thomas Wright²⁰ (1865) - in die Frühgeschichte der Karikatur eingereiht findet. Gombrich hat dieses Vorurteil gründlich widerlegt. Angesichts dieser Zeichnungen aus der Zeit zwischen 1490 und 1503, also der Zeit der Anghiari-Schlacht, wird bei ihm der analytische Charakter und ihr konstruktivistisches Anliegen deutlich.²¹ Beim Vergleich von tierischer und menschlicher Physiognomie steht das Problem an, zu welchem Zeitpunkt der zeichnerischen Konstruktion der menschliche Charakter einer Gestalt verloren geht und eine tierische zum Vorschein kommt und umgekehrt. Was war an dieser anthropologischen Problemstellung so neuartig, daß sie schließlich erst im 19. Jh. einer systematischen Untersuchung und Lösung zugeführt werden konnte, die allerdings dann nicht mehr Physiognomik heißen konnte, sondern sich als ein vielfach spezialisiertes wissenschaftliches Feld der Forschung am Menschen darstellt? Wir werden darauf noch im nächsten Abschnitt eine Antwort zu geben haben. Die Karikatur beginnt bei den Carraccis in den 20er Jahren des folgenden 17. Jh. Sie ist ein zeichnerisches Mittel der Kommunikation über soziale Ordnungen, einschließlich nationaler und ethnischer Vorurteile, wie sie in der physiognomischen Literatur nicht, dagegen sehr ausgiebig in einer der antiken Theater-Literatur verpflichteten Tradition überkommen sind, für die ein Autor wie Theophrast mit seinen 'Charakteres' vorbildhaft wirkte. Seine Schriften wurden vielfach aufgelegt, allerdings im 16. Jh. nur 5 mal, gegen mindestens 23 Ausgaben im 17. Jh. Zwischen der Proportionslehre, der Physiognomik und dieser literarischen Charakterkunde ist sowohl die Psychologie, als auch die Anthropologie bis zum Ende des 18. Jhds. eingebunden, ohne zum eigenständigen Wissenschaftszweigen sich zu emanzipieren. Die Physiognomik aber ausschließlich als einen Tummelplatz der Frühgeschichte der Karikatur mißzuverstehen²², ist ein gängiges Vorurteil in der Kunstwissenschaft. Dagegen in der Literaturwissenschaft bezeichnenderweise nicht. Dort hat man schon sehr viel früher den Quellenwert für die Rekonstruktion sozialer Distanzierungs-Instrumentarien in diesem Literatur-Typus entdeckt.

Die ersten Leitbegriffe sind gefallen. Konstanz der Arten, Theorie der Bewegung. Diesen gilt es näher nachzugehen, aus ihnen erwächst ein erstes Verständnis für die ganz andere Art des bildlichen und begrifflichen Umgangs im 14. - 18. Jh. mit dem, was in diesen physiognomischen Texten steht.

Wir nennen das Modell der Erklärung von Welt, das im 14.- 18. Jh. ungebrochen als gültig erachtet wurde - und das sich von dem unseren über eine weitere zu nennende Zwischenstufe - ganz beachtlich unterscheidet das mechanistische. Durch diesen Unterschied gegenüber heute in den fundamentalen Vorstellungen von dieser Welt erklärt sich auch das Mißverständnis von der Karikatur wie selbstverständlich.

Was besagt das? Von der Antike her war im Mittelalter eine medizinisch-psychologische Vorstellung vertraut, die wir als die humorale Säftelehre kennen. Charakter und Temperament werden bei jedem lebendigen Wesen - sei es Tier oder Mensch - von vier körpereigenen Flüssigkeiten determiniert. Das Blut, die Galle, die schwarze Galle und die Lymphflüssigkeit erscheinen in je unterschiedlichen Mischungsverhältnissen.

Die jeweils proportional dominierende prägt den dominanten Charakterzug des Individuums als Sanguiniker, Choliker, Melancholiker oder Phlegmatiker. Ist beim Menschen das Mischungsverhältnis komplex, so unterscheiden er und sein Charakter sich von dem des Tieres nur insofern, als die des Tieres von geringerer Komplexion ist. Damit lassen sich bei Tieren die Unterschiede klarer als dominant erkennen. Von daher ist der Tier-Mensch-Vergleich der physiognomischen Theorie begründet, der bis heute in den Comic-Strips sein Fortleben feiert.

Von den physiognomischen Merkmalen, die die Komplexionslehre verzeichnet, hat Dürer in dem Gemälde 'Vier Apostel' (München, Alte Pinakothek, 1524/25) Differenzen von Hautfarbe und Haarwuchs offenkundig durchgehend beachtet: die weiß-rötliche Haut des Sanguinikers Johannes, die hitzig gelbliche Farbe des Cholikers Markus, die schimmernde Bläulichkeit des saturnischen Melancholikers Paulus und die Bleichgesichtigkeit des Phlegmatikers Petrus. Gegen die feinen, reichen Haare des Johannes stehen die Löwenmähne des Markus und die fast kahlen Schädel, vom ausgefallenen Haar gekennzeichnet, des Paulus und Petrus.

Wie nun aber Inner-Körperlich zwischen den Organen und der Seele diese Wirkungen sich entfalten, die wir Gemütsverfassungen oder nach altem Sprachgebrauch Affekte oder Passionen, Leidenschaften nennen, darüber bestand nur eine sehr vage Vorstellung, die sich der Modelle antiker kosmologischer und medizintheoretischer Erklärungen bediente.

Erst Descartes hat mit seiner Schrift 'Les passions de l'âme.' von 1649 eine dezidiert mechanistische Erklärung bereitgestellt.²³ Demnach wirken in einem geschlossenen Regelkreis diese Organflüssigkeiten unmittelbar sowohl auf Teile des Gehirns - angestoßen von der *anima*, deren Durchbruch zur materielle Körperlichkeit in der Hirnanhangdrüse erfolgt -, dann vermittels der *ésprits* auf die Muskeln und reizen sie zu denjenigen Reaktionen, die wir schließlich als aufmerksame Beobachter an Veränderungen der Farbe der Haut, den Anspannungen unterschiedlicher Muskeln als eine mechanische Veränderung des Äußeren eines Menschen wahrnehmen.

Auf diesem mechanistischen Modell fußend legte der Direktor der Pariser Akademie Royale des Beaux-Arts - Charles Le Brun - 1668 eine Folge von Schema-Zeichnungen vor, die sich ausschließlich auf den Effekt konzentrieren, den die Muskeln des mittleren Gesichtsbereiches durch mechanische Verformung an ausdrucks-bestimmenden Eindrücken hervorrufen.²⁴ Dabei kann nicht übersehen werden, daß er diese spezielle Ausdruckstheorie als einen Teil einer umfassenden Theorie begriff, in der die Physiognomik als ein wichtiger Bestandteil ein eigene Abhandlung erfuhr, die allerdings zu seinen Lebzeiten nie zur Veröffentlichung kam.

Nicht analytisch wie bei Leonardo und Dürer, sondern als konstruktive Entwürfe für die zeichnerisch Herstellungen von Eindrücken sind diese Zeichnungen zu verstehen. Zudem liegt diesem Konstruktionsverfahren ein anderes Prinzip zugrunde, als wir bei Leonardo und Dürer vorfinden. Bei beiden ist es ein Proportionsschema, also relationale Maße, die in der

geometrischen Aufteilung des Kopfes eingetragen werden. Die allgemeine Maßhaltigkeit des Kosmos und somit auch des sich darin befindenden Menschen liegt diesem Verfahren voraus, wie es seit Platon im Abendland geläufig ist. Nicht so bei Le Brun. Gemeinsam mit seinen Vorgängern nutzt er eine ideal proportionierte Kopfdarstellung als Ausgangspunkt ('Le Tranquilité'). Seine Zeichnungen unterscheiden sich dann aber in zweierlei Hinsicht. Zum ersten zeichnet er eine mittlere Vertikale ein, die vom Proportionsschema her entweder redundant oder aber unverständlich bleiben muß. Zweitens sind seine Köpfe nicht einem Quadrat eingeschrieben - wie etwa bei Dürer und virtuell bei Leonardo. Damit bezeichnen seine parallelen Horizontallinien nicht nur die Maßgrenzen der proportionalen Teilung, sondern zugleich den Ort, die Lage der nunmehr bewegten Partien des Gesichts, wie er sie in der Beschreibung der jeweilig dargestellten Affekte auch im einzelnen beschrieb (von Damisch 1981:123 als "écart" bezeichnet). Nun ist Allgemeingut der Forschung, daß er nach der von Descartes 1649 publizierte Theorie 'Les passions de l' âme.' argumentiert. Dafür zeugen nicht zuletzt einige anatomische Zeichnungen des menschlichen Kopfes, sowohl von der Seite, wie auch von vorne, in denen die Bahnen der Nerven und die Teile des Gehirns detailliert aufgenommen sind. Sein erweiternder Beitrag zu dieser Theorie ist nun in den Zeichnungen darlegen zu können, wie unterschiedlich sich die Nähe oder Ferne - von vorne gesehen - der Teile des Gesichtes zur Hirnanhangdrüse gestaltet, die für den Ausdruck eines typisierten Affektes bestimmend sind. Er erfaßt die Affektsituationen als körperlich fühlbare Bewegungen. Daher ist die genaue Bestimmung der Lage oder des veränderten Ortes dieser Teile von zentraler Bedeutung. Bezeichnung aber der Lage oder des Ortes eines Objektes auf einer virtuellen Fläche kann man nur mithilfe des descartschen Koordinatenkreuzes. Und genau dieses kommt hier zur Anwendung. Damit handelt es sich bei Le Brun nicht mehr um eine topologische Taxonomie, sondern um eine modulierende Kinetik, eine Symptomatologie, die sich in seinen Zeichnungen manifestiert. Jedes intermediäre Stadium ist damit zu erfassen, wenn man wie er von sechs einfachen, unvermischten Passionen ausgeht. Die Korrekturen der Benennung auf den Zeichnungen selber weist genau auf dieses Problem hin und genau dieses Problem stellt sich den verschiedenen Herausgebern im Laufe des 18. Jhds., die die Reihenfolge, Anordnung und Benennung ständig variieren (Testelin, Le Clerc, Picart, Audran bis Morel 1806, Simmoneau und de la Sarthe).

Analysiert man nun wiederum den Kanon der Affekte-Stufen, die Le Brun auswählt, so kommt man rasch zu dem Ergebnis, daß es sich um diejenigen angemessenen Äußerungen handelt, die in der höfischen Gesellschaft Frankreichs des 17. Jh. als positiv konnotierte erkennbar sind.²⁵ Ihnen war ein unglaublich langes Nachleben in der bildenden Kunst beschieden, noch nach 1820 galten sie als brauchbares und unersetzliches Formenrepertoire der Künstlerausbildung und Atelierpraxis.²⁶ Die Vorbilder aber hatte Le Brun keineswegs der Regel Alberti folgend nach der Natur - und sei es auch nur dem *grand theatre du monde*, wie der Hof von Versailles bezeichnet wurde - sondern aus der bildenden Kunst sich geholt: von antiken Statuen und Büsten, bei Raphael, ebenso wie bei Correggio hatte er die dort allerdings der Götter- oder Heroenwelt angehörenden Vorbilder gefunden. Das Repertoire höfischer mimischer Gefühlsäußerungen erfährt man hier wohl unübertrefflich deutlich als kulturelle Zeichensprache der beherrschenden Schicht der Gesellschaft, zumal des Königs, wie sie in dem Unternehmen Curaeu de La Chambres angelegt waren. Damit verfügte sie über ein Mittel zur Herstellung sozialer Distanz. Literatur und Theater taten ein Übriges dazu: Theophrasts 'Charakteres' wurden ab 1688 in zahlreichen Auflagen herausgebracht mit den Ergänzungen von La Bruyère.²⁷ Aber ich greife vor, ich komme später darauf zurück. Bleiben wir noch bei der Interaktion von Knochen und Muskeln der Physiognomik des mechanistischen Zeitalters.

Die Hochzeit des mechanistischen Weltbildes in der Physiognomik aber wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt erreicht: in der Phrenologie. Dafür steht der Name des niederländischen Arztes Peter Camper. Ab 1784 veröffentlichte er eine Reihe von Büchern, in denen er durch Vermessungen von Schädeln die dominante ethnische Differenz - sicher längst wahrgenommen und in sprichwörtlichen Volksweisheiten und in der Karikatur kolportiert - nun auch zu einem metrisierten Index individueller Differenzierung ausgebaut hat.²⁸ Der Anatom Gall und sein Assistent Spurzheim entfachten wenig später (1810) mit ihrer *Phrenologie* eine ganze Modewelle der charakterlichen Schädelkunde, die von Gottfried Schadow Johann Gottfried Schadow: 'National - Physiognomieen oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des menschlichen Kopfes, in Umrissen bildlich dargestellt auf neun und zwanzig Tafeln, als Fortsetzung des Policlet oder Lehre von den Verhältnissen des menschlichen Körpers' (Berlin 1835) bis in die Rassentheorie des 20. Jh. nachwirkte, und die vor allem in der forensischen Anthropologie heute noch eine gewichtige Rolle spielt.²⁹ Voraussetzung aber dafür daß Le Brun und Camper, Gall und seine Epigonen so überzeugend wirken konnten war eine Überzeugung, die wir mit dem Namen Linnè und Buffon verbinden, die sich ihrerseits - ebenso wie Descartes - auf die biblische Schöpfungsgeschichte berufen konnten: nämlich das Argument von der Konstanz der Arten. Nach dieser Überzeugung sind alle diese am Menschen und Tier beobachtbaren Unterschiede ein unveränderliches Zeugnis der unendlichen, aber seit der Schöpfung der Zahl nach konstanten Mannigfaltigkeit der schöpferischen Kraft der Natur.³⁰

Lange vor Darwin entfaltete sich in der englischen politischen Karikatur - vor diesem Hintergrund als Karikatur begreifbar - ein Instrument der politischen Diffamierung eines innenpolitisch unerwünschten Konkurrenten um die Vorherrschaft im Königreich Großbritannien: die Iren wurden als affen-ähnliche Menschen von unausrottbarer und nicht durch kulturelle Einwirkung zu beseitigende Roh- und Dumpfheit charakterisiert.³¹ Grade ob der christlichen Überzeugung von der Konstanz der Arten konnte kein philanthropisch-pädagogisches Konzept entstehen, das auf der gleichzeitigen Überzeugung von Gleichheit Aller und angesichts der Kampagne zur weltweiten Abschaffung der Sklaverei, die von den gleichen Briten betrieben wurde.

Doch in der bildenden Kunst bahnte sich vor allem in Frankreich und Deutschland eine neue Innerlichkeit als bürgerliche Reaktion auf die als steif und unmenschlich empfundene höfische Kultur des späten Absolutismus an: die Eroberung eines neuen Kanons zulässiger Affekteäußerungen findet sich in den Darstellungen des 'leidenden Helden'³², des Kindes und der geschlossenen Familie. Als ursprünglicher und natürlicher (Rousseau, Itard) wurden deren Affekte-Äußerungen herausgestellt.

Bildbarkeit und Erziehung waren die gesellschaftlichen Instrumente, mit denen man hoffte, den unerwünschten Wirkungen von Temperament-Anlagen Herr zu werden. An der Grundüberzeugung von der Konstanz der Arten aber ändert sich lange nichts. Nur das Vokabular änderte sich: im Deutschen erschien der erste Text von Christian Tobias Ephraim Reinhard [1719 - 1792], 'Beweis, daß die Menschen nur einen einzigen Hauptsinn, nämlich das Gefühl besitzen.' (Sorau 1758). *Gefühl* wird erst danach zum Oberbegriff in der deutschen Sprache für alles, was bis dahin unter *Passionen* oder *Affekten* getrennt oder subsumiert wurde.³³

Mit dem Buch von Anton Tischbein 'Unterricht zur gründlichen Erlernung der Malerey' von 1771, zeigt sich bereits eine Konsequenz auch in der Kunstlehre, die sich nachhaltig im Kommentar einer 1804 in Wien erschienen Übersetzung von Charles Le Brun 'Traité sur

les Passions'. (Amsterdam/Paris 1698), wiederfindet, in der ausführlich eine Unterscheidung von Empfindsamkeit und Gefühl dargelegt wurde. Das Gefühl sei "die Fertigkeit, an den Leiden oder Freuden Anderer Theil zu nehmen", Gefühl ist somit als moralische und soziale Fähigkeit klassifiziert. Empfindung dagegen sei "die Fähigkeit an den eigenen Gemüthsbewegungen Vergnügen zu vermerken", wurde also als interne Aktion des Subjekts vom Gefühl geschieden und ist zudem, wie mir scheint, dem heutigen Sprachgebrauch eher entgegengesetzt definiert. Es liegt selbstverständlich nahe, daß wir mit dieser Unterscheidung auf den Beginn einer Wissenschaft verwiesen sind, die wir heute unter dem Begriff der *Psychologie* erwarten. Damit werden interne seelische Prozesse bezeichnet, die von Handlungs- oder Reaktionsanlässen getrennt, als Innenwahrnehmungen oder Befindlichkeits-Bezeichnungen zum ersten Mal überhaupt auf einen spezifischen Begriff gebracht wurden. *Gefühl (Mitgefühl)* aber ist als soziale Fähigkeit bestimmt, die ein bestimmtes bürgerliches Öffentlichkeitsverständnis voraussetzt und das sich entschieden gegen ein feudalistisch-adeliges Öffentlichkeitsverständnis abzusetzen bemüht sich zeigt. Das Problem schien gelöst, aber die Begrifflichkeit und seine Darstellungsmöglichkeiten blieben unzureichend. Wenn durchaus im mechanistischen Sinne Knochen, Muskeln und Haut in ihrem mechanischen Wechselspiel als Indikatoren von innerlichen Prozessen beschreibbar gemacht waren, dann wußte man doch sehr wohl, daß noch ein Mediator im Spiel sein mußte, den man genauer zu fassen trachtete. *Ésprits*, Lebensgeister oder *Phlogiston*³⁴, spekulative Notnamen konnten auch ein mechanistisches Denken nicht befriedigen. Die Wissenschaft der Anatomie war durch die Phrenologie auf die Rolle der Größe des Gehirns aufmerksam geworden. Damit stand dessen Mittler-Rolle zwischen Herz und Seele zur Debatte. Seit dem frühen 17. Jh., seit Harvys Entdeckung des Blutkreislaufes, hatte man sich mit den peripheren Nervenbahnen beschäftigt. Davon zeugen etwa die anatomischen Zeichnungen des römischen Architekten Pietro da Cortona aus der Zeit um 1620, die in Glasgow aufbewahrt werden³⁵ ebenso, wie Le Bruns Kopien nach Vesalius³⁶. Descartes war der erste, der dafür ein Modell formulierte, als er die Glandola pineale als zentrale Vermittlungsinstanz zwischen Seele und Körperperipherie hypostasierte. Im weiteren Verlauf nun kam man diesem Zusammenhang näher, daß entscheidende Transportwege die Nervenbahnen waren. Galvanische Flüssigkeiten und elektrische Ströme wurden zu dieser Zeit erstmals 1803 für die Affekte und ihren Ausdruck als mögliche Vehikel benannt.³⁷ Doch die Begriffe standen nicht bereit, die Beobachtungen führten vorerst noch zu wortreichem Ersatz: "The property in the hand of ascertaining the distance, the size, the weight, the form, the hardness and softness, the roughness or smoothness of objects results from the combined perception through the sensibility of the proper organ of touch and the motion of the arm, hand, and fingers." So etwa formulierte es Charles Bell, der sich um 1802 ff vor allem mit den muskulären Bedingungen der Gesichtsmimik beim Menschen und deren Darstellbarkeit in bildender Kunst befaßte. Zwar widmete er sich später wiederholt dem Problem der Nerven, aber erst in der 3. Auflage seines Werkes - ein Jahr nach seinem Tode - fügte Alexander Shaw einen Appendix über die Nerven bei.³⁸ Am Ende dieses Entdeckungsganges - nach der Mitte des 19. Jhds. - stand die Einsicht, daß es sich bei den Gefühlsprozessen um energetische Vorgänge handeln mußte. Die physiognomische (= *moralische*) Deutung der Zeichen des Gesichts wich endgültig einer physiologischen.³⁹

Duchenne du Boulogne⁴⁰ begann 1852 seine Untersuchungen der Reizung von Gesichtsmuskeln durch elektrischen Strom zu publizieren und 1872 publizierte Darwin seine Folgerungen aus seiner Abstammungslehre für den vergleichenden Ausdruck von Emotionen bei Tieren und Menschen.⁴¹ Vor allem bei Kleinkindern suchte er nach den kulturell ungebrochenen Ausdrucksformen. Damit brach auch für die Physiognomik das Zeitalter der

Thermo-Dynamik an (auf Nerven und Prozesse abhebend), mit dem das mechanistische (auf Knochen = Hebel und Muskelbewegung gestützt) abgelöst wurde und Denken in Prozessen zur Voraussetzung hatte.

"Der Schöpfer brauchte um die Mechanik nicht besorgt zu sein; er konnte in seiner Weisheit auf Grund seiner göttlichen Phantasie diesen oder jenen, einen oder mehrere Muskeln gleichzeitig aktivieren, weil er beabsichtigte, daß die bezeichnenden Zeichen jedes Gefühls, bis hin zu den flüchtigsten, vorübergehend dem Gesicht des Menschen eingeschrieben seien. Nachdem er diese physiognomische Sprache einmal geschaffen hatte, genügte sie ihm, um sie universell und unveränderlich zu belassen, um jedem menschlichen Wesen die instinktive Fähigkeit zu verleihen, jederzeit seine Gefühle durch Muskelkontraktion zum Ausdruck zu bringen."⁴²

Konsequenterweise listete Duchenne diejenigen Muskeln auf, die für den jeweiligen Gefühlsausdruck zuständig seien. Damit konnte er also folgern, daß das Problem des Gefühlsausdrucks wesentlich ein Problem energetischer Ströme in den Nervenbahnen war, und die, bei der Selbstbeobachtung häufig wichtiger dünkenden, körperlichen Begleiterscheinungen, für die Formulierung des Gesichtsausdrucks absolut marginal und nebensächlich, wenn nicht sogar nur eingebildet seien. Über die Quellen dieser unerläßlichen Nervenströme, die Generatoren für die erforderliche Energie indes läßt er den Leser im Unklaren. Er lokalisiert sie im Rückenmark und Gehirn, also letztlich bewegungs- und empfindungslosen Teilen des menschlichen Körpers, die nun mittels der Introspektion, wie sie Schopenhauer annahm, nicht mehr das Individuum sich selbst wahrnehmen lassen, wie es an der Peripherie seiner äußerlichen Erscheinung für andere erschien, sonder nur immer als ein Produkt seiner eigenen Einbildungskraft wiederfinden lassen.

Besonders konsequent hat sich ein deutscher Mediziner, Theodor Piderit (1826-1912), der sich in der Revolution von 1848 politisch engagiert hatte und deshalb für längere Zeit nach Südamerika emigrierte, seinen 1858 veröffentlichten Untersuchungen gewidmet und in aller Konsequenz die Seelentätigkeit als ausschließliche Gehirnfunktion charakterisiert und dafür den Begriff vom *Seelenhirn* geprägt.⁴³

Für ihn nun hebt sich der Unterschied von charakter-typischen Strukturen der ruhenden Physiognomie und der gefühlsbedingten Mimik insoweit auf, als bereits sehr früh die Physiognomie von der Mimik kontinuierlich gestaltet und geformt würde. Damit würde die stumme Sprache des Geistes durch den Spiegel des Antlitzes gleichsam jeweils an der Stätte ihrer Entstehung sichtbar. Er glaubte dadurch eine hinreichend rationelle Begründung für die Lehre vom Gefühlsausdruck gefunden zu haben. Somit nun war in der Tat ein entscheidender Teil des mechanistischen Modells der älteren Affekte-Lehre endgültig durch ein energie-dynamisches, prozeßhaftes Modell ersetzt. Zugleich war aber die Beteiligung des übrigen Leibes - andere Organe etwa, ja selbst der Sinnesorgane - weitgehend aus dem Erklärungsmodell eliminiert. Denn selbst die Sinnesorgane hatten nach seinen Studien lediglich nur noch sekundäre, passive Zulieferungsfunktionen. Er trennte in seinem Entwurf des Seelenhirns das empfindende Vermögen vom Willensvermögen analog zu den stimmungsneutralen Nervenbahnen im Rückenmark, das die sensorischen und motorischen Nervenbahnen miteinander verbindet. Damit wird in aller Konsequenz sowohl der Charakter des Menschen, als auch sein Gefühlsleben als Produkt seiner selbst als sozialem Wesen zu denken eröffnet, denn Piderit verwirft in seiner Kritik die von diesem selber jedoch nie ausformulierte Unterstellung bei Duchenne, daß die externe Reizung der Muskeln irgendeinen der Mimik entsprechenden Bewußtseinsinhalt zur Folge hätte. Denn: Das *Vermögen* habe der Mensch von Natur aus, den *Inhalt* aber bilde er sich erst im lebendigen

Umgang mit seines Gleichen, setzte Piderit ihm entgegen.

Gefühle konnte man damit anders begreifen. Den Höhepunkt dieser Überlegungen erreichte die Physiognomie mit Ludwig Klages, der 1910 mit seiner Theorie von der *Ausdrucksbewegung* eine nachgerade expressionistische Physiognomik verfaßte.⁴⁴ Hier ist nur noch vom Wechselspiel des Austausches von Trieb- und Willensimpulsen die Rede. Er verließ das traditionelle Indikatorenrepertoire, indem er die Handschrift als Aufzeichnung eines authentischen Abbildes innerer Prozesse begriff.

Die Geschichte der neueren Graphologie reicht zurück bis auf Baldo (1622)⁴⁵. Sie ist auf die Analyse des Empfindens gerichtet und wurde der Definition des 18.Jh. weitgehend noch gerecht, durchaus analog zum Kunst-Ideal des Expressionismus.

Das nach außen gerichtete, auf soziale Kompetenz und soziale Regulative orientierte Pendant zu Ludwig Klages findet sich in den Schriften von Karl Bühler im Begriff von der Ausdruckshandlung und dem den Probanden folgenden verstehenden Blick des Beobachters.⁴⁶ Ihre Theorien unterscheiden sich wie ein Bildnis eines expressionistischen Künstlers vom dem eines der Neuen Sachlichkeit.

Klages Blick ist nach innen gerichtet, Bühlers kalter Blick auf das Äußere eines Gegenübers, ist also selber soziale Interaktion, die simulierte Introspektion von Klages um eine Dimension erweiternd.

Gehen wir einen kurzen Moment zurück, so werden wir diese Doppelung des endogenen Blicks nach innen und den exogenen auf ein Gegenüber in allen drei bisher geschiedenen Phasen vorfinden: So wie sich Theophrast von Pseudo-Aristoteles⁴⁷ unterscheidet, unterscheidet sich Descartes und La Bruyère von Le Brun, Lavater und Camper von Carus⁴⁸ und den Physiologen (wie Balzac und Zola), Klages von Bühler und den Behavioristen allgemein.

3. Einige Überlegungen zur Konstruktion jener Bildnis-Simulationen, die unter diesen Prämissen aufzuweisen sind.

Kommen wir zum 3. Abschnitt, von dem bereits einiges gelegentlich vorweg angesprochen wurde. Welche artistischen Konstrukte sind das Resultat aus den aufgezeigten Prämissen, oder - wissenschaftlich korrekter - was erschließt sich dem Kunstwissenschaftler an historischer Kunst unter den aufgezeigten Prämissen?

Beginnen wir am anderen Ende bei Maria Lassnig und Arnulf Rainer:

Die expressionistische Tradition, also der endogene Blick ist offenkundig in der Wahl der artistischen Mittel. Von der attributiven Funktion der Farbwahl bis zum gestisch bestimmten Duktus der Strichführung und des Farbauftrags. Ihre Leidensbereitschaft und Leidensfähigkeit beweisen sie in jedem ihrer Züge. Kaum ein einschlägiger Gefühle-Begriff deckt das, was sie auszudrücken vermögen, es bedürfte wohlüberlegter Beschreibung, um ihren Ausdruck verbal annähernd einzuholen. Diese Werke entziehen sich widerständig sprachlicher Erfassung. Kategorien der Psychiatrie werden ihnen ebenso wenig gerecht, wie begriffliche Dichotomien von Befindlichkeitsbeschreibungen (Liebe - Haß, Trauer - Freude), von denen sie allenfalls als deren Zerrbilder erfahrbar sind. Destruktion von Erfahrung und dessen Begriff strömt von ihnen aus. Sie hinterlassen Rat- und Sprachlosigkeit. Es sind Kabinettstücke, deren spezifischer Ikonographie indessen sehr wohl auf die Spur zu kommen

wäre. Sie stehen zumindest in der Tradition der "verletzlichen Gesichter"⁴⁹ des 19. Jahrhunderts, evozieren Metaphern von Metamorphosen und Versuchen von Wiedergeburten.

Dagegen erscheinen sowohl Warhols von 1978 wie Richard Lindners Figuren, von 1963, wie silikongespritzte Bestien medialer Simulationen. Ihnen begegnet man nicht als Voyeur, sondern als Teilhaber an einem elektronischen Spektakel, das kalt bleibt und Kälte erzeugt. Ihnen braucht man ihre Nähe zur Produkten-Werbung nicht erst anzudichten. Sie sind nur zu dem fähig, was sie als Rolle in der Darstellung zugesprochen bekommen haben. Identisch bleiben sie mit dieser sozialen Rolle gerade ob ihrer scheinbaren erotisch konnotierten Absonderlichkeit aus dem Blickwinkel bürgerlicher Wohlanständigkeit. Sie sind Produkte einer konsumorientierten Großstadtgesellschaft: Lebensfroh und unbeschwert genießen sie nichts als sich selbst in dieser Rolle. Sie erzeugen einverständiges Grinsen und bestätigendes Einverständnis oder ebenso vehemente Abwehr von Fremdbestimmung, aber immer Eindeutigkeit, wenn es denn um die moralische Seite ginge. Sie sind repräsentativ, also öffentlich gerade in ihrem Anschein von Intimität.

Öffentlich wie die Bildnisse der Neuen Sachlichkeit, auf die hervorragend eine Stelle aus einem Roman von Hans Steguweit aus dem Jahre 1931 paßt.

In seinem Roman 'Jünglinge am Feuerofen' berichtet der Ich-Erzähler Manes Himmerod eine von ihm als repräsentativ verstandene Momentaufnahme der jungen Frauengeneration. Während einer Zugfahrt kommt ein "junges Mädchel" ins Abteil "das nicht mal guten Abend sagt."

"Dafür ließ sich die Puppe ins Plüsch fallen, schleuderte die seidenen Beine übereinander und zündete sich eine Navy-Cut an, die nach Honig und Opium roch. Die kaum Sechzehnjährige hatte rasierte Augenbrauen und zog sich die Lippenbogen mit einem Rotstift nach. [...] Ich wußte jetzt, wie ich mir ungefähr die mondäne Fortschrittsjugend vorzustellen hatte, zumal die Tante in einer Zeitschrift studierte, die sich "Edle Nacktheit" nannte. Gewiß, die Jungfrau fürchtete sich mehr vor dem Kochherd als vor dem Bett. Und sie würde wohl Gitte, Lo oder Resi heißen, obzwar sie auf Brigitte, Charlotte oder Therese Namenstag feierte."⁵⁰

Dagegen verweise ich auf die intimen Bildnisse expressionistischer Maler. Und hier greife ich für diese Gesichts-Landschaften auf einen völlig anderen Text zurück. Nicht aber wie zuvor auf einen Jung-Mädchen Roman, sondern auf einen wissenschaftlichen Text von 1913. Darin geht es um psychologische Anthropologie, weil ich finde, daß darin einige Überlegungen vorgetragen werden, die erstaunlich gut Aspekte und Probleme expressionistischer Kunst - ohne von dieser überhaupt nur zu sprechen - vorgetragen werden, noch dazu, weil zumindest die deutschen expressionistischen Künstler Ansätze von Theorie oder gar programmatische Manifeste nicht hinterlassen haben. Der Autor ist Ludwig Klages.

"Man redet heute viel von "Gesichten", glaubt Kunstwerke ausnehmend zu lobpreisen, wenn man sie für "Visionen" erklärt, schmeichelt dem Künstler oder wähnt, es zu tun, mit dem Namen des "Visionärs".⁵¹ Nun können zwar Künstler daneben noch Visionäre sein, ganz sicher aber nicht darin liegt ihre Künstlerschaft. Ja, man darf mit hoher Wahrscheinlichkeit behaupten: wären alle Künstler von Rang ebenso große Visionäre gewesen, wie sie tatsächlich bedeutende Künstler waren, so gäbe es gar keine Kunst! Weil nämlich echte Visionen sofort auch als ein Fertiges dastehen, so wäre der einzige Antrieb, den sie in

gleichsam künstlerischer Hinsicht vermitteln könnten, der Wunsch, dieses Fertige unvergänglich zu machen durch Nachbildung seiner in einem beständigen Stoff; vergleichbar dem Bestreben des Wanderers, von den mancherlei Landschaften, die er durchmißt, in seiner Dunkelkammer Photogramme mit nach Hause zu nehmen. Allein [...] wäre das allergetreueste Nachbild niemals imstande, in seine unvermeidliche Starre hineinzubannen das Ereignis einer echten Vision; ganz davon zu schweigen, daß der Visionär alsbald die Unmöglichkeit erriete, anhand eines Abklatsches die ihm erwünschte Vision zu erneuern, und statt dessen darauf verfallen müßte, [...] den ersehnten Erfolg herbeizuführen durch Wiederholung gewisser Begleitumstände des begnadeten Augenblicks. [...] Trüge der Bildner fertig im Geiste, was erst durch den Gestaltungsvorgang "in die Erscheinung zu treten" bestimmt ist, so würde ihm bei noch so großer Begabung der Antrieb zum Bilden fehlen. Das sog. Motiv ist nicht ein Bild, sondern ein durch Eindrücke oder Phantasmen erregter Drang. Sollte vorstehende Abschweifung über den Bildnertrieb es auch nur einigermaßen aufgeheitert haben, warum das Werk, damit es entstehe, gerade das Nichtdasein dessen erheische, was die Empfänglichkeit des Zuschauers weckt, so dürfte es nunmehr ohne weiteres einleuchten, wenn wir das Wesen der Begabung in das Gestaltungsvermögen setzen und dieses beispielsweise folgendermaßen erklären: Nicht das macht den Tondichter, daß er Töne und ihre Verbindungen behalte, [...] nicht das den Maler, daß er den Kopf sich mit Linien und Farben fülle; sondern darin besteht ihre unterscheidende Fähigkeit, ihr Inneres leichter und besser als Unbegabte in Formen, Farben, Tönen auszusprechen; wohingegen die Empfänglichkeit für den Anschauungsstoff samt den aus ihr wieder zu begründenden Auffassungsanlagen abhängig wäre vom bildnerisch schon Gestalteten [...]. Wir werden das indes überzeugender und tiefer begründen, wenn wir über den verhältnismäßig sehr engen Spielraum künstlerischer Gestalter hinaus den Blick auf die grenzenlose Mannigfaltigkeit möglicher Begabungen richten und wenigstens umrißmäßig wahrscheinlich zu machen suchen den viel allgemeineren Satz, daß auf der Ebene bloßer Lebendigkeit erleidendes und ausdrückendes Erlebnis polar zusammengehören, daß aber auf geistiger Ebene, wo das Polaritätsverhältnis verloren ging, das Auffaßbare nach Richtung und Umkreis sogar als bestimmt erscheine vom Ausdrückbaren. [...]

