

GESICHTER IN DER ERZÄHLKUNST

Zur Wahrnehmung von Physiognomien und
Metawahrnehmung von Physiognomiebeschreibungen
aus theoretischer und historischer Sicht am Beispiel
englischsprachiger Texte des 19. und 20. Jahrhunderts¹⁾

Von Werner Wolf (Graz)

1. Einleitung: von der Wahrnehmung beschriebener Gesichter zur ,Metawahrnehmung' narrativer Physiognomiebeschreibungen

In der Lebenswelt stellt die Wahrnehmung von Gesichtern für alle, die mit ‚Gesichtssinn‘ begabt sind, wohl überall und zu jeder Zeit einen privilegierten Zugang zu anderen Menschen dar. ‚Wahrnehmung‘ bedeutet dabei, wie in anderen Fällen auch, eine sinnliche Perzeption im Verein mit kognitiver Interpretation: einer Interpretation mit Hilfe des situativen Kontextes und kognitiver Schemata, d. h. der Ergebnisse von Erfahrung, Enkulturation und auch von Einstellungen und Vorurteilen. Solche Wahrnehmung von Gesichtern hat in der Regel mehrere Effekte bzw. Funktionen: Sie bewirkt die Identifikation von Individuen, sie kann zu Sympathie oder Antipathie führen, und sie geht, damit im Zusammenhang, in der Regel mit Bewertungen oder Deutungen einher, z. B. hinsichtlich des Geschlechts, des Alters, der Rasse, aber auch moralischer, intellektueller oder sonstiger Charaktereigenschaften.

Gerade diese oftmals unbewussten Deutungen sind ein bemerkenswertes Begleitphänomen der Wahrnehmung. Semiotisch gesehen, werden bei der Gesichtswahrnehmung äußere, sichtbare Details als körpersprachliche Zeichen, d. h. als indexikalische oder gar ikonische Signifikanten, für unsichtbare, innere Signifikate aufgefasst: Gesichter werden so zu mehr oder weniger klar ‚lesbaren‘, mehr oder weniger transparenten Zeichenkomplexen. Der verbreitete Hang, Gesichter zu dechiffrieren, speist sich von der wohl aus anthropologischen und psychologischen Tiefen stammenden uralten Hoffnung, so den Mitmenschen, dessen Wesen, Stimmung und Absichten besser zu erkennen.

¹⁾ Überarbeitete Version eines an der Karl-Franzens-Universität Graz im Rahmen einer Ringvorlesung ›Die Wahrnehmung der Künste‹ am 15. Mai 2002 gehaltenen Vortrags.

Wenn sich solche ‚Lektüre‘ auf den Ausdruck momentaner Gemütslagen z. B. durch Gesten und andere, z. T. unwillkürliche, z. T. aber auch willkürliche Muskelbewegungen, also auf die ‚Pathognomie‘, beschränkt, scheint eine derartige



Abb. 1: Hieronymus Bosch, Kreuztragender Christus (1515/16)

Lesbarkeit bei entsprechender Erfahrung in der Tat plausibel zu sein²⁾. Problematisch wird dieser Transparenzglaube allerdings dort, wo er von der Pathognomie auf die Physiognomie ausgreift und auf dieser Basis zur ‚Physiognomik‘ wird, also zum Glauben, aus unwillkürlichen, festen Merkmalen vor allem von Kopf und Gesicht Schlüsse über den Charakter ziehen zu können. Und doch hat gerade dieser Glaube eine lange, bis auf die Antike zurückgehende literarische wie außerliterarische Tradition, und er ist auch

in unserer heutigen Kultur und Sprache

noch lebendig. Man denke z. B. an Kollokationen wie ‚sinnliche Lippen‘, ‚hohe Denkerstirn‘ oder ‚musikalischer Hinterkopf‘. In Bildmedien ist dieser physiognomische Transparenzglaube seit dem Mittelalter bis in die unmittelbare Gegenwart hinein besonders sinnfällig: Dies zeigt sich, wenn man z. B. die Aussagekraft der hässlichen Gesichter negativer Assistenzgestalten aus alten Passionsdarstellungen (z. B. Hieronymus Boschs Gemälde vom kreuztragenden Christus, siehe Abb. 1) mit den Fratzen diverser negativer Gestalten aus Walt-Disney-Comicstrips und Bilderzählungen (siehe z. B. Abb. 2) vergleicht. Man könnte aber genauso gut auch auf Fernsehwerbung, Western oder Politikerporträts auf Wahlplakaten verweisen (wobei, wie sehr oft, Physiognomie mit Pathognomie gemeinsam eingesetzt wird): Überall wird uns suggeriert, dass der äußere Anschein auf innere Qualitäten verweist. Ja man kann sagen, dass wir in diesem Sinn in unserer Lebenswelt, wie das Thomas Macho kritisch vermerkt, mit „faciale[n] Bilderfluten“³⁾ geradezu überschwemmt werden.



Abb. 2: aus Walt Disney, *The Rescuers*, S. 52f.

²⁾ Vgl. hierzu die Untersuchung von Wierzbicka, die – empirisch begründet – für die Semantik zumindest einiger fundamentaler Elemente des pathognomischen Gesichtsausdrucks sogar von einer universalen Lesbarkeit ausgeht. ANNA WIERZBICKA, The semantics of human facial expressions, in: *Pragmatics and Cognition* 8/1 (2000), Sondernr.: Facial Information Processing. A Multidisciplinary Perspective, hrsg. von ITIEL E. DROR und SARAH V. STEVENAGE, S. 147–183.

³⁾ THOMAS MACHO, *Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 25 (1996), Nr. 94/95: Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft, S. 25–28, hier: S. 25.

In der Erzählkunst ist dies zumindest teilweise anders: Da Erzählen wesentlich um menschliche oder zumindest anthropomorphe Gestalten zentriert ist, werden wir als Leser in narrativen Welten zwar wie in der Lebenswelt regelmäßig mit Menschen, d. h. ‚Figuren‘, konfrontiert; es gibt aber zahlreiche Erzähltexte, in denen die Figuren gesichtslos, also ohne Physiognomie im eigentlichen Sinn bleiben. In anderen werden Physiognomien dagegen mehr oder weniger detailliert beschrieben. Solche Deskriptionen erfüllen dann eine ganz Reihe von Funktionen, die z. T. über die Funktionen lebensweltlicher Gesichtswahrnehmung hinausgehen: Sie helfen z. B. wie in der Realität Figuren zu identifizieren, fördern darüber hinaus ganz allgemein die Visualisierung der erzählten Welt, tragen zur figurenbezogenen Reliefgebung und Sympathie lenkung bei und können bestimmte Erwartungen wecken. Daneben geben Beschreibungen von Gesichtern wegen der besonderen medialen Bedingungen und Möglichkeiten narrativen Beschreibens (im Gegensatz etwa zu bildlichem oder dramatischem Zeigen, dem diskursives Deuten fremd ist) auch häufig Hinweise auf Charaktereigenschaften der Figuren, meist sogar in expliziter Form.