Imgrunde genommen würdig und anerkennt man nur Verstandesgaben, obgleich doch natürlich auch solche des Willens und des Gefühls zu beachten wären (um einmal der üblichen Dreiteilung die Ehre zu geben).

Die Antwort auf die nun jedenfalls vorbereitete Frage, wie es sich mit der Gleichsetzung von Begabung und Gestaltungskraft vereinbaren lasse, wenn man zu den Begabungen zähle sogar eine bloß passive Stimmbarkeit und Aufgeschlossenheit des Gemütes, soll uns sogleich Gelegenheit bieten zur Entwicklung des Satzes von der Polarität einer wirkenden zu jeder erleidenden Lebensseite und so den Übergang bilden zum Hauptgegenstande: der Anhängigkeit des aufnehmenden vom prägenden Vermögen des Geistes. Es scheint uns nämlich die allerdings passive Gabe der Feinfühligkeit zuerst einmal immer verflochten zu sein mit einer genau entsprechenden Zartgliedrigkeit des Vermögens zum Stimmungsausdruck, sodann durch dieses aber sogar bedingt und begrenzt zu werden, insoweit sie in sich begreift die Fähigkeit erhöhten Bemerkens. Die Zartheit der Auffassungsgabe für fremde Gefühle bemißt sich graduell und artlich nach der Beschaffenheit des Vermögens, eigene Gefühle nicht sowohl nur zu haben als vielmehr sie störungslos auch erscheinen zu lassen!

Wir haben es [...] als eine der Ausdruckslehre schlechterdings anzuerkennende Tatsache hingestellt, daß durch die bloße Wahrnehmung z.B. eines Gesichtsausdrucks die seelische Regung vom Wahrgenommenen auf den Wahrnehmenden hinüber walle, und geben jetzt für das Verständnis des Sachverhalts den in Aussicht gestellten Fingerzeig. Wenn wir das

Miterlebnis, zu welchem der Wahrnehmende darnach veranlaßt würde, wiederholt ein Mitbewegtwerden nannten, so meint die Wendung nicht bloß den besonderen Erleidenscharakter des Miterlebens, sondern auch noch als im Wahrnehmungsträger zudem sich ereignend den Ablauf solcher /169/ Körpervorgänge, wie sie statthaben würden aus Anlaß eigener Wallungen ähnlicher Art. Die ursprüngliche Wallung erscheint in gewissen Lebensvorgängen des Leibes; das Miterleben fremdseelischer Wallungen hängt nach Tiefe und Stärke vom Grad der Fähigkeit ab, deren Erscheinung körperlich aufzunehmen, und die hinwieder für jene überhaupt erlebbare Regung von der Leichtigkeit, diese zu äußern.

So irrig es ist, zu glauben, das Erlebnis der Trauer bestehe in der Empfindung des Weinens usw., so trifft es doch zu, daß derjenige auch nicht mehr nennenswert zu trauern vermöchte, dessen körperlicher Ausdruck des Trauerns weitgehend unterbunden wäre. Erst recht aber wäre er dadurch verhindert, fremdseelische Trauer zu bemerken!

Ist nämlich schon vom eigenen Trauern unzertrennlich, der, wenn auch noch so verinnerlichte, Ausdruck der Trauer, so bedarf es vollends einer gewissen Leichtigkeit des ungewollten Sichäußerns, wenn die expressiven Körpervorgänge wenigstens andeutungsweise eintreten sollen auf die bloße Wahrnehmung hin der Erscheinungsmerkmale des Trauerns. Nur dadurch jedoch kann die fremde Trauer gefühlt und infolgedessen dann auch gefunden werden. [...] /170/

Fassen wir an der Feinfühligkeit nur die Stimmbbarkeit des Gemüts durch Wahrnehmungsgegenstände ins Auge, so liegt in ihr allerdings der vitale Ermöglichungsgrund derjenigen Art von Gestaltungskraft, die [...] das Wesen des Zartsinnes /171/ ausmachen würde, keineswegs aber bereits es selbst. Es muß vielmehr zu jener hinzukommen eine Anregbarkeit des Geistes, derzufolge das Eigengefühl als aus dem Fremdgefühl hervorgegangen auch unmittelbar beurteilt wird. Die (Anregbarkeit des Geistes) aber wiederum hat eine schlechthin vitale (Vorbedingung) und außerdem noch eine Vorbedingung im Charakter des Fühlenden, will sagen in der Verbindungsweise des Geistes in ihm mit der Vitalität in ihm. Die vitale Bedingung besteht in nichts anderem als in der Selbständigkeit seiner Lebensartung [...] Erst aber die geistige oder persönliche Vorbedingung, [...], befähigt zur Umsetzung der seelischen Mitschwingungszartheit in eine noch beträchtlich darüber hinausgehende Merkfähigkeit für fremde Gefühle: und die nun ist eine echte Gestaltungskraft. [...]

Es findet nämlich auch keine Vergegenwärtigung eines Sachverhalts statt ohne ein, obschon für gewöhnlich unmerkliches, Auftreten gewisser Antriebe, die entweder dessen Nachahmung anstreben oder die Darstellung eines Charakters. [...] Das / 175/ Hineinversetzen ist aber garnicht anderes als ein Wiederhervorbringen in der Phantasie und demgemäß eine abgekürzte Erneuerung des Gestaltungsvorganges selbst, die als überhoben jeder Einlassung mit der ablenkenden Technik der "Intention" des Könners sogar reiner nachzubilden vermag, als sie im Werk verwirklicht wurde. Unsere Auffassung von der Welt hängt Zug um Zug von der Spannweite unseres Vermögens ab, den gegebenen Eindruck umzusetzen in bildnerische Impulse; da denn freilich im vorzugsweise zur Auffassungsfähigen die Antriebe weder die Stärke haben noch erst recht nicht jenen Tiefen des Schauens schöpfen, die den gestaltungskräftigen Könner befeuern, den Ringkampf mit dem Gegenstande zu wagen; wovon der siegreiche Ausgang sichtbar wird in der Vollkommenheit des (gegenständlichen) Werkes."⁵²

Überträgt man nun dieses Modell auf die Problemstellung bildender Künstler, so wird ihnen gleichsam die Funktion erteilt, daß sie mit ihrer Malerei und Bildnerie erst die bildhaften Modelle bereitstellten, an denen sich das mimisch Spezifische des Individuums zunächst orientieren und üben müßte - also weitgehend medial vermittelt scheint -, um ausdrucksfähig

zu werden, von dort der Entwurf sich durch weitere Nachahmung in der Gesellschaft verbreite und schließlich jedem erreichbaren Individuum übernommen würde. Dieser Rückkoppelungsprozeß von Schaffung eines Prototypen zur Erzeugung von Spiegelungen, die ihrerseits wieder - sei es aus dem Mißverständnis am lebenden Modell die ersehnte unberührte, ursprüngliche "Natur" vorzufinden, sei es aus einer oppositionellen Strategie - diese Spiegelung traditioneller Prägungen zu vermeiden, klingt uns sehr vertraut, denn eine kritische Analyse der durch die Bildmedien geprägte Verhaltenssteuerung und die Formulierung alternativer Bildlichkeiten ist nun zentrales Thema erst der Bildniskunst des 20.Jh. geworden. Nitzsches Formulierung: Wir erkennen an dieser Welt nur das, was wir selbst geschaffen haben, verweist uns wiederum auf diesen - nun eben nicht nur rationalistisch zu verstehenden kulturellen Prozeß. Nicht jedoch auf das, was Darwin etwa untersuchte: die elementaren mimischen Äußerungen des Kleinkindes etwa, sondern auf das, was den sozial differenzierten Alltag ausmacht, wo wir uns zu orientieren haben, und wo wir bei Kindern eher befreiende Regelverletzung erfahren, die erfrischend und erfreulich wirken mag, aber nicht dazu angetan ist, die diffizilen Nuancen, die Ausgrenzung oder vertraute Zugehörigkeit signalisieren, in unserem Alltag zu bewältigen.

Damit habe ich noch nicht einmal die am Anfang selbst gestellten Fragen beantworten können. Ich denke aber, daß Ihnen das Problemfeld deutlicher sichtbar geworden ist, als es bisher in der Literatur zum Bildnis des 19. und beginnenden 20. Jh. nachzulesen ist. Die reduktionistischen Tendenzen, die sich aus Piderits und Klages Text haben andeuten lassen, mußte ich erst einmal so stehen lassen. Ganzheitliche Gegenentwürfe, die eine aktive, vielschichtige Beteiligung des ganzen Körpers beim Erwerb und bei der ständig korrigierenden und modifizierenden Performanz von Gefühlsausdrücken in Rechnung stellen, finden sich z.B. bereits 1865 bei Gratiolet.⁵³ Eine Geschichte der Physiognomik des 19. Jh. mit dem Blick auf die bildende Kunst ist erst noch zu schreiben, ebenso wie eine Geschichte des neueren Bildnisses immer nur in der Differenz zu Mustern medial vermittelter Bildnistypen bedacht werden kann, führt auch das Ausblenden des traditionellen Bildnisses aus weiten Teilen der klassischen Moderne zu der Frage, wohin denn dort das durch das Bildnis befriedigte Orientierungsbedürfnis verschoben wurde. Wollte man sich nicht mit der Antwort zufrieden geben, daß sich die Maler der abstrakten Moderne auf eine Arbeitsteilung eingelassen hätten, so verleitet die Inspirations- und Produktionsterminologie zumindest des Expressionismus und später dann der *écriture automatique* und des Informel dazu zu denken, sie würde in die Struktur der materiellen Organisation der Bildoberfläche selber verlegt und eingebettet. Kandinskys Begriff vom "Inneren Klang", der ein kindliches Spiel einer anthropomorphisierenden Außenprojektion auf abstrakte Bild-Strukturen derartiger Selbstvorstellungen bezeichnet - er benutzt ganz ausdrücklich Wörter der Gefühlssprache für die Resultate dieser autosuggestiven Projektionen -, legt zumindest den Verdacht nahe, daß sich der Verfolg dieser Spur auch in die Kunst der abstrakten Moderne lohnen könne.

1. Arthur Schopenhauer [1788-1860], In: 'Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet u. hrsg. v. Wolfgang Frhr. v. Löhneysen.' Bd.1-5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968-1973. Bd. 5, Kap. 29 § 377, 'Zur Physiognomik.'

2. Michael Baxandall, 'Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen.' München 1984. (New Haven - London 1980), erwähnt Paracelsus S. 42 und 222, Indagine S. 171. G. W. F. Hegel, 'Phänomenologie des Geistes.' S. 229, 233. Polemik gegen die Schädellehre Gall's, S. 244: "Der Schädelknochen ist kein Organ der Tätigkeit [...]." Er sei lediglich "caput mortuum", ein "Knorren" in physischer Hinsicht, kein Mittler zwischen Charakter und Handlung. Immanuel Kant, "Von der Physiognomik." In: 'Gesammelte Schriften, hrsg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften.' Berlin - Leipzig 1907, Bd.7, S. 297. Leonardo da Vinci, 'Das Buch von der Malerei. Nach dem codex vaticanus (Urbinas) 1270, hrsg., übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig [...].' Wien, 1882. Gottfried Boehm, 'Bildnis und Individuum.' München 1985.

3. Robert Suckale, Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung? In: 'Festschrift Wolfgang Braunfels', hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 357 - 369. Kritik der physiognomischen Lehren, bis auf die Pathognomik. Thomas Ketelsen, Das Wiener Blatt aus dem <libro de' disegni > (Inv.14179) - una discordanza accortissima. In: Ilsebill Barta Fliedl - Christoph Geissmar (Hg.), 'Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst.' = Veröffentlichungen der Albertina, Nr.31, Salzburg - Wien 1992, S. 198 - 203. Claudia Schmolders, 'Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik.' Berlin 1995, S. 25 unter Berufung auf Suckale zu pauschal mit dem Hinweis, Dürer habe sie strikt abgelehnt.

4. Guglielmus Gratarolus, 'Opuscula, uidelicet: De memoria reparanda, augenda, conseruanda, ac de reminiscentia [...]. De praedictione morum [Physiognomia] naturarumq. hominum, cum ex inspectione partium corporis, tum alijs modis. De temporum omnimoda mutatione, perpetua & certissima signa & prognostica. Omnia [...] aucta satis, & ultimò edita.' Basel 1554. Hermann Liebert, 'Die Erneuerung der Physiognomik durch Guglielmus Gratarolus, Professor der medizinischen Fakultät Basel (1516-1568).' Diss. Basel, Weinfelden 1928. Übersetzung des vollständigen Textes S. 51.

5. 'Pseudo Aristoteles, Fisiognomica. Anonimo Latino, Il Trattato de Fisiognomica. Introduzione, traduzione e note di Giampiera Raina. Testo greco e latino a fronte.' Milano 1991, S. 193.

6. Moshe Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XII, 1967, S. 33 - 69. Zu Alberti S. 35-41, Leonardo S. 44-54, Gilio S. 55, Comanini S. 60, Lomazzo S. 63-68, Agrippa S. 68 und Dürer. Eugenio Battisti, 'L'Antirinascimento. Fiaba, allegoria, automi, arte profana, astrologia razionalismo architettonico: storia dell' anticlassicismo nel rinascimento. Con un'appendice di testi inediti.' Mailand 1962; 2. Aufl. 2 Bde., '1. Rinascimento, 2. Arte del secolo XV-XVI.' Mailand 1989, Bd.1, S. 237-242; Bd.2, S. 858-859 mit Literatur zur Physiognomik.

7. Hammer-Tugendhat in der Ankündigung der Sektion 'Körperbilder' des Österreichischen Kunsthistorikerkongresses in Krems in: 'Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes' Bd. 3, 1995, S. 3.

8. Hans-Georg Behr - Herbert Grohmann - Bernd-Olaf Hagedorn, 'Charakter-Köpfe. Der Fall F.X.M.' Weinheim - Basel 1983.

9. 'Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe von Johann Caspar Lavater. [...] mit vielen Kupfern.' 4 Theile. Leipzig - Winterthur 1775-1778. Gr.-4°, 4 Bde. 488 Textkupfer, 343 Kupfertafeln von Chodowiecki, Lips, Berger, Schellenberg, Nussbiegel u.a.; Verkürzte Aufl. von Johann Michael Armbruster. Winterthur 1783 - 1787, 4 Bde., Nachdr., Wien 1829, 4 Bde.; Zürich 1908, 2 Bde.; Teilausgabe, [München] 1948, 8°, 223 SS.; Faksimile Zürich - Leipzig, 1968-1969, 4 Bde.

10. Petrus Camper, 'Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters. Über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine, nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Nach des Verfassers Tode hrsg. von seinem Sohne Adrian Gilles Camper. Übersetzt von Th. Sömmering'. Berlin 1792.

11. Anne Cormier Denieul, 'La très ancienne Physiognomie et Michel Savonarola. In: La Biologie Médicale. Revue Bimestrielle, Bd. 45, 1956, S.1 - 107.

12. Rüdiger Campe, 'Affekt und Ausdruck'. Tübingen 1990, S. 355 ff spricht von einer Geometrisierung der Affektenlehre im 17. Jahrhundert.

13. 'Aristotelis philosophorum maximi Secretum secretorum ad Alexandrum. De regum regimine: De sanitatis conseruatione: De physionomia. Eiusdem de signis tempestatum ventorum aquarum. Eiusdem de mineralibus. Alexandri aphrodisaei Clarissimi [...] de intellectu. Auerrois magni comentatoris de anime beatudine. Alexandri Achillini bononiensis de vniuersalibus. Alexandri macedonis in septentrione monarche de mirabilibus Indiae ad Aristotelem.' Bononiae 1501.

14. Hans-Georg Behr - Herbert Grohmann - Bernd-Olaf Hagedorn, 'Die Kunst der Mimik. Franz X. Messerschmidt und seine Charakterköpfe'. Weinheim - Basel 1989.

15. Leon Battista Alberti, 'De Pictura.' Basel 1540, Nachdruck Portland, Oregon 1972, S. 77 - 81: "Animos deinde spectantium movebit historia, cum qui aderint quieti homines, suum animi motum maxime praese ferent. Fit nanque(!) natura, qua nihil sui similium rapatius inveniri potest, ut lugentibus, collugeamus: ridentibus, arrideamus: dolentibus, condoleamus. Sed hi motus animi, ex motibus corporis cognoscuntur. Nam videmus, ut tristes, quod curis adstricti, et aegritudine defessi sint, totis sensibus ac viribus torpeant, interque pallentia, et admodum labentia membra, sese lenti detineant. Est quidem merentibus pressa frons, ceruix languida, denique omnia veluti defessa, et neglecta procidunt. Iratis vero, quod animi ira incendantur, et vultus et oculi intumescunt, ac rubent, membrorumque omnium motus, pro furore iracundiae, in eisdem acerrime et iactabundi sunt. Laeti autem et hilares cum sumus, tum solutos, et quibusdam flexionibus gratos motus habemus. [...] Est et daemonis pictoris mirifica, quod in eius tabulis adesse iracundum, iniustum, inconstantem, unaque et exorabilem, et clementem, misericordem, gloriosum, humilem, ferocemque facile intelligas. [...] Pictori ergo corporis motus notissimi sint oportet, quos quidem multa solertia à natura petendos censeo. Res enim perdifficilis est prope, infinitis animi motibus, corporis quoque motus variare. Tum quis hoc, nisi qui expertus sit, crediderit, usque adeo esse difficile, cum velis, ridentes vultus effigiare, vitare id, ne plorabundi magis quam alacres videantur. Tum vero et quis poterit sine maximo studio et diligentia vultus exprimere, in quibus et os et mentam, et oculi, et genae, et frons, et supercilia in unum ad luctum, aut ad hilaritatem conveniant. Idcirco diligentissime ex ipsa natura cuncta perscrutanda. [...] Laudatur et navis apud Romam, ea in qua noster Etruscus picto Giottus, undecim metu et stupore percultos, ob socium, quem supra undas meantem videbant, expressit, ita pro se quenque suum turbati animi inditium vultu, et toto corpore praeferentem, ut in singulis, singuli affectionum motus, appareant. Sed decet hunc totum locum de motibus, brevissime transigere. Sunt nanque motus alij animorum, quos docti affectionies nuncupant, ut ira, dolor, gaudium, timor, desiderium, et eiusmodi: sunt et alij corporum."

16. Pomponius Gauricus, 'De sculptura (1504).' Ed. A. Chastel - R. Klein, Genève - Paris 1969. Chap. III, De la physiognomie (De Physiognomia), S. 115-163.

17. Johannes Thomann, 'Pietro d'Abano on Giotto',. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 54, 1991, S. 238-244. Bildnisse zeichnen sich durch Ähnlichkeit aus und können die moralischen Qualitäten einer Person darstellen: Beispiel Giotto. W. Körte, 'Die +Navicella* des Giotto'. In: 'Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag', Leipzig 1938, S. 223-263; Michael Viktor Schwarz, 'Giotto's Navicella zwischen "Renovatio" und "Trecento"'. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 48, 1995, S. 129-163, Abb. 1-23, bes. S. 15 -153: Hinweis auf Torriti, Marientod, Apsismosaik, Rom, St. Maria Maggiore und deren byzantinische Vorbilder; Nachzeichnungen der 'Navicella' aus Alt St. Peter in: Bernhard Degenhard - Annegret Schmitt, 'Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300 - 1450. Teil 1, Süd- und

Mittelitalien', 4. Bd., Berlin 1968, Taf. 203-204, Bd. 1,2, S. 277-281, Kat. Nr. 181-183. Moshe Barasch, 'Giotto and the language of Gesture'. Cambridge 1987, S. 159-163 verweist für den 'Judas' und 'Tafelmeister' der Arena-Kapelle in Padua auf Della Porta 1593. Hubert Steinke, 'Giotto und die Physiognomik'. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 59, 1996, S. 523-547, stellt diesen Hinweis richtig durch einen Textvergleich mit 'Ps. - Aristoteles', 'Secretum', 'Anonymus latinus', Rhazes, Scotus, Abano, Anonymus 1295: einige der Figuren (S. 534-541, Abb. 1-16) weisen deutlich Übereinstimmung mit Text von Pietro d'Abano auf; persönlicher Kontakte wohl ab 1306 ff.

18. Zu Leonardo, Paolo Pini 1548, Vincenzo Danti 1567, Francesco Bocchi 1571, Lomazzo, Du Fresnoy 1668, u.a. vgl. Meller 1963; Manfred Boos, 'Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669'. Diss. München 1966, S. 113-124 (zu Félibien 1669, erwähnt, S. 120, die Expression, ohne indessen näher darauf einzugehen); Crawford 1977; Bordini 1989; Caroli 1990; Kirchner 1990; Barasch 1991; Campbell 1991; Getrevi 1991, S. 34-52; Kirchner 1991, S. 29 (nach Junius 1637, Buch III, Cap. I - IV) Anordnung bei Fréart de Chambray 1651: Invention, Proportion, Couleur, Expression); Montagu 1991; Drew-Bear 1993; Borrmann 1994, Caroli 1995; Magli 1995, S. 197-248.

19. In dieser Hinsicht umfassend stellte sich Didi-Hubermann für die Ausstellung der Fondation Cartier 'À visage découvert'. Paris 1992, das Thema. Der Ertrag für die Geschichte der Physiognomik und ihre Umsetzung in der bildenden Kunst blieb in den Texten zum Katalog (bis auf den Beitrag von Criqui zu Pollock) ebenso dürftig, wie das Flavio Caroli in der Mailänder Ausstellung 'L'Anima e il Volto'. Milano 1998, umzusetzen gelang, was er zuvor in seinem Buch 'Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud', Milano 1995 ausführlich und lesenswert dargelegt hatte.

20. Thomas Wright, 'A History of Caricature and Grotesque in Literature und Art'. London 1865, Neudruck Hildesheim - New York 1967.

21. Dazu Parronchi, Caroli, Magli, Kwakkelstein.

22. Was bei Baltrusaitis und Baur zumindest nicht explizit ausgeschlossen ist.

23. René Descartes, 'Die Leidenschaften der Seele. Hrsg. u. übers. von Klaus Hammacher. Französisch-deutsch.' Hamburg 1984, bes. S. XXXV. Walter D. Wetzels, 'Herders Organismusbegriff und Newtons allgemeine Mechanik'. In: Gerhard Sauer (Hrsg.), 'Johann Gottfried Herder. 1744-1803', Hamburg 1987, S. 177-185.

24. 'Conférence de Monsieur Le Brun [1619-1690] [...] sur L'Expression général et particulier [des passions] enrichie de Figures Gravées par B(ernard) Picart suivie de l'Abrégé d'une conférence sur la Phisionomie.' Éd. par Etienne Picard, Amsterdam - Paris, 1698. 8°. Amsterdam 1702. 41 Taf.; Nachdr. in: 'Nouvelle Revue de Psychoanalyse', Bd. 21, 1980, S. 109-121. Der 'Traité des Passions. Discours fait par M. Le Brun.' Paris 1698. (Titel des Ms.) wurde ausführlich von Montagu 1991 behandelt.

25. Das bereits Descartes die Affektenlehre als Einübungsethik verstand belegt Hammacher 1984 (wie Anm. 23), S. XXI ff. Mechthild Albert, 'L'Eloquence du Corps - Conversation et sémiotique corporelle au siècle classique'. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF Bd.39, 1989, S. 156-179; Zur Manifestation in der zeitgenössischen Literatur Jacquelin Plantié, 'La Mode du Portrait Littéraire en France (1641 - 1681)'. Paris 1994.

26. 'Handbuch der angewandten Anatomie. [...] von Dr. Ludwig Pfeiffer [...].' Leipzig 1899; 13. Abschnitt, "Die wichtigsten Wuchsformen und Wuchsfehler am Kopfe." S. 216 - 242. Gesichtsmuskeln, S. 216, Abb. 117 - 118; S. 235, Abb. 130 Ausdrucksformen des Erwachsenen. Zur Kritik an Le Bruns Entwurf bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts siehe Kirchner 1990, der herausarbeitet, daß mit Morel 1806 der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aufgegeben wird und die Theorie der Expression eine ausschließlich ästhetische Wahrhaftigkeit verfolgt, wie wohl die Zahl der Mediziner, die sich publizistisch dieses Themas "für Künstler" annehmen auffällig zunimmt.

27. Jean de La Bruyère, 'Les Caractères de Theophraste, traduits du Grec, avec Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle.' Paris 1688 [...]. Bruxelles, chez Jean Leonhard. Nachdr. der 1. Aufl. Paris; Nachdr. Paris 1965.
28. wie Anm. 9; Peter Gerlach, 'Proportion, Körper, Leben', Köln 1990, S. 128-130, 151 f.
29. Franz Josef Gall [1768 - 1828], 'Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l' homme et des animaux par la configuration de leurs têtes. Par F. J. Gall et G. Spurzheim.' Bd.1-4, Paris, 1810-1818. Atlas: Paris 1819.
30. Sergio Moravia, 'Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung'. Frankfurt a.M. - Berlin - Wien 1973, S.20 ff; Dietmar Kamper - Volker Titter (Hrsg.), 'Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie'. München - Wien 1976; Wolf Lepenies, 'Das Ende der Naturgeschichte'. Wien - München 1976. Umberto Galimberti, 'Il Corpo'. Milano 1987.
31. Diana Donald, 'Calumny and Caricatura': Eighteenth Century Political Prints and the Case of George Townsend'. In: Art History, Bd. 6, 1983, Hft.1, S. 44-66, 10 Abb.
32. Rudolf Zeitler, 'Klassizismus und Utopia'. Stockholm 1954, S. 104-108; Gerlach 1990 (wie Anm. 28), S. 58-62
33. Zur Geschichte der voraufgehenden Systeme der Affekte-Gliederung (z.B. Thomasius 1691 Hauptaffekte: Wollust, Ehrgeiz, Geldgeiz) vgl. Campe 1990, S. 356 ff. Die Veränderung macht er auf andere Weise fest: an der zunehmenden Beachtung der Volkssprache und der Dichtung (Schiller) in der Arbeit von Moses Mendelssohn, 'Über die Empfindungen' (1755) und J. G. E. Maaß, 'Versuch über die Leidenschaften. Theoretisch und practisch'. Halle - Leipzig, 1805 - 1807, 2. Bd. op.cit., S. 362 f, 382. In Frankreich signalisiert die Rolle des Begriffs *sensibilité* als Gegenbegriff zu *raison* einen analogen Prozeß, vgl. Hans Sckommodau, 'Der französische psychologische Wortschatz der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts'. Leipzig 1933, S. 88-124, vgl. dazu Kirchner 1991, S. 328 ff.
34. Der Arzt und Chemiker, seit 1716 Leibarzt Friedrich Wilhelm I. Berlin, Georg Ernst Stahl [1659-1734], 'Dissertationem qua temperamenta physiologico - physiognomico - pathologico - mechanicae enunciantur.' Resp. C. A. Richter. Halle - Magdeburg 1697, formulierte die sogen. Phlogiston-Theorie.
35. 'Tabulae anatomicae a celeberrimo pictore Pietro Berrettino Cortonensis delineatae, et egregie aeri incisae nunc primus prodeant, et a Cajetano Petrioli Romano doctore, Regis Sardiniae Chirurgo, publico Anatomico et inter arcades erasistrato connotis illustratae'. Roma 1741. 1788. Lüdike Duhme, 'Die Tabulae Anatomicae des Pietro Berettini da Cortona'. Köln 1980.
36. Jennifer Montagu, 'The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférences sur l'expression général et particulière'. New Haven - London 1994, S. 27. Sie bemerkt (Anm. 86), daß die Unterscheidung von Adern und Nerven indessen keine entscheidende Rolle spiele, weil die *esprits*, die durch die Nerven fließen, verdünntes Blut seien.
37. Jacques-Antoine de Révéroni Sant-Cyr, 'Essai sur le perfectionnement des beaux-arts, par les sciences exactes, ou calculs et hypothèse sur la poésie, la peinture et la musique'. Paris, vol. 2, S. 51 ff., vgl. Kirchner 1991, S. 327.
38. Charles Bell, 'The Hand: Its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design'. 6. Aufl., London 1860, S. 202 - 203, S.211: "With the possession of an instrument like the hand there must be a great part of the organisation, which strictly belongs to it, concealed. The hand is not a thing appended, or put on, like an additional movement in a watch; but a thousand intricate relations must be established throughout the body in connection with it - such as nerves of motion and nerves of sensation." Die Analogie in den Formulierungen zu denen von

Hogarth 1853 sind sicherlich nicht zufällig, vgl. Peter Gerlach, 'Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit', in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 34, 1988, S. 243-279. Charles Bell, 'The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the fine arts. 3rd edition, enlarged.' London 1844. Neu Ausgabe seines 'Essays' von 1806 mit dem 'Appendix on the nervous systems by Alexander Shaw.' (S. 231-265, 4 Taf.). Vgl. Lucy Hartley, 'The sign in the eye of what is known to the hand: visualizing expression in Charles Bell's Essays on Anatomy'. In: 'Textual Practice', Bd. 10, 1996, S. 115, Anm. 11 Titel der 3 Veröffentlichungen über Gesichtsnerven.

39. Zur Diskussion über energetische Prozesse im Gehirn um 1850 ff: E. Clarke - K. Dewhurst, 'Die Funktionen des Gehirns. Lokalisationstheorien von der Antike bis zur Gegenwart'. München 1973; Martin Blankenburg, 'Seelengespenster: Zur deutschen Rezeption von Physiognomik und Phrenologie im 19. Jahrhundert. Versuch einer historischen Sondierung'. In: G. Mann - J. Benedum - W. F. Kümmel (Hrsg.), 'Gehirn - Nerven - Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S.T. Soemmerings'. = Soemmering Forschungen. Stuttgart - New York 1988, S. 221 ff.

40. 'Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique des passions ses différents modes d'expression, par le Dr. [Guillaume Benjamin Amand] Duchenne, de Boulogne. Mémoire communiqué aux Académies des sciences et de médecine.' = SA Archives générales de médecine. Janvier et février 1862. Paris 1862.

41. Charles Darwin, 'The Expression of the Emotions in Men and Animals'. London 1872.

42. Duchenne (wie Anm. 40)

43. Theodor Piderit, 'Grundsätze der Mimik und Physiognomik.' Braunschweig 1858. Und 'Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik.' Detmold 1867, Nachdruck Osnabrück 1984.

44. Ludwig Klages, 'Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft'. Leipzig 1913.

45. 'Trattato come da una lettera missiva si conoscono la natura e qualità dello scrittore'. Capri 1622. Danach etwa F. H. Ungewitter, 'Die Hauptlehren der Physiognomik, Schädel-Lehre und andere Theorien zur Beurtheilung des äusseren Menschen nach Haltung des Körpers, Gang, Handschrift, Manier etc. nach Lavater, Gall, Pernety, Camper und anderen älteren und neueren physiognomischen Schriftstellern. [...]'. Ilmenau (Weimar) 1830.

46. Karl Bühler, 'Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt'. Jena 1933. Physiognomik und Pathognomik (S. 15-35). Zu Piderit S. 72 ff, Le Brun S. 74, Darwin S. 72, 92 ff, Duchenne S. 116 ff, Klages S. 152 ff. Schopenhauer schrieb in seiner Abhandlung 'Zur Physiognomik' (1851 erschienen): daß "auf dem Gesicht des Menschen, an und für sich, der Grundton aller seiner Gedanken und Bestrebungen ausgeprägt (ist), der arrêt irrévocable dessen, was er zu sagen hat, und als was er sich nur dann ganz empfindet, wenn er allein ist". Lesen wir den Satz richtig, dann setzt er voraus, daß der Beobachtende und der Beobachtete möglichst keinen Kontakt haben (tatsächlich war Schopenhauer davon ausgegangen, daß jeglicher Kontakt zwischen beiden die Beurteilung entscheidend stören muß). Und daß der Grundton, also das Dominante eines Charakters, nur jenseits aller Gefühle erkennbar werden könne.

47. 'De Physionomia', Cap.1 - 34: 1. anatomische (Eindrücke von Affekten und Passionen), 2. ethnologische (Nationale Charakterdifferenz), 3. zoologische (Mensch-Tier-Vergleich) Methode, Skizze von 22 Charakteren, Cap. 35-37 Zeichen an den einzelnen Körperteilen. 'Die Aristotelische Physiognomik. Schlüsse vom Körperlichen auf Seelisches. Aus dem Griech. übersetzt und mit einer Einleitung versehen von M.Schneidewin'. Heidelberg 1929.

48. Carl Gustaf Carus [1789-1869], 'Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis'. Leipzig 1853; Hrsg. von Th(eodor) Lessing. Celle 1925.

49. Wilhelm Schlink, 'Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler im 19. Jahrhundert'. In: ders. (Hrsg.), 'Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst'. Freiburg i. Br. 1997, S. 221-261. Eine Geschichte der künstlerischen Selbstzweifel und deren Niederschlag im Selbstbildnis von 1817 bis um 1870. Bei diesen Beispielen bleiben indessen die Gesichter unverletzt. Entscheidend scheint mir für das 20. Jahrhundert der Hinweis auf die vor 1850 aufkommende Legende Michelangelo habe sich in der abgezogenen Haut des Apostels Bartholomäus der Sixtina selbst dargestellt.

50. S. 274

51. Eine Vorstellung, die im darauf folgenden Jahr von Wilhelm Hausensteins in 4 Vorträgen in der Mannheimer Akademie für Jedermann von 1914 'Vom Künstler und seiner Seele'. (veröffentlicht unter dem gleichen Titel Heidelberg 1914) systematisch gegen die traditionelle Mimesis-Theorie zusammengefaßt und systematisiert wurde, in dem er einen Gegensatz zwischen "ekstatischer Künstlerseele" (der visionäre Seher) und der "naturalistischen Laienseele" (S. 88) konzipierte.

52. Klages 1913, zitiert nach der 4. Auflage 1923, S. 163-175. Kandinsky erwähnt gelegentlich die Schriften von Klages, vgl. Felix Thürlemann, 'Kandinsky über Kandinsky'. Bern 1986, S. 126.

53. Louis-Pierre Gratiolet [1815-1865], 'De la Physionomie et des Mouvements d'Expression. Suivi d'une notice sur sa vie et ses travaux, et de la nomenclature de ses oeuvres, par Louis Grateau'. Paris 1865.

Identität als Konstrukt

Oliver Zybok

Als die Nymphe Leisiope einen Sohn gebahr, sollte die Vorhersage eines Sehers Bestätigung finden: "Narkissos wird sehr alt werden - aber nur, wenn er sich selber niemals kennt."¹ Einige Jahre später verliebt sich die einst mit dem Verlust ihrer Sprache bestrafte Nymphe Echo in Narziß, wird jedoch von ihm, wie alle anderen, die seiner Schönheit erliegen, zurückgewiesen. Die Klagen der Verschmähten endlich erhörend, bestraft Nemesis Narziß mit unerfüllter Selbstliebe. Von der Jagd erschöpft an einer Quelle ruhend, erblickt dieser im glänzenden Wasser einen wunderschönen Jüngling, den er zu küssen versucht. Er muß aber erkennen, daß er im gespiegelten Bild niemand anderen als sich selbst begehrt. Wie soll er ertragen, seine Liebe zu besitzen und zugleich doch nicht? Das Paradox dieser unerfüllten Liebe veranlaßt ihn sich einen Dolch in die Brust zu stoßen und die einst Verschmähte beklagt den Toten.

Ein Bild von sich und ein Bewußtsein seiner selbst zu gewinnen, ist mit der Erkenntnis verbunden: Das bin ich - *Ich* und mein Körper. Das ist mein Wille und unteilbares Begehren. Ich bin der, den ich als *Ich* sehe, den ich als *Ich* erkenne, der, den ich als *Ich* begehre. Ist das überhaupt möglich, sich selbst zu sehen? Mich als *Ich* sehen? Sehe ich im Spiegel nicht immer schon einen anderen in einer unendlichen Distanz und unerreichbaren Ferne? Verliere ich mich nicht genau in diesem Blick? Kann ich mich als *Ich* folglich nur erblicken, indem ich mich denke, und in einem 'Seitensprung' mich als *Ich* erkenne?² "Du bist ich! Nun *merk' ich* und nicht mehr täuscht mich mein Bildnis! Liebe verzehrt mich zu mir; und die Glut, die ich gebe, die nehm' ich! [...] Was ich begehrt, ist bei mir, [...] O wie möcht' ich so gern vom eigenen Leibe mich sondern!"³ Narziß und ein nicht einlösbarer Wunsch: den Körper vom Begehren zu trennen, um somit auch das Denken und Erkennen seiner selbst von sich zu lösen. Und dennoch stellt das Begehren nach sich selbst eine Quelle der Erkenntnis eines sich selbst erkennenden *Ich* und der untrennbaren Einheit seines Selbst dar. Damit ich mich auf mich beziehen kann, ist dieses *Ich* nicht immer bereits gegeben? Oder entwickelt sich dieses *Ich* erst in diesem Prozeß? Die Erzählung kommt nicht ohne einen anderen Körper aus. Echo tritt als ein *anderes* in Erscheinung, das die Worte jedoch lediglich wiederholt, eine Verdoppelung des Eigenen im Anderen. Echo, die Frau als ein weiterer Spiegel, als ein gespiegeltes Wort, ohne eigene Sprache. Echo und Spiegel, Wort und Blick als Medien der Verdoppelung und Wiederholung. Letztendlich bedeutet dies: Ich bin - und ich werde *Ich* als Spiegelung und Verdoppelung im anderen. Aber Echo? Sie hat nur die Worte der Anderen, sie hat keine eigenen Worte. *Sie* ist der Spiegel. Ich bin der anderen Worte, ich bin die Worte der anderen: "Und sie gefällt in den Worten sich selbst."⁴

Dieser Prozeß auf der Suche nach einer eigenen Identität impliziert den Umgang mit Begrifflichkeiten, ein *Erfinden* von Namen für die Dinge, die da sind. Die Antwort auf die Frage nach dem Namen, mit der Odysseus Polyphenos überlistet hat, lautet: "*Niemand* ist mein Name; denn *Niemand* nennen mich alle, meine Mutter, mein Vater und alle meine Gesellen."⁵ Wo man fremd ist, wo man nicht weiß und kennt, benötigt man ein Wort. Das was unbekannt ist, braucht einen Namen, der das Schicksal entscheidet. Der richtige Name, die exakte Begrifflichkeit, die einen Aufschub verlangt - ein Lösungswort. Die Kennzeichnung des einen und die Möglichkeit der

Unterscheidung von einem anderen, Merkmale für die Erinnerung. Und dort, wo der Name herkömmlicher Weise eine Genealogie, also eine Herkunft festlegt und deklamiert, wird "Nicht-Sein" nun zum Garanten der Errettung im namenlosen Namen - eine Rettung, die auf die Nennung des identifizierenden Namens nicht verzichten und ohne die Fixierung im Namen nicht auskommen kann, die vielmehr entschieden auf einen Namen besteht. Der Versuch der Deidentifizierung ist ein vager Versuch, der unweigerlich nur erneut im Namen enden kann. Eine Auslöschung, die wieder etwas einsetzt und so selbst das Nicht-Seiende in einen Namen faßt, welcher selbst das, was nicht ist, in einem Wort einschließt: Niemand. Mein Name wurde mir gegeben, damit ich *Ich* werde, von einem anderen unterschieden, also identifizierbar. Doch welche unterschiedlichen Beziehungen bezeichnet dieser Name, welche Konstellationen - *Ich* zu meiner Person, *Ich* zu Anderen, *Ich* zu meinen Handlungen? In der Erzählung seiner Taten wird Odysseus zu Odysseus, er ist durch diesen narrativ entfalteten Namen identifizierbar. Auch wenn diese mythische Reise die Selbstwerdung eines Einzelnen und darüber hinaus die Entstehung des abendländischen Subjekts beschreibt, kann dieses einzigartige Subjekt sich offenbar nicht namenlos etablieren und ohne eine eindeutige Identifikation im Namen nicht auskommen.

Der einzelne, der einst den Willen der Götter und dem ihm bestimmten Schicksal unterworfen war, wird sich und seinem Handeln durch die Zeit gegenüber verantwortlich. Die Kontinuität des Subjekts, das sich in seiner eigenen Vergangenheit sucht und sich in seinen Erinnerungen und den Erzählungen anderer erkennt, das entspricht der Kontinuität des Handelnden, der heute für das verantwortlich ist, was er gestern tat, und dessen Bewußtsein von der eigenen Existenz und ihrer Kohärenz noch dadurch gestärkt wird, daß die Sequenz seiner Akte eine Handlungskette bildet, die seine einzigartige und kontinuierliche Karriere kennzeichnet.⁶ Dieser kontinuierliche Lebenslauf wird diesem Namen zugeschrieben. Wer bist du und wie ist dein Name? Woher kommst du? Was hast du in deinem Namen getan? Der Name legt die Herkunft, die Gegenwart und die Zukunft eines Menschen fest, bezeichnet ihn in seinen Handlungen und im Laufe der Ereignisse bzw. der Geschichte. Wer bist du? Die Antwort ist der Mensch in seinem Namen. Er haftet mit seinem Namen. Dem Namen kann man nicht entkommen, er wird bleiben. Dazu Platon im 'Gastmahl': "Man sagt ja auch, daß jedes einzelne der Lebewesen lebe und dasselbe bleibt, wie einer auch von Kindheit an derselbe genannt wird, bis er alt geworden ist, und wird gleichwohl immer derselbe genannt, da er doch niemals dasselbe in sich enthält, sondern immer neu wird und das andere verliert, an Haaren und Fleisch, Knochen und Blut und am gesamten Körper, und das nicht nur am Leibe, sondern auch an der Seele: Die Denkweise, die Sitten, Meinungen, Begierden, Lüste, Schmerzen, Ängste, dies alles bleibt in keinem jemals dasselbe, sondern das eine entsteht, das andere verschwindet. Noch viel wunderlicher ist es, daß auch die Kenntnisse nicht nur die einen entstehen, die anderen verschwinden und wir in unseren Kenntnissen dieselben sind, sondern auch jeder einzelnen Kenntnis dasselbe geschieht."⁷

Ein Bild, ein Name - Bewußtsein und Begriff - eine Warnung, eine Antwort - und eine alte Frage: Wer bin *ich*? Wer sind *wir*? Das Wort 'Identität', von 'idem' abgeleitet, scheint diese Fragen zu umfassen. Die semantische Reichweite erstreckt sich von "the sameness of a person or thing at all times or in all circumstances; the condition or fact that a person or thing is itself and not something else; individually, personally" bis zu seinem Gebrauch in Logik und Mathematik. Es stellt die Frage, wie etwas über

die Zeit und die Veränderung hinweg gleichbleiben kann. Im Vordergrund steht also nicht nur “the condition or fact of remaining the same person throughout the various phases of existence; continuity of the personality [...], the quality or condition of being the same in substance, composition, nature, properties, or in particular qualities under consideration; absolute or essential sameness; oneness.”⁸ Der Begriff fragt nicht nur nach dem Verhältnis von Statik und Veränderung, von Bruch und Kontinuität, von Kohärenz und Dispersion, sondern auch nach Sprache und den Namen, die wir den Menschen und den Dingen geben, er fragt nach den Möglichkeiten der Erkenntnis. Doch wodurch gründet sich diese Einheit der Dinge, des Individuums oder eines “Ich”, diese Einheit und ihre Kontinuität? Wie wird diese Identität gesichert? Durch den Körper, durch das Denken, das Begehren oder den Namen?

Die empiristische Philosophie - von John Lockes ‘Essay concerning Human Understanding’ (1690) bis zu David Humes ‘Treatise on Human Nature’ (1739) - stellt die umstandslose “Einheit des Selbst” in Frage. Solange christliche Vorstellungen von der Seele unangefochten gelten, ist das Selbst in dieser unsterblichen Seele aufgehoben und das Denken dieser Einheit in der Tat problemlos. Doch mit Lockes Einsicht, daß Identität “consists in nothing but a participation of the same continued Life, by constantly fleeting Particles of Matter, in succession vitally united to the same organized Body”, wird eben diese Einheit des Selbst problematisch.⁹ Über Empirismus und Rationalismus hinausweisend, wird die Einheit eines Selbst in der Folge umgedeutet, und Identität wird - auf ganz unterschiedliche Weise - *dem Denken*, das die Mannigfaltigkeiten des Sinnlichen und der Anschauung synthetisiert, anvertraut. Immanuel Kant hat mit der Bestimmung, in der das Subjekt alle seine Vorstellungen mit dem Reflexionsakt “ich denke” begleitet, die Einheit und Regelmäßigkeit der verstreuten Apperzeptionen, die “Identität des Subjekts”¹⁰ und die “durchgängige Identität des Selbstbewußtseins”¹¹ diesem “ich denke” überantwortet. Ohne diese Kompetenz, so der Gedankengang, in dem das cartesianische Diktum des “cogito ergo sum” umgeschrieben wird, wäre weder deutlich zu machen, warum ein Subjekt seine vielfältigen Vorstellungen ordnet und in einer Einheit synthetisiert, noch warum es sich über die Zeit überhaupt als mit sich selbst identisch wahrnehmen kann.

Doch wie zeigen sich die Mannigfaltigkeiten des Sinnlichen und der Anschauung, die durch *das Denken* synthetisiert wird? William Hogarth beschrieb in seinem 1753 erschienen Werk ‘Analysis of Beauty’ die Vielfältigkeit von Identität im Hinblick verschiedenartiger leidenschaftlicher Ausdrücke, die sich durch jeweils charakteristische Linienführungen in unterschiedlichen Bewegungsabläufen zeichnerisch darstellen lassen. Er spricht von einer Grammatik des Ausdrucks, die äußere Identitätsmerkmale beschreibt. Hogarth gelang es, “einen in der ästhetischen Kritik gewonnen Begriff zu bilden, der sich später am Ende des Jahrhunderts zum Begriff vom ‘organisch-lebendigen’ verdichtete. Für ihn kulminiert diese Vorstellung in der ästhetischen gelungenen, sublime Schönheit vermittelnden Darstellung des bewegten menschlichen Körpers”.¹² Die “Zeichen”, die sich aus diesen Linienführungen ergeben, “können entweder natürlich oder willkürlich sein,” so Moses Mendelssohn in seiner 1757 publizierte Schrift ‘Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaft’. “Natürlich sind sie wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, so wie mit gewissen Tönen und

Geberden verknüpft. Wer also eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen.“¹³ Mit seinen Gedanken trifft Mendelssohn jene fundamentale Unterscheidung von natürlich respektive willkürlich funktionierenden Zeichen, die dann der Malerei und Poesie ihre Grenzen aufzeigen und so die moderne Differenz der Gattungen begründen wird. Johann Casper Lavater - ein Zeitgenosse Mendelssohns - hat dagegen die Verallgemeinerung gesucht und an dessen Pathognomie eine Physiognomie erstellt. Gesicht steht nach Lavater für Charakter. In der Silhouette, die der Schatten schafft, sieht er die Möglichkeit den unmittelbaren “Abdruck der Natur”, dessen Evidenz nicht zu umgehen ist, zu betonen.

Die Erkenntnis, daß Natur im Prozeß des Wachsens und Vergehens eine Bewegung in uns selbst ausmacht, das sie nicht jedes Ding in dieser Welt getrennt vom anderen seinen eigenen Namen und in der Folge seine eigene Identität haben läßt, gibt Hogarth die Einsicht einer universellen Ähnlichkeit von formaler Struktur und Bewegung, “die in der einfachen geraden Linie beginnt und in der räumlich sich windenden Spirallinie gipfelt. Dieses weite Kontinuum der durch Ähnlichkeiten vermittelten Identitäten, das durch die zentralen Begriffe des 19. Jahrhunderts im Begriff *vom Leben der Biologie* und der Lehre von der Geschichte in den Blick genommen wurde, ist für Hogarth in dem Perzept aufgehoben, dem er den Namen *line of beauty* gab.”¹⁴ Die ‘Analysis’ basiert auf der Forderung nach “infinite variety”, nach grenzenloser Mannigfaltigkeit der Teile. Über die Loslösung der gezeichneten Linie aus ihrem rein abbildenden Funktionszusammenhang schreibt Hogarth: “Der beständige Gebrauch, den Mathematiker wie auch Maler von den Linien machen [...] hat zu einer Vorstellung von ihnen geführt, als ob sie wirklich auf den Formen selbst vorhanden wären.”¹⁵ Die Linie erhält bei ihm den Status einer autonomen Entität, die völlig unabhängig sein kann, von jeglicher statischen Objektgebundenheit.

Die ästhetischen Elemente bei Hogarth - ein an Johann Joachim Winckelmann orientiertes klassizistisches Schönheitsideal - ist vergleichbar mit den “Ideen partikulärer Dinge” bei Locke, aus deren additiver Verknüpfungen sich kombinatorisch die gesamte Vielfalt komplexer Bewußtseinsinhalte bilden läßt. In diesem Zusammenhang nennt er die Gerade, die Kreislinie und die “Wellenlinie, die mehr zur Schönheit beiträgt” als alle anderen. Aus deren “verschiedenen Verbindungen und Abänderungen” lassen sich Hogarth zufolge “alle sichtbaren Gegenstände bestimmen und begrenzen und dadurch eine endlose Verschiedenheit der Formen hervorbringen”.¹⁶ Es werden die ästhetischen Qualitäten verschiedenartig proportionierter Wellen- oder Schlangenlinien diskutiert, um sich dann für das Primat einer bestimmten “aus zwei geschwungenen entgegengesetzten Krümmungen” bestehenden barocken ‘Linie der Schönheit’ zu entscheiden. Er bezeichnet sie auch als “Linie der Grazie”, da sie die Macht besäße, den Objekten, mit denen sie verbunden sei, vor allem der menschlichen Gestalt “Grazie in höchstem Maße hinzufügen”.¹⁷ William Blake, dem eine solche Selektion zutiefst als Ausdruck einer repressiven, feudalistischen Gesinnung erschien, notierte auf lapidare Weise: “Every line is the line of Beauty”. Allein der Titel von Hogarths Ästhetik war schon geeignet, Blakes Argwohn zu provozieren, erschien ihm doch die analytische Methodik geradezu als Speerspitze der lebensverneinenden zerstörerischen Energie, der “reasoning power”. Sieht man einmal von Hogarths absurder ästhetischer Bevorzugung einer bestimmten “Linie der Schönheit” ab, dann fällt der Blick auf eine *sich selbst setzende*, autodynamische Fluktuationlinie. Diese verbindet sich bei Blake mit der metaphysischen Vorstellung von der Ewigkeit als frei

fließender Energie und formt sich in spiralförmigen Windungen und in floralen Verzweigungen zu labyrinthischen Konfigurationen, die die kreativen Impulse des Lebens verkörpern. Hogarths Reduktion bei der Beschreibung einer Grammatik des Ausdruck auf spezielle Linien, als Formalismus zur Darstellung äußerer Identitätsmerkmale, kann als frühe Antizipation abstrakter Kunst betrachtet werden.

Im Gegensatz zur Geraden und zum Kreis wird die fließende Wellenlinie, so Hogarth, vor allem deshalb als die angenehmere empfunden, da sowohl der menschliche Geist, als auch das Auge an allen Arten von Verwicklung Interesse finden. „Allegorien und Rätsel [...] vergnügen uns doch, und mit was für einen Genuß verfolgen wir den wohl geknüpften Faden eines Schauspiels oder eines Romans, in dem die Verwicklung immer weiter zunimmt.“¹⁸ Ein knappes Jahrhundert später war eben dieser Ansatz Grundlage der verwickelten Bilderromane von Rodolphe Toepffer. Diese entstehen aus einem graphischen Strich, der aufgrund seiner „Bequemlichkeit“ außerordentlich befruchtend ist für die Erfindung. Man könnte sagen, „[...] daß [er] allein die Segel setzt und zugleich auch die Segel bläst“.¹⁹ Die autodynamisch-flukturierende Linie entwickelt in ihrer intrinsischen Gestalt Handlungen bis in minutiöse Details hinein, quasi als Gegenentwurf aus sich selbst heraus - eine Handlung, die nichts anderes darstellt, als eben diese Linie in ihrer äußeren, extrinsischen Gestalt: Ariadnefaden und Labyrinth zugleich. Dieses Verständnis von Handlung bietet eine Alternative zur klassischen Auffassung, die von einem Erzählfaden ausgeht, der chronologisch in einigen wenigen Spannungsbögen abgewickelt wird. Henry James beschreibt diesbezüglich den Roman in seiner räumlichen Ausdehnung als einen lebendigen Organismus, der vom „unregelmäßigen Rythmus des Lebens“ durchdrungen sei. „Der Roman ist ein Bild“, heißt es im Essay ‘The Art of Fiction’. „Von allen Bildern ist er das Umfassendste und das Elastischste.“ Seine Plastizität und Elastizität seien unendlich. Gegenüber allen anderen Gattungen zeichne ihn seine „luxuriöse“ Unabhängigkeit von Regeln und Einschränkungen“ aus. Eine Grenze für mögliche Experimente gäbe es nicht, denn sein Gegenstand sei „das gesamte menschliche Bewußtsein“.²⁰

Lawrence Sternes epochalem Werk ‘Life and opinions of Tristan Shandy’ ist es zu verdanken, daß sich der Roman überhaupt mit dem Topos des Bewußtseins verbindet. Beim ‘Shandy’ handelt es sich um ein anarchisches Konstrukt, das sich ständig zwischen inneren und äußeren Erzählebenen bewegt, ohne dabei eine chronologische Determination zu beachten. Der Erzählfluß verästelt sich noch ehe er begonnen hat in ein scheinbar richtungsloses Labyrinth aus Exkursen und Digressionen. Sterne spielt in seinem Werk gelegentlich auf zwei literarische Vorläufer an, auf Michel de Montaigne und Jonathan Swift. Letzteren rechnet auch Hogarth neben Milton und Shakespeare zu den drei Stützen seiner Kunst; Blake versuchte ihm in seiner Burleske ‘Island in the moon’ nachzueifern. Swifts ‘Tales of a Tube’ bestehen wie der ‘Shandy’ aus einem amorphen zentrumslosen Gefüge. Es handelt sich um eine Satire im ursprünglichen Sinn des Wortes: ein „Füllsel, Gemenge, Potpourrie“. Während jedoch die offene, heterogene Struktur der Satire eine unpersönliche, extrovertierte Ausrichtung hat, spiegelt sie in den Essays, die als literarische Gattung von Montaigne begründet wurden, die intime, richtungslose Verschlungenheit unkontrollierter Gedankenverläufe wider. Sterne bedurfte einer weiteren Anregung, um das Skizzenhafte, Fragmentarische der Essays in den größeren Zusammenhang eines „Bewußtseinsromans“ zu überführen, und er fand sie in der sensualistischen Philosophie John Lockes. Wie bereits angedeutet, erweiterte dieser das menschliche Bewußtsein, das in Descartes’ Philosophie noch

untrennbar mit der Vorstellung einer seelischen Substanz verbunden war, die im dualistischen Widerstreit mit der Materie liegt, zu einem offenen Feld des Austauschs zwischen inneren und äußeren Relationen. Bewußtsein konstituiert sich bei Locke aus einem Zusammenspiel äußerer Erfahrung, den "sensations", und inneren reflexiven Momenten, die sich aus den äußeren Eindrücken ableiten. Dies entspricht bei Sterne der Durchdringung von innerem Monolog und äußerer Handlung.

In seiner Abhandlung 'Treatise on Human Nature' konstatiert David Hume, daß das, was wir Geist nennen nichts anderes ist als eine Ansammlung verschiedener Perzeptionen, die durch gewisse Relationen miteinander verbunden sind.²¹ Das Prinzip der Kausalverknüpfung, das untrennbar zur Vorstellung von Handlung steht, stellt sich nach Hume als eine Abstraktion, ein Konstrukt ohne jeglichen Wirklichkeitsgehalt heraus. Denn in den Perzeptionen zeigen sich nur Relationen der Gleichzeitigkeit und der Sukzession, keine Strukturen also, die die Annahme von Kausalität begründen könnten. In Humes System haben Perzeptionen einen eigenständigen und universellen Charakter. Während in Leibniz' Monadologie, die vordergründig eine relationale Wahrnehmungstheorie darstellt, die mit Perzeption nur den nach außen gerichteten bewußtlosen Zustand einer perspektivischen Einheit bezeichnet, begreift Hume hingegen darunter beides, sowohl die äußeren "Eindrücke" als das der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene sowie die inneren reflexiven "Ideen" als Nachbilder der Erinnerung oder Phantasie. Für Hume bezeichnet Perzeption darüberhinaus die Gesamtheit aller Empfindungen, und dies im doppelten Sinn, also sowohl den Akt des Empfindens als auch das Objekt der Empfindung. Die Frage nach dem Subjekt der Perzeption bleibt bei ihm allerdings offen. Ernst Machs Aussagen basieren auf Humes Gedanken, wenn er in seiner 'Analyse der Empfindungen' von 1886 die Empfindung als den übergreifenden Baustein begreift, aus dem sowohl die materielle als auch die psychische Welt besteht. Wenn später Alfred North Whitehead davon spricht, daß bei Hume "jeder Sinneseindruck eine distinktive Existenz" besäße, dem eine "gewisse Kraft und Lebendigkeit" zukäme,²² dann kann das eine direkte Anspielung auf sein eigenes System der Ereignispartikel oder "actual entities" gewertet werden. Whitehead prägte für den expansiven Aspekt seiner Ereignispartikel den Begriff der "Prehension" ("Erfassung"), da ihm ein Ausdruck wie "Perzeption" "allzu eng mit der Vorstellung von Bewußtseinsvorgängen verknüpft" ist. "Außerdem [...] hängen diese Begriffe auch noch mit der Vorstellung vom Abbildcharakter der Wahrnehmung, mit der Wiedergabe der wahrgenommenen Gegenstände im Wahrnehmungsbild zusammen, die ich aufs entschiedenste verwerfe". Den Neologismus "Prehension" verwendet er im monadologischen Sinn als Bezeichnung "für die allgemeine Weise, in der ein Erlebensvorgang anderer Dinge [...] in seinem eigenen Wesen enthalten kann [...]. In den Akten des positiven Erfassens bleibt das ursprünglich Gegebene als ein Teil des abschließenden komplexen Objekts erhalten, das den Prozeß der Selbstgestaltung erfüllt und zu etwas Vollständigen macht."²³

Das Bild vom Perzeptionsfluß ist eine vitalistische Wendung der mechanistischen Assoziationstheorie, für das William James 1890 in seinen 'Principles of Psychology' den Begriff der 'Stream consciousness' prägte: "Das Bewußtsein erlebt sich selbst nicht in kleine Stücke zerlegt, Worte wie 'Kette' oder 'Reihe' beschreiben nicht genau genug wie es sich selbst in erster Linie zeigt. Es ist nichts Verbundenes; es fließt. 'Fluß' oder 'Strom' sind die Metaphern, durch die es am natürlichsten beschrieben ist."²⁴ Einige Jahre später bestreitet James in dem Aufsatz 'Does consciousness exist' die Auffassung, daß der Begriff des Bewußtseins allerdings immer die

Vorstellung eines kohärenten, wesenhaften Ganzen impliziert. Während konkrete Gedanken vollkommen der Wirklichkeit entsprechen und aus demselben Stoff sind wie die der Außenwelt, sei das Bewußtsein als ein Wesenhaftes nur eine Chimäre. "Ich bestreite [...], daß das Wort Bewußtsein für eine Entität steht, betone jedoch nachdrücklichst, daß es für eine Funktion steht."²⁵ In dem sinnesphysiologischen Arbeiten von Mach und James findet gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Versuch einer Versöhnung des mechanistisch-atomistischen Sensualismus der britischen Empiristen mit der panpsychischen romantischen Gegenreaktion statt: Während bei Locke und seinen Nachfolgern die Natur, wie Whitehead schreibt, zu einer "öden Angelegenheit" gerät, "tonlos, geruchlos und farblos; nichts als das endlose und bedeutungslose Vorbeihuschen von Material"²⁶, gehen diese Konzepte in ihren Analysen vom lebendigen Organismus als Grundlage der Wahrnehmung aus. Das organismische Paradigma, das in Blakes poetischen Visionen die Raumzeit-Korpuskeln trägt, gerät zum Bild einer lebendig begriffenen Prozessualität der Natur.

Doch zurück zu Sterne: Die Ablenkung und Zerstreung der Aufmerksamkeit in endlos gewundene Kapriolen und Eskapaden der freien Assoziation bildet sowohl die Grundstruktur des 'Shandy', als auch sein selbstreflexives Leitmotiv. Unter expliziter Einbeziehung von Hogarths wenige Jahre zuvor erschienene 'Analysis' griff er dessen Schönheitslinie als Abbild eines "wohlgeknüpften Fadens [...] eines Romans" auf und synthetisierte sie mit Lockes Assoziationskette zum Diagramm seiner 'cock-and-bull-story' (aus dem franz. 'coq-á l'âne' - Gedankensprung), zur potentiell endlos fortschreitbaren Digressionslinie.²⁷ Hogarths autonome Linie war damit nicht nur mit der Struktur des frei assoziierenden Romans verbunden, sondern darüberhinaus auch ganz generell mit den labyrinthischen Verknüpfungen der Bewußtseinsakte. Sternes Einfluß auf die romantische Vorstellung von Roman als offenes und regelloses Kompendium des Bewußtseins war enorm. Friedrich Schlegel parallelisiert 1799 in seinem erschienen "Brief über den Roman" die Freude, die man bei der Lektüre von Sternes Romanen empfindet, mit dem Genuß bei der "Betrachtung der witzigen Spielgemälde", die man "Arabeske nennt".²⁸ Sein Begriff der Arabeske läßt sich direkt auf Hogarths Fluktuationslinie im Bild von Sternes Digressionsdiagrammen zurückführen. Im weiteren Verlauf seines Briefs bezeichnet er Arabesken als "eine wesentliche Form der Äußerungsart der Poesie" und neben der literarischen Form der Bekenntnisse seien sie "die einzigen romantischen Naturprodukte unseres Zeitalters".²⁹

Die Weiterentwicklung der autonomen flukturierenden Linie in Blakes illuminierten Büchern und Töpfers Bilderromanen, die zeitlich nicht weit auseinanderliegen, war vor allem durch die Konkurrenz der sprachlichen Elemente behindert. Formal stehen die illuminierten Bücher in der Tradition der mittelalterlichen Buchmalerei. Die Kombination von Text und Bild ist bei Blake im Gegensatz zu Toepffers Bilderromanen auf offene Relationen angelegt. Beide Medien sind zwar inhaltlich verknüpft, bewahren jedoch trotzdem ihre eigenen Identitäten. Blakes angewandtes drucktechnisches Umkehrverfahren der Reliefätzung, daß als Verbindungselement die Textpassagen und Zeichnungen vertieft, bedeutet den Versuch, die energetisch-fließende Auffassung von Linie mit der des statisch Zeichenhaften zu harmonisieren. Doch Blake scheint den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache eine größere Präferenz einzuräumen. Dies wird dadurch deutlich, daß es der Kenntnis seiner Dichtung bedarf, um einen detaillierteren Zugang zu seinen Zeichnungen zu erhalten. Die Dichtung kann allerdings auch ohne Kenntnis der Illuminationen vermittelt werden. Der Abstraktionsgehalt erschwert Blakes Körperarchitekturen auf

eine Ebene zu transzendieren, auf der, wie im psychologischen Gestaltbegriff, die Relationen der Räumlichkeit und Empfindungen in der Art kongruent sind, daß sie sich gegenseitig auflösen. In 'Visionary Physics Blakes Response to Newton' hat Donald Ault dargelegt, wie Blake durch eine komplizierte Montagetechnik mit Einschüben disjunktiver Passagen, die eine Diskontinuität und Überschneidung von Charakteren und Ereignissen evozieren, systematisch eine lineare, konsekutiv-kausale Erzählweise untergräbt, die er als "Newtonian Narrative" bezeichnet. Blake streut eine Vielzahl von Hypothesen seiner selbsternannten Gegner aus dem materialistisch-sensualistischen Lager ein und interpretiert sie entgegengesetzt ihrer eigentlichen Absicht, um so den seiner Meinung nach engen Horizont ihrer Argumente offenzulegen. In diesem Zusammenhang haben Wahrnehmungsmodelle von Descartes, Böhme, Newton, Berkley und Locke einen Platz in seiner zentralen Dichtung 'Milton' gefunden. Auf der Basis der Kriterien, die Schlegel anführt, kann man sie als ideale Realisation der romantischen Universalpoesie betrachten, als *den* romantischen Roman schlechthin. 'Milton' besteht aus der visionären Analyse eines einzigen Augenblicks in Raum und Zeit, der sich aus einer großen Anzahl sich überlagernder Wahrnehmungsschichten zusammensetzt. Das Zeichenhafte bzw. dessen Interpretation nimmt bei Blake eine große Bedeutung ein. Seine Vorstellung von der Linie als innerstes Prinzip des Lebens selbst, als Entelechie, ermöglicht Hogarths Fluktuationslinie einen Höhepunkt an Möglichkeiten: "Linie ist immer Linie", äußert er weiter, "selbst in ihren kleinsten Unterteilungen".³⁰ Blake verläßt dabei alle geometrischen Kategorien. Die Linie als Prinzip des Schöpferischen spielt bei ihm eine große Rolle, doch ist sie mit metaphysischen Symbolen besetzt. "Man has no Body distinct from the soul", äußert er.³¹ Dies bedeutet: Indem die sogenannte Außenwelt völlig distanziert für eine wesenslose Illusion gehalten wird, kann eine Zeichnung, die sich auf sie bezieht, nicht die Form einer sich unterordnenden Nachahmung darstellen. Indem diese Außenwelt gleichzeitig aber auch für nichts anderes gehalten wird als die ausgeklappte Innenwelt, ist die Linie einer solchen Zeichnung konsequenter Weise genau die imaginäre Spiegelachse von Innen und Außen. Basis dieser Linie ist der Punkt, die "Nullte Dimension", wie Wilhelm Busch in seinem 'Spikker' notiert.

In der Erzählung 'Eduards Traum' versuchte sich Busch in die reine Perspektive eines Punkts zu versetzen, der seinen "Bedarf an Raum und Zeit" selbst bestimmt, "gewissermaßen als Nebenprodukt".³² Er ging mit ihm auf eine visionäre Reise durch mehrere Dimensionen. Wassily Kandinsky schreibt diesbezüglich wenige Jahrzehnte später in seiner Abhandlung 'Punkt und Linie zur Fläche': "Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht."³³ Die mathematische Errechnung von solchen Übergängen in höhere Dimensionen wurde erst durch Gottfried Wilhelm Leibniz' Integral-Rechnung möglich, die eine weitere Komponente der Infinitesimalrechnung bildet. Aus der Veränderungsrate an einem bestimmten Punkt läßt sich zum Beispiel die ganze Linie rekonstruieren, aus der Linie die Fläche und so fort. Die einzelnen augenblicklichen Veränderungsraten oder Differentiale wurden schon früh, zum Teil von Leibniz selbst mit den Zuständen seiner Monaden in Verbindung gebracht und nichts anderes als eine Monade ist nach eigenem Bekunden Buschs "denkender Punkt" auf der Odysse durch die Dimensionen.³⁴ Busch versucht die mediale Verdopplung, die für Blake charakteristisch ist, aufzulösen. Er selbst spricht in diesem Zusammenhang von seinen Zeichnungen als

Arabeske. Nach seiner Ansicht ist jede Sprache eine Bildersprache. In seiner Arbeit entzieht Busch der Schrift den Vorzug, wie er bei Blake noch vorherrschend war. Hier zeigt sich eine Assoziation zu der alten Vorstellung einer Ur- und Natursprache. Ähnliche Beobachtungen einer absoluten Identität von Zeichen und Bezeichnetem vollzog Ludwig Wittgenstein: "Es ist merkwürdig, daß man die Zeichnungen von Busch oft als 'metaphysisch' nennen kann. So gibt es also eine Zeichenweise, die metaphysisch ist? - 'Gesehen mit dem Ewigen als Hintergrund' könnte man sagen. Aber doch bedeuten diese Striche das nur in einer ganzen Sprache. Und es ist eine Sprache ohne Grammatik, man könnte ihre Regeln nicht angeben."³⁵ Über eindeutige Regeln im Sinne einer Grammatik läßt sich allerdings nicht reden, sehr wohl jedoch über die grundlegende Voraussetzung, die die Struktur dieser Sprache bedingt. Es handelt sich dabei um die Vorstellung der wechselseitigen Einwirkung von Körpern durch die Prinzipien von Attraktion, Repulsion und Rotation. Eben diese Prinzipien bestimmen die Relationen der Zeichenelemente in Buschs Bildsprache.