Da diese Hinweise ebenso wie die fiktiven Figuren selbst und deren Aussehen Setzungen sind, lassen sich aus der Wahl solcher Deutungen oder aus dem Verzicht hierauf, aus der Verlässlichkeit oder Unzuverlässigkeit gemachter Deutungen und allgemein aus der Lesbarkeit oder ‚Unleserlichkeit‘ literarischer Physiognomien wertvolle Schlüsse auf die oft latente, implizit belassene epistemologische bzw. epistemogeschichtliche Basis⁴⁾ einzelner Werke oder Autoren, aber auch ganzer Strömungen und Epochen ziehen. Die Bedeutung von Figuren als zentralen Konstituenten des Erzählens verleiht nämlich Aussagen, die über diese gemacht oder impliziert werden, ein besonderes Gewicht und erlaubt davon ausgehend metonymisch Rückschlüsse auf die gesamte Erzählwelt. Die Beschreibung von Figurengesichtern und deren jeweilige Lesbarkeit, besonders ihre charakterliche Indexfunktion, die zwischen den Polen ‚Transparenz‘ und ‚Opazität‘ angesiedelt ist, können damit ihrerseits als Index für die epistemogeschichtliche Position eines Textes gelesen werden. Die jeweilige Modellierung visueller Gesichtswahrnehmung in der Erzählkunst und ihre Deutung wird damit zu einem privilegierten Zugang zur Weltansicht, die in verschiedenen Epochen und Werken impliziert ist, nämlich zu den verschiedenen Antworten auf die Frage nach der Erkennbarkeit von Charakter und letztlich auch nach der Lesbarkeit der Welt insgesamt. Die Art und Weise, ob und wie in einem Erzähltext Gesichter gesehen, beschrieben und ge-‚lesen‘ werden, erlaubt dem Literaturwissenschaftler also eine kritische Wahrnehmung von Wahrnehmungsmodi und damit eine epistemogeschichtlich aufschlussreiche *Metawahrnehmung*.

⁴⁾ Hier und im Folgenden verwende ich den Begriff der ‚Episteme‘ im Sinne Foucaults zur Bezeichnung eines abstrakten Generalrahmens für Fokus, Grundbedingungen, Organisation und Konfiguration des Wissens(erwerbs) und der Wissensvermittlung sowie der *belief systems* und damit letztlich der Sinnsysteme, der Sprachauffassung und des Menschen-, Welt- und Gottesbildes einer Epoche. Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (= Bibliothèque des sciences humaines), Paris 1966.

Diese Möglichkeit einer Metawahrnehmung dessen, was sich unter der Oberfläche narrativer Gesichtsbeschreibungen verbirgt, sowie die medialen Voraussetzungen und Charakteristika textvermittelter Gesichtswahrnehmungen sollen im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen. Dabei sollen vor allem die unveränderlichen Aspekte des Aussehens besonders von Gesichtern, also die *Physiognomien*, in den Blick genommen werden, denn diese eignen sich besonders gut für Fragen der Lesbarkeit von Charaktereigenschaften, die ebenfalls meist als relativ konstant aufgefasst werden (dies schließt auch ‚*phrenologische*‘, also ‚schädelkundliche‘ Aspekte ein). Daneben wird aber auch mehrmals auf Gesichter in Bewegung, auf Gesichter als Träger momentanen und damit veränderlichen Ausdrucks, also auf ‚*pathognomische*‘ Elemente der Körpersprache, einzugehen sein⁵⁾, da diese sowohl in der wirklichen Welt wie in Erzählwelten oft mit physiognomischen Aspekten untrennbar verbunden sind.

Historisch sollen vor allem das 19. und 20. Jahrhundert an Hand zweier exemplarischer Texte betrachtet werden, wobei als Beispielbereich die englischsprachige Literatur fungiert: Vom 19. zum 20. Jahrhundert findet nämlich ein markanter Umbruch in der Behandlung von Physiognomiebeschreibungen in der Erzählkunst statt. Dessen semiotische und epistemegeschichtliche Implikate wurden allerdings in der Forschung bisher nur ungenügend beschrieben, da sich diese weitgehend auf die Entwicklung *bis* zum 19. Jahrhundert, u. a. auf den Einfluss Johann Caspar Lavaters als des Gewährsmanns neuzeitlicher Physiognomik und die Wirkung von Phrenologen wie Franz Joseph Gall und George Combe, beschränkt und epistemologische Fragen unterbelichtet⁶⁾ lässt. Vor der Diskussion dieser epistemegeschichtlichen Dimension bedarf es jedoch einiger systematisch-theoretischer Überlegungen, um die Besonderheiten der Wahrnehmung von Physiognomien in bzw. mittels der Erzählkunst, besonders des *schriftlichen* Erzählens, als Voraussetzung für die historische Erläuterung zu erkennen.

⁵⁾ Zur auf Georg Christoph Lichtenberg zurückgehenden terminologischen Unterscheidung zwischen ‚Physiognomik‘ und ‚Pathognomik‘ siehe MARTIN STINGELIN, *Der Verbrecher ohnegleichen. Die Konstruktion ‚anschaulicher Evidenz‘ in der Criminal-Psychologie, der forensischen Physiognomik, der Kriminalanthropometrie und der Kriminalanthropologie*, in: WOLFRAM GRODDECK und ULRICH STADLER (Hrsgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin 1994, S. 113–133, hier: S. 117.

⁶⁾ Vgl. HUGH WITEMEYER, *George Eliot and the Visual Arts*, New Haven 1979; – <http://www.thecore.nus.edu.sg/landow/victorian/eliot/hw/5.1.html> [19. 04. 2002]; – MICHAEL IRWIN, *Picturing, Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*, London 1979. – GRAEME TYTLER, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, N.J. 1982; – und DERS., *Lavater and Physiognomy in English Fiction 1790–1832*, in: *Eighteenth-Century Fiction* 7 (1995), S. 293–310; – LUCY HARTLEY, *Physiognomy and the Meaning of Expression: Nineteenth-Century Culture*, in: *Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Cambridge 2001. – Als Ausnahmen, die sowohl den Blick über das 19. Jahrhundert hinaus als auch auf epistemegeschichtliche Fragen ausdehnen, seien genannt: PETER VON MATT, *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. Frankfurt/M. 1989 (1. Aufl. 1983); – und: ANDREAS KÄUSER, *Die Physiognomik des 18. Jahrhunderts als Ursprung der modernen Geisteswissenschaft*, in: GRM N.F. 41 (1991), S. 129–144.

2. Besonderheiten der Wahrnehmung von Physiognomien
in bzw. mittels schriftlicher Erzählkunst aus theoretischer Sicht

Beginnen wir hierzu mit der Gegenüberstellung dreier Beispiele unterschiedlicher Wahrnehmungsarten: Das erste ist die lebensweltliche Wahrnehmung einer beliebigen realen Physiognomie, z. B. diejenige des Vortragenden einer universitären Vorlesung. Das zweite ist die Wahrnehmung eines gezeichneten Doppelporträts, wie es in Abb. 2 aus Walt Disneys ›The Rescuers‹ zu sehen ist.

Das dritte Beispiel ist die Wahrnehmung einer Romangestalt mittels eines literarischen Porträts: eines Ausschnitts aus George Eliots 1859 erschienenem realistischen Roman ›Adam Bede‹. Es handelt sich um das Porträt einer Methodistenpredigerin, die am Ende den Titelhelden heiraten wird: Dinah Morris⁷). Die Szene ist der Dorfanger, „the Green“, des englischen Dorfes Hayslope, wo im Jahre 1799 die Bewohner und ein Berittener den Auftritt der Predigerin beobachten. Für den Leser ist dies zugleich der erste Kontakt mit dieser Figur:

[...] the traveller pushed his horse on to the Green, as Dinah walked rather quickly [...] towards the cart under the maple tree. [...] The stranger was struck with surprise as he saw her approach and mount the cart – surprise, not so much at the feminine delicacy of her appearance, as at the *total absence of self-consciousness in her demeanour*. [...] There was no keenness in the eyes; they seemed rather to be *shedding love than making observations*; they had the *liquid look which tells that the mind is full of what it has to give out, rather than impressed by external objects*. She stood with her left hand towards the descending sun; and leafy boughs screened her from its rays; but in this sober light the delicate colouring of her face seemed to gather a *calm vividness, like flowers at evening*. It was a small oval face, of a uniform transparent whiteness, with an egg-like line of cheek and chin, a full but firm mouth, a delicate nostril, and a low perpendicular brow, surmounted by a rising arch of parting, between smooth locks of pale reddish hair. The hair was drawn straight back behind the ears, and covered, except for an inch or two above the brow, by a neat quaker cap. The eyebrows, of the same colour as the hair, were perfectly horizontal, and firmly pencilled; the eyelashes, though no darker, were long and abundant; *nothing was left blurred or unfinished*. *It was one of those faces that make one think of white flowers with light touches of colour on their pure petals*. The eyes had no peculiar beauty, beyond that of expression; they looked so simple, so candid, so gravely loving [...].