Für die hier nun zu verfolgende Entwicklung in der bildenden Kunst ist eine einsetzende Veränderung von entscheidender Bedeutung, die eng mit dem bisher skizzierten Prozeß zusammenhängt. Hatte die traditionelle Ästhetik den Künstler als Nachfolger des göttlichen Schöpfers, sein Werk als ein Abbild des kosmischen Ganzen aufgefaßt, so kommt es nun zu einer Emanzipation vom Nachahmungsprinzip. Dieser Prozeß trägt dazu bei, daß neben reflexiven auch reduktionistische Tendenzen stärker in den Vordergrund treten. Wie bisher aufgezeigt, deutet sich diese Entwicklung bereits in verschiedenen ästhetischen Theorien seit Mitte des 18. Jahrhunderts an: Angefangen bei Hogarths 'Analysis of Beauty', über Blakes illuminierte Bücher und Toepffers 'Physiognomische Studien' bis hin zu Busch. Spezifiziert macht sich diese Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbar. Charles Baudelaire etwa begriff sich nicht mehr als *Nachfolger*, sondern als *Opponent* Gottes, der selbst als "Ärgernis"³⁶ und dessen Schöpfung als "Sündenfall"³⁷ begriffen wird. Es ist daher nur konsequent, wenn Baudelaire dieser für ihn negativen Realität abstreitet, zum Gegenstand künstlerischer Nachahmung zu werden: "Man lasse alles, was natürlich ist, Revue passieren, [...] und man wird nichts als Scheußlichkeiten treffen. [...] Wer wollte der Kunst die unfruchtbare Aufgabe zuweisen, die Natur nachzuahmen?"³⁸

Dennoch wird man auch bei Baudelaire nicht mehr als einen Beitrag zur Vorbereitung des anvisierten Reduktionsprozesses finden. Wenige Jahrzehnte später ist diese Entwicklung bei Stéphane Mallarmé wesentlich weiter fortgeschritten. Der hier behauptete Zusammenhang von Reflexion und Reduktion ist in seinem Werk eindeutig zu beobachten. Der Fluchtpunkt von Mallarmés 'Poésie pure' ist das Schweigen, das "Nichts", das der Autor gleichzeitig zum Ausdruck von Wahrheit erklärt. So beginnt das von Mallarmé als Eingangsgedicht einer geplanten Sammlung vorgesehene Sonett 'Salut' mit dem Wort "Rien" und führt damit eine Art Leitmotiv ein, das in den folgenden Zeilen mehrfach variiert wird, bis sich das Werk zum Schluß selbst mit einer leeren Leinwand vergleicht.³⁹ Das Gedicht wird diesem Vergleich dadurch gerecht, daß es die Bezüge zur außerästhetischen Wirklichkeit lockert und sich statt dessen vor allem auf sich selbst bezieht: Zwar ist ein Bezug zu einer realen Situation erkennbar, doch stellt diese lediglich einen Vorwand dar, den das Gedicht benötigt, um seine eigene Poetik darzustellen. In diesem Zusammenhang fordert Mallarmé "eine unbefleckte Sprache, [...] hieratische Formeln, deren fruchtloses Studium den Profanen blendet und den schicksalhaften Dulder anspricht".⁴⁰

Ähnliche Entwicklungen lassen sich auch in der Malerei beobachten. Gudrun Inboden hat gezeigt, daß sich Paul Gauguin in seinen theoretischen Äußerungen, aber auch in dem programmatischen Bild 'D'ou venonsnous', für einen ästhetischen Reduktionismus und gegen das Mimesis-Prinzip einsetzt. "Die allerdings anachronistische Entwicklung der nicht mehr repräsentierenden Malerei", so Inboden, "geht über Monet [...] zu Manet, [...] um zuletzt zu gipfeln in Gauguins Zerstörung von rationaler Sprache und Dingwelt als Werdungsprozeß des Absoluten in Gestalt neuer (nicht empirischer) Materie - wo Malerei, sich selber reflektierend, ein intellektueller Prozeß ist, 'où la pensée réside', wie Gauguin sagen würde."⁴¹ Diese Entwicklung setzt sich fort bei den Fauves, im Kubismus und bei Kandinsky sowie im Suprematismus Kasimir Malewitschs. In seinen programmatischen Äußerungen vertritt letzterer einen ästhetischen Nihilismus, der in einigen Punkten auffallende Ähnlichkeiten mit den Motiven Mallarmés erkennen läßt: "Die Kunst verläßt daher ihre gegenständliche Auffassung von der Wirklichkeit und kommt dadurch zum wahren befreiten 'Nichts', das nicht weiß worin, wofür und warum es wirkt, weil alle Fragen in der fiktiven Welt der Vorstellungen bleiben, die zu keinem klaren Urteil führen können."⁴² Diese Entwicklung wird nicht nur in den Programmschriften der Künstler reflektiert, sondern auch in den kunstphilosophischen Werken, wie etwa Wilhelm Worringers Schrift über 'Abstraktion und Einfühlung'. Es scheint dem Autor auf den ersten Blick nur um ein Problem der Kunstgeschichtsschreibung zu gehen. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß Worringer nicht zuletzt die zeitgenössische Situation im Blick hat. Er ergreift dabei eindeutig Partei für das Prinzip der Abstraktion. Während es sich bei den Vertretern des Realismus um etwas naive "Diesseitsmenschen" handle, die sich mit einer "weltfrommen Bejahung der Erscheinungswelt" begnügen, suchen die Anhänger des von Worringer propagierten Prinzips "sich ein Bild von den Dingen zu schaffen [...], das sie [...] hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten".⁴³ Absicht ist dabei, "die Dinge bis auf ein Mindestmaß von der Bedingtheit ihrer Erscheinungsweise und von der Verquickung mit dem äußeren unentwirrbaren Lebenszusammenhang zu entkleiden und sie auf diese Weise von allen Täuschungen sinnlicher Wahrnehmung zu erlösen".⁴⁴ "Abstraktion", so zeigt sich hier, steht bei Worringer also nicht zuletzt für eine Konsolidierung auch der ästhetischen Formensprache. So ist denn die "abstrakte" Kunst an der Entwicklung zur Stilisierung und Linearität, aber auch an einer bewußten Distanzierung von allem 'Lebendigen' zu erkennen.

Von seinen Zeitgenossen wird die Aktualität dieses Programms sofort erkannt. Ernst Bloch zum Beispiel stützt sich bei seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart ausdrücklich auf Worringers "glückliche und beziehungsreiche Darstellungen",⁴⁵ aber auch Kandinsky und Franz Marc erkennen Gemeinsamkeiten zu ihren eigenen Ideen. Dabei werden die abstrakten Künste häufig als Ausdrucksform einer höheren Erkenntnis behandelt, sie gewinnen oft genug sogar einen geradezu soteriologischen Status: "Nur wo die Täuschungen der Erscheinung und die blühende Willkür des organischen zum Schweigen gebracht, wartet Erlösung",⁴⁶ hatte Worringer behauptet. Deutlicher noch sind diese soteriologischen Tendenzen bei Kandinsky nachzuvollziehen: Er sieht die erlösende "Epoche des großen Geistigen" anbrechen.⁴⁷ In den philosophischen Theorien der modernen Kunst werden diese Gedanken weiter ausgebaut. Bloch etwa verbindet in seinem 'Geist der Utopie' eine substantiell pessimistische Analyse der eigenen Gegenwart mit der Vorstellung, die ästhetische Erfahrung könne jene Umkehr stützen, die zur

Realisierung des Utopischen führen werde. Theodor W. Adorno beschreibt diesbezüglich die Entwicklung der "authentischen" Künste als "Kontinuum der Negationen".⁴⁸ Dabei ist entscheidend, daß Adorno diesen ästhetischen "Nihilismus" als Hinweis auf eine ganz andere, *bessere* Wirklichkeit verstanden wissen will. Bezeichnender Weise kehren auch bei Theoretikern der Postmoderne, trotz aller Distanzierung, einige der skizzierten Topoi der klassischen Moderne wieder. Susan Sontag betont die kultischen oder gar eschatologischen Ansprüche der modernen Kunst.⁴⁹ Jean-François Lyotard hebt neben dem schockhaften Charakter der ästhetischen Erfahrung die Affinität von Kunst und Kult gerade für die abstrakten Künste hervor: "Das Absolute kann man also nicht darstellen. Man kann jedoch darstellen, daß es Absolutes gibt. [...] Und gerade in dieser Erfordernis indirekter, fast ungreifbarer Anspielung aufs Unsichtbare im Sichtbaren liegt der Ursprung der 'abstrakten' Malerei seit 1912."⁵⁰

Worringers kritisch betrachtete "Willkür des organischen" findet auf psychologischer Ebene eine Vertiefung in Freuds "Leibreiztheorie". Hier wird die psychische Tätigkeit als vom Körper ausgelöst gedeutet. Er verwahrt sich gegen die Annahme, somatische Reize seien als die einzige Ursache des Psychischen zu sehen. Denn "selbst wenn mit recht großer Wahrscheinlichkeit von einem Vorhandensein somatischer Empfindungen ausgegangen werden kann, so bilden sie doch nur ein *Material* für eine *Arbeit* ganz anderen Ursprungs, die alleiniger Bedeutungsträger ist". In seiner Traumdeutung spezifiziert Freud diesen Ursprung: das Unbewußte. "Freuds eigentlicher Beitrag bestand nicht darin, daß er als erster vom Unbewußten gesprochen hätte, sondern darin, daß er gewissermaßen das Monopol des Organischen aufgehoben und dafür dem psychischen Apparat eine Monopolstellung verliehen hat,"⁵¹ bemerkt Jean Starobinski. Dieses *Unbewußte* erhält nun in der Abstraktion eine besondere Stellung. Verläßt man die psychologische Ebene und nähert sich gestalterischen Prinzipien dieser Zeit, gelangt man zu Kandinskys Theorien. Nach seiner Aussage hat jede Darstellung oder auf das Detail bezogen jede Form einen "inneren Inhalt". "*Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes.* Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren. [...] *So ist es klar, daß die Formenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen ruhen muß.*"⁵² Dieses Prinzip bezeichnet Kandinsky als "Prinzip der inneren Notwendigkeit". In seiner Studie 'Kandinsky über Kandinsky' hat Felix Thürlemann in diesem Zusammenhang betont, daß die Berufung auf die "innere Notwendigkeit" als Triebfeder des Schaffens in der Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts vor allem dazu diene, "die gesellschaftliche Sonderstellung des ohne Auftrag arbeitenden Künstlers zu rechtfertigen und ihm gleichzeitig den schöpferischen Freiraum außerhalb der akademischen Darstellungskonventionen zu sichern".⁵³ O. K. Werckmeister hat zwei Zeichnungen Paul Klees angeführt, die Kandinskys Gedanken in Ausführungen der Praxis untermauern: Ein Künstler *illustriert* die Theorie eines Kollegen. Die erste Arbeit 'Am Abgrund' zeigt eine menschliche Figur, die im Begriff zu sein scheint über eine Schlucht zu schreiten, jedoch beim Anblick in die Tiefe gerade noch vermeidet den Fuß ins Leere zu setzen. Eine künstlerische Problematik, die mit dieser Bildergeschichte angesprochen ist, wird erst durch die Gegenüberstellung mit der Zeichnung 'Verschiebung nach rechts' deutlich. Dies scheint auf Kandinskys kategorische Bestimmung des "Wegs zur Malerei" zu verweisen. "Dieser Weg," so hatte Kandinsky geschrieben, "liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind); rechts liegt das vollständig abstrakte, [...] links das mehr reale, zu stark von äußeren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in 'körperlicher' Form (Phantastik).

Und zur selben Zeit schon [...] ist die Möglichkeit vorhanden, bis zur rechtsliegenden Grenze zu schreiten und [...] sie zu überschreiten, und ebenso bis zur linksliegenden und darüber hinaus.⁵⁴ Die beiden Arbeiten Klees scheinen sich auf Kandinskys Alternative zu beziehen. In der gegenständlichen *bedroht* eine statisch erscheinende, kubistisch aufgelöste Steinbruchwand die Figur in ihrer natürlichen Bewegung. "In der figurlosen Zeichnung ist die kubistisch aufgesplitterte Komposition als ganze in Bewegung geraten, und so wird das kunsttheoretische Experiment der Abstraktion dynamisiert zum visuellen Ausdruck einer Flucht aus dem allzu schematischen, achsialen Gleichgewicht von Abstraktion und Bildlichkeit."⁵⁵

Ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Figuration zeigt sich in dem Werk 'Portrait and a Dream' aus dem Jahr 1953 von Jackson Pollock. Es handelt sich um ein Werk, das bildimmanent geteilt ist, also diptychonale Eigenschaften besitzt. Rechts und links der ungefähr in der Mitte der Leinwand befindlichen imaginären Trennungslinie sind zwei eigenständige Darstellungen, die trotzdem in Relation zueinander stehen. Links befindet sich in den Farben schwarz und weiß gehaltenes Lineament unterschiedlicher Art, im Stil des Drip-Paintings aufgetragen, rechts der Kopf einer weiblichen Gestalt, bei dem die Ausführung physiognomischer Eigenschaften grob gehalten wurde. Das linke Auge ist hier nicht vollständig ausgeführt - die Iris fehlt. Jean-Pierre Criqui hat darauf hingewiesen, daß die Darstellung des Traums, wie überhaupt seine Drip-Paintings nicht das Resultat eines Zufalls darstellt. Er verweist darauf, daß alle Bewegungen in Pollocks Malerei geplant seien. Die Maltechnik führt dazu, daß man assoziativ Figürliches erkennen kann, eine Entschlüsselung ist jedoch unmöglich. Die Unbestimmtheit war Pollocks Absicht. Seine Werke sind referentiell. Grundlagen bei der Ausführung waren nach Criqui Bildlichkeiten, um technische Perfektion zu erreichen; beim Resultat ist Figuratives, sind Gesichter zu erahnen.⁵⁶ Die oft vertretene These, Pollock hätte seine Drip-Paintings aus einer Geste des Unbewußten, Spontanen, angefertigt, ist also sehr fragwürdig, was jedoch nicht bedeutet, daß das Unbewußte in seinem Schaffensprozeß keine Bedeutung hat. Als er 1944 gefragt wird, ob er es bedeutsam findet, daß viele namenhafte moderne Künstler aus Europa in Amerika lebten, antwortete er: "Besonders beeindruckt hat mich ihre Auffassung vom Unbewußten als Quelle der Kunst. Diese Idee interessiert mich mehr als die einzelnen Persönlichkeiten."⁵⁷ Pollock hat mehrfach die Bedeutung des Unbewußten hervorgehoben. Auf die Frage, ob der Künstler wirklich aus dem Unbewußten herausmale und die Leinwand als das Unbewußte des Menschen, der sie betrachtet, fungieren könne, antwortet er 1950 in einem Interview: "Das Unbewußte spielt in der modernen Kunst eine tragende Rolle, und die unbewußten Antriebe bedeuten auch für die Bildrezeption sehr viel."⁵⁸ Schließlich erklärte er 1956: "Wir alle sind von Freud beeinflusst, meine ich. Ich bin schon seit langem Jungianer gewesen."⁵⁹ Pollock unterscheidet Freud von Jung nicht. Ekkehard Putz hat jedoch dargelegt, daß doch eher Jung für ihn von größerer Bedeutung war: "Am ehesten erfüllt das kollektive Unbewußte, wie C. G. Jung es bestimmt hat, die Bedingung eines sich-nicht-ändernden Unbewußten. Die Inhalte des kollektiven Unbewußtsein, so behauptet Jung, sind zu Beginn der Geschichte der Menschheit entstanden und ruhen seit dem unverändert im kollektiven Unbewußten. Sie werden in jedem Menschen 'wiedergeboren'." Der Jungsche Ausdruck "wiedergeboren" entspricht für Putz Pollocks Auffassung von der Rolle des Künstlers und der Entstehungsweise seiner Bilder: "Der Künstler wird zum Medium für die Entstehung der Bilder; oder um mit Jung zu sprechen, der Künstler gebiert das vom Künstler unabhängige und dem Künstler vorausgehende Bild."⁶⁰ In einem anderen Zusammenhang äußert Pollock:

“Wenn ich in meinem Gemälde bin, reflektiere ich nicht, was ich tue. Erst nach einer ‘Kennenlernphase’ sehe ich, was ich getan habe. Ich habe keine Scheu, Änderungen vorzunehmen, auch Zerstörung, da das Gemälde ja ein Eigenleben hat. Dieses suche ich durchkommen zu lassen. Nur wenn ich die Fühlung zum Bild verliere, rutscht es ab ins Chaos.”⁶¹ Timothy J. Clark stellt diesbezüglich fest, daß ein nicht unwesentliches Moment seiner Kunst die Dissonanz darstellt. “Wie ich sehe, war es gerade Pollocks Projekt, den Formen von Dissonanzen ebenso wie den Formen von Totalität die Herrschaft nicht zu ermöglichen. Seine Malerei ist eine Arbeit gegen die Metapher, gegen die Möglichkeit, daß irgendeines seiner Bilder sich innerhalb eines einzigen metaphorischen Bezugsrahmen niederläßt. Er will Metaphern durchkreuzen, er will Konnotationen blockieren, indem er sie vervielfacht. Er beabsichtigt, den Vorgang der Deutung zu beschleunigen, daß kein einziger Bezugsrahmen mehr paßt. Formen von Dissonanzen machen Formen von Totalität ungültig [...].”⁶² Pollocks Technik des Drip-Painting kann mit Hogarths Idee von der Fluktuationslinie verglichen werden, der Linie als innerstes Prinzip, als einer imaginären Spielachse von Innen und Außen. Clarks Darstellung der Dissonanzen bedeutet folglich nichts anderes als die Befreiung der Linie aus dem Kontext einer Materialität, wie sie in Hogarths ‘Analysis’ beschrieben worden ist.

Um bei der Malerei zu bleiben, soll im folgenden Francis Bacon als Beispiel dienen, der im Hinblick auf die Thematik der Perzeptionen durch eine aggressiv suggerierende Motivik und in besonders signifikanter Weise als ein Maler von körperlichen Gewaltakten hervorgetreten ist. Hier gibt es zunächst einmal das Augenmerk auf Bacons Bewußtsein von Tod und Liebe, das bei ihm eines von existentiell-nihilistischer Trauer darstellt: “Oh, man kann optimistisch sein und dennoch völlig ohne Hoffnung [...]. Ich war schon immer sehr berührt von Bildern, die mit Schlachthäusern und Fleisch zu tun haben [...]. Es gibt da erstaunliche Photos von Tieren, die man kurz vor ihrer Schlachtung aufgenommen hat; und auch der Geruch des Todes gehört dazu.” Schließlich: “Eines der schrecklichen Dinge an der sogenannten Liebe, besonders für einen Künstler, ist die Vernichtung. [...] Ich selbst habe dies Gefühl von Sterblichkeit die ganze Zeit. Weil einen das Leben erregt, muß das Gegenteil, der Tod, wie Schatten von ihm, einen auch erregen.” Eine der eindrücklichsten Fassungen dieses nihilistischen Augenblickbewußtseins lautet: “Ich erinnere mich, daß ich Hundescheiße auf dem Pflaster betrachtete, und plötzlich erkannte ich es, da war es - so ist das Leben. Eigenartigerweise hat es mich monatelang gequält, bis ich dazu kam, gewissermaßen zu akzeptieren, daß es so ist: eine Sekunde lang zu existieren und dann weggewischt zu werden wie Fliegen von der Wand.”⁶³ Bacon erkennt im Blick des Opfers die Eingeschlossenheit in den Modus der physischen Bedingung selbst. Man kann über den Schrecken nachdenken, daß heißt aber nicht, daß man sich ihm naht. Die Absage an das Angebot, das Gewaltthema über kulturkritische Legitimierung zu begründen, wird besonders manifest bei der Diskussion des Themas ‘Papst Innozenz X.’ nach der Vorlage des Gemäldes von Diego de Silva Velázquez. Bacon lehnt jede religiöse oder psychoanalytische Implikation ab und konzentriert das Gespräch auf “alle Arten von Gefühlen und Bereiche der Phantasie”⁶⁴ Als Motiv der künstlerischen Ausführung nennt er die farbliche Intensität als einziges Motiv. Der Begriff der Intensität taucht immer wieder auf und geht wohl auf Friedrich Nietzsches Auffassung des leidenschaftlichen Kunstwerks, ohne metaphysische Referenz zurück. Diese Intensität kann als Ansammlung perzeptiver Prozesse betrachtet werden, die durch unbestimmte Relationen miteinander verbunden sind. Bacons Kausalverknüpfungen

weichen dabei - ähnlich wie bei Pollock - vom Verständnis des Kunstwerks als ein Anlaß für bildhafte Erinnerungen des Betrachters ab.

Ein besonderes Beispiel für seine Orientierung an der Kategorie Intensität ist das Motiv des Schreis bzw. des geöffneten Mundes. Arthur Schopenhauer hat das menschliche Gesicht als "Hieroglyphe" bezeichnet, "die sich [...] entziffern läßt, ja deren Alphabet wir fertig in uns tragen. Sogar sagt das Gesicht eines Menschen in der Regel mehr und Interessanteres als sein Mund: denn es ist das Kompendium alles dessen, was dieser je sagen wird; indem es das Monogramm alles Denkens und Trachtens dieses Menschen ist [...]. Allerdings ist das Entziffern des Gesichts eine große schwere Kunst."⁶⁵ Wie bisher nicht Bacons Kunst, sondern seine Reflexion thematisiert worden ist, wird im folgenden auch darauf verzichtet, die Variationen des Schreis bzw. des geöffneten Mundes zu erörtern; die Konzentration liegt ausschließlich auf Bacons Rede darüber. Hier tritt ebenfalls die Ersetzung einer Gewalt vermittelnden inhaltlichen Verständigung hervor, die eine Kette von entsprechenden moralischen und philosophischen Äquivalenten nach sich ziehen dürfte, durch eine formalästhetische Begründung. Auf die Identifikation des Schreis mit der Vorstellung von Entsetzen durch David Sylvester antwortet Bacon: "Man könnte sagen, daß der Schrei wirklich ein Bild des Entsetzen ist. Tatsächlich aber wollte ich mehr den Schrei machen als das Entsetzen." Was bedeutet das? Zunächst einmal nichts anderes als die formale Herausforderung eines berühmtem Motivs in der Kunstgeschichte. Bezüglich Poussins Gemälde 'Der Bethlehemitische Kindermord' sagt Bacon: "Ich glaube, die vermutlich beste Darstellung eines Schreis in der Malerei hat Poussin gemacht." Der religiöse und historische Kontext spielt dabei keine Rolle, ganz zu schweigen vom ergreifenden Aufruhr der Mittler gegen die mörderische Gewalt des Staats. Es geht nur um den Effekt einer Mundöffnung. Bacon erläutert seine verschiedenen Darstellungen von offenen Mündern - die nicht alle einen Schrei ausdrücken - aus einer Faszination an der physischen Erscheinung von Mund und Mundbewegung. Im Vordergrund steht ein In-Erscheinung-Treten selbst: "Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer irgendwie gehofft, den Mund so malen zu können, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat."⁶⁶ Was jedoch ist das Signifikat des Mundes, der geöffnet ist? Es bleibt unermittelbar, genauso wie der Sonnenuntergang Monets in der Perspektive Bacons keine traditionelle Bedeutungskonnotation dieses Themas mehr besetzt. Aus diesem Grund kann er dem geöffneten Mund auch das Gegenteil der Bedeutung *Schrei=Entsetzen* zuerkennen, also das Lächeln. Diese Priorität von Ausdruck gegenüber Bedeutung ist seinem nihilistischen Zeitbewußtsein entsprungen. Bacon folgert: "Ich halte das Leben für bedeutungslos - aber wir geben ihm Bedeutung, solange wir existieren." Er weigert sich seinen Gewalterscheinungen eine anthropologische Erläuterung zu geben. "Ich versuche nur, Bilder zu machen, die so genau wie möglich meinen Empfindungen entsprechen."⁶⁷ Bacon widerstrebt die Vorstellung, die das menschliche Subjekt als beständiges Wesen betrachtet, das dauerhaft an eine verbindliche Identität gebunden ist. Vielmehr steht die Idee des *Ichs* als eine flexible, veränderliche Größe im Vordergrund. Die Auseinandersetzung mit einer variablen Identität wird in den darauffolgenden Jahren in zeitgenössischen Tendenzen ihren vorläufigen Höhepunkt finden.

Nietzsche entwirft in seiner Abhandlung 'Zur Genealogie der Moral' die Definition der Existenz eines "Menschen-Thieres". Eine Voraussetzung dafür ist das, was wir als "Seelenleben" oder Subjektivität bezeichnen. Nietzsche behauptet, daß ein Gedächtnis nur durch Schmerzen hergestellt werden kann. Die Geschichte von

Brutalität und Gewalt reicht weit zurück: "Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen; [...]"⁶⁸ Das "Menschen-Thier" ist somit durch die Erschaffung eines schmerzhaften inneren Raums, der durch feine Dosierungen von Selbstquälerei erhalten bleibt, gleichsam "internalisiert" worden. Aggressionen werden nach innen gekehrt: "Alle Instinkte, welche sich nicht nach außen entladen, *wenden sich nach innen* - dies ist das, was ich die *Verinnerlichung* des Menschen nenne: damit wächst erst das an den Menschen heran, was man später seine 'Seele' nennt. Die ganze innere Welt, ursprünglich dünn wie zwischen zwei Häute eingespannt, ist in dem Maße auseinander- und aufgegangen, hat Tiefe, Breite, Höhe bekommen, als die Entladung des Menschen nach außen *gehemmt* worden ist."⁶⁹ Michel Foucault hat diese Theorie über den inneren Raum des Subjekts als Produkt einer originären Gewalt und aggressiver Kräfte, die auf sich selbst zurückgeworfen werden, weitergeführt. Das Innere ist das Produkt externer Energien. In seiner Abhandlung 'Überwachen und Strafen' kommt Foucault den Theorien Nietzsches sehr nahe. Seine Analysen der Macht ging eine genaue Positionierung des Subjekts auf der Ebene des Wissens voraus. In seinen letzten Schriften findet sich noch eine weitere Ebene: die Subjektionierung. Foucault zufolge ist der Mensch - wie er in den modernen Humanwissenschaften analysiert wird - eine vorübergehende Bündelung der Kräfte, eine Art Knoten, der sich in der Zukunft lösen wird, um den Weg für alternative Lebensformen zu ebnet: "Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch das baldige Ende." Das Menschenbild ist dementsprechend ein Entwurf, der bald "[...] verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand".⁷⁰ Diese Vorstellung einer posthumanen Lebensform wird von Foucault nicht weiter verfolgt und in nachfolgenden Texten durch Analysen der Macht ersetzt, wobei die Position des Subjekts im Sinne Nietzsches umrissen wird. Wissen und Macht sind untrennbar miteinander verbunden - die "Verinnerlichung" des Menschen ist hier eine Folge der unendlichen Modulation von Machtausübung innerhalb der Institutionen und Wissenschaften. Doch wie zeigen sich Subjektivierungsprozesse in der zeitgenössischen Kunst? Es läßt sich eine Veränderung in der bildhaften Darstellungsform feststellen, die reduktive Momente, wie sie bei Gauguin, Kandinsky und Malewitsch (u. a.) noch prägend waren, nicht mehr zur Grundlage nimmt.

Cindy Shermans Interesse an menschlicher Identität als komplexem Artefakt kommt in menschlich-artifiziellen Zwitterwesen zum Ausdruck. Die Verknüpfung von Sexualität und Gewalt in ihren Fotografien bringt dabei die Fundamente des *Normalen* ins Wanken. Die dargestellten Individuen tragen oft Masken oder entfalten einen maskenhaften Charakter. Das ursprüngliche Gesicht scheint nicht zu interessieren. *Innen* und *Außen* werden verkehrt. Deformationen und Verzerrungen prägen das Geschehen. "Streng hält die Maske das Gesicht zusammen, die Maske getraut sich nicht mehr, irgendeinen kleinen Teil unter sich loszulassen. Es ist darum keine Freiheit mehr im Gesicht, alles ist wie im voraus reguliert in diesem Gesicht, ja wie im voraus befohlen. In der Ruhe nun kann die Maske alles erzwingen, sie haftet dem Gesicht an. Aber wenn sich das Gesicht bewegt, geschieht es oft, daß die Maske sich verschiebt. Dann sieht man darunter das wahre Gesicht: verzogen, verkrümmt, und es ist, als ob die Seele einen Spalt suche, wo sie hindurch entfliehen kann."⁷¹ Diese Wirkungen überträgt sich nicht auf die Fotografien Nan Goldins, da diese einen eher beschreibenden dokumentarischen Charakter bestehender Verhältnisse aufweisen. Vor allem ihre frühen Werke verbinden eine enorme Dichte extremer Begebenheiten. Sie zeigen Transsexuelle und Transvestiten in der

Garderobe oder während der Vorstellung, Männer beim Ejakulieren, gewalttätige Liebhaber, die zum Schlag gegen ihre Partner ausholen, aufeinanderliegende Paare jeglichen Geschlechts - jeder und jede für ein ungeordnetes Leben in unordentlichen Räumen. Goldin stellt die Personen in unterschiedlichen emotionalen Situationen dar, offenbart deren Intimität. Sie sind nicht in einer spezifischen Pose abgelichtet, die einen falschen Eindruck über die Person suggerieren könnte. Der Begriff der Erfahrung spielt eine große Rolle in ihren Arbeiten: "Nur ein geringer Prozentsatz dessen, was *wir* können, ist durch die Erfahrung *eigenen* Könnens, Wissens und Begreifens beglaubigt. Je mehr wir *wissen*, um so mehr müssen wir *glauben*, um so mehr ist jeder Einzelne von dem Wissen anderer abhängig; je mehr *wir* können, um so bedeutsamer wird die Erfahrung vieler anderer; denn relativ zum Anwachsen der gesellschaftlichen Wirkungskompetenz sinken die persönlichen Erfahrungskompetenzen."⁷² Goldins "Körper" sind emotional aufgeladen. Durch Ihre Anonymität stellen sie sich für den Betrachter als Konstruktionen von "Prototypen" unterschiedlicher gesellschaftlicher Bohème dar.

Sam Taylor-Wood zeigt in ihrer Laserdisk-Projektion 'Hysteria' (1997) in extremer Nahaufnahme das verzerrte Gesicht einer Frau. Von heftiger Emotion ergriffen, hebt und senkt sich ihr gesamter Körper, der Kopf neigt sich nach hinten und nach vorne. Der einzige Teil des Gesichts, den wir ständig sehen, ist der geöffnete Mund. Aufgrund der Zeitlupe und des Fehlens audieller Reize, läßt sich nicht feststellen, ob sie lacht oder weint. Taylor-Wood hat diese beiden emotionalen Zustände miteinander verschmolzen und somit den Unterschied verwischt. Bei dieser deckungsgleichen Variante geht es folglich nicht um die Darstellung von Entsetzen oder Freude, sondern es interessiert der geöffnete Mund. Parallelen zu Bacon sind unverkennbar. Analogien zu Sherman lassen die Puppen und Figuren des Amerikaner Tony Oursler erkennen, auf deren Köpfe er Gesichter projiziert. Diese Figuren mimen Gefühle, erzählen Geschichten, jammern, schreien und drohen dabei unaufhörlich. Sie sind in den Schranken einer physischen Situation gefangen, vermitteln einen Ausdruck geistiger Verwirrtheit. In der Installation 'Broken' (1994) ist eine dieser Figuren unter Stühlen gefangen. Das Alter Ego in 'Judy' (1994) kauert unter einem Sofa, dessen eine Seite so aufgebockt ist, daß es einen notdürftigen Unterschlupf bietet. 'White/Trash/Photic' (1993) präsentiert zwei übereinanderlagernde Psychen als Protagonisten, die in eine abstrakte Unterhaltung vertieft sind, während sie sich in zwei einander gegenüber liegenden Ecken eines Raumes zwängen. Oursler benennt diese Figuren selbst als "Effigien". das Wort bezeichnet zum einen das skulpturale Bildnis, zum anderen schwingt hier auch eine Redewendung mit, die jene finsternen Untertöne anklingen läßt, die mit zu seiner Kunst gehören: Jemanden *in effigie* hinrichten, bedeutet, das einer unliebsamen Person zuge dachte Urteil an einer Puppe oder einem Bild symbolisch zu vollstrecken. Von Golem bis zur Voodoo-Puppe gibt es einige bekannte Figuren, die als Projektionsfläche für Gewalt oder auch unterdrückte Wünsche, Begierde und Phantasien dienen.

Was zeigen uns diese künstlerischen Positionen? Die Künstler versuchen eine Kontinuität von charakterlichen Eigenschaften darzustellen; doch was wir über sie wissen, sind Projektionen, Modellvorstellungen, die auf Realität bezogen werden. Um den Anschein emotionaler Stimmungen zu evozieren werden äußere Reaktionen simuliert. Ein "Ich", als Begehren nicht nach einer vollständigen und kohärenten Einheit in einer Synthese, sondern ein "Ich", das sich beständig am Ort der Spaltung und der Andersheit als dem Raum der Identität bewegt und exponiert - "Ich" also, als

Grenze und Überschreitung, zugleich Überschneidung von Präsenz, Abwesenheit und Distanz. "Ich" zu "mir", nicht als Bestätigung eines festen, kontinuierlichen Kerns, die beständig wiederholt, was sie annimmt und prädestiniert, sondern als eine stets offene und nicht eindeutige Beziehung, eine immer ungewisse Relation im Raum der Differenz. Das Denken von Identität wurde lange Zeit über das Vermögen zu *denken* und seine Operationen der Synthese des Mannigfaltigen und Differenten, über das *Begehren* des Subjekts nach sich selbst, nach der Einheit des Sinns und einer in der Gegenwart verbürgten Präsenz des Abwesenden sowie durch die Eindeutigkeit der Beziehungen der *Namen* und Worte zu den sie bezeichnenden Dingen hergestellt. Das Denken von Differenz wurde damit aber auch dem der Einheit oder der Synthese unterstellt. Was uns der Begriff "Identität" jedoch nach wie vor abverlangt, ist die Arbeit des Denkens von Differenz und Zeitlichkeit. Wenn man die einzelnen Positionen der Kunst im 20. Jahrhundert betrachtet, liegt die Annahme nahe, daß der Entwurfscharakter von Identität einer Ontologie trotzt, die das Sein festschreibt, und sich allen "Fragen der Form 'Was ist?'"⁷³ verwehrt. Diese Theorie der Identität, die die Frage nach Identität zugleich aufgibt, muß die Begriffe, mit denen sie arbeitet verschieben und solchen Sätzen widerstehen, die den Entwurf durch Behauptungen wie "das ist" relativieren sollen.⁷⁴ Dieser Entwurf verweist auf eine Identität, die kaum "ist", die sich weder im Begehren nach einem feststellbaren Sinn noch im Namen oder im Begriff feststellen läßt. Dieser Entwurf läßt vielmehr eine Identität erscheinen, die sich nie realisiert, die nie beendet sein wird und die sich für das öffnet, was kommt.

Anmerkungen

- 1) Robert Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek 1987, S. 259 und ff.
- 2) Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Frankfurt am Main 1990, S. 77-84.
- 3) Ebenda, S. 80.
- 4) Ebenda, S. 78.
- 5) Homer, *Ilias und Odyssee*, Eltville 1980, S. 611.
- 6) Vgl. Jean Pierre Verrant/Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York 1990, S. 49.
- 7) Platon, *Das Gastmahl oder von der Liebe*, Stuttgart 1979, S. 81 f.
- 8) J. A. Simpson/E. S. C. Weiner, *Oxford English Dictionary*, Bd. VII, Oxford 1989, S. 620 f.
- 9) Vgl. Philip Glaeson, *Identifying Identity: A Semantic History*, in: *The Journal of American History*, 69 (1983), S. 911.
- 10) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1996, S. 136 f.
- 11) Ebenda, S. 138.
- 12) Peter Gerlach, *Proportion. Körper. Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*. Köln 1990, S. 99.
- 13) Zit. nach Bengt Algot Sörensen, *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1972, S. 48/49.
- 14) Gerlach 1990, S. 110.
- 15) William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, Dresden/Basel o. J., 75.

- 17)Vgl. ebenda, S. 89-109.
- 18)Ebenda.
- 19)Ebenda.
- 20)Rodolphe Toepffer, *Essay zur Physiognomie*, Siegen 1982, S. 33.
- 21)Vgl. Henry James, *Die Kunst des Romans. Essays zur Literatur*, Hanau 1984, S. 5 - 33.
- 22)David Human, *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, Stuttgart 1994, S. 31 - 40.
- 23)Alfred N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, London 1973, S. 74.
- 24)Ebenda.
- 25)William James, *Principles of Psychology*, London 1969, S. 13.
- 26)William James, *Does Consciousness exist*, London 1969, S. 67.
- 27)Whitehead, S. 73.
- 28)Vgl. Laurence Sterne, *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*, München/Zürich 1991, S. 657.
- 30)Friedrich Schlegel, *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1994, S. 67.
- 31)Ebenda.
- 32)William Blake, *Public Adress*, London 1995, S. 41.
- 34)William Blake, *Marriage of Heaven & Hell*, London 1994, S. 12.
- 35)Wilhelm Busch, *Eduards Traum*, in: *Wilhelm Busch. Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Hochhuth, München 1999, S. 403.
- 36)Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche*, Bern 1973, S. 57.
- 37)Busch 1999, S. 403.
- 38)Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit - Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main 1999, S. 556.
- 39)"Gott ist ein Ärgernis, - ein Ärgernis, das etwas einbringt." Friedhelm Kemp/Claude Pichois (Hrsg.), *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke und Briefe*, Bd VI, München/Wien 1989, S. 206.
- 40)"Die Theologie. - Was ist der Sündenfall? Heißt das, daß die Einheit Zweiheit geworden ist, so ist Gott von sich selber abgefallen. Mit anderen Worten: Ist die Schöpfung nicht vielleicht der Sündenfall Gottes?" Ebenda, S. 236.
- 41)Ebenda, Bd. V, S. 248 und 250.
- 42)"Rien, cette écume, vierge vers/A ne désigner que la coupe; [...]/olitude, récif, étoile/A n'importe ce qui valut/Le blanc souci de notre toile." Henri Mondor/G. Jean-Aubry (Hrsg.), *Stéphane Mallarmé: Œuvres complètes*, Paris 1965, S. 27.
- 43)Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*. München/Wien 1992, S.269.
- 44)Gudrun Inboden, *Mallarmé und Gauguin. Absolute Künste als Utopie*. Stuttgart 1978, S. 101.
- 45)Zit. nach Werner Haftmann, *Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, Köln 1989, S. 160.
- 46)Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Dresden 1996, S. 188.
- 47)Ebenda, S. 180.
- 48)Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt am Main 1985, S.32.
- 49)Worringer 1996, S. 180.
- 50)Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern o. J., S. 143.
- 51)Gerhard Kaiser, *Benjamin, Adorno. Zwei Studien*. Frankfurt am Main 1974, S. 144.
- 52)Vgl. Susan Sontag, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 58.