‘A sweet woman,’ the stranger said to himself, ‘but surely nature never meant her for a preacher.’

Perhaps he was one of those who think that nature has theatrical properties, and, with the considerate view of facilitating art and psychology, ‘makes up’ her characters, so that there may be no mistake about them. But Dinah began to speak.⁸)

Alle drei Beispiele bieten ähnliche Wahrnehmungsobjekte, nämlich Gesichter; es ist jedes Mal visuelle Perzeption im Spiel, und es ist zugleich, wie bei jeder Wahrnehmung, nicht nur eine *Lenkung* durch perzipierte *Objekte*, sondern auch durch die ‚*Rahmen*‘ gegeben, innerhalb derer diese wahrgenommen werden: Diese Rahmen sind zum einen die jeweiligen Kontexte (so beeinflusst z. B. das Wissen,

⁷) Zu diesem narrativen Porträt Dinahs siehe ausführlich WITEMEYER, George Eliot (zit. Anm. 6), S. 50f.

⁸) GEORGE ELIOT, Adam Bede, hrsg. von STEPHEN GILL (= Penguin Classics), Harmondsworth 1985 (1859), S. 66f. (Hervorhebungen von mir).

dass das Eliot-Zitat eine Expositionsbeschreibung aus einem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts ist, unsere Wahrnehmung der beschriebenen Figur ebenso mit wie das Vorwissen z. B. vom Expertenstatus des Vortragenden einer Vorlesung die Perzeption seiner Person mitbestimmt⁹⁾. Zum anderen gehören, damit im Zusammenhang, zu diesen ‚Rahmen‘ auch diverse historisch, kulturell, individuell usw. konditionierte *kognitive Schemata* bzw. *frames of reference*¹⁰⁾, mit deren Hilfe das Perzipierte darüber hinaus im Einzelnen interpretiert wird¹¹⁾: Denn „The innocent eye is a myth“, wie Ernst Gombrich eine durch Wahrnehmungspsychologie und Kognitionswissenschaft inzwischen zur Binsenweisheit gewordene Erkenntnis schon 1960 in seinem bahnbrechenden Werk ›Art and Illusion‹ formulierte¹²⁾. Trotz dieser Ähnlichkeiten mit lebensweltlicher und bildlicher Wahrnehmung weist das dritte Beispiel, das als Regelfall für die Physiognomiewahrnehmung, wenn nicht überhaupt für die Wahrnehmung räumlicher Objekte mittels der Erzählkunst, gelten kann, einige teils fundamentale Besonderheiten auf.

Die erste und wohl offensichtlichste ist die, dass das narrative Wahrnehmungsobjekt, anders als ein lebensweltlich beobachtbares, nicht unmittelbar gegeben ist, sondern *mediatisiert*, d. h. über ein Zeichensystem vermittelt ist. Dies gilt grundsätzlich auch für Bildporträts, allerdings differiert die jeweilige Zeichenverwendung: statt einer dominant ikonischen Zeichenverwendung liegt im narrativ-literarischen Porträt, den Bedingungen des Mediums entsprechend, eine dominant symbolische vor. Daher kann im verbalen Porträt dem Rezipienten – anders als bei der lebensweltlichen Wahrnehmung und auch beim Bildmedium – *keine sinnliche Wahrnehmung* der jeweiligen Figur geboten werden, sondern nur ein Text aus symbolischen Zeichen, und dies hat eine weitere wichtige Besonderheit der erzählkünstlerischen Wahrnehmungsvermittlung von Physiognomien – wie allgemein räumlicher Konkreta – zur Folge: Diese können, wenn überhaupt, vom Leser erst als Resultat eines Konkretisierungsaktes in seiner *Imagination* wahrgenommen werden¹³⁾. Statt zu echter Wahrnehmung wie in der Lebenswelt oder auch beim Betrachten bildlicher Darstellungen gelangt der Rezipient im ‚Akt des Lesens‘ nur zu einer imaginären Wahrnehmung, d. h. zu einer (diffusen) visuellen Vorstellungsbildung¹⁴⁾. Diese Aktivität wird textseitig durch einige deskriptive Details

⁹⁾ Analog dazu stellt auch der narrative Kontext, in den die Walt-Disney-Figuren unseres Beispiels, die böse Medusa und ihr unschuldiges Opfer Penny, bei der Lektüre des Buches bis zum Betrachten von Abb. 2 für den Leser hineingestellt sind, einen solchen Rahmen dar.

¹⁰⁾ Von weiteren Faktoren, welche die Wahrnehmung beeinflussen, z. B. der persönlichen Erfahrungsgeschichte und Disposition der Wahrnehmungssubjekte, kann hier abgesehen werden.

¹¹⁾ Für George Eliot ist z. B. die Phrenologie Combes von besonderer Bedeutung.

¹²⁾ ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford 1977 (1960), S. 251.

¹³⁾ Anders bei den fiktiven intradiegetischen Figuren wie dem Reisenden aus ›Adam Bede‹: Diesen steht – scheinbar – eine Wahrnehmungsart offen, die analog zur lebensweltlichen ist; allerdings muss der Leser von solchen Wahrnehmungsakten nichts oder nicht alles erfahren (z. B. nur die Ergebnisse, und selbst die nur in Fällen, die für den Handlungsfortgang wichtig sind).

¹⁴⁾ WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (= UTB 636), München 1984 (1976), S. 219–225.

ausgelöst. Der Text kann jedoch nie mehr tun, als Imagination zu lenken, als eine Folie zur Verfügung zu stellen, auf die der Leser seine Vorstellungen nach Maßgabe des von Gombrich so genannten ‚etc.-Prinzips‘¹⁵⁾ und der eigenen Erfahrung projizieren kann¹⁶⁾. Obwohl keine Wahrnehmung je ein rein passiver Akt ist, stellt die imaginäre Wahrnehmung narrativer Sachverhalte und somit auch die quasi-visuelle Wahrnehmung von Physiognomien in Erzählwerken damit noch höhere Anforderungen an die Kooperation des Wahrnehmenden als z. B. bildvermittelt-visuelle Wahrnehmung.

Diese erhöhten Anforderungen stehen mit weiteren medialen Bedingungen des erzählerisch-verbale Mediums in Zusammenhang. Zu diesen gehört wesentlich, dass Wahrnehmungsobjekte der Erzählkunst immer nur, wie Roman Ingarden dargelegt hat, in *schematisierten Ansichten* paratgehalten werden. Das heißt, sie weisen „Unbestimmtheitsstellen“ auf¹⁷⁾, die – anders als bei lebensweltlicher Wahrnehmung – nicht etwa durch nähere Betrachtung am Objekt selbst, sondern allenfalls in der *Vorstellung* des Rezipienten gefüllt werden können. Hier ist zwischen verbalem Porträt und seinem bildlichen Korrelat, das ebenfalls schematischer Natur ist, ein weiterer wichtiger Unterschied zu verzeichnen: Die Vermittlung von Physiognomien über die ikonischen Zeichen von Bildern ermöglicht einen höheren Grad an konkret-sinnlicher Bestimmtheit der Wahrnehmungsobjekte (selbst wenn diese Bestimmtheit nie an lebensweltliche Wahrnehmungsobjekte heranreicht), aber nur eine vergleichsweise diffuse abstrakte Semantisierung dieser Objekte. Die erzähltypische Vermittlung über in der Regel schriftliche symbolische Zeichen gestattet dagegen weitaus detailliertere und präzisere abstrakte Semantisierungen, erlaubt dafür aber nur eine *reduzierte Angabe sinnlicher Details* und produziert in der Wiedergabe visueller Objekte besonders zahlreiche ‚Unbestimmtheitsstellen‘, und eben dies führt zu besonderen Anforderungen an die Leser. Wegen dieser bereits von Lessing im ›Laokoon‹ betonten medialen ‚Grenzen der Poesie‘, die, wie Wolfgang Iser ausgeführt hat, mit einer unausweichlichen „optische[n] Kargheit“ des resultierenden „Vorstellungsbild[es]“ einhergehen¹⁸⁾, ist es üblich, Gesichtsbeschreibungen in diesem Medium auf wenige charakteristische Details zu beschränken¹⁹⁾. Sofern diese

¹⁵⁾ GOMBRICH, *Art and Illusion* (zit. Anm. 12), S. 184f.

¹⁶⁾ Vgl. IRWIN, *Picturing* (zit. Anm. 6), S. 20.

¹⁷⁾ Siehe ROMAN INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterspiel*. Tübingen 1965 (1931), bes. § 38.

¹⁸⁾ ISER, *Der Akt des Lesens* (zit. Anm. 14), S. 223.

¹⁹⁾ In seltenen Extremfällen kann dies sogar zu der in lebensweltlicher Wahrnehmung gänzlich unmöglichen Situation führen, dass der Leser in verbalen narrativen Porträts mit Physiognomien konfrontiert wird, die fast ganz ohne konkret-sinnliche Eigenschaften bleiben und doch durch eine Vielzahl an allgemeinen Konzepten, Wertungen und Deutungen den chimärenhaften Eindruck eines Wahrnehmungsobjektes erwecken. Ein Beispiel für eine Überwucherung des konkreten Details durch Allgemeines, insbesondere durch Deutungen und die Beschwörung von Lesbarkeit durch ‚metasemiotische‘ Ausdrücke, sind die Beschreibungen von Clym Yeobrights Gesicht in Thomas Hardys ›The Return of the Native‹. Von diesen ist diejenige auf S. 225 besonders auffällig ‚un-physisch‘, da sie statt Einzelheiten von Clyms Aussehen ausschließlich Reflexionen und Interpretationen dieses Gesichts als Index einer Zivilisations-

Beschränkung nicht zu sehr zum Gebrauch klischeehafter Formeln führt – wozu die Begrenztheit des deskriptiven Vokabulars in der Tat verleiten kann²⁰⁾ –, muss sie aber nicht nur als Mangel des narrativ-verbale Mediums erscheinen. Sie kann vielmehr auch im Einklang mit einer wahrnehmungspsychologischen Beobachtung aufgefasst werden, wie sie Gombrich formuliert hat: „We cannot register all the features of a head [...]“²¹⁾. Daher würde ein Zuviel an deskriptiven Details, wie es z. B. der französische *nouveau roman* bewusst einsetzt, sogar zu einer Überforderung des Synthesevermögens des Lesers führen und das verbale Medium mit seinen Grenzen in besonderer Weise bewusst machen²²⁾. Bei unserem Beispiel aus ›Adam Bede‹ ist dies freilich nicht der Fall, denn hier überwiegen die nicht-sinnlichen, abstrakten Informationen gegenüber den physischen Details, wie der Vergleich innerhalb der Physiognomiebeschreibung zwischen den unterstrichenen konkret-visuellen und den schrägggedruckten *abstrakten und wertenden* Informationen zeigt. Gerade diese Art der Deskription scheint so sehr zur Visualisierung anzuregen, dass sich Königin Victoria dadurch mitveranlasst sah, ein Porträt Dinahs anfertigen zu lassen²³⁾.

Eine imaginäre visuelle Wahrnehmung, wie sie das Porträt Dinahs offenbar auslöst, wird keineswegs von allen Erzähltexten gleichermaßen gefördert – der Hinweis auf den *nouveau roman* macht dies bereits deutlich –, sondern entsteht vornehmlich in Texten, die eine solche Schein-Wahrnehmung zu bestimmten Zwecken zulassen und mit bestimmten Mitteln fördern. Repräsentativ hierfür sind mimetisch-realistische Texte wie Eliots ›Adam Bede‹. In solchen Texten wird die Konkretisation, aber auch die Deutung des Wahrgenommenen oft durch Aufrufen von bekannten kognitiven Schemata und *scripts* gestützt. Hierin liegt mit ein Grund für die Häufigkeit der realistischen Formel „It was one of those“, die im obigen Zitat gleich zweimal vorkommt: Die in ihr hervortretende Typisierung ist eine Bedingung sowohl der Interpretation – hier hat gerade die Charakterologie eine lange Tradition – als auch eine Erleichterung der Visualisierung, da dadurch ein Anschluss an lebensweltliche Erfahrung hergestellt oder zumindest suggeriert

geschichte jahrhundertelanger Desillusion liefert: „In Clym Yeobright’s face could be dimly seen the typical countenance of the future. Should there be a classic period to art hereafter, its Pheidias may produce such faces. The view of life as a thing to be put up with, replacing that zest for existence which was so intense in early civilizations, must ultimately enter so thoroughly into the constitution of the advanced races that its facial expression will become accepted as a new artistic departure. [...] The lineaments which will get embodied in ideals based upon this new recognition will probably be akin to those of Yeobright. The observer’s eye was arrested, *not by his face, as a picture, but by his face as a page*; not by what it was, but by what it recorded. His features were attractive in the light of symbols [...].“ (THOMAS HARDY, *The Return of the Native*, hrsg. von GEORGE WOODCOCK, Harmondsworth 1978 (1878), S. 225, vgl. auch S. 194f.; Hervorhebung von mir).

²⁰⁾ Siehe IRWIN, *Picturing* (zit. Anm. 6), S. 16.

²¹⁾ GOMBRICH, *Art and Illusion* (zit. Anm. 12), S. 148.

²²⁾ Siehe IRWIN, *Picturing* (zit. Anm. 6), S. 20.

²³⁾ Zu dieser intermediären Transposition siehe WITEMEYER, *George Eliot* (zit. Anm. 6), S. 50f. Freilich kann dieses supplementäre Bildporträt – wie im Übrigen alle einschlägigen Text- bzw. Romanillustrationen – auch als Symptom der visuellen *Ergänzungsbedürftigkeit* verbaler Schilderungen aufgefasst werden.

wird²⁴). Ist die Visualisierung auch nur einigermaßen erfolgreich, trägt solches Gesichterbeschreiben zu einem wichtigen Effekt zumal realistischen Erzählens bei: zur *ästhetischen Illusion*, also dem Gefühl, als Leser imaginär in die Erzählwelt versetzt zu sein und den Figuren als Folge dieser Immersion quasi von Angesicht zu Angesicht gegenüber zu stehen. Generell ist das Einstreuen von visuellen Details durch Deskriptionen und eben auch durch Physiognomiebeschreibungen unter bestimmten Bedingungen ein nicht zu vernachlässigender Beitrag der Illusionsbildung. Zu diesen Bedingungen gehört z. B. die Beachtung der Wahrscheinlichkeit durch eine Konstitution und Präsentation der narrativen Gegenstände, die mit der Erfahrung und Sinnerwartung kommensurabel ist, oder auch, dass der Blick des Lesers dominant auf die imaginär wahrzunehmende Erzählwelt und nicht auf die Zeichenhaftigkeit, Sprachlichkeit und Konventionalität dieser Welt und ihres sprachlichen Vermittlungsmediums gelenkt wird²⁵).