- 53) Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Wien 1989, S. 218.
- 54) Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Frankfurt am Main 1991, S. 23.
- 55) Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, o. J., S. 69.
- 56) Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*. Bern 1986, S. 159.
- 57) Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 127.
- 58) O. K. Werckmeister, *Rezensionen - Juin M. Jordan, Paul Klee and Cubism/Richard Verdi, Klee and Nature*, in: *Kunstchronik*, 40. Jahr, Heft 2, München Februar 1987, S. 67.
- 59) Jean-Pierre Cricqui, *portrait et un rêve. autor d'un tableau de jackson pollock*, in: *à visage découvert*, Ausst.Kat. Fondation Cartier, Paris 1992, S. 147-151.
- 60) Jürgen Harten, *Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros*. Ausst.Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Bd. 2, Köln 1995, S. 132.
- 61) Ebenda, S. 134.
- 62) Ebenda.
- 63) Ekkehard Putz, *Jackson Pollock. Theorie und Bild*. Hildesheim 1975, S. 176.
- 64) Harten 1995, S. 133.
- 65) Timothy J. Clark, *Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration*, Hamburg 1994, S. 48.
- 66) David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München/New York 1997; S. 25, 66, 78, 80, 82 und 135.
- 67) Ebenda, S. 25.
- 68) Zit. nach Peter Gerlach, *Physiognomik: Systematisches zur Geschichte der Bildnisbeschreibung*, in: Karl Schütz (Hrsg.), *8. Österreichischer Kunsthistorikertag: Vergangenheit in der Gegenwart - Gegenwart in der Kunstgeschichte? Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, Jahrgang 11/12, Wien 1994/95, S. 77.
- 69) Sylvester 1997, S. 84 und 135.
- 70) Ebenda.
- 71) Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Sämtliche Werke in Einzelbänden, Stuttgart, S. 289.
- 72) Ebenda, S. 318.
- 73) Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1989, S. 101.
- 74) Max Picard, *Das Menschengesicht*, München 1929, S. 84.
- 75) Oliver Zybok, *Memories are made of this. Anmerkungen zu Nan Goldin*. In: HP Nacke/Oliver Zybok (Hrsg.), *Nan Goldin - Memories are made of this*, Wuppertal 1998, S. 6.
- 76) Jacques Derrida, *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin 1997, S. 62.
- 77) Zum Entwurfscharakter von Theorie vgl. ebenda, S. 43 ff.

Schöne Frauen – böse Frauen

Zur Konstruktion von Frauenbildern in mittelalterlicher Literatur und Kunst

Edith Wenzel

Die schöne Dame des Minnesangs – so lautet das gängige Handbuchwissen – zeichnet sich aus durch ihre Idealität und Unerreichbarkeit; sie gilt als der Inbegriff der Schönheit und Tugend, als erstrebenswertes Wunschobjekt des Sänger-Ichs in seiner Rolle als unermüdlich Werbender und im Glück seiner Werbung zugleich Leidender. Charakteristisch für die männlich/weibliche Rollenaufteilung in diesem literarischen Spiel ist eine Hierarchisierung der Geschlechter, die den theologischen und rechtlichen Deutungsmustern diametral entgegengesetzt zu sein scheint: Der als liebender Mann auftretende Sänger imaginisiert sich in die freiwillige und totale Abhängigkeit von der umworbenen Herrin, von ihr sei das Glück seines Lebens und sein Seelenheil abhängig. Die Selbsterniedrigung des Mannes und die Hochstilisierung der Frau zur Einheit von Schönheit und Vollkommenheit sind komplementäre Handlungsmuster. In diesem fiktiven Spiel der Geschlechter entrückt der Sänger die angebetete Herrin soweit, daß sie für ihn schließlich unerreichbar wird.¹

Als konträres Bild zur *hêren vrouwe* fungiert in der mittelalterlichen Literatur das *übele wîp*, das vor allem den spätmittelalterlichen Gattungen Fastnachtspiel und Schwankmäre und der didaktischen Literatur zugeordnet wird, in denen das Begehren, die Sexualität und die Auseinandersetzungen zwischen den Geschlechtern literarisch bearbeitet werden. Auch in diesem Ensemble von Geschlechterrollen wird der Frau Macht über den Mann eingeräumt, doch diese Macht ist gebunden an die Geschlechtlichkeit der Frau (und des Mannes), sie konkretisiert sich in der Verführungsmacht der Frau über den verführbaren Mann.² Die begehrte Frau wandelt sich in die begehrende Frau, und sie erscheint in dieser Rolle nicht länger als passive Statue, sondern als aktiv Handelnde, die von sexueller Lust getrieben zu sein scheint. Die Schönheit der Frau ist in diesem Deutungsmuster nicht idealisiert, sondern als Gefährdung für die Männer deklariert. Nur allzu leicht erliegen Männer dieser "Weibermacht" und verlieren ihren Verstand. Frauen, so

lautet die Botschaft vieler derartiger Texte, sind die Verkörperung der sexuellen Begierde, der die Männer ausgeliefert sind.

Die problematische Aufspaltung in zwei konträre Muster von Weiblichkeit – hier Heilige, dort Verführerin, hier Maria, dort Eva – ist jedoch nicht so einfach bestimmten literarischen Gattungen zuzuordnen, wie das auf den ersten Blick erscheinen mag. Die differierenden Bilder durchkreuzen das gängige Gattungssystem, und sie variieren und differieren selbst innerhalb einer Gattung, manchmal auch innerhalb eines Werkes. Wichtiger als die Fragen des gattungsbedingten Sprechens scheinen mir deshalb die Darstellungsmodi von Körperlichkeit und Sexualität und das jeweilig dokumentierte Spiel mit den Geschlechterrollen zu sein, wie ich im folgenden aufzeigen werde.

Als Fallbeispiel für die Durchmischung von Weiblichkeitsmustern erscheint mir die Geschichte von Batseba und David symptomatisch, die in der mittelalterlichen Literatur und Kunst ganz unterschiedliche und sehr widersprüchliche Deutungen erfahren hat; interessant erscheinen mir vor allem die Wandlungen der Batseba-Figur. Die ihr zugewiesenen Rollen oszillieren zwischen der Rolle des unschuldigen Opfers - als Objekt der Begierde Davids - und ihrer Rolle als gefährlich-schöne Verführerin.

I. David und Batseba in der Bibel: Batseba als Objekt der Begierde

Bevor ich mich den mittelalterlichen Zeugnissen in Bild und Text zuwende, möchte ich die biblische Geschichte in Erinnerung rufen, so wie sie in 2 Sam, 11-12 geschildert ist: König David beobachtet eines Abends vom Dach seines Palastes aus eine schöne Frau, die sich gerade wäscht. Er zieht Erkundigungen über sie ein und erfährt, daß sie Batseba, die Ehefrau von Urija sei. Daraufhin sendet er einen Boten zu Batseba, läßt sie zu sich bringen und schläft mit ihr. Batseba aber wird schwanger und läßt dies dem König ausrichten. Um seinen folgenreichen Ehebruch zu kaschieren, befiehlt der König, daß Batsebas Ehemann Urija aus dem Krieg nach Hause kommen und die Nacht in seinem Hause mit seiner Ehefrau verbringen solle. Doch Urija widersetzt sich diesem Wunsch des Königs und bleibt stattdessen, zusammen mit dem übrigen Gesinde, vor des Königs Palast. In der darauffolgenden Nacht lädt der König seinen getreuen Krieger Urija zu einem Gastmahl, versucht ihn betrunken zu machen, in der Hoffnung, daß er nun zu seiner Frau gehen werde,

doch Urija verbringt auch diese Nacht mit den anderen vor des Königs Palast. Davids erster Plan sich zu entlasten ist also gescheitert, und nun sinnt er auf Mord. Er schickt Urija mit einem Brief in die Schlacht zurück und gibt darin den Befehl, Urija in vorderster Schlachtlinie zu postieren. Diesmal geht der Plan des Königs auf, denn Urija wird im Kampf getötet. Alles, was wir über Batseba erfahren ist, daß sie die Totenklage für ihren Gatten hält und daß sie, sobald die gesetzliche Trauerzeit vorüber ist, von David in den Königspalast geholt wird. Danach wird sie seine Frau und bringt einen Sohn zur Welt. Dies ist aber noch nicht das Ende der Geschichte, denn der biblische Bericht fährt fort: "Dem Herrn aber mißfiel, was David getan hatte." (2 Sam 11,26).³ Die Strafe Gottes folgt unmittelbar darauf; der erstgeborene Sohn Davids muß sterben.

Der biblische Bericht konzentriert sich ganz auf die Figur Davids: Er ist derjenige, der handelt, plant und dann die Ermordung Urijas zielstrebig in die Wege leitet, Batseba ist nur das passive Objekt seiner Begierde: David läßt sie holen, er beschläft und schwängert sie, schickt sie wieder in ihr Haus zurück, und schließlich läßt er sie, nach der Ermordung ihres Ehemannes, in seinen königlichen Palast einziehen. Batseba erscheint uns als völlig passiv, wir erfahren nichts über ihre Reaktionen oder Gefühle. Der Bibeltext läßt auch keinen Zweifel daran, wer der Schuldige in dieser blutigen Ehebruchsgeschichte ist: Es ist David, der sich versündigt hat, und Gott bestraft ihn dafür.

II. Batseba als Allegorie

In der mittelalterlichen Ikonographie, die von E. Kunothe-Leifels⁴ ausführlich dargestellt worden ist, erscheint die Grundkonstellation zunächst unverändert, insofern David auch hier als das handelnde Subjekt und Batseba als Objekt dargestellt wird. Dennoch sind einige interessante Variationen der typologischen Deutung zu beobachten, die im Kontext unseres Themas aussagekräftig sind. In den Schriften der Kirchenväter und in den allegorischen Darstellungen liegt das Augenmerk nicht so sehr auf dem Ehebruch Davids und seiner Schuld am Tod des Urija als vielmehr auf dem Bild von David als dem Sünder, der, weil er seine Schuld bereut, in die Reihe der vorbildlichen Sünder eingeordnet wird. In diesem Sinne wird er zum Exempel des Bußgedankens, wie es eine Psalterillustration aus dem 13. Jahrhundert darstellt (**Abb. 1**).⁵ In der oberen Hälfte der Initiale B sehen wir König David, wie er seinen Kopf durch ein kleines Fenster im Obergeschoß seines Palastes

reckt, um einen Blick auf die nackte Batseba zu erhaschen. Batseba scheint diesen Blick nicht zu bemerken; sie ist völlig mit der Bade-Zeremonie beschäftigt, bei der ihr zwei Dienerinnen behilflich sind. Die rechte Hand hat sie über ihre Brust gelegt. Ihre Gestik signalisiert Keuschheit und Unschuld, ungeachtet ihrer Nacktheit. Diese Darstellung ist kombiniert mit einem weiteren Bild, das uns König David knieend und betend zeigt; vor ihm sitzt der Gottessohn als Herrscher in einer Mandorla. Im typologischen Zeichensystem ist dies ein Hinweis auf Davids Rolle als Praefiguratio Christi. Innerhalb dieses Deutungssystems wird Batseba zur Verkörperung der Ecclesia, der Braut Christi. Ihre Nacktheit wird nicht als sexuelle Exposition gesehen, sondern als Zeichen ihrer Reinheit.⁶

Neben den allegorischen Ausdeutungen finden wir auch die moralische Auslegung, die uns mit der weit verbreiteten Attitüde der klerikalen Misogynie konfrontiert. In einer *Bible Moralisée* (**Abb. 2**)⁷ aus dem 14. Jahrhundert sehen wir David in angespannter Körperhaltung auf Zehenspitzen stehend, den Kopf recht mühsam durch ein kleines Fenster streckend, um einen Blick auf die nackte Badende zu erhaschen. Batsebas Körper ist den Blicken Davids und des Bildbetrachters ausgesetzt, keine Hand schützt ihre Nacktheit. In der korrespondierenden Szene erblicken wir einen Mann und eine Frau, dazwischen ein teufelsähnliches Wesen, das seine Klauen begierlich auf den Mann ausrichtet. Die Botschaft ist eindeutig: Das zweite Bild zeigt die Gefährdung des Mannes durch den sündhaften Blick. Der begehrlische Blick des Mannes ist nach Ausweis zahlreicher Stellen aus der Bibel und der Moraltheologen bereits der erste Schritt zur Sünde. Ganz krass formuliert dies bereits das Matthäus-Evangelium: "Ich aber sage euch: Wer eine Frau auch nur lüstern ansieht, hat in seinem Herzen schon die Ehe mit ihr gebrochen." (Mt 5,28). Und die mittelalterlichen Theologen werden nicht müde, vor dieser Augen-Lust zu warnen, weil sie sinnliches Begehren hervorrufe: "Die Augen sind die Vorboten der Unzucht. Das Sehen ist die erste Gelegenheit zur Unzucht. Das Denken nämlich wird durch die Augen gefangen. Durch die Augen nämlich tritt der Pfeil der Liebe in das Herz."⁸

Auch in die volkssprachliche Literatur ist der Topos vom sündhaften Blick übernommen worden. Brun von Schönebeck spricht in seinem *Hohen Lied* (1276) von der Gefahr des unkeuschen Blicks und bezieht sich dabei auf die Geschichte von David und Batseba:

also di schrift des buches seit:

*intravit mors per fenestras nostras.
seht ditz ist diser worte sin:
der tot quam zu unsin venstern in.
daz ouge der unkuscheit so man quid
hete der hoe koning David,
do her irsach vrouwen Bersabe,
da von Urias quam an den re.
ich wene iz von den selben ougen was,
da von Job schribet als ich las:
oculus meus deperdatus est animam meam.
min ouge hat min sele beroubet.⁹*

(So also lautet die Schrift des Buches: *intravit mors per fenestras nostras*. Und seht, das ist der Sinn dieser Worte: Der Tod kam zu unseren Fenstern herein. Das Auge der Unkeuschheit hatte - wie man berichtet - der große König David, als er die Frau Batseba erblickte, wodurch Uria zu Tode kam. Und ich glaube, es handelt sich um dasselbe Auge, wovon Hiob schrieb, wie ich gelesen habe: *oculus meus deperdatus est animam meam*: Mein Auge hat meine Seele beraubt.)

Diese Interpretationen sind völlig ausgerichtet auf eine männliche Perspektive. Das "Wir" betrifft ausschließlich Männer und demonstriert anschaulich die Einstellung der Kleriker gegenüber dem 'gefährlichen' weiblichen Geschlecht. In diesem Verständnis ist Batseba die Verkörperung des weiblichen Sexes, und deshalb wird sie als Gefährdung für die Männer deklariert.

III. Batseba als Repräsentantin weiblicher Schönheit

Zeitlich parallel zu den allegorischen Aus- und Umdeutungen der Batseba-Figur und den misogynen Tönen der Kleriker finden wir aber auch Beispiele für eine andere Sicht im Zusammenhang mit der höfisch inspirierten Literatur und Kunst. Vor allem im Minnesang wird das Ideal der Frau besungen, deren körperliche Schönheit und sittliche Vollkommenheit stets betont, selten aber konkret beschrieben werden.¹⁰ In diesen Texten wird die Frau vom männlichen Sänger als die Schön-Gute imaginiert. In der Definitionsmacht des (männlichen) Blickes¹¹ wird die Frau zur Verkörperung

der Liebe - einer Liebe, die nicht als Sünde stigmatisiert ist, sondern zur Vervollkommnung des höfischen Mannes führen soll. Die so verehrte Minne-Dame erscheint als ebenso erstrebenswertes wie unerreichbares und unberührbares Objekt der Begierde. Dieses höfische Ideal beeinflusst auch die Bilder von Batseba. In einem Lied Walthers von der Vogelweide (*Si wunderwol gemachet wîp*, L. 53,25 ff.) erscheint vor unserem imaginären Auge die schöne, reine Frau:

*Ir kel, ir hende, ietweder fuoz,
daz ist ze wunsche wol getân.
ob ich da enzwischen loben muoz,
sô waene ich mê beschowet hân.
ich hete ungerne 'decke blôz!
gerüefet, do ich si nacket sach.
si sach mich niht, dô si mich schôz,
daz mich noch sticht als ez dô stach,
swann ich der lieben stat
gedenke, dâ si reine ûz einem bade trat.¹²*

(Ihr Hals, ihre Hände, jeder ihrer Füße - das alles ist wunderschön. Und wenn ich das lobpreisen soll, was dazwischen ist, so glaube ich, doch mehr gesehen zu haben. Nur widerwillig hätte ich ihr zugerufen "Bedecke dich!", als ich sie nackt sah. Sie sah mich nicht, als sie mich mitten ins Herz traf, so daß es mir noch heute genauso weh tut wie damals, sooft ich an den lieben Ort denke, wo sie rein aus dem Bade stieg.)

Walther entwirft ein Bild der Frau, das mit den Konventionen des Minnesangs und des Frauenpreises bricht, denn die Dame ist nackt. Selbstverständlich gibt der höfische Sänger keine näheren Informationen über das, was zwischen Hals und Fuß ist, er überläßt das *enzwischen* der Imagination seines Publikums. Auch nennt er keinen Namen (dies wiederum entspricht den Regeln des Minnesangs), doch für das mittelalterliche Publikum, das in der Regel mit den biblischen Texten besser vertraut war als das heutige Publikum, wird klar gewesen sein, was Walther hier anzitiert: Die Frau, die unschuldig-nackt aus dem Bade tritt und dabei von einem Mann beobachtet wird, ist Batseba.¹³

Zu überlegen wäre, ob Walther hier auf eine andere biblische Szene anspielt, die für die Malerei wichtig geworden ist: nämlich auf die berühmte "Susanna im Bade". Diese Interpretation erscheint mir allerdings unwahrscheinlich, da Susanna bekanntlich von zwei alten Männern beobachtet wird. Das aber läßt sich wohl kaum mit der Rolle des lyrischen Ichs in diesem Lied vereinbaren. Der Sänger Walther schlüpft hier in die Rolle Davids, der fasziniert ist von der Schönheit der sich unbeobachtet glaubenden Frau. Daß Walther sich die Rolle des König Davids anmaßt, ist übrigens so überraschend nicht, denn David gilt im Mittelalter nicht nur als Symbol für den vorbildlichen Herrscher sondern auch als das Vorbild aller Sänger, wie zahlreiche mittelalterliche Darstellungen beweisen.¹⁴

Walther übernimmt in diesem Lied die Rolle des heimlichen Beobachters (*si sach mich niht*), und er zwingt auch sein Auditorium in diese Rolle, denn sobald wir Walthers Lied hören oder lesen, sehen wir die Schöne mit seinen Augen. Indem sein Blick über ihren schönen Körper gleitet, lädt er uns ein, seine Schau-Lust mit ihm zu teilen. Batseba wird erneut zum Objekt des männlichen Blicks, aber Walther, der höfisch vorbildliche Sänger, greift nicht zu, berührt nicht, sondern beobachtet und genießt die Schönheit. Walthers suggestive Skizze korrespondiert mit Batseba-Darstellungen in der höfisch orientierten Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. In einigen Stundenbüchern, die für adelige Laien geschrieben und illustriert wurden, finden wir Darstellungen, die die Faszination des männlichen Betrachters durch die Schönheit des weiblichen Körpers zeigen, wie ein Beispiel aus einem Stundenbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts illustriert (**Abb. 3**).¹⁵ Im Zentrum der Miniatur sehen wir eine nackte, graziöse Batseba. Sie hat dem König, der sich behaglich aus seinem Schloßfenster lehnt, den Rücken zugewandt, und nur dem Betrachter des Bildes ist der Blick freigegeben auf den nackten Körper der schönen Batseba. Batsebas Blick führt nicht zum Bildbetrachter, sondern richtet sich auf eine ihrer Dienerinnen. In diesem Bildtypus wird Batseba, die von den Kirchenvätern zur Allegorie entsinnlicht wurde, wieder zur Frau, die die Schau-Lust des Betrachters (des Königs David und des Bildbetrachters) reizt.¹⁶ Die Grundkonstellation der Rollenzuweisung aber ändert sich nicht, denn Batseba bleibt auch hier Objekt: Sie wird betrachtet, und der Mann ist das betrachtende Subjekt.

IV. Batseba als Verführerin

Ganz anders präsentiert sich die Geschichte von David und Batseba in einigen Texten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Das erste Beispiel stammt

aus dem *Ritter vom Turn* (1493) von Marquart von Stein, der dieses Buch zur Erziehung seiner beiden Töchter verfaßte und damit offensichtlich große Resonanz beim literarischen Publikum fand, denn zwischen 1493 und 1593 wurden 10 Auflagen des Werkes gedruckt, und auch in den nachfolgenden Jahrhunderten wurde das Buch wiederholt bearbeitet und aufgelegt. Ein nicht unerheblicher Anteil am Erfolg wird den Holzschnitten zugeschrieben, die dem Text zur Illustration beigelegt sind. Bis heute ist allerdings nicht eindeutig geklärt, wem diese Illustrationen zu verdanken sind. Panofsky hat "etwa vier Fünftel"¹⁷ der Holzschnitte Albrecht Dürer zugeschrieben, während andere Autoren in Grünewald den Schöpfer dieser Illustrationen sehen wollen.¹⁸ In seinem Buch präsentiert Marquart von Stein (seiner französischen Vorlage entsprechend)¹⁹ eine Art Exempelsammlung von guten und bösen Frauen, und als warnendes Beispiel für falsches weibliches Verhalten führt von Stein auch Batseba an. Unter der Überschrift "*wie Bersabe Vriels des Ritters hußfrow sich zwuog vnd badet in eym fenster da es der künig David von synem sal sehen vnd dar durch gegen jr in vnküschheit bewegt ward*" (**Abb. 4**)²⁰ sehen wir die badende Batseba, die ihren unbedeckten Körper dem Blick des Königs darbietet, während ihr eigener Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet ist. Batsebas Körpersprache suggeriert die absichtsvolle Inszenierung ihrer Nacktheit, ihr beinahe herausfordernder Blick zeigt, daß sie weiß oder zumindest erwartet, daß sie die Blicke auf sich zieht. In der moralischen Quintessenz, die von Stein dem kurzen Resumée des biblischen Textes folgen läßt, wird die negative Darstellung der Batseba im Bild auch noch einmal im Wort bestätigt: *Die selbe sünd all kam vß Bersabees hochfart die sy / brucht mit jrem baden vnd strelen / darumb ein yede fromme frow sich heimlich / waschen und baden sol.*

(Diese Sünde [d.h. der Ehebruch] wurde durch Bersabes Hoffart verursacht, die sie mit ihrem Baden und Kämmen zeigte. Deshalb soll sich jede fromme Frau heimlich waschen und baden.)

In dieser Version werden der biblische Text und seine Botschaft auf den Kopf gestellt. Nun wird Batseba beschuldigt, die aktive Rolle übernommen zu haben, indem sie sich mit voller Absicht als Badende präsentiert, um den König David zu verführen. Der König reagiert nur auf ihr Angebot, er wird zum Opfer weiblicher Schönheit. Damit verändert sich zugleich auch die Rolle des Königs: Als Opfer weiblicher Verführungskunst finden wir ihn in zahlreichen Texten und bildlichen Darstellungen des Mittelalters eingereiht in die Gruppe der "Frauensklaven", in jene

Schar von einst mächtigen und weisen Männern, die durch die Schönheit der Frauen ihren Verstand und ihre Macht verloren haben und deshalb zu Narren geworden sind.²¹ Als abschreckende Beispiele gelten - neben David - vor allem Aristoteles, Adam, Samson und Salomon. Sie alle stehen für den Verlust der männlichen Kraft und Freiheit aufgrund der trügerischen Schönheit der Frauen oder mit Hilfe der 'Weiberlist'.

Einen weiteren Schritt in der Veränderung bzw. Umkehrung des Batseba-Bildes demonstriert Hans Sachs in seinem Spiel *Comedia mit 10 personen, der David mit Batseba im ehbruch, unnd hat fünff actus*²² (1556). In diesem Spiel erklärt sich Batseba selbst in zwei längeren Monologen für schuldig am Ehebruch und an der Ermordung ihres Ehemannes Uria. Im ersten Monolog beklagt sie ihre Untreue gegenüber ihrem geliebten Ehemann:

*Ach Herr Gott, was hab ich gethan?
Uria, mein hertzlieber man,
An dir mein trew ich brochen hab!
Wie soll mein sündt ich tilgen ab?
Wolt Gott, das ich gestorben wer... (S. 325)*

(Ach, mein Gott, was habe ich nur getan? Uria, mein herzensgeliebter Mann, dir gegenüber habe ich meine Treue gebrochen. Wie kann ich je meine Sünde büßen? Hätte es Gott doch nur so eingerichtet, daß ich gestorben wäre...)

Nachdem sie die Nachricht vom Tode ihres Mannes erhalten hat, präsentiert sie sich in einem zweiten Monolog als trauernde Ehefrau, die nun aber von Gewissensbissen gequält wird und sich selbst die Schuld am Tod ihres Mannes gibt:

*Ach Uria, hertz-lieber man,
Weil ich dich nun verloren han
Und darzu auch mein weiblich ehr,
So wirt ich frölich nimmermehr,
Wann ich wirt in meinem gewissen
Sehr hart gemartert und gebissen.
Ich hab stäts sorg, die schuldt sey mein,
Das du kambst umb das leben dein. (S. 333)*

(Ach Uria, mein herzgeliebter Mann, weil ich dich und zugleich auch meine weibliche Tugend verloren habe, werde ich niemals mehr glücklich sein, denn mein Gewissen quält und martert mich. Ich habe immer die Angst, daß es meine Schuld ist, daß du dein Leben verloren hast.)

Hans Sachs ist der Erste – so weit ich sehe – der Batseba eine eigene Stimme gibt. Zum ersten Male erfahren wir etwas über Batsebas Reaktionen und Gefühle (nichts jedoch über ihre äußere Erscheinung), und so füllt Sachs die Lücken auf, die der biblische Bericht und alle weiteren Textzeugen offenließen. Batseba wird in dieser Darstellung zum verantwortlichen Subjekt erklärt. Die Inszenierung suggeriert eine Entscheidungsmöglichkeit für Batseba, jedoch hat sie die falsche Entscheidung getroffen und ihre Schuld damit vergrößert. So wird Batseba endlich eine aktive Rolle zugebilligt, sie ist nicht länger Opfer, sondern reflektierendes Subjekt – aber auf Kosten ihrer Unschuld. Und ganz in diesem Sinne faßt Hans Sachs dann die Botschaft seines Spiels zusammen, mit der er sein Publikum aus der gespielten Welt in die Alltagswelt entläßt:

*Also endet sich die histori,
Wol zu behalten in memori.
Bey David ist zu mercken wol,
Das sich ein mann wol hüten sol
Von solch begierlichem gesicht
Der weibsbilder, dardurch ein bricht
Unördlich lieb, die darnach wüt,
Verwundet hertz, seel und gemüt,
Das als denn solcher lieb nach such. (S. 340)*

(So geht die Geschichte zu Ende, die gut in Erinnerung zu halten ist. An David kann man sich gut merken, daß sich ein Mann hüten muß vor dem begierlichen Blick auf die Weibsbilder, wodurch ordnungswidrige Liebe ausbricht, die rasend macht und Herz, Seele und Gemüt verwundet.)

V. Weibliche Schönheit und männlicher Blick

Es könnte durch mein ‚Fallbeispiel‘ der Eindruck entstehen, es handele sich um eine chronologische Abfolge, an deren Beginn ein misogynes, klerikal geprägtes Frauenbild stünde, das dann vom positiven Bild der schön-guten Frau verdrängt würde, so wie wir es aus der höfisch geprägten Literatur und Kunst kennen. Das Spätmittelalter habe dann das negative Bild von der Frau (wieder-)entdeckt und in der Literatur und Kunst als Warnung vor der angeblichen Macht der Frauen verbreitet – bis hin zum berüchtigten Kulminationspunkt misogyner Zwangsvorstellungen im *Hexenhammer*.

Die eigentümlich widersprüchlichen Interpretationen der Batseba-Figur vom unschuldigen Opfer zur schuldigen Verführerin verweisen aber m.E. auf einen anderen, grundlegenden Problemkreis. Zur Diskussion stehen die ambivalente Einschätzung und Bewertung der Schönheit der Frau, die die theologischen Schriften ebenso prägen wie die volkssprachliche Literatur. Die Schönheit ist nicht ‚wertfrei‘, denn sie kann beim Betrachter – der in der Regel als männlich vorausgesetzt wird – *virtus* oder *vitium* evozieren. Der weibliche Körper wird somit zur Projektionsfläche für die (männliche) Deutung, wie unser Beispiel vor Augen geführt hat, denn nicht der Körper der Batseba ändert sich, sondern die moralische Ausdeutung ihrer körperlichen Schönheit, und dies geschieht in Abhängigkeit von der imaginierten Rolle des Betrachters und zugleich auch in Abhängigkeit von der Intention des Textes.

Ob Batseba als Objekt der männlichen Begierde dargestellt wird (Bibel), ob sie ‚entkörper‘ wird (Allegorie), ob sie als Objekt der männlichen Schau-Lust (Walther / Stundenbücher) imaginiert erscheint oder ob ihre Schönheit als Gefahr für die Männer denunziert wird – immer steht die Definition ihrer Rolle (schuldig oder unschuldig) in Abhängigkeit von der Männerrolle und den damit verbundenen geschlechtlichen Implikationen, nicht nur der Frau, sondern auch des Mannes. Dem König David als Verkörperung des reuigen Sünders steht eine unschuldige Batseba zur Seite. Als Praefiguratio Christi erscheint David in Kombination mit Batseba als der reinen Braut Christi. Rückt aber die Geschlechtlichkeit des Mannes David ins Blickzentrum, so wird konsequent die weibliche Sexualität und die Schönheit des weiblichen Körpers zum Thema.

Im höfisch-aristokratischen Deutungsmuster erscheint die Frau als Einheit von Schönheit und Vollkommenheit. Diese Konzeption setzt eine entscheidende

Veränderung der männlichen Rolle voraus, nämlich die Selbst-Erniedrigung des Mannes, der zu der von ihm verehrten Herrin / Dame emporblickt in der Haltung der Anbetung. Das aus dem abendländischen Liebes-Code so bekannte Vokabular – "Verehrung", "Anbetung", "Herrin" usw. – signalisiert die zugewiesenen Positionen in diesem literarischen Spiel der Geschlechter. Aus männlicher Perspektive werden die in sich widersprüchlichen Entwürfe von Weiblichkeit wie Passivität, Keuschheit und sexuelle Anziehungskraft²³ harmonisiert im Bild der idealisierten Frau. Diese Idealisierung bewirkt zugleich die "Fernstellung" der Frau (als Herrin, als Jungfrau, als Allegorie), und der männliche Blick kann die Frau so weit entrücken und erhöhen, daß sie für ihn in der Rolle des Werbenden nicht mehr erreichbar erscheint. Innerhalb dieses Modells erscheint die Frau – trotz aller erotischen Signale, die das Klischee der Schönheit evoziert – als unerreichbar und unberührbar, wie die Jungfrau. Damit wird zugleich die erotische Verführungskraft der Frau aus männlicher Perspektive gebannt und diszipliniert.

Einem anderen Darstellungsmodus folgt das Bild von der Frau als der gefährlichen Verführerin, doch auch hier ist der Wechsel der Frauenrolle in Abhängigkeit von der Männerrolle konstruiert. Wenn der ursprünglich passiven Batseba die aktive Rolle der Verführerin 'auf den Leib geschrieben' wird, so geschieht dies mit dem Ziel, die verheerenden Auswirkungen des männlichen "sündhaften Blicks" zu demonstrieren, die eine Störung der Geschlechterhierarchie zur Folge haben, insofern dem Mann die Vernunft und die Selbstbeherrschung, also auch seine Dominanz geraubt werden. David erscheint als das Opfer der schönen, nackten Batseba in der Rolle des "Frauensklaven", der der weiblichen Verführungsmacht erlegen ist. Sein "sündhafter Blick" steht stellvertretend für die Warnung an alle Männer, sich vor der Sünde des Fleisches zu hüten, die in der Schönheit der Frau lauere, denn: *ez ist doch war ein wortelin: / 'schoene daz ist hœne'*.²⁴

¹ Edith Wenzel: *hêre vrouwe und übelez wîp*. Zur Konstruktion von Frauenbildern im Minnesang, in: I. Bennewitz und H. Tervooren (Hrsg.): *Wîplîche man, manlîchiu wîp*. Zur Konstruktion der Kategorien 'Körper' und 'Geschlecht' in der deutschen Literatur des Mittelalters 1999 (= ZfdPh, Beiheft 9), S. 264-284

² Susan L. Smith: *The Power of Women. A Topos in Medieval Art and Literature*, University of Pennsylvania Press 1995.

³ Die Bibel. Vollständige Ausgabe des Alten und des Neuen Testaments in der Einheitsübersetzung, Stuttgart 1991

⁴ Elisabeth Kunothe-Leifels: Über die Darstellungen der "Bathseba im Bade". Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17. Jahrhundert, Essen 1962

⁵ Psalter des hl. Ludwig, Initiale B zum Psalm "Beatus vir" (13. Jahrhundert). Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10525. Nach Kunothe-Leifels, o.c. Abb. 6. Michael Camille: The Gothic Idol: ideology and image-making in medieval art, Cambridge University Press 1989, S. 303: "In the *Beatus* initial of Psalm I in the Saint Louis Psalter, King David is both an exemplar of the 'ungodly' man in the Psalm who gazes down from his palace on the naked Bathsheba, and, below this, the 'happy' man who looks upward on his bended knees to the 'true' vision of God, whose unearthly nature is stressed by the mandorla and cloud forms that surround Him."

⁶ Weitere Beispiele für diesen Bildtypus bei Kunothe-Leifels, o.c. S. 12 ff.

⁷ Bible Moralisée (14. Jahrhundert), Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. franc. 167, fol. v. Nach Kunothe-Leifels, o.c. Abb. 9 a

⁸ "Oculi annuntii sunt fornicationis. Visio est prima occasio fornicationis. Mens enim per oculos capitur. Per oculos enim intrat ad mentem sagitta amoris (Liber de modo bene vivendi, PL 1184,1241)." Zitiert nach Rüdiger Schnell: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern / München 1985, S. 245. Siehe auch A. C. Spearing: The medieval poet as voyeur: looking and listening in medieval love-narratives. Cambridge University Press 1993, S. 5

⁹ Brun von Schonebeck: Das hohe Lied. Hrsg. von Arwed Fischer. Tübingen 1893 (Reprint 1973), vv. 2465-2476.

¹⁰ Helmut Tervooren: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik. In: Th. Stemmler (Hrsg.): Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. Mannheim 1988, S. 171-198.

¹¹ Vgl. Christina von Braun: Ceci n'est pas une femme. In: Lettre International, Heft 25 (1994), S. 80 - 84, hier S. 83.