Die medialen Bedingungen als notwendige Faktoren des narrativen Porträts führen zusammen mit einem weiteren, zwar nicht notwendigen, aber doch sehr häufigen Charakteristikum, nämlich der *Fiktionalität*, also ihrer Natur als Konstrukt ohne direkte, überprüfbare Referenz, zu einem besonders wichtigen Merkmal: Als intentionale, fiktive Setzung im Rahmen eines umfassenderen Werks weckt das literarische Porträt bestimmte *Sinnerwartungen*, die von lebensweltlichen Physiognomien nicht in gleichem Umfang angeregt werden. Mit anderen Worten: Da in einem fiktiven (Kunst-)Werk im Prinzip nichts notwendig so ist und alles, was vermittelt wird, auch weggelassen oder anders hätte konstruiert werden können, stimuliert es in weit höherem Maße als lebensweltliche Wahrnehmung zu einer *Semieose*, zu einer Dechiffrierung als Zeichenkomplex. Aufgrund der spezifischen medialen Bedingungen gilt dies für narrative Porträts im Vergleich zum Bildporträt sogar noch in gesteigertem Maß. Denn selbst wenn dieses ebenfalls fiktiv ist, vermag dessen sinnlich wahrnehmbarer Detailreichtum an physischen ‚Oberflächenelementen‘ von einer ‚darunter liegenden‘ Sinndimension mehr ‚abzulenken‘ als dies in der Erzählkunst je der Fall sein kann²⁶): Die „optische Kargheit“ selbst einer

²⁴) Zur Stützung imaginärer Wahrnehmung durch bestimmte Schemata – bzw. in der Menschenwahrnehmung, Typen – gehören z. B. auch intermediale Rekurse auf die malerische Porträtkunst, wie sie bei Thomas Hardy zu finden sind, sowie der Einsatz von bekannten, relativ konstanten Vergleichen und Metaphern, wie sie z. B. in der petrarkistischen Tradition der Beschreibung von Frauenphysiognomien in der Lyrik und, davon beeinflusst, auch in der Erzählkunst zu finden sind.

²⁵) Näheres zu den Prinzipien und Faktoren ästhetischer Illusionsbildung siehe WERNER WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (= Anglia 32), Tübingen 1993; – und neuerdings MARIE-LAURE RYAN, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, bes. part II (Ryan verwendet allerdings statt ‚ästhetischer Illusion‘ den Begriff „narrative immersivity“ [S. 259 und passim]).

²⁶) Freilich darf diese Differenz zur bildenden Kunst nicht überzeichnet werden, denn selbst nicht-fiktionale Bildporträts erzeugen in gewissem Umfang Sinnerwartungen, da von diesen in der Regel angenommen wird, dass sie nicht bloß dem Festhalten eines physischen Aussehens, sondern zugleich der Darstellung von darüber hinausgehenden Eigenschaften einer Persönlichkeit dienen.

„relativ detaillierten Beschreibung von Romanfiguren“ lässt uns diese nämlich „in der Regel nicht als pure [man müsste ergänzen: physische] Beschreibung der Person lesen“; vielmehr, so Iserns treffende Formulierung einer typischen, durch die mediale Spezifik des verbal-schriftlichen Erzählens hervorgerufenen Erwartung, „richten wir uns [...] darauf, was durch sie bedeutet werden soll“²⁷). Daher wird wohl jeder Leser die Bemerkung über Dinahs Augen, „they seemed rather to be *shedding love than making observations*“ nicht nur als Beitrag zur visuellen Vorstellungsbildung rezipieren, sondern auch, wenn nicht zuvorderst, als expositorischen Hinweis auf eine mitmenschliche Charaktereigenschaft, die im übrigen von der folgenden Handlung der Romanfigur denn auch bestätigt wird.

Solche *Semantisierungen* sind beim literarischen Porträt nicht nur rezipientenseitige Projektionen – diese gibt es wegen der Schemagelenktheit aller Wahrnehmung immer –, sie werden vielmehr zusätzlich vom Objekt selbst und dessen *narrativer Vermittlung gefördert*. Episch-narrative Texte implizieren stets mehr oder weniger prominente textinterne Vermittlungsinstanzen, die nicht nur wie beim Drama auf der intradiegetischen Ebene (als ‚Reflektoren‘), sondern typischerweise auch auf der extradiegetischen Ebene (als Erzählinstanzen) angesiedelt sind. Mit Hilfe dieser Vermittlungsinstanzen können Gegenstände wie Gesichter quasi objektiv beschrieben, aber auch subjektive Wahrnehmungen betont werden, wodurch der Akt rezipientenseitiger Wahrnehmung im Text in gewisser Weise verdoppelt erscheint. Eine solche Doppelung kann manchmal durch eine Erzählinstanz erfolgen, die sich ein Gesicht z. B. erinnernd vor Augen hält und mit dieser Erinnerungswahrnehmung die Leserwahrnehmung auslöst und zugleich steuert. In unserem Beispiel jedoch kommt es zu einer besonders deutlichen Spiegelung bzw. *mise en abyme* der Wahrnehmung durch eine Reflektorfigur der Erzählwelt, durch deren Augen wir Dinah Morris hauptsächlich (wenn auch nicht ausschließlich) sehen: Es ist der eingangs genannte Reisende („the traveller“). Solche narrativen Vermittlungsfiguren bieten eine ideale Möglichkeit, dem Leser in Porträts nicht nur quasi objektive visuelle Daten zur Kenntnis zu bringen, sondern zugleich auch subjektive Wertungen und andere Semantisierungen zu vermitteln. Allerdings wird der Leser in der Regel erwarten, dass einer Erzählerdeutung ein höherer Grad an Verlässlichkeit zukommt als einer Interpretation durch eine intradiegetische Figur der Erzählwelt.

Physiognomische Interpretationen – und zwar sowohl aus Erzähler- wie auch (nicht immer leicht unterscheidbar) aus Figurenperspektive – lassen sich jedenfalls in unserem literarischen Beispiel auf Schritt und Tritt nachweisen, angefangen von der Thematisierung von Dinahs „feminine delicacy“ bis zu den letzten Bemerkungen über ihre Augen: „they looked [...] so gravely loving.“ Durch Wortwahl, Vergleiche und Metaphern oder auch den typisch realistischen Rekurs auf einen Wert- und Erfahrungshorizont, der Lesern, Erzähler und Figuren gemeinsam ist, wird hier gewertet und gedeutet, und die Lesersympathien werden auf Dinah gelenkt. Exemplarisch zeigt sich dies in dem – aus der Erzählerperspektive geäu-

²⁷) ISER, Der Akt des Lesens (zit. Anm. 14), S. 223.

ßerten – Satz: „It was one of those faces that make one think of white flowers with light touches of colour on their pure petals.“

Der Bildkunst sind Semantisierungen und Sympathieelkungen durch Spiegelungen bzw. *mises en abyme* der Rezipienten-Wahrnehmung (wenn auch mit anderen Mitteln und, wie gesagt, nicht mit derselben Insistenz wie in der verbalen Erzählkunst) ebenfalls möglich, wie Abb. 2 zeigt: Hier spiegelt sich die intendierte abstoßende Wirkung des Gesichtes der bösen Kidnapperin Medusa im entsetzten Gesicht der armen Entführten Peggy. Solche Spiegelungen legen in besonderer Weise eine *Metawahrnehmung* nahe: die Wahrnehmung eines Wahrnehmungsvorganges, die Lektüre einer Gesichtsektüre²⁸). Wo – wie in ›Adam Bede‹ – das Werk oder dessen Kontext es erlauben, die Berechtigung der figurenperspektivischen Wahrnehmung zu beurteilen, lassen sich aus dieser Wahrnehmung zweiter Ordnung Schlüsse ziehen: Es lässt sich dann nämlich nicht nur etwas über die ‚Scharfsichtigkeit‘ der jeweils wahrnehmenden Figur aussagen, sondern auch besonders leicht etwas über die Auffassung von der Lesbarkeit von Mensch und Welt, die dem jeweiligen Werk zugrunde liegt²⁹). Solche Aussagen über das angenommene semiotische Potential des Gesichtsausdrucks liegen dann besonders nahe, wenn – und das ist eine Möglichkeit, über die nur das verbale Medium verfügt – im Werk selbst ‚metasemiotische‘ Ausdrücke verwendet werden wie im vorliegenden Fall („the liquid look which *tells* that the mind is full“).

Freilich erhalten solche Mikroelemente erst im Zusammenhang mit dem Werkgeganzen ihren eigentlichen Stellenwert. Im Fall von Dinah Morris ergibt sich z. B. eine ambivalente Antwort auf die Frage nach der Transparenz der wahrgenommenen Wirklichkeit: Einerseits erweist sich in der Tat bei der weiteren Lektüre des Romans, dass die positive Interpretation von Dinahs Physiognomie und insbesondere das Urteil des Reisenden, „A sweet woman“ vollauf berechtigt sind. Dies scheint die Physiognomik und ihr Implikat einer lesbaren Realität zu bestätigen. Andererseits enthält der ironische Erzählerkommentar zur Überzeugung des Fremden, dass Dinah mit ihrem Auftreten und Äußeren gewiss keine Rednerin sein könne, aber auch eine deutliche Distanz gegenüber einem allzu naiven Glauben an die Transparenz des Äußeren von Menschen. Der unmittelbar anschließende Kontext des Kapitels beweist denn auch, dass Dinah sehr wohl ihre Zuhörer in ihren Bann zu schlagen vermag, und dies zeigt – zumindest partiell –, dass die Natur eben, wie es im Text heißt, nicht so freundlich ist, den ‚theatralisch‘-literarischen Konventionen einer leichten psychologischen Lesbarkeit von Physiognomien zu gehorchen.

²⁸) Aber auch in Fällen, wo eine solche *mise en abyme* nicht verhanden ist, kann noch von ‚Metawahrnehmung‘ gesprochen werden, insofern jede Darstellung eines Gesichtes als Produkt wenigstens einer imaginären Wahrnehmung (eines Malers, Erzählers usw.) aufgefasst werden kann.

²⁹) Narrative Werke (wie die intermediale, aus Text und Bild bestehende Geschichte von Peggy und Medusa) – oder Werke, die wenigstens auf Erzählungen rekurrieren (wie z. B. bildliche Passionsdarstellungen) – erscheinen deshalb für eine solche Metawahrnehmung privilegiert, da sie durch den erzählerischen Verlauf und/oder werkinterne Kommentare die Richtigkeit von gegebenenfalls vorhandenen oder implizierten ‚Lesungen‘ besonders leicht bestätigen oder dementieren können.

Zusammengefasst lässt sich also für die Spezifik der Wahrnehmung von Physiognomien als Sonderfall verbal-narrativer Gegenstände festhalten: Diese kommt auf zwei Ebenen in unterschiedlicher Seinsweise vor: Zum einen gibt es – fakultativ – Gesichtswahrnehmung auf der *textinternen* Ebene, und zwar meist durch Figuren der Erzählwelten, mitunter auch durch die Erzählinstanz. Es handelt sich beide Male um *konkrete, wenn auch fiktive visuelle Wahrnehmung*. Zum anderen ist Gesichtswahrnehmung *textextern* an den Leser gebunden. Beim Leser kann es aber nur eine *quasi-visuelle, imaginäre Wahrnehmung* bzw. *Vorstellung fiktiver Objekte* geben, denn sie ist werkseitig *mediatisiert*, und zwar durch das *sprachlich-symbolische Zeichensystem* des Textes. Rezipientenseitig ist diese imaginäre Wahrnehmung Ergebnis eines *Konkretisationsaktes*, zu dem sowohl der Leser selbst als auch der Text, und zwar in Form von *Deskriptionen*, einen Beitrag leisten. Wegen der diskursiven Vermittlung dieser zweiten Art des Wahrnehmungsvorgangs durch Figuren und/oder Erzähler sowie aufgrund der natürlichen Grenzen verbaler Visualisierungsbemühungen treten in narrativen Figurenporträts neben die meist rudimentären, schematischen Angaben konkret-sinnlicher Details in besonders hohem Maß auch wertende und andere sinnstiftende Elemente und beeinflussen so die Vorstellung des Lesers in spezifischer Weise.

Genau diese interpretierenden Elemente sind auch von entscheidender Bedeutung, wenn die Frage nach der Lesbarkeit von Physiognomiebeschreibungen als Indikatoren bestimmter epistemologischer Grundierungen der jeweiligen Texte beantwortet werden soll. In der Folge soll dieser Frage in einem knappen historischen Überblick mit Schwerpunkt auf je einem Beispiel aus dem 19. und 20. Jahrhundert nachgegangen werden.

3. Zur Physiognomiebeschreibung in der Erzählkunst aus historischer Sicht I: die Entwicklung bis zum 19. Jahrhundert

Die Erzählkunst vor dem 18. Jahrhundert ist dominant auf Handlungen konzentriert, die nicht selten, und jedenfalls weit mehr als ab dem Aufkommen des neuzeitlichen Romans im 18. Jahrhundert, wie er von Ian Watt beschrieben wurde³⁰), stereotyper Natur sind. Figuren sind daher bis zu dieser Zeit ebenfalls oft mehr und weitaus unverhohlener oft stereotype Funktionsträger der Handlung denn Individuen, und auch das *Setting* als ein die Figuren individuell mitbestimmender Faktor spielt in der Regel keine Rolle. Abgesehen von pauschalen und stereotypen Deskriptionen (wie sie im Bereich des *Setting* der *locus amoenus* repräsentiert), verzichtet das frühe Erzählen deshalb auch weitgehend auf eine detaillierte Visualisierung der Erzählwelt. Damit verbunden fehlen in dieser Zeit Beschreibungen des Aussehens von Figuren und besonders Physiognomiedeskriptionen entweder ganz, oder aber diese erscheinen – wenn die Handlung es verlangt – nur in rudimentärer Form. So

³⁰) Siehe IAN WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth 1972 (1957).

enthält die Exposition des Helden Don Tomazo einer gleichnamigen pikaresken Erzählung von 1680, ›Don Tomazo‹, noch keinerlei Hinweis auf sein Äußeres, obwohl dieser schon fast an der Schwelle zum Jahrhundert des ›neuen Romans‹ publizierte Text in Er-Form geschrieben ist und somit die grundsätzliche Problematik von Ich-Erzählungen, die Beschreibung des eigenen Gesichtes plausibel in den Text zu integrieren, fehlt:

Don Tomazo (for so he must be called, as having put his name into the Spanish garb to which he was most accustomed in his travels) was by birth of English parents, born in Essex, no less famous for pleasure than plenty. His tender years were under the eye and government of his father, a person of a severe and disobliging austerity.³¹⁾

Wo aber, anders als in ›Don Tomazo‹, Gesichter dennoch beschrieben werden, geschieht dies ganz knapp und ist in der Regel stringent durch die Geschichte motiviert. So wird der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte von Thomas Morus' ›Utopia‹ (1516, 1551 ins Englische übersetzt) auf den Utopia-Reisenden durch dessen Gesicht aufmerksam, als dieser mit einem Bekannten des Erzählers spricht:

I chanced to espy this foresaid Peter talking with a certain stranger, a man well stricken in age, with a black sun-burned face, a long beard, and a cloak cast homely about his shoulders, whom by his favour and apparel forthwith I judged to be a mariner.³²⁾

Diese unspektakuläre Beschreibung ist nur insoweit interessant, als hier in einem banalen Detail – wie generell üblich im Erzählen bis zum 19. Jahrhundert – eine relativ unproblematisch lesbare Transparenz gegeben ist: Das wettergegerbte Gesicht gehört tatsächlich einem Seereisenden, wenn dieser sich auch eher als philosophischer Forschungsreisender denn als einfacher Seemann erweist.