¹² L. 54, 17 ff. Text zitiert nach Lachmann, K. (Hrsg.): Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. 13. Ausgabe neu hrsg. von H. Kuhn. Berlin 1965.

¹³ Olive Sayce sieht in dieser Frau das Urbild der Schönheit: die Venus (O. Sayce: 'Si wunderwol gemachet wip (L 53, 25 ff.): A Variation on the Theme of Ideal Beauty. In: Oxford German Studies 13, 1982, S. 104-114). Otfrid Ehrismann erweitert dagegen die Deutungsmöglichkeiten: "Venus, Minne, Eva, Frau und Dame (aber nicht nur Eva und nicht nur Venus allein) – Bilder, die sich grenzenlos überlagern und zusammenschwimmen. Eine perfekte Männerphantasie: Verführung und Unschuld in einem." (O. Ehrismann: Ich het ungerne "Dicke bloz!" geruefet. Walther von der Vogelweide, die Erotik und die Kunst. In: Th. Schneider (Hrsg.): Das Erotische in der Literatur. Frankfurt a.M. / Berlin / New York etc. 1993, S. 9 - 28, hier S. 25).

¹⁴ Hugo Steger: David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts. Nürnberg 1961.

¹⁵ Stundenbuch-Miniatur (Ende des 15. Jahrhunderts). Chantilly, Musée Condée. Nach Kunoth-Leifels, o.c. Abb. 11

¹⁶ "Often artists explicitly presented the worldly object of the patriarchal voyeur's gaze in a way that suggests that the medieval reader, too, could delight in the curvacious supine forms of the white demure flesh of Bathsheba. Much has been written recently about how woman has been constituted as an object for the male gaze in Western art, and crucial in the development of this scopic domination is that in the Middle Ages, the phallic gaze was something recognized as reprehensible but was nevertheless represented. The artist's function was then, as later, to represent the illicit object of the male look and yet also for the male look." (Camille, o.c. S. 303 f.).

¹⁷ Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 37 f

¹⁸ H. J. Kreuzer: Marquart von Stein. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hrsg. von K. Ruh u.a. 2. Aufl., Bd. 6., Berlin / New York 1987, Sp. 129 - 135

¹⁹ Geoffroy de La Tour Landry: Le Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles (1372).

²⁰ Bild und Text in Marquart von Stein: Der Ritter vom Turn. Druck von 1493. Reprographischer Nachdruck Unterschneidheim 1970.

²¹ Norbert Ott: Minne oder *amor carnalis*? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellung in mittelalterlicher Kunst, in: J. Ashcroft u.a. (Hrsg.): Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters, St. Andrews-Colloquium 1985, Tübingen 1987, S. 107 - 124

²² Hans Sachs, hrsg. von A. von Keller, Stuttgart 1876 (Reprint 1964), Bd. 10, S. 319 - 341

²³ Auf ähnliche Konstruktionen in der bildenden Kunst verweist Daniela Hammer-Tugendhat: Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit. In: L'Homme 5/1 (1994), S. 45 - 58, hier S. 51.

²⁴ Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Hrsg. von Friedrich Ranke. Dublin / Zürich 1968, vv. 17802 f.

Das Antlitz der Welt

Physiognomie als Mittler zwischen Bildfigur, Komposition, Künstler und kosmischer Energie in der Theorie des Giovanni Paolo Lomazzo

Peter Joch

Die Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) - der neben Federico Zucarro als wichtigster Kunsttheoretiker des späten 16. Jahrhunderts gilt - gestatten eine Art doppelter Lektüre. Auf der einen Seite bilden sie ein Kompendium konkreter, detaillierter Bildvorschläge, das kompositionelle Schemata genauso beschreibt wie die Zusammenstellung der Farben und das angemessene "Decorum" - von Marginalien wie Kerzenleuchtern oder Vasen bis zu den ikonographisch angemessenen Attributen der Götter und Heiligen.

Auf der anderen Seite unterlegt Lomazzo seiner Kunsttheorie mit Hilfe eines selbstdynamisch erscheinenden metaphorischen Apparats eine großangelegte neuplatonistische Ontologie. Er entwickelt ein System von heiligen Zahlen, Konstanten der sichtbaren und unsichtbaren Welt, astrologischen Mysterien und okkulten Weisheiten zur Dynamik der Natur. Die Kunst stellt in dieser Philosophie die *natura naturans* nach, ist "Schema" Gottes, bildet 'Ganzheiten' ab, wie sie spätestens seit Plotin Betrachtungsgegenstand der neuplatonistischen Schulen waren.

Die Frage, wie diese beiden Ebenen von konkret anwendbarem Musterbuch und neuplatonistischer, zirkulärer Ontologie vermittelt werden können, ist für das Verständnis der Traktate und ihrer Rolle in der Historie natürlich von grundlegender Bedeutung - denn allein sie vermag zu klären, auf welche Weise Lomazzo in seiner Theorie 'Welt' und 'Bild' aufeinander bezieht. Bei der Suche nach dem missing link zwischen dem Apparat konkreter Regeln und Seinslehre kommt einem Gegenstand der Traktate eine zentrale Rolle zu: Lomazzos Theorie von der Physiognomie im Bild.

Zu Anfang des zweiten Buch seines 1584 in Mailand erschienenen "Trattato dell' Arte de la Pittura" definiert Lomazzo die Darstellung von Affekten als grundlegendes Fundament für die Wirkungskraft von Kunst. Hierbei zitiert er - erwartungsgemäß - die berühmte Sentenz des Horaz "si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia ledent" (*Ars Poetica*, v. 103ff.), die als Maxime einer sympathetischen Übertragung künstlerisch gestalteter Affekte auf den Rezipienten in der gesamten Geschichte der Rhetorik eine zentrale Rolle spielt - so erscheint sie etwa in Ciceros "De Oratore" (III, 59) genauso wie in Quintilians Kompendium zur Redekunst (*Inst. Orat.*, XI, 3, 65). Die gelungene Darstellung - gerade eben von Physiognomien - erzeuge, so Lomazzo, dieselben Affekte wie die Natur selbst - ob der Betrachter nun in Frohsinn, Begierde oder andere Gefühlslagen versetzt werde.¹ Als Beispiel für eine Affektübertragung durch Kunst führt Lomazzo - auch das ist keine Überraschung - die berühmte Stelle aus dem III. Buch von Platons "Staat" an,

in der die affektiven Wirkungen verschiedener musikalischer "Modi" beschrieben und nach ihrer Nützlichkeit - etwa in Bezug auf den Kampfgeist von Soldaten - klassifiziert werden.

Nach Lomazzo erschöpft sich die Kunst jedoch nicht in Wirkungen im Sinne der Maximen von Platon und Horaz. Die in der künstlerischen Darstellung gespeicherte Affektenergie, die speziell in Physiognomien enthalten ist, erhebt die Kunst über ihre Rolle als mimetisches Abbild der Welt und als Trägerin von Wirkungen. In Lomazzos System ist die Kunst vielmehr ein eigendynamischer Organismus, der als Analogon zur Natur funktioniert und damit die "vivicità" verwirklicht, die große Künstler wie etwa Leonardo auszeichnet.²

Bei dem Postulat einer "lebendigen" Kunst zieht Lomazzo einen in diesem Kontext ungewöhnlichen Vergleich: Das "Wunder" einer affektiven Übertragung von der Kunst auf den Betrachter setzt er mit den berühmten künstlichen Lebewesen gleich, von denen antike und neuzeitliche Legenden berichten. Lomazzo führt Homers Erzählung von den Maschinenmenschen an, die Daidalos schuf, nennt die von Aristoteles beschriebenen 'lebendigen' "tripodi", die Vulkan konstruierte, erwähnt metallene Vögel, die wie ihre natürlichen Artgenossen die Lüfte zu durchkreuzen vermochten. Derartige Artefakte spiegeln, so Lomazzo, die menschliche Fähigkeit, aus sich selbst heraus agierende künstlerische Figuren zu konstruieren, "...di far muovere le figure da se stesse".³ Der Verweis auf die legendären Maschinenwesen bedeutet mehr als eine topische Beschwörung von 'Illusion' in der Kunst. Er bildet in Lomazzos Systematik vielmehr ein Symbol für die Vermittlung zwischen dem notwendigerweise 'mechanisch' funktionierendem Regelapparat zur Kunst, wie ihn jede Kunsttheorie vorführt, und der - nur über Analogien zu erfassenden - 'Lebendigkeit' der Malerei. Diese "vivicità" der Kunst, durch die sich die Figuren wie "von selbst" zu "bewegen" scheinen, entsteht - so lässt sich aus Lomazzos Argumentationsfolge schließen - durch die affektiven Komponenten, die dann "Wunder", "meraviglie", bewirken, wenn sie jenseits beschreibbarer Kriterien mit der 'Mechanik' des Weltganzen korrespondieren. Genau unter diesem Vorzeichen sind die Musterkataloge zu verstehen, die Lomazzo für Bildordnungen und Bildmotive, gerade für Physiognomien, aufstellt.

In seinem Katalog von Affekten und Affektdarstellungen verbindet Lomazzo eine Reihe bekannter literarischer - meist biblischer - Exempla mit konkreten Gestaltungsvorschlägen zu physiognomischen Formen. Für die Darstellung von Neid beispielsweise führt er in Kapitel IX des zweiten Buchs des "Trattato", "De i moti della melancolia, timidità...invidia", das berühmte Beispiel des Kain an, der seinen Bruder um das von Gott angenommene Opfer beneidet. Der Neid als "grausamer Schmerz" äußert sich in Lomazzos Beschreibung durch grimmig zusammengezogene Augenbrauen, zusammengepreßte Zähne und "zurückgezogene" Lippen. Als geeignetes Zeichen für den Neid nennt Lomazzo auch eine Figur, die auf einen Finger beißt und so ihre kaum zu bändigende Rachsucht zum Ausdruck bringt.⁴

Einen von Trauer ergriffenen Menschen beschreibt Lomazzo getreu Ariosts "Orlando Furioso" (VIII, 30, 1ff.) als Figur, die mit "matten Augen" "anklagend" zum Himmel aufblickt.⁵

In Kapitel XI, "De i moti dell'Audacia...Horrore, Furia, Ira...", erscheint der von "Schrecken" Befallene als Mensch, der seine Kraft einbüßt und seine Gesichtsfarbe verliert - als literarisches Beispiel dient Lomazzo die Beschreibung der Thisbe in Ovids "Metamorphosen". Die phänotypische Figur des "Wütenden" wiederum erscheint vollständig "außer sich", mit offenem, "verzerrtem" Mund.⁶ Der Zorn als größte "Entflammung der Seele" äußert sich unter anderem durch Augen, die "entbrennen", durch Schaum vor dem Mund und durch übersteigerte Körperbewegungen - Lomazzo nennt als Exemplum für eine solche Figur Moses beim Anblick des Goldenen Kalbs.⁷ Die "Empörung", die durch extrem aufgerissene Augen und ein "bitteres" "Feixen" charakterisiert wird,⁸ beschließt zunächst den Reigen der negativen Erregungen.

'Positive' Affekte, wie sie Lomazzo in Kapitel X des zweiten Buchs, "Dei i moti della fortezza, fedeltà, Giustitia, divotione...", auflistet, sind generell durch eine größere Ruhe der Physiognomie gekennzeichnet. "Treue" Charaktere wie Noah oder Abraham sind nach Lomazzo als Figuren darzustellen, die "in sich würdevoll", ruhig, schweigsam und ohne jeden "Trug" erscheinen.⁹

Weitgehend ungerührt bleiben die Physiognomien in Lomazzos Katalogisierung bei "edlen" Gemütszuständen, wie sie in Kapitel XII, "De i moti dell'onore, commandamento, nobiltà...", aufgelistet sind. So erscheinen die "ehrenhaften" Menschen, die "über sich" stehen, als Figuren mit "edlem" Gesicht, die "Überlegung" ausstrahlen und zielgerichtet ihrem Weg folgen.¹⁰

Ein solches - tautologisches - Prädikationsspiel wendet Lomazzo - in Kapitel XIII, "Dei i moti della vaghezza, gratia, venustà...", - auch auf die "Freundlichkeit" an, die ein Gesicht "heiter" und "fröhlich" erscheinen lasse.¹¹ Bei der trügerischen "Verführung" schließlich kulminiert die körperliche und physiognomische Energie und ermöglicht die Sprache des 'lügenden' Körpers.¹²

Lomazzos schematisierte physiognomische 'Listen' bieten auf den ersten Blick wenig Innovatives. Als Rückgriff auf allzu bekannte literarische Exempla scheinen sie lediglich die Erwartungen des zeitgenössischen "Kenners" zu bedienen und präsentieren sich als Reihung von Synonymen, die abwechselnd auf Literatur und Bild angewendet sind. So wenig die Kapitel zur Physiognomie inhaltlich Neues offerieren, so entscheidend ist ihre Rolle im Gesamtzusammenhang der Schrift in methodologischer Hinsicht. Der Schlüssel zur Analyse dieser Rolle liegt im Konzept des "moto", das Lomazzo in seinem Theoriegebäude auf verschiedenen Ebenen durchspielt:

Lomazzos Charakterisierung der Physiognomie als Ausdruck des "moto dell'anima" rekuriert nicht allein auf die Standards der traditionellen Affektenlehre. Sie spiegelt auch eine für Lomazzo spezifische Vorstellung von Energie, die sämtliche Teile der

Malerei betrifft - vor allem auch die Komposition: Der Sinn einer gelungenen Komposition besteht nach Lomazzo grundsätzlich in der Erregung von Affekten, "moti", die durch die Amplifikationstechniken der klassischen Rhetorik unterstützt wird. Hierbei bricht Lomazzo mit einigen zentralen Positionen der 'klassischen' kunsttheoretischen Tradition. Er entwickelt Gedanken aus dem 1504 erschienenen Traktat von Gauricus, "De Sculptura", weiter und verkehrt programmatisch den Grundsatz Albertis, daß die Kunst stets verpflichtet sei, die "Bewegung" - "moto" - dem "Ethos" nachzuordnen. Albertis Postulat des "Ethos" im Namen der "Angemessenheit" im Bild, der "concinnitas", setzt Lomazzo das "Pathos" entgegen. Die Bildgegenstände übernehmen so primär die Aufgabe, die Kraft der Affekte, zum Beispiel "furiam et impetum", zu zeigen und für ein "accrescimento dell'effetto" zu sorgen.¹³

Dieses Konzept einer affektiven Aufladung der Komposition entwickelt Lomazzo parallel zu gegenreformatorischen Kunsttheoretikern, die als Reaktion auf den "Bilderstreit" die Kunst zum Werkzeug erklären, um den Betrachter affektiv zu lenken und durch bildnerische "persuasio" zu belehren. Nennen läßt sich in diesem Zusammenhang etwa Gabriele Paleottis Traktat "Discorso intorno alle imagine sacre e profane" von 1582, in dem "Pathos" als Grundlage jeder Didaxe erscheint.¹⁴

Bei seiner Vorstellung von Komposition geht Lomazzo von einer Energie der "moti" aus, die sämtliche Elemente der Bildwelt durchdringt und ausrichtet. So konstruiert er etwa - nach dem Vorbild einer Schlachtenbeschreibung Leonardos - eine "compositione d'assalti", die in jedem Detail den "orrore dello spettacolo" und die "furiam" zum Ausdruck bringt.¹⁵ Ob erschreckte Pferde, vom Sturm geschüttelte Bäume oder aufgewirbelter Sand - sämtliche Bildbestandteile, alle "ornamenti" werden hierbei zum Signum des "Schreckens" und spiegeln den "moto", auf dem die Darstellung des "Angriffs" basiert.

Unter diese - auch als neuplatonistisch zu deutende - ganzheitliche Widerspiegelungslehre fällt natürlich auch die Physiognomie als Ausdrucksform der "moti", deren Darstellung "spirito, & la vita dell'arte" ausmache.¹⁶ Im "Trattato" fordert Lomazzo entsprechend eine vollkommene Übereinstimmung im Bild zwischen den "passioni dell'animo", die den "Körper" der Figuren bestimmen, und der "principal passione", die die Bildhandlung erzeugt. Ideal sei für die Kunst eine "corrispondenza de i moti, & dell'effetto principale".¹⁷ Beim Entwurf eines Gemäldes habe sich der Maler die zentrale Gefühlsbewegung als wichtigstes strukturierendes Element vor Augen zu führen, um "sentimento dell'istorie" und "moti convenienti alle nature delle cose" aufeinander abstimmen zu können.¹⁸

Lomazzo entwickelt also eine hierarchisch abgestufte Argumentationsfolge: Genauso wie der "moto" die Physiognomie der einzelnen Figur ausrichtet, bestimmt die zentrale "Passion" des Bildes wiederum die "moti". Die Darstellung der Physiognomie und die Konstruktion des Bildganzen unterliegen damit prinzipiell denselben Regeln: Für die Einzelfigur - speziell für die Physiognomie - gilt für Lomazzo der Grundsatz, daß nur 'verwandte' "moti" verbunden werden dürfen. Lomazzo fordert im Kapitel

"Dell'amicitia, & inimicitia de i moti, & loro accoppiamenti", nur solche "moti" in einer Person zu vereinen, die gemäß der "Vier Säfte"-Lehre harmonierten und dem Gebot der "simpatia" gehorchten. "Fröhliche" Affekte dürften so nicht mit "traurigen", "ängstliche" nicht mit "gewalttätigen" gemischt werden.¹⁹

Auf der Ebene der Bildkomposition als Anordnung der Figuren und deren "moti" postuliert Lomazzo wiederum eine stimmige Dramaturgie, die einzelne - nahe beieinander liegende, also "befreundete" - Abstufungen von Affekten aufreißt. Lomazzo spielt dieses Prinzip mit verschiedenen Mustern von "compositione" durch. So charakterisiert er detailliert die einzelnen Sektoren einer "compositione di mestitia" und entwickelt das Konzept einer Abstimmung von bildräumlicher Position und affektiver Beteiligung der Figuren. Lomazzo fordert, daß die Bildfiguren um so näher an der Ursache ("cagione") des Schmerzes gezeigt werden müßten, je mehr "Trauer" sie bezeugten. Lomazzo veranschaulicht diesen Grundsatz am Beispiel des ergreifenden Dramas der Bildtradition par excellence, der Kreuzigung. So seien bei der Darstellung der leidenden Mutter Gottes unmittelbar am Kreuz der Ort der Handlungsursache und höchster Affekt miteinander verbunden. Um diese zentrale Szene mit Maria, die Christus "heftig" umarmt, während heiße Tränen über ihr Gesicht laufen, seien Nebenfiguren anzuordnen, die den bildbestimmenden Affekt abgeschwächt widerspiegeln. Dabei gilt die einfache Regel, daß zunehmende Entfernung vom Anlaß des "traurigen" Dramas mit abnehmender Beteiligung zu verbinden sei: "Und so ist es nötig, Schritt für Schritt, allmählich den Schmerz zu verteilen (così di grado in grado bisogna andar distribuendo il dolore), bis man bei denen angelangt ist, die am Ereignis nicht teilhaben, den Akt des Schmerzes für sich nicht in Anspruch nehmen, es sei denn, der Nachahmung wegen; deshalb sind sie vom Körper [Christi - PJ] weiter entfernt und stehen lediglich an ihrem Platz, um zu beobachten; und dann begeben sie sich davon" - "poi si partono".²⁰

Bei dieser Dramaturgie avanciert der "moto" - als Grundlage jeder Darstellung von Physiognomie - zum Fundament der Komposition überhaupt. Im Bildorganismus als Addition affektiver Chiffren organisiert er ein Kausalgefüge der Empfindung, das den Künstler wie den - über 'Affektbrücken' angesprochenen - Betrachter gleichermaßen betrifft.

Lomazzos Lehre von affektiver Abstufung, innerbildlichen Grenzen und klarer Unterteilung des Dramas sollte in der Kunstgeschichte eine überraschende Rolle spielen. Sie sollte zur Inspirationsquelle für eine Kunstströmung werden, die man später "klassizistisch" nannte.

Bekannt ist, daß sich etwa der Carracci-Schüler Domenichino intensiv mit dem Werk Lomazzos auseinandersetzte. Er konzentrierte sich hierbei vor allem auf die Kategorie der "termini", der "Grenzen", im Bild. Domenichino erhebt die "termini" - über die bereits Leonardo in seinem Traktat geschrieben hatte²¹ - in einem von Bellori tradierten Brief von 1623 zur Grundlage der Malerei. Im Brief bezieht er die "termini" nur auf einzelne Bildgegenstände und verbindet sie mit "disegno" als dem

Träger der "Form".²² Diese Deutung ließe sich in zweierlei Hinsicht als Wendung gegen Lomazzo verstehen: Zum einen bezeichnet "forma" bei Lomazzo keineswegs die äußere "Form" eines Objekts, sondern steht für das Bündel von distinkten Attributen, die einem Bildgegenstand, zum Beispiel einem antiken Gott, ikonographisch zukommen.²³ Zum anderen verbindet Lomazzo - das zeigt seine Affektregie - die "termini" nicht allein mit der Gestaltung einzelner Bildgegenstände, sondern verbindet sie zwingend mit der Komposition. In seiner Schrift "Idea del Tempio della Pittura" von 1590 heißt es, daß die Komposition "Ordnung" aufweisen müsse und keinesfalls ein "Extrem" ("un estremo") neben dem anderen erscheinen dürfe. Geeignetes Mittel, diese Gebote umzusetzen, seien die "termini" der einzelnen "Dinge", die für einen wohlorganisierten Bildorganismus sorgten.²⁴

Zeigt Domenichinos Brief eine - traditionalistische - Verlagerung des Problems der "termini" auf die Einzelgegenstände, läßt die künstlerische Praxis dagegen erkennen, daß sich der 'klassizistische' Carracci-Kreis exakt Lomazzos Gebot einer durch "termini" bestimmten, kausalen, linearen Regie der Affekte nach der Maxime "di grado in grado" anschloß.

Als signifikantes Beispiel hierfür läßt sich Annibale Carraccis "Der heilige Rochus verteilt Almosen" von 1595/96 (Dresden, Gemäldegalerie) nennen. Annibale greift in seinem Gemälde auf eine Darstellung Paolo Veroneses zurück, "Die Heiligen Markus und Marcellus auf dem Weg zum Martyrium des St. Sebastian" (1565, Venedig, San Sebastiano), und gestaltet die Anordnung im Sinne einer linearen Ausfaltung der "historia" und einer klar abgestuften Affektregie prinzipiell um. So entwickelt er aus dem nachgeordneten Motiv der Zuschauer auf dem Balkon oben rechts in Veroneses Bild das Motiv des Heiligen als des Initiators, der die affektiv aufgeladene Handlung "auslöst".²⁵ Carracci ersetzt damit Veroneses konventionelles Prinzip einer Kulmination in der Bildmitte durch das Prinzip einer "Handlungslinie" - ganz im Sinne Lomazzos. Diese Linie verläuft im "Rochus" vom rechten Bildrand aus bis zur "Auflösung" der Handlung in der Gruppe von Müttern und Kindern, die ausschließlich von Beziehungen untereinander geprägt ist.

Gerade Domenichino - den wiederum der große 'Klassizist' Nicolas Poussin als eines seiner Vorbilder bezeichnen sollte - rekurrierte auf dieses Muster von kausalem Initialmoment - um mit Lomazzo zu sprechen, "cagione" - und der linearen Abstufung der die Physiognomien prägenden "moti". Das zeigt etwa Domenichinos mit dem "Rochus" thematisch verwandte Fresko "Die heilige Cäcilie verteilt Kleider an die Armen" (1612/15, Rom, S. Luigi dei Francesi). Im Fresko verstärkt der Künstler die von Carracci vorgeprägten Muster und gestaltet ein sukzessives Abklingen der physiognomisch zum Ausdruck gebrachten "moti" "di grado in grado", bei dem die einzelnen Raumsektoren durch klare "termini" voneinander geschieden sind.

Lomazzos Verbindung von "termini" und "compositione" und seine Lehre von den "moti", die die Physiognomien und den gesamten Bildraum organisieren, wird so vom

Carracci-Kreis - bei allen theoretischen Querelen - unmittelbar in die Praxis umgesetzt.

Bei seiner - kunsthistorisch äußerst folgenreichen - Theorie der "moti" fordert Lomazzo zwingend Naturtreue ein. So warnt er - völlig traditionell etwa im Sinne von Vasari und durchaus kompatibel zu 'klassizistischen' Ansätzen - vor jeder Form künstlerischer Entstellung oder "lächerlicher" Verdrehung des menschlichen Körpers, der als Mikrokosmos die Weltordnung widerspiegele und als Vorbild für jede künstlerische Komposition zu gelten habe.²⁶ Diese Naturtreue mündet im Gebot, in der Kunst dürfe es keine Künstlichkeit geben. Im "Tempio" heißt es: "Es gibt nichts Schlechteres in der Kunst, als in der Kunst Kunst vorzuführen" ("mostrare l'arte nell'arte"). Die Kunst müsse vielmehr zeigen, daß "in ihr" keine "Kunst" sei, sondern "Natur".²⁷

Bei diesem Grundsatz Lomazzos kommt es in Verbindung mit den 'Klassizisten' - bis hin zu Poussin und seinen Nachfolgern - zu einer Paradoxie hinsichtlich der gängigen Stilbegriffe: Fordert der in der Kunstgeschichte traditionell als "manieristisch" etikettierte Theoretiker die "Natürlichkeit" ein, präsentieren die - vielfach durch ihre Wendung gegen den 'künstlichen' "Manierismus" charakterisierten - 'Klassizisten' mit antikischen Idealmasken, Theaterräumen und kausal geordneten Sektoren eine Artifizialität der Darstellung, wenn sie Lomazzos Affektregie von "cagione" und "moto" anwenden. Die 'klassizistische' Strömung greift damit die Struktur auf, in die Lomazzo die Physiognomie und die "moti" in seiner Theorie einbettet, durchbrechen jedoch das grundlegende Postulat Lomazzos zur "Natürlichkeit" der Physiognomie und der Komposition.

Neben der - von den 'Klassizisten' adaptierten - kausal geordneten Abfolge von "moti" stellt die "Komposition" in Lomazzos Theorie auch das Medium dar, über das sich die Persönlichkeit des Künstlers vermittelt. So 'übertagt' die "Komposition" in Lomazzos "Tempio della Pittura" die einzelnen künstlerischen Qualitäten und "Temperamente". Dabei ist die "disposizione" Spiegel der künstlerischen "ragione", die eine "unione del tutto" herstellt.²⁸ Die "Komposition" avanciert zum Medium der Bildgedanken, Erfindungen und schließlich der Seele des Künstlers, der dann unsterbliche Werke schaffe, wenn die "composizione" die "armonia" und die eigendynamische Kraft der menschlichen Seele strukturell widerspiegele.²⁹ Die "Komposition", die auch das "Vorausfühlen" des Gegenstandes vor der künstlerischen Umsetzung umfaßt,³⁰ bildet für Lomazzo so den einzigen adäquaten Schlüssel, den "Gedanken" des Künstlers, "il pensiero dell'inventore", nachzuvollziehen.³¹

So wie die zu einer Komposition zusammengeführten "moti" die Persönlichkeit - oder "maniera" - und die Seele des Künstlers abbilden, spiegeln sie bei Lomazzo auch die universale Energie der Welt. Für die Kraft der Natur existiert in Lomazzos System ein direktes Zeichen - die "figura serpentinata". Lomazzo beschreibt die "serpentinata",

die er als eine der großen Errungenschaften im Werk von Michelangelo herausstellt, im Sinne seiner "energetischen" Naturphilosophie als Ausdruck des Feuers - des nach Aristoteles aktivsten der Elemente, das nach oben züngle, um in seine ursprüngliche Sphäre zurückzukehren.³² In der Kunst, die die Ordnung der Natur abbildet, bezeichnet sie für Lomazzo deshalb den "moto di tutte" "forme"³³ und bildet eine strukturelle Chiffre, die völlig unabhängig von stilistischen Kategorien funktioniert. Auf der Ebene der Einzelfigur erzeugt die "serpentinata" Erregtheit und Bewegung³⁴, "moti", die durch physiognomische Chiffren erkennbar werden. In Lomazzos System der 'Widerspiegelung' läßt sich diese Logik natürlich auch in dem Sinne umkehren, daß die Physiognomien die "moti" der Seele und gleichzeitig Energiezustände der gesamten Welt abbilden. Ebenso verweisen sie auf die Kräfte des Himmels, auf die Planeten, die als "governatori del mondo" gleichfalls dem Universalgesetz des "moto" verpflichtet sind.³⁵

Der "moto" - und damit auch die Physiognomie - verknüpft also sämtliche hierarchisch gegliederten Ebenen, die Lomazzo seiner Kunsttheorie und seiner Seinslehre zugrundelegt: Bezeichnet Physiognomie den Ausdruck des "moto", erzeugt die geeignete Zusammenstellung der "moti" wiederum die gelungene Bildkomposition. Die "Komposition" schließlich spiegelt die Künstlerpersönlichkeit wider, die in der Lage ist, die Weltenergie als "moto di tutte" "forme" künstlerisch zu bannen.

Die Bedeutung, die Lomazzos neuplatonistisch gestaffeltes Modell von Physiognomie für die Kunstgeschichte hatte, ist nicht durch Gegensatzpaare wie "natürlich" und "künstlich" zu fassen - dies zeigte auch die Rezeption des Theoretikers durch die 'Klassizisten'. Jenseits solcher Kategorien erscheint das Antlitz der Figur in Lomazzos Logik von Widerspiegelung als grundlegende Voraussetzung, die Seinshierarchie abzubilden. Auf diese Weise wird sie - und damit läßt sich die eingangs aufgeworfene Frage beantworten - zum Bindeglied zwischen konkretem Musterbuch und Ontologie. Die Physiognomie erscheint - und dies erinnert mittelbar durchaus an neuzeitliche Positionen - als Strukturformel, die das Einspiegeln des Künstlers in sein Werk gestattet und gleichzeitig den Weltaufbau 'in nuce' nachbildet. So bietet Lomazzo den großen Apparat seiner neuplatonistischen 'Monadologie' auf, um dem Geheimnis von innerem Antrieb und 'Ausdruck' nachzuspüren und "moto" wie Physiognomie in ihrer wichtigsten Rolle zu beschreiben: Als Antlitz des Künstlers und als Antlitz der Welt.

¹ S. Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato dell'Arte de la Pittura, Mailand 1584 (Nachdruck Hildesheim 1968), II, I, Della forza, & efficacia de i moti, S. 105

² S. ebd., II, I, S. 106

³ S. ebd.

⁴ S. ebd., II, IX, S. 130

-
- ⁵ S. ebd.
- ⁶ S. ebd., II, XI, S. 135f.
- ⁷ S. ebd., II, XI, S. 136
- ⁸ S. ebd., II, XI, S. 139
- ⁹ S. ebd., II, X, S. 131
- ¹⁰ S. ebd., II, XII, S. 141
- ¹¹ S. ebd., II, XIII, S. 146
- ¹² S. ebd., II, XIII, S. 146f.
- ¹³ Hierzu s. Norbert Michels: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Diss.), Münster 1988, S. 117f.
- ¹⁴ Zu Paleottis Kunsttheorie s. ebd., Kap. III
- ¹⁵ S. Lomazzo, Trattato, op. cit., VI, XXXVI, S. 370
- ¹⁶ S. ebd. II, II, S. 108
- ¹⁷ S. ebd., II, VI, S. 118
- ¹⁸ S. ebd., VI, LXIV, S. 482
- ¹⁹ S. ebd., II, XVIII, S. 169. Zur Tradition der Begriffe von "Freundschaft" und "Feindschaft" in der Kunsttheorie, speziell auch in der Theorie der Farbe, s. Zusammenfassung bei Matthias Winner: Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 20, 1983, S. 417 - 451, S. 442
- ²⁰ S. Lomazzo, Trattato, op. cit., VI, XXXIV, S. 364
- ²¹ Hierzu s. Winner, op.cit, S. 442; Anm. 79
- ²² Hierzu s. ebd., S. 442; Anm. 75
- ²³ Hierzu s. Anthony Blunt: Artistic Theory in Italy - 1450-1600, Oxford ²1956, S. 153
- ²⁴ S. Giovanni Paolo Lomazzo: Idea del Tempio della Pittura (1590), ital.-franz., hrg. u. übers. v. Robert Klein, Florenz 1974, Cap. XXXVII, S. 365
- ²⁵ Zu Carraccis Veronese-Adaptions s. Donald Posner: Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, London 1971, S. 51
- ²⁶ S. Lomazzo, Tempio, op. cit., Cap. XXXIV, S. 331
- ²⁷ S. ebd., Cap. XXXVII, S. 359
- ²⁸ S. ebd., Cap. XVIII, S. 157
- ²⁹ S. ebd. Cap. XXXIII, S. 319ff.
- ³⁰ S. Lomazzo, Trattato, op. cit., VI, LXIV, S. 481ff.
- ³¹ S. Lomazzo, Tempio, op. cit., Cap. XXXI, S. 285
- ³² Hierzu s. Michels, op. cit., S. 112f.
- ³³ S. Lomazzo, Trattato, 1. I, S. 23
- ³⁴ S. Michels, op. cit., S. 113
- ³⁵ S. Lomazzo, Trattato, op. cit., II, VII

PHYSIOGNOMISCHE UND PATHOGNOMISCHE ZEICHEN VOR GERICHT 1532-1850

Manfred Schneider

Im Jahre 1532 wurde unter dem späteren Buchtitel *Des allerdurchleuchtigsten großmechtigsten unüberwindlichsten Keyser Karls des fünfften: unnd des heyligen Römischen Reichs peinlich gerichtts ordnung* zum ersten Mal für den Raum des Deutschen Reichs ein einheitliches Strafrecht in Kraft gesetzt. Die im Namen des Kaisers Karl erlassene ‚Carolina‘ umfasste sowohl eine Prozessordnung als auch das materielle Strafrecht. Für die Kontrolle der Zeugen setzt die *Carolina* einen völlig neuen Maßstab. Artikel 71 gibt eine detaillierte Vorschrift über die Beobachtung des Zeugen bei seiner Aussage und legt fest, wie sein Auftreten zu protokollieren sei.