Ab dem 18. Jahrhundert nehmen jedoch im Roman, zuerst im englischen, Versuche der Visualisierung von Erzählwelten so auffällig zu, dass man geradezu von einer ›visuellen Revolution‹ sprechen kann³³⁾. Diese Revolution steht in Zusammenhang mit dem seit der Renaissance im abendländischen Denken massiv steigenden empirischen Interesse an der Realität, auch und besonders an der sichtbaren und dadurch eigentlich erst realen Wirklichkeit und ihrer Wirkung auf den Menschen.

³¹⁾ DANGERFIELD, Don Tomazo, in: PAUL SALZMAN (Hrsg.), *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction* (= *The World's Classics*), Oxford 1991 (1680), S. 349–445, hier: S. 353.

³²⁾ THOMAS MORUS [SAINT THOMAS MORE], *Utopia*, hrsg. von JOHN WARRINGTON (= *Everyman's Library*), London 1974 (1516/1551), S. 14f.

³³⁾ Vgl. hiezu ALAIN BUISINE, *The First Eye*, in: *Yale French Studies* 61 (1981), S. 261–275; – NANCY ARMSTRONG, *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*, Cambridge, Mass. 1999; – GOTTFRIED BOEHM, *Hat das Sehen eine Geschichte?*, in: DIETER INGENSCHAY und HELMUT PFEIFFER (Hrsgg.), *Werk und Diskurs. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag*, München 1999, S. 179–188; – RENATE BROSCHE, *Krisen des Sehens. Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert* (= *Translating Perspectives* 11), Tübingen: 2000; – WERNER WOLF, *The emergence of experiential iconicity and spatial perspective in landscape descriptions in English fiction*, in: MAX NÄNNY und OLGA FISCHER (Hrsgg.), *The Motivated Sign. Proceedings of the Second Conference on Iconicity*, Amsterdam 1999. Amsterdam 2001, S. 323–350, hier: S. 338.

In der Erzählkunst fördert diese Entwicklung das Aufkommen von Beschreibungen in einer vor dem 18. Jahrhundert unbekanntem Frequenz, Extension und Anschaulichkeit: Dies gilt für die Schilderung von Landschaften³⁴⁾ ebenso wie von Gesichtern. So nimmt z. B. in Henry Fieldings Klassiker ›Tom Jones‹ (1749) das Porträt der Sophia Western³⁵⁾ mit zwei Seiten (davon eine Seite Deskription ihres Äußeren) bereits einen erheblichen Umfang ein.

Was die uns hier besonders interessierende Frage nach der Lesbarkeit der Gesichter betrifft, so dominiert – wie ich andernorts ausgeführt habe³⁶⁾ – lange Zeit, d. h. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, der Glaube an deren Transparenz. Die fiktionale Erzählkunst spiegelt damit eine Tradition, die von den ›Physiognomica‹ des Pseudo-Aristoteles aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. über Della Portas ›De humane physiognomia‹ von 1586, Lavaters ›Fragmente‹, Galls und Combes Phrenologie bis hin zu Lombrosos ›L'uomo delinquente‹ von 1864 zu verfolgen ist. Interessanterweise lässt sich diese physiognomische Transparenz sowohl mit der Foucault'schen vorklassischen Episteme, die wesentlich auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den Gegenständen des Wissens beruht, als auch mit der klassischen, auf dem Glauben an systematisch-rationale Repräsentation basierenden Episteme und der modernen, empirische Oberflächen mit historischen ‚Tiefen‘ im Zeichen organischer Entwicklung in Relation bringenden Episteme verbinden. Dabei ist allerdings die epistemogeschichtliche Periodisierung weit flexibler anzusetzen als bei Michel Foucault, und es muss oft eher von parallel auftretenden Strömungen als von konsekutiven Epochen gesprochen werden: So sind Einflüsse eines vorklassischen Ähnlichkeitsdenkens, exemplarisch in der Korrelation zwischen tierischem und menschlichem Aussehen und Charakter in den antiken ›Physiognomica‹ nachweisbar, bis in den heutigen Sprachgebrauch („Stiernacken“, „bulldog jaw“) lebendig, und in Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten‹ (1775) verbindet sich ein neuplatonisches Korrespondenzdenken, das sich in der postulierten Harmonie zwischen schönem Äußeren und ‚schöner Seele‘ manifestiert, mit klassisch-systematischem und z. T. bereits modern-empirischem und ‚tiefenorientiertem‘ Denken.

Im 19. Jahrhundert ist ein herausragendes literarisches Beispiel für einen scheinbar empirisch gerechtfertigten physiognomischen Transparenzglauben Charles Dickens' Kurzgeschichte ›Hunted Down‹: Man kann in dieser Geschichte von 1860 geradezu eine Beschwörung dieses Glaubens sehen: Denn Gesichter erweisen sich hier als ‚offenes Buch‘ für den, der sie recht zu lesen versteht, d. h. durch natürliche Begabung und vor allem empirisches ‚Studium‘ entsprechende Fähigkeiten besitzt und seinem ersten, intuitiven Eindruck vertraut. Überdies wird dieser Transparenzglaube von der

³⁴⁾ Hierbei ist auch innerhalb des 18. Jahrhunderts eine deutliche Steigerung zu verzeichnen, wenn man z. B. Defoes ›Robinson Crusoe‹ (1719) mit Ann Radcliffes ›The Mysteries of Udolpho‹ (1794) vergleicht.

³⁵⁾ Siehe HENRY FIELDING, Tom Jones, hrsg. von R. P. C. MUTTER, Harmondsworth 1966 (1749), S. 154ff.

³⁶⁾ Siehe WERNER WOLF, ‚Speaking faces? Zur epistemologischen Lesbarkeit von Physiognomiebeschreibungen im englischen Erzählen des Modernismus, in: Poetica 34 (2003) [im Druck].

Hauptfigur, dem Ich-Erzähler und Manager einer Lebensversicherung, auch noch explizit – unter Rekurs auf „Eternal Wisdom“, also eine die Ordnung und Transparenz der Erscheinungen garantierende metaphysische Instanz – begründet:

There is nothing truer than physiognomy, taken in connection with manner. The art of reading that book of which Eternal Wisdom obliges every human creature to present his or her own page with the individual character written on it, is a difficult one, perhaps, and is little studied. It may require some natural aptitude, and it must require (for everything does) some patience and some pains. [...] You, for instance, give a great deal of time and attention to the reading of music, Greek, Latin, French [...] and do not qualify yourself to read the face of the master or mistress looking over your shoulder teaching it to you [...] facial expression requires no study from you, you think; it comes by nature to you, and you are not to be taken in.

I confess, for my part, that I have been taken in [...] oftener by friends than by any other class of persons. How came I to be so deceived? Had I quite misread their faces?

No. Believe me, my first impression of those people, founded on face and manner alone, was invariably true. My mistake was in suffering them to come nearer to me and explain themselves away.³⁷⁾

Dieses Bekenntnis eines Vertrauens in den Vorrang der Körpersprache vor der verbalen Sprache, durch welche die Transparenz von Physiognomien mit irrigen Erklärungen getrübt werden kann, ist nur die Präambel für einen konkreten Fall: die innerfiktionale Erst-Wahrnehmung eines Mannes namens Slinkton (d. h. ‚Schleichstadt‘ – analog zur Transparenz selbst von zufälligen Gesichtszügen, Kopf- und Haarformen tendieren bei Dickens auch Namen zur Transparenz). Die Szene ist das Versicherungskontor des Erzählers:

It was through my glass partition that I first saw the gentleman whose story I am going to tell.