Der entscheidende Passus im Artikel 71 lautet:

„[Richter, Schöffen und Schreiber sollen] mit vleiß, wie sich jn Recht gepurt, verhören Vnnd sonnderlich eygentlich vffmercken, ob der zeug in seiner sage wurd wanckelmutig vnd vnbestendig erfunden, Solhe vmbstende vnd, Wie er den zeugen jn eusserlichen geberden vermerckt, zu dem handell vffschreiben.“

Zur Kontrolle der Glaubwürdigkeit richtet der Artikel 71 der *Carolina* die Aufmerksamkeit der Untersuchungsbeamten auf klar umrissene, beobachtbare Sektionen des Zeugenkörpers (später auch der Angeklagten), wo etwa Zeichen für die möglichen Korruptionen seiner Mitteilungen auftauchen können. Das sind die *sage* und die *eusserliche geberde*: die Aussage und das Verhalten. Was soll sich ein Untersuchungsbeamter im 16. oder 17. Jahrhundert darunter vorstellen? Die Kommentare zur *Carolina* entwickeln nur sehr zögernd eine Aufklärung über die Semiotik der Unglaubwürdigkeit. Zumeist verweisen sie auf die einschlägigen Vorschriften und Glossen des *Corpus Iuris Civilis* aus dem 6. Jahrhundert. Was konnten sie dort lesen? Im 22. Buch der *Pandekten* werden die Anforderungen an die Zeugen definiert. Titel 5 bestimmt, dass die *Glaubwürdigkeit* eines jeden Zeugen genau geprüft werden soll. Er schreibt dafür eine Reihe von Unterscheidungen vor. Der Vornehme ist glaubwürdiger als der Plebejer; dem Reichen ist eher zu trauen

als dem Armen. Ferner gibt das Gesetz zu prüfen auf, ob der Zeuge vielleicht ein Feind eines der Prozessbeteiligten ist etc. Zu den Stichwörtern *fides* bzw. *suspicio* - die lat. Begriffe für "Glaubwürdigkeit" und "Verdacht" - fügt der Glossator u. a. hinzu, dass "etiam pallor, vultus, rubor & titubatio faciunt vt minus fidei eius adhibeatur". Das heißt: Erbleichen, physiognomische Merkmale, Erröten und Schwanken in der Aussage schränken die Glaubwürdigkeit des Zeugen ein. Exakt dieser Zeichensatz: Schwanken sowie Erbleichen, Erröten, (verdächtige) Gesichtszüge kehrt im Artikel 71 der *Carolina* komprimiert wieder. Dort heißt es statt *titubatio* "wanckelmütig" bzw. "unbeständig", und die drei anderen Zeichen bzw. die physiologischen Schnittstellen werden unter dem Sammelbegriff "eusserliche geberde" zusammengefaßt. Während nun *titubatio*/Wankelmut ein Schwanken in der Sache bei der Aussage selbst anzeigt, verweisen die drei anderen Zeichen bzw. die semiotisch relevanten Schnittstellen auf das Feld der Beobachtung, das in der weiteren Kriminologie des Zeugen und der Angeklagten als *Physiognomik* bzw. *Pathognomik* abgehandelt wird.

Physiognomische Zeichen sind kontinuierlich und prägen das dauerhafte Bild eines Menschen; die *pathognomischen* Zeichen gelten als Indizes, weil sie diskontinuierlich erscheinen wie das berühmte Erbleichen und Erröten. Beide semiotischen Repertoires sollen nach Artikel 71 der *Carolina* allmählich zu einem neuen Code akzidenteller, aber unmittelbar bedeutungshaltiger Zeichen für die Prozedur des Beweises entwickelt werden. So orientiert sich diese in den abgeschlossenen Büros der Untersuchungsrichter langsam aufblühende Beobachtung methodisch an den neuzeitlichen Naturwissenschaften, die auch ihre Beobachtung auf Akzidenzien einstellen. Wie aber und auf welche Weise entwickeln sich die Sprache und die Erfahrung der forensischen Beobachtung? Die Geschichte der Kommentare zum Gebärdenprotokoll zeigt jedenfalls klar, dass die beiden semiotischen Repertoires, die die Beobachtung der Glaubwürdigkeit am Körper anleiten, im Laufe der folgenden drei Jahrhunderte gegeneinander ausgetauscht werden. Der Blick des Untersuchungsrichters ersetzt nach und nach die *physiognomischen* Daten durch *pathognomische*. Diesem Wandel, den die *Carolina* einleitet, folgt die Theorie nur zögernd. Bis ins 18. Jahrhundert herrscht der traditionelle physiognomische Code in der Kriminologie der Glaubwürdigkeit. Dass aber in der modernen Kriminologie eher pathognomische Zeichen und andere

diskontinuierliche Körperdaten favorisiert werden, das zeigen die Lügendetektoren. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts erheben Richter bei Verhören Daten wie Puls, Blutdruck, elektrischen Hautwiderstand, um über Glaubwürdigkeit zu entscheiden. Aber bis zu ihrer theoretischen Verabschiedung durchliefen die kontinuierlichen Körperzeichen eine lange Entwicklungsgeschichte: Eng zusammenstehende Augenbrauen galten gemäß der Physiognomik, die juristisch seit dem 16. Jahrhundert in Kraft war, als ein höchst kritisches Körperzeichen, das einen Zeugen oder Angeklagten in den Abgrund des Verdachts stürzen lassen konnte. Dieser Abgrund war freilich bereits seit dem Mittelalter bevölkert: So hatte schon das *Decretum Gratiani* aus dem 12. Jahrhundert eine Reihe körperlicher und physiognomischer Merkmale aufgelistet, die die Untauglichkeit zum Priesteramt anzeigten: zu kleine oder auch zu große oder zu stark gebogene Nasen, Buckel, Tiefäugigkeit, Krätze. Lange bevor dieser Code von den Romandichtern narrativ ausgebeutet werden konnte, hatten ihn die Juristen im kleinen Finger.

Wie operierten die Untersuchungsrichter mit dem physiognomischen Code gemäß den Vorschriften der *Carolina* und dem juristischen Wissen der Zeit? Juristisches, religiöses, literarisches Wissen vom Menschen scheinen bis ins 18. Jahrhundert hinein überhaupt noch nicht gegeneinander ausdifferenziert. Die juristische Semiotik, die physiognomische Merkmale als Anzeichen krimineller Neigung oder pathognomische Zeichen als Indizien der Schuld bearbeitet, stützt sich ebenso auf biblische wie auf antike literarische Autoritäten. In einem 1594 in Köln erschienenen Traktat *De Indiciis & Tormentis*, der die Merkmale unglaubwürdiger Aussagen erörtert, verweist der Autor u. a. auf Moses, auf den Propheten Nehemia, den Ekklesiasten, auf Aristoteles, Galen, Cicero. Als pathognomische Zeichen erwähnt er *rubor, pallor, tremor, dentium crepitus* (Erröten, Erbleichen, Zittern, Zähneklappern). Die gleichen Gewährsleute, ergänzt um Belege aus neueren Traktaten zur Technik der Zeugenbefragung, zählt eine juristische Disputation aus dem Jahre 1685 auf, die den Titel *De physiognomia* trägt. Darin wird im 3. Kapitel über die rechtliche Bedeutung der Häßlichkeit unter dem Titel "De effectu physiognomiae malae" gehandelt. Hässliche Züge gelten danach als höchst signifikant in Kriminalfällen. Sie zeigen zwar allein noch keine Wahrscheinlichkeit an, die hinreichte, um einen verdächtigen Inquisiten der Folter zu unterwerfen.

Kommen aber weitere Verdachtsmomente hinzu, dann ist eine peinliche Befragung angebracht. Der Verfasser der Schrift arbeitet sorgfältig alle Organe des Gesichts durch, Stirne, Nase, Augen, Ohren, Lippen, Zähne, und erörtert Serien von Makeln, die die Wahrscheinlichkeit von Schuld anzeigen. Das große Standardwerk von Christoph Crusius *De tortura et indiciis delictorum* aus der Mitte des 17.

Jahrhunderts listet die Zeichen der "mala physiognomia" und ihre Bedeutungen sorgfältig auf. Die Formen des Kopfes (groß, klein, lang, rund) und des Halses (kurz, lang, dick) gestehen für das Auge des Untersuchungsrichters ebenso beredt wie unrunde, ängstliche, abnorme Augenformen, wie ungleiche oder unruhig bewegte Pupillen, wie große und wäßrige Augen. Weitere Abschnitte behandeln die große, die kleine und die gebogene Nase, den großen, den runden und den übermäßig roten Mund. Indizien aus dem Inventar der "mala physiognomia" haben Konsequenzen beispielsweise dann, wenn für mehrere gleich Verdächtige auf Tortur entschieden wird. In diesem Falle soll nach einhelliger Meinung der Rechtsgelehrten erst einmal der Häßlichste auf die Folter, da eben diese äußeren Zeichen einen gewissen Grad an Wahrscheinlichkeit für Schuld anzeigen. Sie tragen noch höhere Wahrscheinlichkeiten in sich als die pathognomischen Zeichen *rubor* und *pallor*. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts übrigens gibt ein medizinischer Kommentator zur *Carolina* zu bedenken, dass Erröten und Erbleichen nicht isoliert als Indizien für Schuld oder Unglaubwürdigkeit gewertet werden dürfen.

Ungleich schwieriger und von den Kommentatoren weniger bearbeitet ist das Lexikon der diskontinuierlichen Zeichen. Zwar finden sich wortreiche Anmerkungen zum *pallor*, zum *rubor* und zur *titubatio* (den klassischen Indizien von Unglaubwürdigkeit), aber die Ausdifferenzierung dieser Datensätze erfolgt sehr viel später - eigentlich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Erst nachdem die Kalenderblätter von zweieinhalb Jahrhunderten verblichen sind, wird die Anweisung der *Carolina* von den Kommentatoren (und vermutlich auch den Richtern) ernst genommen und die Prüfung der Glaubwürdigkeit auf die Ebene der allgemeinen Beobachtung - das besagt ja *eusserliche geberde* - gestellt. Damit ein neuer ausdifferenzierter pathognomischer Code in Kraft treten kann, muss zweierlei erfolgen: Die alte Theorie muss sich nachhaltig erschöpfen, und es muss sich eine

(gerichtliche) Praxis ausbilden, die diese Erschöpfung der Theorie augenscheinlich werden lässt.

Die Ausdifferenzierung der juristischen Codes der Glaubwürdigkeit bis zur Zeit nach 1800 beruht auf einer Praxis psychologischer Beobachtung, die vom Gerichtssystem im Laufe zweier Jahrhunderte betrieben wird. Methodisch und theoretisch ist die forensische psychologische Beobachtung zunächst auf dem gleichen Stand wie die berühmte religiöse Selbstbeobachtung in den Tagebüchern und Autobiographien der Pietisten. Beide operieren auf der Grundlage der Humoralpathologie und verarbeiten akzidentelle Daten. Aber, so wird sich Ende des 18. Jahrhunderts zeigen, das neue psychologische Wissen wird zumal dem Verbrecher abgeläuscht. Vor allem sind es juristisch ausgebildete Schriftsteller, die dabei eine bedeutende Rolle spielen: Zu ihnen gehören einige pietistische Juristen, die auch Autobiographien verfassten: August Gottlieb Spangenberg und Johann Jacob Moser. Als Figur des Übergangs möchte ich kurz auf Christian Thomasius eingehen. Thomasius, Mitbegründer der Universität Halle, verdankt seinen Ruhm vielen bedeutsamen juristischen wie literarischen Arbeiten. Beachtenswert ist aber hier neben den kritischen Schriften über die Hexenprozesse und über die Folter seine an Grotius und Pufendorf anschließende Naturrechtslehre aus dem Jahre 1705. Im Kapitel "De natura hominis morali", das den Eingang dieses Werkes bildet, erörtert Thomasius ausführlich auch die physiognomischen Zeichen und ihre Lesbarkeit. In deutlicher Distanz zur herkömmlichen Lehre unterstreicht er einmal, dass pathognomische Zeichen kontingent sind und daher leicht die Sinne betrügen. Truglos und eindeutig sprechen allenfalls solche Zeichen, die lasterhafte Neigungen indizieren. Lasterhafte Zeichen sind darum stets wahr, weil sie niemals zur Simulation eingesetzt werden. Aber sie sind nicht dauerhaft, sondern verändern sich mit den Sitten. Thomasius begreift als einer der ersten Theoretiker die zweifache Kontingenz der physiognomischen und pathognomischen Zeichen: Sie können auftauchen oder nicht, und sie können dies oder jenes bedeuten. So erklärt er im § 116 seiner Naturrechtslehre:

„Auch bei ein und demselben Menschen können die gleichen Zeichen verschiedene Affekte augenscheinlich machen. Während einerseits Hoffnung oder Freude andererseits Furcht oder Trauer etwas anzeigen, was verschiedene Affekte eines

gleichen Antriebs (voluntatis) sind, bringen Zeichen der Wollust oder des Geizes oder des Neides auf dem Gesicht der gleichen Person ganz verschiedene und einander widerstrebende Antriebe zum Ausdruck.“

Gerade dieser Schritt: das zweifache Kontingentsetzen der physiognomischen und pathognomischen Zeichen, eröffnet den Zugang zu ihrem Verständnis. Die Weichen für eine solche Konzeption hatte Thomasius bereits in einer Schrift aus dem Jahre 1692 gestellt. Darin hatte er dem Markgrafen und Kurfürsten von Brandenburg Friedrich III. seine neue *Erfindung der Wissenschaft, das Verborgene des Herzens anderer Menschen auch wider ihren Willen aus der täglichen Konversation zu erkennen* vorgestellt. Die Schrift hebt ihre innovatorische Absicht hervor, indem sie die alten Autoritäten der juristischen Psychologie, Theophrast, Juan Huarte, Scipione Chiaramonti, für überholt erklärt, weil diese einem starren Bedeutungsverhältnis von Zeichen und Affekt das Wort redeten. Thomasius will eine ganz neue empirische Beobachtung und Aufmerksamkeit begründen. Seine Wissenschaft errichtet kein System, sondern gibt eine methodische Anleitung zur Erhebung von Daten und zum Schlussverfahren. Ganz nach dem Modell der *Carolina* richtet Thomasius auch hier die Aufmerksamkeit auf die Aussage (*sage*) und auf das Verhalten (*geberde*):

„Indem man nämlich in der täglichen Konversation entweder aus einem Diskurs oder aus einem andern Tun und Lassen, öfters aus einem von ungefähr entfallenen Wort, ja zuweilen gar aus einem heimlichen Blick eines andern sein Absehen auf einmal zu erraten weiß, welches er sich lange Zeit durch allerhand Künste und Ränke noch so meisterlich zu verbergen geflissen. Welches alles dann nicht von ungefähr oder gleichsam per hasard zu geschehen pflegt, sondern es bestehet der Grund dieser Wissenschaft darinnen, dass man aus gewissen wenigen und in der allgemeinen menschlichen Natur offenbar gegründeten Regeln durch eine nicht allzu lange Zeit dauernde Konversation anfänglich des andern seinen Hauptaffekt und hernachmals die unterschiedlichen Grade derer anderen Affekten (...) durch eine unbetriegliche Folgerung schließen kann.“

Die Zeichen sind zufällig und kontingent, die Wissenschaft der Induktion jedoch regelgeleitet. Im Prinzip wiederholt Thomasius nur die Beobachtungsregel der *Carolina*; er verzichtet auf jede Systematisierung der Indizien und gibt lediglich Anweisungen zur methodischen Entzifferung jenes semiotischen Zeichenvorrats, der die induktive neue Menschenwissenschaft begründen helfen wird. Thomasius empfiehlt zwar die neue Wissenschaft nicht ausdrücklich den Untersuchungsrichtern; doch widmet er dem Herzog seine Schrift mit dem Hinweis, dass er sie von Amts wegen, nämlich als juristischer Lehrer an der Hallenser Ritterakademie, verfasst habe. Die später gegründete pietistische Universität Halle kann dann überhaupt als eine Institution betrachtet werden, wo dieser Transfer des juristischen Wissens ins Theologische und Literarische erfolgte. Die Einwirkung des Rechtssystems auf die sich etablierende empirische Physiognomik und auf die psychologische Beobachtung erweist sich daran, dass im 18. Jahrhundert der Verbrecher zum ersten Paradigma der Psychologie heranreift.

Spätestens seit 1770 nämlich sehen sich die Verbrecher feierlich zu Trägern eines kostbaren Wissens erhoben. Dieses Wissen war jahrhundertlang unzugänglich und wird von nun an systematisch erweitert. Darum auch eröffnet Karl Philipp Moritz das berühmte "Prospekt" zu seinem *Magazin einer Erfahrungsseelenkunde* von 1782, das gern als Beginn der empirischen Psychologie in Deutschland angeführt wird, mit dem ausdrücklichen Bedauern:

„Tausend Verbrecher sahen wir hinrichten, ohne den moralischen Schaden dieser, von dem Körper der menschlichen Gesellschaft abgesonderten Glieder unserer Untersuchung für wert zu halten.“

Der Verbrecher, der vom Staat selbst zum Abfall gerechnet wurde, verwandelt sich plötzlich in eine privilegierte Datenmasse. Im *Thalia*-Erstdruck seiner Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* erklärt Schiller: "Die Seelenlehre, die Moral, die gesetzgebende Gewalt sollten (...) aus Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten - den Sektionsberichten des Lasters - sich Belehrungen holen." Wenige Jahre vor Moritz hatte noch Johann Kaspar Lavater im dritten Band der

Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe (1775-1779) die Vorhersage gewagt:

„In fünf und zwanzig Jahren wird die Physiognomik statt der Lehre von der Tortur zur Kriminalrechtswissenschaft gehören, und man wird auf Akademien lesen Physiognomicon forensem wie jetzt Medicinam forensem.“

Auch Goethe, der bekanntlich eine ganze Reihe von Beiträgen zu Lavaters Kompendium beigesteuert hatte, galten Kriminelle in erster Linie als physiognomische Studienobjekte. An Frau von Stein schreibt er im September 1780:

„Heut früh haben wir alle Mörder, Diebe und Hehler vorführen lassen und sie alle gefragt und konfrontiert. Ich wollte anfangs nicht mit, denn ich fliehe das Unreine - es ist ein gros Studium der Menschheit und der Physiognomik, wo man gern die Hand auf den Mund legt und Gott die Ehre giebt (...).“

Hier zeichnet sich bereits eine Betrachtungsweise ab, die sich von Lavater abwendet: Sie will ein Studium sein und keine Wissenschaft. Lavaters Versuch, seine physiognomische Intuition wissenschaftlich festzuschreiben, findet im 19. Jahrhundert noch Nachfolger in den Kriminologen Franz Joseph Gall und Cesare Lombrosos. Tatsächlich etabliert sich eine Wissenschaft der diskontinuierlichen Körperzeichen im Rahmen der seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstehenden forensischen Psychologie. Ich tendiere zu der Behauptung, dass die Psychologie des 18. Jahrhunderts nicht viel mehr ist als forensische Psychologie, vor allem jedoch Psychologie der kontingenten Schuldzeichen. Die Institution, aus der nach heute noch geltender Forschungsmeinung die weltliche Seelenwissenschaft hervorging, war der Pietismus mit seiner religiösen Praxis und Disziplin der Selbstbeobachtung. Aber man findet bei dem prominentesten Vertreter der genauesten Selbstbeobachtung, bei Adam Bernd, eine forensisch geprägte Einsicht in die Kontingenz der Gebärdenzeichen. In seiner 1738 erschienenen Lebensbeschreibung berichtet Bernd von den vielen Vorladungen durch die kirchlichen Autoritäten, die ihm seine unkonventionellen, aber sehr beliebten

Predigten in Breslau während des Jahres 1722 eintrugen. Dort hat man sein Verhalten stets falsch gedeutet:

„Es kam noch dazu, dass, wenn ich mich gegen dergleichen Vorhaltungen verantworten wollte, mein unvermutetes Erschrecken, und die furchtsamen Gebärden den Schein eines Zornes, und einer unwilligen Alteration bei mir hatten; wie solches bei vielen Leuten, die meines Temperaments, gar etwas Gewöhnliches, aber wie aller Zorn zu sein pfleget, sehr verhaßt ist, und einen gar schlecht rekommandiret.“

Vor Gericht liest man die Gesten der hypochondrischen Angst als Zeichen des Zornes, und diese falsche Leseweise kontingenter Zeichen prägte das Schicksal dieses Angeklagten: Er wurde seines Dienstes enthoben.

Ich gebe noch einige Hinweise zur Geschichte des Artikels 71 der *Carolina*. Die Gebärdenprotokolle werden in den reformierten Strafprozessordnungen des 18. Jahrhunderts fortentwickelt. Sowohl das *Strafgesetzbuch für das Königreich Bayern* von 1751 als auch das *Österreichische Gesetzbuch über Verbrechen* von 1768/69 und das *Allgemeine Criminalrecht für die Königlich preussischen Staaten* von 1794 schreiben die alte Vorschrift fort. In § 281 der *Preußischen Criminalordnung* heißt es:

„Auch muss der Richter das Benehmen des Angeschuldigten in den Verhören, besonders die Äusserungen, welche das Bewusstsein der Schuld oder Unschuld andeuten, genau beobachten, und das Nötige darüber in einer besonders aufzunehmenden Registratur bemerken.“

Aber bald wird vor einer allzu einfachen Anwendung dieser Codes zur Kontrolle der Glaubwürdigkeit gewarnt. Ein Autor namens Diez legt in den *Annalen der Staats-Arzneikunde* von 1839 den Finger auf das Problem, dass die bekannten Zeichen, die eine Wahrscheinlichkeit der Lüge indizieren, nur innerhalb eines ganzen Satzes von Informationen, die sich nicht mehr aufschreiben lassen, Aussagekraft annehmen:

„Ferner wird ein geübter Menschenbeobachter, wie es jeder Criminalbeamter seyn sollte, sich nicht durch einzelne leicht in die Augen fallende Zeichen, wie Erröthen, Erblassen, Zittern u. dergl. in seinem Urtheile bestimmen lassen, sondern stets auf den Gesamteindruck in Mienen, Geberden, Stellung und Bewegungen, Ton und Ausdruck der Stimme, Zustand der Respiration u.s.w. achten, durch fortgesetzte, aufmerksame Beobachtung zuerst die Individualität des Inquisiten, die Art, wie er auf gewisse Eindrücke reagiert, und wie sich die Gemüthsbewegungen bei ihm äussern, zu studieren suchen, ehe er sich ein festes Urtheil über denselben bildet.“

Hier werden die klassischen Zeichen aus den *Pandekten* Justinians, der *rubor*, der *pallor* und die *titubatio*, nicht mehr als unmittelbar aussagekräftige Indizien geführt, sondern zugunsten eines kontextbezogenen Gesamteindrucks relativiert. In die gleiche Richtung argumentiert Johann B. Friedreich in seinem *System der gerichtlichen Psychologie* von 1842, indem er die isolierte Interpretation von physiognomischen Zeichen verurteilt:

„[Solange] uns noch eine untrügliche Semiotik der Leidenschaften und Affekte fehlt, [ist es uns] deshalb nicht möglich (...), genaue physiognomische Kennzeichen anzugeben, welche die Verwirrung mit einem bösen Gewissen von der mit einem guten, unterscheiden.“

Damit und mit der Einführung des öffentlichen Gerichtsverfahrens scheint die Geschichte der Versuche, physiognomische und pathognomische Codes zur Beurteilung der Glaubwürdigkeit wissenschaftlich zu fixieren, geschlossen. Tatsächlich finden sich keine juristischen Traktate mehr darüber. Aber beide Disziplinen wuchern auch noch in den modernen Polizeiwissenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts fort. Das ist aber eine andere Geschichte.

Das Selbst im Bildnis des anderen - Physiognomik als Autognomik

Michael Carnap

Subjekt/Objekt: Nach Epimenides von Kreta sind bekanntlich alle jene Menschen, die über Aussehen, Verhalten, Sprache und Herkunft jener idealtypischen Figur verfügen, die Nikos Kazantzakis in der Person des Alexis Zorbas nachgezeichnet hat, ‚Lügner‘.

Zwar läßt sich heute der in diesem Urteil enthaltene scheinbare Widerspruch mit den Mitteln rationaler Wissenschaft auflösen - dennoch bleibt nach wie vor jede Wissenschaft, die Aussagen über den Menschen machen will, in genau jener Paradoxie stecken: das Dilemma aller Humanwissenschaften. Denn, so der amerikanische Soziologe John O'Neill, ‚nur das Auge Gottes genießt eine Beobachterposition, die nicht in die perspektivischen Verkürzungen des eigenen Blickes verstrickt wäre‘¹.

Zumindest in der Vergangenheit schienen sich die Strategien im Umgang mit diesem Problem darauf zu konzentrieren, nach dem Modell der Naturwissenschaften den subjektiven Faktor auszuschließen und Objektivität herzustellen. Es wäre aber auch eine erkenntnistheoretische Position denkbar, die (neben dem Anspruch auf Objektivität) darauf ausgerichtet ist, Subjektivität gerade explizit, nachvollziehbar und damit überprüfbar zu machen, wenn sie ohnehin schon in der einen oder anderen Form immer wirksam wird.

Bei aller möglicher und gebotener Kritik ist es die Psychoanalyse, die eine Methodik geliefert hat, die auf der einen Seite ihre Zugehörigkeit zum rationalen Diskurs nicht leugnet, auf der anderen Seite aber ein Maximum an Subjektivität einbezieht - indem sie aus der dualen Situation von Beobachter und Beobachtetem eine Dreierbeziehung herstellt: der Patient als Beobachteter, der Analytiker als Beobachtender und gleichzeitig als von ihm selbst Beobachteter. Die Wahrnehmung der Subjektivität des Analytikers in der Gegenübertragung trägt entscheidend dazu bei, der Interpretation des Beobachteten (des Patienten) ein höheres Maß an ‚Wahrheit‘ - ein Mehr an realitätsgerechter Erkenntnis - zu verleihen.

Anders ausgedrückt, der Kontakt zum anderen, das sich Berührenlassen von seiner inneren und äußeren Wirklichkeit, das Herstellen einer gefühlsmäßig getragenen Beziehung - im Fachjargon die ‚vertrauensvolle tragfähige Beziehung‘ - , läßt in der Zusammenschau mit dem ‚subjektiven Faktor‘ , dem Kontakt zu sich selbst, ein Optimum an Erkenntnis des Beobachteten zu.

Voraussetzung. Als Arzt verfüge ich nicht allein über medizinische Sachkenntnis, sondern gleichzeitig über eigene Erfahrungen als Patient. Als solcher weiß ich, wie eine verzerrte Wahrnehmung zwischenmenschlicher Wirklichkeit Leiden nach sich zieht, aber auch, wie das Bemühen um ein objektives Urteil über einen anderen häufig nicht nur diesem nicht gerecht wird, sondern gleichfalls sich selbst nicht. Auch wenn mir das Thema Physiognomik als naturwissenschaftlich tätigem und denkenden, mithin einem Objektivitätsanspruch verpflichteten Arzt durchaus geläufig war, hat es mich in der Vergangenheit nie sonderlich beschäftigt. Und dies, obwohl ich doch als Dia-Gnostiker und eben auch Physio-Gnomiker täglich damit beschäftigt bin, zu entscheiden, ob jemand nun vor Ärger oder Neid gelb ist, ob sein Hautkolorit etwa einem bösartigen Leiden entspringt, oder ob sich hinter einem bestimmten Gesichtsausdruck nicht ‚eigentlich‘ eine seelische Fehlhaltung oder gar Störung verbirgt.

Meine ärztliche Haltung im allgemeinen und zur Thematik Physiognomik im speziellen spiegelte die Einstellung der Lehrbuch-Medizin zu einer ganz zentralen Frage wider, die sich als ‚Leib-Seele Problem‘ zwar durch die gesamte Heilkunde zieht, deren Beantwortung aber eher ignoriert wird.

Was die derzeitige Aktualität der Physiognomik betrifft, so entstand bei mir der Eindruck, angesichts der jetzt vollzogenen Entschlüsselung des menschlichen Genoms und der ganz praktischen Interessen der Gentechnik nehme die Bedeutung jenes Problem es wieder zu, ob und wie körperlicher Ausdruck mit seelischer Befindlichkeit zusammenhänge, ob es eine Korrelation gebe zwischen bestimmten körperlichen Erscheinungen und Persönlichkeitsmerkmalen. Ließe sich das Leib-Seele Problem etwa durch Ergebnisse der Genforschung lösen? Wenn nun schon einmal `dasA Gen für die zweifellos ererbten Gesichtszüge entdeckt ist, warum nicht gleichfalls ein solches für sicherlich ebenso vererbte Persönlichkeitsmerkmale?

Es wäre denkbar, daß das allgemeine Interesse an Physiognomik auch einer Renaissance der Erbbiologie entspringt, legitimiert durch das gegenwärtig herrschende `genetische ParadigmaA. Nachdem das Pendel des Leib-Seele-Problems in den vergangenen Jahren eher zugunsten des Seele-Pols ausgeschlagen war, scheint jetzt ja wieder eine Umkehr eingetreten zu sein. Dabei entzieht es sich meiner Kenntnis, inwieweit es möglich und sinnvoll ist, das Leib-Seele-Problem und den damit zusammenhängenden Dualismus von *res extensa* und *res cogitans* durch den Verweis auf die moderne Physik lösen zu wollen. Einmal mehr wurde dies kürzlich von psychosomatisch denkenden Medizinerinnen unter Hinweis auf die Quantenmechanik versucht.² Mir persönlich erscheint es allerdings problematisch, Erkenntnisse aus der unbelebten Natur auf die Sphäre der Humanwissenschaften zu übertragen - auch, wenn mir dies im Ergebnis durchaus ins Konzept passen würde.

Empirie. Statt dessen habe ich es vorgezogen, mich dem Thema von der Seite meiner persönlichen Erfahrungen her zu nähern. Und da war, wie so oft, ein Zwiegespräch mit meinem Kater richtungsweisend. Mit einem Schlage wurde mir hierbei klar: Einerseits muß dieser begehrlische, fordernde, liebevolle und anhängliche Blick unverbrüchlicher Ausdruck einer geheimnisvollen Katzenseele sein - andererseits weiß ich genausogut, daß es sich hier um die schiere Projektion meiner eigenen Gefühle handelt. Die schnöde Erkenntnis lautet eigentlich, das Tier will nun mal fressen, sucht Wärme und frönt reinem Lustgewinn.

Haben Tiere überhaupt eine Seele? Damit fängt's an - haben sie keine, dann sind sie nur gefühllose Gegenstände. Wenn wir ihnen aber eine Art Seele, eine geistige Substanz zubilligen, dann mögen sie auch zu eigenen Gefühlen fähig sein. Und wenn das so ist, was geht denn hinter diesen Tiergesichtern vor? Sind das alles nur Projektionen?

Tiere weinen zwar nicht, sie lachen auch nicht. Oder doch? Schimpansen schon, sie sind auch traurig, Hunde ebenfalls, das sieht man ihnen einfach an. Und wenn es nicht die Mimik selbst ist, so sagt der *Blick* doch alles. Aber welche Tiere können blicken, nur Säugetiere, oder auch schon Reptilien? Oder gar Insekten? Immerhin habe ich von der Vogelspinne `ElsaA Kunde erhalten, die sich jemand als Haustier

hält. Ich bekenne, daß es mir persönlich schwerfiel, zu Elsa über den Blick Kontakt aufzunehmen, sozusagen von Seele zu Seele. Aber bei einem Laubfrosch wäre ich mir schon nicht mehr so ganz sicher - und bei Paulchen, dem Kater, erst recht nicht. Hier wird denn auch deutlich, worum es eigentlich geht: Um Begegnung, um Kontakt - sich berühren zu lassen und berühren zu wollen, von der Kreatur, vom anderen. Mehr noch, es geht um die Angst davor, die genauso menschlich ist wie das Bedürfnis nach Berührung. Sie regelt Nähe und Distanz und besteht selbstverständlich auf beiden Seiten, schließlich handelt es sich um eine gemeinsame Berührung, einen con-tactus.

Wenn es uns gelingt, die Angst in und vor einem wirklichen Kontakt auszuhalten, dann mögen wir spüren, daß das Äußerliche etwas verbirgt, daß das zuvor gefasste Urteil, sei es nun positiver oder negativer Art, nicht zutrifft - und das wiederum mag Angst und Unsicherheit auslösen. Und nur allzu häufig wehren wir diese Angst wieder ab - durch Projektion, anstatt mutig zu schauen, was es denn so mit der eigenen Fassade auf sich hat.

Und so lautet das Fazit bis hierhin: Es ist gar nicht so einfach, aus der Wahrnehmung des offensichtlichen eine offensichtliche Erkenntnis abzuleiten. Das ist wohl das Problem jeder Physiognomik wie auch jeder ‚Psychognomik‘. Wenn es uns gelingt, unsere Vorurteile zu überwinden und unsere eigenen Ängste zu akzeptieren, dann können wir uns der ‚Wirklichkeit‘ nähern und entdecken, daß es ‚hinter‘, ‚über‘ oder ‚unter‘ dem sinnlich Wahrgenommenen auch noch einen ‚Hintergrund‘, ein ‚Über-Ich‘ oder ein ‚Unter-Bewußtes‘ gibt.

Das alles ist zwar nicht so ganz neu, vieles hinlänglich bekannt, manches durchaus Allgemeingut - ich erwähne es trotzdem, denn auch dadurch, das etwas intellektuell geläufig ist, ist es längst noch nicht gefühlsmäßig integriert.

Systeme. Es geht also um Urteile und Vorurteile, Kontakt und Angst, Wirklichkeit und Erkenntnis, Wahrnehmung und Projektion. Nun ist mit der zeitgenössischen Wissenschaft ein Paradigma (nicht nur) wissenschaftlicher Erkenntnis erfunden worden, demzufolge der Beobachter Teil des beobachteten Systems sei und mithin die Beobachtung das Beobachtete im Akt der Wahrnehmung verändere. Es ist keineswegs ausgemachte Sache, daß das, dessen ich gewahr werde, ‚objektiv‘ so existiert, sondern es wird erst durch meine Beobachtung zu dem gemacht, was ich

für wahr nehme. Diesen Vorgang nennen wir ‚Projektion‘, und darin begründet sich die Erfahrung, daß ich in einem Objekt häufig genug nur mich selbst wiedererkenne.

Auch wenn es nicht-analytisch ausgerichtete Psychotherapeuten waren, die gerade die `systemischenA Aspekte betonten, so wurden diese Zusammenhänge letztlich doch durch die Psychoanalyse bzw. dann in ihrer Folge bewußt gemacht und geradezu konzeptualisiert. Sie zeigte überdies, daß im Gewährwerden des anderen nicht nur individuelle, sondern auch familiäre, soziale, kulturelle und biotisch fundierte Wahrnehmungsmuster zum Tragen kommen, was in der Gegenwart noch kompliziert werden mag durch den weltweit zu beobachtenden Trend zur Individualisierung von Kultur³. Demnach kann davon ausgegangen werden, daß die subjektiven Wahrnehmungsweisen einem ganzen System unterschiedlicher und hierarchisch geordneter Bedingungsgewichtigkeiten unterliegen.

Deutung. In der Psychotherapie heißt das für die Deutung von Physiognomien, eine Vielfalt persönlicher, kultureller und möglicherweise genetischer Codes entziffern zu müssen und gleichzeitig zu versuchen, sie von den subjektiven bzw. projektiven Anteilen des eigenen Systems zu trennen.

Wissenschaft - mit ihrer Tendenz zur Abstraktion - liefert da zwar durchaus produktive Erkenntnis: So kann sie eine Beschreibung und gegebenenfalls Deutung genetisch festgelegter Physiognomien liefern - etwa der Eskimos - oder den Ausdrucksgehalt einer kulturell determinierten Schminktechnik beispielsweise thailändischer Tempeltänzerinnen. Aber gerade dort, wo es spannend wird, nämlich bei der Beurteilung einer individuellen Physiognomie, versagt diese Methode - immer handelt es sich nämlich um einen einmaligen Prozess von Deutung und sinnlicher Wahrnehmung von Individuum zu Individuum.

Wissenschaft kann ihrer Natur nach nur den ‚objektiven‘ Teil einer Physiognomie dingfest machen, verbleibt dabei jedoch in der Sphäre des Offenkundigen und häufig Banalen. Tatsächlich käme es darauf an, sich in die Feinheiten einzufühlen, um den individuellen Besonderheiten gerecht werden zu können. Dies erfordert gerade bewußt erlebte Subjektivität, bzw. eine Bewußtheit ihrer Grenzen und Möglichkeiten.

Nicht anders verhält es sich übrigens bei der Deutung anderer Erzeugnisse aus individueller Produktion: Kunst und Traum. Auch diese unterliegen den semiotischen Bedingungen interpersoneller, sozialer, kultureller und vielleicht sogar genetischer Determinierung. Sie zu kennen, ist wichtig, um das Eigentliche abzuscheiden - um zu erkennen, wie ein Kunstwerk oder ein Traum sich deuten lässt, bzw. ein Künstler oder ein Träumer.

Um einen Traum oder ein Kunstwerk zu verstehen, sind Wissenschaft bzw. ein Wissen um soziale, kulturelle, und psychische Hintergründe unentbehrlich, aber dies Wissen allein reicht nicht aus: Es braucht zusätzlich die intersubjektive Ebene der Einfühlung und Intuition. Und so verhält es sich letztlich auch in Bezug auf einen ganzen Menschen oder auf Teilaspekte seines Daseins, wie etwa seine Physiognomie. Mit anderen Worten, es geht nicht ohne Beteiligung von Subjektivität - so wie Subjektivität allein kein Fundament sein kann, um Erkenntnis zu gewinnen, die über den Erfahrungshorizont des Subjekts hinausgeht.

Das Problem einer Wahrheitsfindung zwischen subjektivem Eindruck und Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit stellt sich - wie schon eingangs bemerkt - in allen Humanwissenschaften. Die Versuche, einen Ausweg aus dem damit verbundenen Dilemma zu finden, münden in hermeneutischen Zirkeln und Paradoxien. Noch radikaler stellt sich die Frage, ob dies nicht sogar für Wissenschaft allgemein gilt - ob nicht auch die objektivste Wissenschaft ihren Wahrheitsanspruch nur scheinbar einlösen kann, indem sie die Subjektivität der Forscher zum Blinden Fleck erklärt, in der Hoffnung, der ‚Wahrheit‘ näher zu kommen.

Wenn der subjektive Faktor eines ganzen Berufsstandes, der Wissenschaftler, einerseits ausgeblendet wird, deren Forschungsergebnisse andererseits aber die Entscheidungsgrundlagen umfassender gesellschaftlicher Prozesse darstellen, dann bleibt letztlich auch die Subjektivität der davon Betroffenen auf der Strecke. Es resultiert daraus eine scheinbar rationale Gesellschaft, in der es subjektive Betroffenheit quasi ‚objektiv‘ nicht geben kann. Wer sich dennoch auf seine Subjektivität beruft, läuft Gefahr, als Abweichler, als Störfaktor oder als Kranker abgestempelt zu werden. Wer nicht auf die Beschwichtigungsformeln wissenschaftlicher Autoritäten hören will, ist tendenziell ein Spinner, wenn er seinen subjektiv empfundenen Einstellungen, Ängsten etc. gemäß handelt.

Das sind Bezüge, die sich auch im Rahmen einer psychotherapeutischen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Bewertung von Physiognomik aufdrängen. Es mag die Frage aufkommen, was eine solche - vielleicht ‚nur‘ subjektiv empfundene - Bewertung der rationalitätsgeleiteten Informationsgesellschaften in einer kunsthistorischen Publikation zum Thema Physiognomie zu suchen hat. Sehr viel, meine ich. Denn Kunst und hier wiederum die Darstellung des menschlichen Antlitzes ist es doch, die uns gerade darauf verweist, daß wir nur deshalb in einer scheinbar vernünftigen Welt leben, weil wir als Anhängsel von Wissenschaft und Technik dabei sind, unsere subjektiv empfundene Urteilskraft einer allgemeinen Rationalität der Dinge zu opfern.

Umgekehrt könnte man die Frage stellen, ob der Umstand, daß Wissenschaft und Technik ihre Subjektivität verleugnen, nicht zeigt, daß sie ihr ‚Gesicht‘ verloren haben und so zu einem unangreifbaren und nicht mehr begreifbaren gesellschaftlichen Faktor wurden: Wer sein Gesicht verliert, wer seine Subjektivität verleugnet, wer sich maskiert, der versucht, bewußt oder unbewußt, aus dem Kontakt zu gehen, sich ungreifbar zu machen.

Macht. Daß es den Protagonisten des auf Objektivität eingeschworenen ‚Technopols‘⁴ in der Informationsgesellschaft um Macht geht, dürfte evident sein. Darin geht es ihnen nicht anders als den meisten historisch überlieferten und auch heute noch tätigen Deutern von Physiognomien, wie sie etwa in Claudia Schmölders Buch ‚Das Vorurteil im Leibe‘ beschrieben werden⁵.

Sich dieser ‚Deutungsmacht‘ bewußt zu sein, ihren möglichen Mißbrauch zu kontrollieren, dies Problem stellt sich natürlich immer dort, wo es um Erkenntnis geht - allerdings wird es wohl zumeist verdrängt. Psychotherapeuten immerhin haben es unter diesem Titel diskutiert, etwa Manfred Pohlen für die Psychoanalyse⁶, und es ist überhaupt nicht einzusehen, warum diese Deutungsmacht nicht auch in anderen wissenschaftlich/künstlerischen Bereichen thematisiert werden sollte.

Es würde allerdings nicht nur ein demokratisches Wissenschaftsverständnis voraussetzen, sondern auch die Bereitschaft, eben den Faktor Subjektivität bewußt werden zu lassen und zu veröffentlichen. Nicht nur in humanwissenschaftlichen Publikationen ist dieser Faktor immer enthalten - zumeist jedoch nur implizit, manchmal aber auch offensichtlich und gelegentlich sogar überdeutlich. Allerdings

schwingt er selbst in den scheinbar sachlichsten Themenbereichen mit, er wird unter anderem erkennbar in den Verdrängungsstrategien, die sich mit Fragen ethischer Implikationen verbinden - Wissenschaftler haben in ihren Arbeiten mit Ethik per Beschluß nichts zu tun. Das heißt nicht, daß sie nicht von einer privaten Ethik geleitet würden oder gar unethisch arbeiteten, aber dies wird in der Regel nicht offengelegt.

Es geht um einen alten Streit, um die Verbindung von Wissenschaft und Geist, um die Aufhebung der Trennung von Subjektivität und Objektivität, um die Wiederherstellung ‚ganzheitlicher Erkenntnis‘, wie immer das konkret aussehen könnte.

Gleichwohl eröffnet die Vorgehensweise der Psychotherapie - und da spielt die visuell vermittelte Wahrnehmungsebene physiognomischer Phänomene eine zentrale Rolle - Ansätze für eine Alternative. Sie zeigt, wie ‚größere‘ Wahrheit hergestellt werden kann (Wahrheit, wohlgermerkt, immer nur verstanden als Annäherung an die Wirklichkeit), indem sie den subjektiven Faktor nicht negiert, sondern ihn sogar in den Vordergrund stellt und ihn bewußt macht. Genau darum geht es auch in der psychoanalytischen/psychotherapeutischen Ausbildung.

Transparenz. In meiner eigenen Ausbildung - um an dieser Stelle den subjektiven Faktor ins Spiel zu bringen -, die erst vor einigen Jahren zu Ende ging, habe ich gelernt, ‚mich selbst‘ als Wirkfaktor im Arzt-Patientenverhältnis zu sehen, sowohl was den therapeutischen als auch diagnostischen Bereich angeht. Die Schulmedizin vertritt ein verobjektiviertes Menschen- und Wissenschaftsbild, das die Wirksamkeit der ‚Droge Arzt‘ allenfalls stillschweigend anerkennt und dies kaum thematisiert. Ich will nicht verhehlen, daß dieses Menschenbild lange Zeit auch meine Erlebens- und Umgangsweisen in der Privatsphäre prägte. Zwar verspürte ich dabei immer ein deutliches Unbehagen und wunderte mich durchaus über bestimmte Schwierigkeiten im zwischenmenschlichen Bereich, verstand jedoch nicht recht warum....

Und so, wie ich die Einbeziehung meiner bewußt erlebten Subjektivität in die Gestaltung meiner beruflichen und persönlichen Beziehungen erst lernen mußte, so stelle ich mir vor, daß auch Wissenschaftler es lernen müßte, ihre Subjektivität zu erkennen, anzuerkennen und in den Erkenntnisprozess zu integrieren. Ein solches

Paradigma hätte zweifellos auch Auswirkungen auf gesellschaftliche Prozesse und Wahrnehmungsweisen.

Dann würde sich nämlich auch die Frage nach dem Ausdruck einer Physiognomie nicht so sehr als die Frage nach dem Wesen des anderen stellen, sondern als Frage nach mir selbst, nach meinem eigenen Wesen, nicht nach dem, was man in einem anderen oder in einem Bild sieht, sondern ich - und daß alles, was ich beschreibe, eigentlich eine Beschreibung meiner selbst ist.

Allerdings - so wenig, wie es einen Zweifel daran geben kann, daß ich es bin, der etwas sieht, hört, wahrnimmt, so ist es auch unverkennbar, daß dieses Ich keineswegs nur Ausdruck meiner persönlichen Existenz ist. Schließlich wird es geformt durch ein Ensemble genetischer, kultureller, sozialer und familiärer Prägungen. Hier mögen Erfahrungen zum Tragen kommen, die nicht meinen eigentlichen und persönlich gemachten Erlebnissen entsprechen, sondern den Erfahrungen ganz anderer Menschen, Klassen, Familien und sogar Zeiten.

Anders ausgedrückt, das Ich nimmt seine Umgebung immer durch die ‚Brille‘ seiner Gattung, seiner Rasse, seiner Kultur, seiner Gesellschaftsschicht, seiner Familie und seines Selbst wahr. Zum Selbstbewußtsein, besser: zur Selbstbewußtheit - auch und gerade in der Psychotherapie - gehören gewissermaßen eine Gattungsbewußtheit, eine Rassenbewußtheit (was etwas ganz anderes ist als ein rassistisches Überlegenheitsgefühl!), eine Kulturbewußtheit, eine Sozialbewußtheit und eine Familienbewußtheit als von der Ichbewußtheit differenzierbare Strukturelemente und, natürlich, auch eine Art Zeitbewußtheit.

Wenn in dieser Weise differenziert wird, kann auch verständlich werden, daß es keinen Sinn macht, etwa gegen kulturell determinierte Persönlichkeitsstrukturen oder gar genetisch fixierte Verhaltensweisen ‚antherapieren‘ zu wollen - eben wegen derer (relativen) Unverrückbarkeit.

Eine Selbstbewußtheit dieser Art wäre denn letztlich auch gefordert, wollte man den Ausdruck einer Physiognomie oder deren Darstellung begreifen. Und vielleicht reicht die durch Kulturbewußtheit, Gesellschaftsbewußtheit und Ichbewußtheit geschärfte Wahrnehmung nicht einmal aus, um die Wirklichkeit etwa einer afrikanischen Maske zu erfassen - vielleicht gehört neben den erwähnten Elementen einer Selbstbewußtheit auch eine Bewußtheit für die eigene Körperlichkeit dazu.

Warum nun diese auf den ersten Blick unmäßig erscheinende Forderung nach Bewußtheit? Ganz einfach, um der eingangs geschilderten projektiven Verzerrung entgegenzuwirken, nicht dem anderen zu unterstellen, er/sie sei so oder so, sondern sich darauf zu beschränken, was ich an mir selbst wahrnehme, was meinem bewußten Sein entspringt und was meinem Unbewußten.

Nicht nur in der Psychotherapie eröffnet sich durch die Bewußtwerdung des Unbewußten sowie durch eine Analyse von Übertragung und Gegenübertragung ein Zugang zur Wirklichkeit des anderen und eine Chance, der Wahrheit ein Stück näher zu kommen. Im ‚Zeitalter des Alibis‘⁷, wo die Ursachen vieler Probleme projektiv allzu gern bei den anderen gesucht werden, um sich der Verantwortung für das eigene Leben zu entziehen, könnten solche Gedanken allerdings eher ketzerisch wirken.

Vermutlich werden die meisten noch zustimmen, wenn es um die Denunzierung jüdischer oder slawischer Physiognomien als ‚Untermenschen‘ ging: Hier war es nur allzu offensichtlich, daß die Urheber jener Auffassungen nicht den Kontakt zur Wirklichkeit von Juden oder Slawen suchten, sondern daß es verdrängte Ängste waren, die hinter den aggressiven Machtphantasien ihrer Träger standen. Konkret mag dieses Thema zwar der Vergangenheit angehören, ob sich aber prinzipiell etwas geändert hat, darf bezweifelt werden.

Wie gehen wir beispielsweise mit den Physiognomien öffentlicher Personen um, die uns zwar unentwegt begleiten, zu denen wir jedoch nie einen wirklichen Kontakt haben werden? Wie deuten wir den designten Körperausdruck in Mode und Internet, die kalkuliert zur Show getragenen Physiognomien von Stars, Politikern und Werbeträgern? Ist das Gefühl von Ohnmacht, Ausgeliefertsein und des Katastrophischen, das sich angesichts der Medienprotagonisten bei mir selbst einstellt, für diesen Personenkreis vielleicht der unbewußte Motor ihres umtriebigen Aktivismus und ihrer Gier nach medialer Macht?

Wie groß muß die bewußte oder unbewußte Angst medial allgegenwärtiger Persönlichkeiten sein, ihre Fassade zu verlieren, respektive ihre Privatsphäre gewahrt zu wissen? Präsentiert uns die gnadenlose Jagd der Medien nach verwert- und vermarktbareren Geschichten und Gesichtern - Lady Di war nur das herausragendste Beispiel - nicht die ins Unbewußte verdrängten Schrecken ihrer Opfer als glattgebügelte und schön gestylte Trugbilder? Der Tod des Rex Gildo

machte einmal mehr deutlich, was hinter der Fassade eines schlagersingenden Strahlemanns wirklich abläuft.

Und: Brauchte nicht derjenige, der sich auf die in den Medien permanent anwesenden Physiognomien einläßt, in erster Linie ein Bewußtsein dafür, was deren Faszination für ihn selbst ausmacht?

Perspektive. Er könnte sich dann die gleiche Frage stellen, die jene Karikatur von Ad Reinhardt aus den 50er Jahren aufwarf: Ein Mensch steht vor einem Werk der abstrakten Kunst und möchte wissen ‚Was will mir das sagen?‘. Die Antwort gibt eine Sprechblase, die aus dem Bild kommt und lautet: ‚Was willst *du* mir sagen ?‘ Die Physiognomien und ihre Abbilder nämlich stellen die Frage nach der Persönlichkeit ihres Betrachters. Als solche können sie Anlaß zu einer Selbstbefragung sein und damit zu einer wohlverstandenen Selbsterkenntnis beitragen, einer ‚Heautognomie‘ (griech.) - ganz so, wie es auch der amerikanische Psychiater und Psychotherapeut Irvin D. Yalom in einer seiner wunderbaren ‚Geschichten aus der Psychotherapie‘ vorführt. Anhand des therapeutischen Prozesses einer Patientin reflektiert er die persönlichen und allgemeinen Möglichkeiten, sich ein Bild vom anderen zu machen. Er zitiert schließlich Marcel Proust: ‚Wir stopfen in die körperlichen Umrisse des Wesens, das wir vor uns sehen, all die Vorstellungen, die wir uns von ihm gemacht haben, und in dem vollständigen Bild, das wir uns im Geiste von ihm zusammensetzen, nehmen diese Vorstellungen mit Sicherheit den größten Raum ein. Am Ende füllen sie die Konturen seiner Wangen so vollständig aus, folgen sie so exakt der Linie seiner Nase, harmonisieren sie so perfekt mit dem Klang seiner Stimme, daß diese nicht mehr als eine transparente Hülle zu sein scheinen und wir, sooft wir das Gesicht des anderen sehen oder seine Stimme hören, nichts anderes erkennen und hören als unsere Vorstellungen von ihm.‘⁸.

Mit anderen Worten: Wir müssen anerkennen, daß es ‚unsere Vorstellungen‘ sind, unsere eigenen Strebungen, unsere Stimmungen, unsere Erfahrungen, unsere bewußten und unbewußten Affekte, die den anderen zu dem machen, als den wir ihn wahrnehmen. Und so, wie die Wahrnehmung von Physiognomien zur Selbsterkenntnis beiträgt, so könnte eine zeitgemäße Physiognomik versuchen, eine ‚Autognomik‘ zu sein.

1. John O'Neill: Ex-Kommunikation: Freud und der Anspruch auf die Psychoanalyse, in: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, hrsg. v.H.U.Gumbrecht u. K.L.Pfeiffer, Frankfurt a. Ma.1991, S.125
2. Friedrich W.Schmahl, C.F.v. Weizsäcker: Moderne Physik und Grundfragen der Medizin, Dtsch. Ärzteblatt 97, Heft 4, S. A-165
3. Vgl. Michael Carnap, Peter Mönig: Kulturlos - Das Los der Kultur, Bern 1988
4. Vgl. Neill Postman: Das Technopol, Frankfurt, 1992
5. Vgl. Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe, Berlin 1995
6. Vgl. Manfred Pohlen: Psychoanalyse - Das Ende einer Deutungsmacht, Hamburg, 1995
7. Rober Ardrey, zit. bei Paul Watzlawick: Lösungen, Berlin - Göttingen - Toronto 1992, S.74
8. Irvin D. Yalom: Die Liebe und ihr Henker, München 1999, S.256

Sehnsucht nach Schönheit

Marita Eisenmann-Klein

Das Kinn von Boticellis 'Venus', die Augen von Fontainbleaus 'Diana', die Lippen von Gustave Moreaus 'Europa', die Nase von Jean-Léon Gérômes 'Psyche' und die Augenbrauen von Leonardo da Vincis 'Mona Lisa': Die Künstlerin Orlan gestaltet ihre plastisch-chirurgischen Eingriffe als Performances.¹ Mein Freund Bernard Cornette de Saint-Cyr, als Plastischer Chirurg ebenso versiert und engagiert wie als Kunstsammler, hatte die Aufgabe übernommen, Orlans Lippen in die der „Europa“ umzuwandeln.

Ist hier endlich die Symbiose geglückt zwischen Plastischer Chirurgie (viele von uns lassen sich ja nicht ungern als Künstler bezeichnen) und einer Patientin, die die in uns schlummernden bildhauerischen Fähigkeiten, unser künstlerisches Auge und unser Gefühl für Harmonie und Proportionen herausfordert? „Ich ist ein Anderer“ als Behandlungsziel, wo doch sonst alle unsere Patienten sie selbst sein wollen - eben nur mit strafferer Haut, kleinerer Nase oder anliegenden Ohren? Fin de Siècle in der Plastischen Chirurgie? Fin de Siècle eines Jahrhunderts, zu dessen Auftakt Eugen Holländer 1901 das erste Facelift operierte - eines Jahrhunderts, in dem es erstmals möglich wurde, den Traum der Menschen nach Schönheit zu realisieren?

Denn die Sehnsucht der Menschen nach Schönheit ist keineswegs, wie oft behauptet, eine Erfindung der Neuzeit. Vielmehr kann sie als übermächtiger Impetus zurück verfolgt werden bis zu den ersten Überlieferungen der Menschheitsgeschichte.

Berichte von Schönheitswettbewerben finden wir gleich bei mehreren klassischen Hochkulturen. So bestrafte Xerxes zu Beginn des 5. Jahrhunderts vor Christus seine ungehorsame Ehefrau, indem er sie verstieß und einen Schönheitswettbewerb für ihre Nachfolgerin ausrief. Diesen Wettbewerb gewann Esther, die damit durch ihre Schönheit das jüdische Volk erretten konnte.

Auch im klassischen Griechenland wurden Schönheitswettbewerbe durchgeführt. Von Plato stammt die Behauptung, dass jeder Mensch drei essentielle Wünsche habe: Gesund zu sein, schön zu sein und auf ehrliche Weise erworbenen Reichtum

zu besitzen. Plato war es auch, der erstmals versucht hat, Schönheit durch die Berechnung von Proportionen zu definieren.

Und Xenophon erklärte: „Ich schwöre bei allen Göttern, daß ich, wenn ich zu wählen hätte, zwischen der Macht des persischen Königs und körperlicher Schönheit, ich mich für die Schönheit entscheiden würde.“²

Der hohe Stellenwert der Schönheit löste von jeher in denen, die vom Schicksal weniger begünstigt waren, den Wunsch nach Verschönerung aus. Dem standen aber über Jahrtausende hinweg zwei Hindernisse entgegen: Zum einen waren die chirurgischen Möglichkeiten vor dem 20. Jahrhundert sehr begrenzt, zum anderen - und hier handelt es sich um einen Konflikt, der bis ins 3. Jahrtausend hinein reicht, - wird die Gestalt des Menschen verstanden als etwas, das ihm von Gott verliehen wurde, damit er erkannt werde. Willkürliche Veränderungen bestimmter Züge gelten oft noch heute als Auflehnung gegen einen höheren Willen einerseits und andererseits als unerlaubte Täuschung der Mitmenschen, die glauben, Anspruch auf die Kontinuität der äußeren Erscheinung eines anderen erheben zu können.³ Lange Zeit zielten deshalb Strafen auf die Beseitigung körperlicher Erkennungsmerkmale ab: Der so Bestrafte hatte das Recht auf seine Unverwechselbarkeit verwirkt.

Einen besonders traumatischen Eingriff in die Identität eines Menschen stellte das Abschneiden der Nase dar - galt und gilt die Nase nicht nur als Sinnesorgan, sondern auch als ästhetisches Merkmal, als Hinweis auf Rassenzugehörigkeit, als Attribut persönlicher Würde und als Maßstab sexueller Leistungsfähigkeit.

So hat Papst Gregor einmal genau definiert, wie etwa die Nase eines Bischofs beschaffen sein sollte: „Ein Bischof darf keine kleine Nase haben, denn er muß Gutes und Böses zu unterscheiden wissen, wie die Nase Gestank und Wohlgeruch, daher auch das hohe Lied sagt: ‚Deine Nase ist gleich dem Turm auf dem Libanon‘.“ Ein Bischof darf aber auch keine allzu große oder gekrümmte Nase zu haben, um nicht spitzfindig oder niedergedrückt von Sorgen zu sein.“⁴

Um nur das berühmteste Verstümmelungsoffer zu nennen: Dem grausamen byzantinischen Herrscher Justinian dem Zweiten wurde beim Umsturz die Nase abgeschnitten, um zu verhindern, dass er seine Macht wieder erlangen könne. Justinian ließ sich eine Nase aus Gold anfertigen und eroberte seinen Thron zurück.⁵

Der Italiener Tagliacozzi, der im 16. Jahrhundert die erste erfolgreiche Nasenrekonstruktion vorgenommen hatte, wurde ob dieses frevelhaften Tuns noch in ungeweihter Erde verscharrt - ging man doch zur damaligen Zeit davon aus, dass Missbildungen und Verstümmelungen von Gott als Strafe für Verfehlungen gewollt waren. Frömmigkeit äußerte sich als Brutalität gegenüber dem Andersartigen und Andersaussehenden. Es wurde als göttlicher Auftrag angesehen, einen entstellten Menschen zu verspotten, zu quälen und wegzustossen.⁶

Von jeher bildeten aber die Opfer von Kriegsverletzungen hiervon eine Ausnahme: Ihre Verstümmelungen trugen sogar zur Prestigeerhöhung bei, auch zur Prestigeerhöhung des Chirurgen, der die Folgen von Kriegsverletzungen beseitigen konnte: Aus der Wiederherstellungs-chirurgie, die den Opfern der beiden Weltkriege wieder zu Form und Funktion verhelfen konnte, 'durfte' sich die Plastische Chirurgie entwickeln, gewissermaßen als Abfallprodukt der Wiederherstellungschirurgie. Erst im Jahre 1993 sollte es in Deutschland soweit sein, dass sich die Plastische Chirurgie aus ihrer Rolle als Chirurgieanhängsel lösen konnte und zum eigenständigen Fachgebiet wurde.

Trotz aller Erfolge in der Entwicklung unseres Fachgebietes begleitet uns die Kritik des „sich gegen die Natur Vergehens“ ins 3. Jahrtausend, „so als müsse derjenige Arzt ein schlechtes Gewissen haben, dem über die Beseitigung eines pathologischen Zustandes hinaus, auch noch das Wohlbefinden seines Patienten am Herzen liegt“ wie es die erste Plastische Chirurgin Deutschlands, Ursula Schmidt-Tintemann, einmal formuliert hat.⁷

Anders als im Mittelalter werden zwar Eingriffe, die der Wiederherstellung der Funktion dienen und die Folgen von Erkrankung oder Unfällen beseitigen, akzeptiert. Auf Unverständnis stoßen wir aber nach wie vor, wenn Benachteiligungen der Natur ausgeglichen werden sollen und dies, obwohl - wie im Mittelalter - nach wie vor bestimmte Züge der äußeren Erscheinung als Anzeichen charakterlicher Minderwertigkeit angesehen werden: Ein schwach ausgeprägtes Kinn wird mit einem Mangel an Durchsetzungsvermögen assoziiert, eine niedrige Stirn als Ausdruck niedriger Gesinnung verspottet, die rote klobige Nase, fast immer Folge einer Rosacea, als Säufernase apostrophiert, Tränensäcke als Hinweis auf einen liederlichen Lebenswandel gewertet.

Kinder mit abstehenden Ohren sind vom Schulalter an Kränkungen ausgesetzt: Abweichungen von der Norm werden von kleineren Kindern eher wertfrei akzeptiert, ab Schulbeginn werden die Werte der Erwachsenen übernommen und Anderssein geahndet.

Und während Opfer von Unfällen oder Tumorerkrankungen immer mit Verständnis und Zuwendung rechnen können, oft mit einem erheblichen sekundären Krankheitsgewinn, stoßen alle diejenigen, deren Benachteiligung bereits mit der Geburt begonnen hat, auf Spott und Unverständnis.

Der Plastische Chirurg Mario Gonzales Ulloa hat die Frage aufgeworfen, ob die Sixtinische Kapelle jemals entstanden wäre, wenn Michelangelos häßliche Nase frühzeitig hätte operiert werden hätte können. Max Horkheimer ergänzt diese ketzerische Frage noch, indem er sagt: „Es ist gar nicht sicher, dass die Sixtinische Kapelle, nur weil die Kunst in den letzten paar hundert Jahren als das Höchste gilt, für wichtiger gehalten werden sollte als das Glück Michelangelos und einiger Menschen, mit denen er lebte“⁸. Horkheimer unterstellt damit, dass die Sixtinische Kapelle notwendig war, um Michelangelos Selbstwertgefühl zu stabilisieren, und er fügt noch hinzu: „Wenn sich jemand durch sein Gesicht an seiner freien Entfaltung behindert fühlt, dann hat er nach allem was die Theologie sagt, ein Recht, denjenigen um Hilfe zu bitten, der daran etwas ändern kann.“⁹

Ähnlich äußert sich Adorno: „Das Gesicht des Menschen ist an sich nichts Sakrosanktes, nichts Geheiligtetes und nachdem wir technisch nun schon einmal in der Lage sind, am Gesicht zu ändern, schien es mir wirklich als eine Art Rückfall in magische Vorstellungen, wenn man innehalten würde.“¹⁰

Sogar Papst Pius XII sagt bereits 1958: „Wenn wir die physische Schönheit in ihrem christlichen Licht betrachten und wenn wir die von der Sittenlehre vorgeschriebenen Bedingungen achten, dann steht die ästhetische Chirurgie nicht im Widerspruch zum Willen Gottes, indem sie die Vollkommenheit des größten Werkes der Schöpfung, des Menschen, wiederherstellt.“¹¹

Welche Kriterien sollen nun dieser Forderung, die „von der Sittenlehre vorgeschriebenen Bedingungen zu achten“, zugrunde gelegt werden? Ist es unethisch, eine Siebzigjährige so zu verjüngen, dass sie aussieht, als wäre sie vierzig? In unserem Kulturkreis wäre bei derart dramatischen Veränderungen zu

befürchten, dass die persönliche Identität, die viel mit der Wahrnehmung der eigenen Kontinuität in der Zeit zu tun hat, Schaden nimmt.

Zudem wäre zu erwarten, dass das Ziel, die Kommunikationsfähigkeit zu verbessern, verfehlt würde: Das Gesamtbild ist für den Betrachter nicht authentisch, Hintergrund und äußere Erscheinung sind nicht stimmig. Dies führt - beim Europäer - zu Irritationen.

Nicht so in den USA: Unsere dogmatische Forderung nach Authentizität löst dort nur Verwunderung aus: Neidisch könnte man werden auf diese spielerisch-unbefangene Betrachtungsweise, die im Ausruf meines US-Kollegen, Mark Gorney, beim Anblick von Schloß Herrenchiemsee zum Ausdruck kommt: „This is so much better than Versailles!“¹² Sollte die Kopie besser sein als das Original - warum nicht? Wollte uns nicht auch Dali mit seinen Eulenspiegelereien zur Original-Kopie-Fälschung zu mehr Leichtigkeit erziehen?

Lösungen in der Plastischen Chirurgie haben einen starken Bezug zur Gesellschaft und Kultur: Es kann deshalb nur globale ethische Grundsätze geben, keine Richtlinien.

Ein weiteres Spannungsfeld tut sich dort auf, wo die Verbesserung der Form durch eine Verschlechterung der Funktion erkauf werden muß. Als vergleichsweise harmloses Beispiel möchte ich hier die Korrektur der abstehenden Ohren nennen, die, abstehend, einen weitaus besseren Schalltrichter bieten als in angelegtem Zustand. Abwägungen zwischen Funktion und Ästhetik müssen also dem legitimen Wunsch des Patienten nach einer ästhetischen Verbesserung und damit nach mehr Lebensqualität gegenüber gestellt werden.

Oft stellt sich hier die Frage: Ist die Abweichung von der Natur objektivierbar, vielleicht sogar messbar? Ist Schönheit messbar?

Die Attraktivitätsforschung bejaht diese Frage: Als schön wird ein Gesicht empfunden, das keine starken Normabweichungen aufweist. Die Einzelmerkmale sollen weder auffällig groß noch auffällig klein sein. Bei Frauen gelten Merkmale als schön, die Ähnlichkeit mit kindlichen Zügen aufweisen und Hilfsbedürftigkeit simulieren.

Transkulturelle Unterschiede sind dagegen nur von untergeordneter Bedeutung - ein in Europa als attraktiv eingestuftes Gesicht gilt auch in Japan, in Südamerika und in Zentralafrika als attraktiv.

Müssen Plastische Chirurgen deshalb mit Messtabellen, oder zeitgemäßer, mit Computer Imaging arbeiten, um die Indikation zur Operation stellen zu können? Schönheit ist ein Interaktionsprozess. Was unter Schönheit verstanden wird, hat nach Freedman ebenso mit den Überzeugungen und Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters wie mit den realen Qualitäten der betrachteten Person zu tun. Man könnte somit von einem Soll/Ist-Vergleich zwischen dem tatsächlichen Aussehen einer Person und dem herrschenden Schönheitsideal sprechen, wobei der Grad der Normabweichung nur sehr vage mit dem Ergebnis der Selbstbeurteilung und noch vager mit dem Grad des Leidens der betroffenen Person übereinstimmt: Das Problem liegt nicht im Spiegelbild, sondern im Selbstbild des Individuums. Dieses innere Bild ist maßgeblich beeinflusst durch Kindheitserfahrungen. Hier wird der Maßstab für das spätere Selbstwertgefühl des Erwachsenen geprägt: Akzeptanz oder Ablehnung, Zufriedenheit und Unzufriedenheit mit dem Aussehen seines Gesichts, seines Körpers oder bestimmten Körperregionen.

So kann ein in der frühen Kindheit verwurzeltes positives Körperbild selbst bei negativer Einschätzung durch die Gesellschaft weiter positiv bleiben. Dagegen wird jede Härte des Schicksals bei Menschen mit einem negativen Körperbild zum Beweis dafür, dass der Körper unattraktiv und wertlos ist. Jedes noch so ehrliche Kompliment wird dann als unaufrichtig empfunden und die gelungenste ästhetische Operation kann dieses Urmißtrauen nicht beseitigen.

Dieses als Dymorphophobie bezeichnete Krankheitsbild ist für einen erfahrenen Plastischen Chirurgen relativ leicht zu diagnostizieren, wenn der Grad der Normabweichung gering ist und der Leidensdruck unangemessen erscheint. Was aber, wenn tatsächlich eine deutliche Normabweichung vorliegt? In einem ausführlichen Beratungsgespräch muß dann nach Hinweisen auf das pathologische Erleben der Auffälligkeiten in der Vergangenheit und auf unrealistische Erwartungen für die Zukunft gefahndet werden.

Nicht nur in der Diskussion über dieses Krankheitsbild kommt häufig der Einwand, dass eine Psychotherapie das Wohlbefinden des Patienten stärker fördern würde als ein ästhetischer Eingriff.

Auf den ersten Blick betrachtet trifft dieser Einwand durchaus zu. Was dabei außer acht gelassen wird ist die Tatsache, dass zwar der Patient, nicht aber sein soziales

Umfeld psychotherapiert werden kann. Auch wenn es gelingt, das Selbstwertgefühl zu stabilisieren, bleibt doch die gestörte Reaktion seiner Umgebung auf ihn erhalten. Und gerade die Einflüsse des Umfeldes und ihre Wechselwirkungen sind mehr und mehr in den letzten Jahren zum Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung geworden. Zahlreiche Studien haben hier bestürzende Erkenntnisse aufgezeigt. Bereits im Säuglingsalter wird Attraktivität belohnt: Hübsche Babies erfahren mehr Zärtlichkeit und Zuwendung. Umgekehrt wiederum werden attraktive Kontaktpersonen bereits vom Säugling eindeutig bevorzugt: Babies lassen sich von gutaussehenden Menschen viel eher beruhigen als von unattraktiven. Gutaussehende Kinder werden in der Schule stärker gefördert und seltener bestraft. Gutaussehende Straftäter erfahren vor Gericht mehr Milde. Die gleiche Examensarbeit wird mit dem Photo einer gutaussehenden Verfasserin wesentlich besser bewertet als mit dem Photo einer wenig attraktiven.

Übereinstimmend wurde in allen Studien festgestellt, dass gutaussehenden Menschen primär mehr positive Eigenschaften unterstellt werden als anderen. Durch die daraus resultierende Wechselwirkung können Gutaussehende vertrauensvoller auf ihre Mitmenschen zugehen als weniger Attraktive.

Die von ihrer Umgebung in sie hinein projizierten positiven Eigenschaften können durch positive Rückkoppelung tatsächlich stärker ausgebildet werden, sie müssen es allerdings nicht. Unter ungünstigen Konstellationen ist auch die Entwicklung einer hysterischen Persönlichkeitsstruktur möglich, die zur Fixierung auf Äußerlichkeiten führt und in einer Bindungsunfähigkeit resultiert.

Die Ergebnisse dieser sozial-wissenschaftlichen Forschung müssen als zutiefst ungerecht und undemokratisch angesehen werden. Die universale Verfügbarkeit von vermeintlich makellosen Vorbildern in den Medien trägt darüber hinaus zu Verschärfung der Problematik bei.

Bleibt als demokratischer Ausgleich das Recht auf eine plastisch-chirurgische Intervention, gemäß dem Postulat des Begründers der Mayo-Klinik, William Mayo: „It is the divine right of man to look human.“

Orlan hat am Ende doch eine Ärztin gefunden, die bereit war, ihr zwei hörnchenähnliche Implantate in die Stirn einzusetzen. Bernard Cornette de Saint-Cyr hatte sich geweigert - bei ihm hatte die ärztliche Ethik über die Kunstbegeisterung gesiegt.

Literatur

1. Gilman, S.: 'Making the Body Beautiful', Princetown University Press, 1999, S. 319-321
2. Romm, S.: 'The Changing Face of Beauty', Mosby Year Book, St. Louis, Missouri, 1992, S. 5-7
3. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13
4. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14
5. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 14
6. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 20-25
7. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 1
8. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 44
9. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, S. 13-14. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 43

10. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14 Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 43
11. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 13-14. Schmidt-Tintemann, U.: 'Zur Lage der Plastischen Chirurgie', Springer Verlag, Berlin-Heidelberg-New York, 1972, 41
12. Gorney, M.: Persönliche Mitteilung