He [...] was about forty or so, dark, exceedingly well dressed in black, – being in mourning, – and the hand he extended with a polite air had a particularly well-fitting black-kid glove upon it. His hair, which was elaborately brushed and oiled, was parted straight up the middle; and he presented this parting to the clerk, exactly (to my thinking) as if he had said, in so many words: ‚You must take me, if you please, my friend, just as I show myself. Come straight up here, follow the gravel path, keep off the grass, I allow no trespassing.‘

I conceived a very great aversion to that man the moment I thus saw him.³⁸⁾

Bemerkenswert an dieser Gesichtsbeschreibung ist mehreres: zunächst einmal die eher geringe Anzahl an visuellen Details, die sowohl Ingardens These von der Schematik literarisch-verbaler Ansichten bzw. Isters Diktum von deren „optische[r] Kargheit“ als auch die wahrnehmungstypische Konzentration auf hervorstechende Merkmale – hier den besonderen Scheitel Slinktons – bestätigt; ferner ist – im Einklang mit dem thematisierten doppelten Beobachtungsgegenstand des Erzählers, „face and manner“ – die Kombination von Physiognomie und Pathognomie erwähnenswert; besonders aber verdient die metasemiotische Thematisierung

³⁷⁾ CHARLES DICKENS, *Hunted Down*, in: DERS., *Edwin Drood and Other Stories*, London: Chapman and Hall 1880 (1860); S. 355–375, hier: S. 355f.

³⁸⁾ Ebenda, S. 356.

der ‚Sagkraft‘ eines physiognomischen Details, nämlich der besonderen Art, das Haupthaar zu kämmen, Beachtung („as if he had said“), und schließlich fällt die unterschiedliche Gewichtung verschiedener wahrgenommener Elemente auf, wobei der erste Eindruck von der Haartracht des konkret beobachteten Fremden den in der Folge ausführlich erklärten Ausschlag gegenüber nachträglicher theoretisch-abstrakter Analyse gibt:

I took his face to pieces in my mind, like a watch, and examined it in detail. I could not say much against any of his features separately; I could say even less against them when they were put together. [...]

(I may stop to remark that this was no proof of my sense. An observer of men who finds himself steadily repelled by some apparently trifling thing in a stranger is right to give it great weight. It may be the clue to the whole mystery. A hair or two will show where a lion is hidden. A very little key will open a very heavy door.)³⁹⁾

War im vorletzten Zitat die Frisur des Fremden bereits mit einer wörtlichen Rede gleichgesetzt worden, so wird sie hier – trotz ihrer scheinbaren Nebensächlichkeit – gar zum ‚Schlüssel‘ für das ‚Geheimnis‘ von dessen Charakter stilisiert. Einen deutlicheren Beleg für den Transparenzglauben kann man sich kaum vorstellen – außer, dass die Geschichte insgesamt zeigt, dass der Erzähler, fast möchte man sagen, natürlich, Recht hat. Denn Mr Slinktons aufdringliche Korrektheit und sein geradezu aggressives Streben, nur in einer bestimmten Weise wahrgenommen zu werden, entpuppen sich als Strategie: Sie dienen dem Aufbau einer trügerischen Fassade, hinter der sich ein mieser Versicherungsbetrüger verbirgt. Als solcher wird Mr Slinkton denn auch am Ende der Geschichte entlarvt und durch ‚spontane Selbstverbrennung‘ (eine pseudowissenschaftliche Vorstellung des 19. Jahrhunderts) seiner gerechten Strafe zugeführt.

Ziehen wir ein Zwischenfazit: Zwar vermittelt der Text in Bezug auf Mr Slinktons Physiognomie nur magere Anweisungen für eine imaginäre Wahrnehmung des *Lesers*. Dafür inszeniert er nachdrücklich die fiktive Wahrnehmung einer *Figur*, nämlich diejenige des Versicherungsmanagers als des erlebenden Ichs der Geschichte, und zwar nicht nur dessen *visuelle* Perzeption, sondern insbesondere dessen *kognitiv-moralische* Wahrnehmung des Betrügers. Dies ist nun eine diegetische Spiegelung der Wahrnehmung, die grundsätzlich perspektivischer Brechung offen stünde. Trotzdem erweist sich hier: Unser Manager behält letztlich Recht, wenn er sich auch für einige Zeit von seinem Analyseobjekt täuschen lässt.

Für unsere Metawahrnehmung dieses fiktiven Wahrnehmungsprozesses ergibt sich hieraus: Grundsätzlich bestätigt der Text – im Einklang mit der *poetic justice* des Endes – ein geordnetes Bild der Wirklichkeit: Diese erscheint zumindest demjenigen, der aufgrund von Begabung und ‚Studium‘ vor allem beim ersten Eindruck genügend klarsichtig ist, als ein trotz mancher Probleme doch noch lesbares Buch. Die Transparenz der Physiognomie operiert hierbei als Metonymie für eine viel umfassendere epistemische Grundüberzeugung: den „Indizcharakter aller Wahr-

³⁹⁾ Ebenda, S. 360.

nehmungsdaten“ für eine letztlich erkennbare Wahrheit⁴⁰), wenn es zu deren Erkenntnis auch besonderer Bedingungen bedarf. Für dieses epistemegeschichtliche Detail gibt es im 19. Jahrhundert zahlreiche Belege: In Frankreich z. B. bei Balzac, in England bei Elizabeth Gaskell, im Frühwerk der bereits zitierten George Eliot, die sich intensiv mit Physiognomik und v. a. mit der Phrenologie auseinandergesetzt hat, wie sich z. B. im Porträt Dinahs zeigt⁴¹), ferner bei John Ruskin⁴²), bei Thomas Hardy (z. B. in ›The Return of the Native‹), bei George Gissing und anderen.

Diese Liste und die lange Tradition, die sie fortsetzt, sollen jedoch nicht den Eindruck eines monolithischen Transparenzglaubens im 19. Jahrhundert erwecken. Es gibt nämlich in dieser Periode auch eine gewisse Skepsis, die man ihrerseits an Vorläufer anschließen kann, und die, wo sie in fiktionaler Literatur aufscheint, Foucaults Bestimmung von Literatur als „contre-discours“⁴³), der (so wäre zu ergänzen: mitunter) quersteht zu dominanten Epistemen, zu bestätigen scheint. Eine solche Skepsis findet sich z. T. sogar bei denjenigen, welche Physiognomik selbst anwenden: Dies war bereits bei Fielding in dessen ›Joseph Andrews‹ (1742) der Fall, und eine solche Ambivalenz findet sich dann auch im 19. Jahrhundert an mancher Stelle

⁴⁰) Zu diesem „Grundgedanken aller Physiognomik“ siehe ausführlicher RAINER WARNING, Physiognomik und Serialität. Beschreibungsverfahren bei Balzac und bei Robbe-Grillet, in: ALFONSO DE TORO (Hrsg.), Texte, Kontexte, Strukturen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher, Tübingen 1987. Danach in: R. WARNING, Die Phantasien der Realisten, München 1999, S. 77–88, hier: S. 78.

⁴¹) Siehe WITEMEYER, George Eliot (zit. Anm. 6), Kap. 5; wie Witemeyer ausführt, ist insbesondere der Einfluss des Phrenologen George Combe bei Eliot spürbar, z. B. in den Eingangsporträts von ›Adam Bede‹. Besonders aufschlussreich als selbst-reflexive *mise en abyme* für das literarische physiognomische Porträt und dessen Anspruch, innere Wahrheiten transparent zu machen, ist das, was Witemeyer im Anschluss an eine Kurzgeschichte Nathaniel Hawthornes „a prophetic picture“ genannt hat (ebenda, S. 60): das in einer Erzählung ekphrastisch beschriebene Bild, dessen Implikationen sich durch den Verlauf der Geschichte bestätigen. Aufschlussreich ist dieses Verfahren insofern, als es die Konstruktivität der physiognomischen ‚Wahrheitsfindung‘ zugleich andeutet (insofern sie auch innerfiktional Produkt eines Artefakts ist) und verdeckt (insofern die hypodiegetische Fiktion sich begründeterweise als wahr erweist).

⁴²) In ›Modern Painters‹ diskutiert Ruskin aus einer sehr konservativen Position ausführlich „The visible operation of the mind upon the body“ (JOHN RUSKIN, Modern Painters, Bd. 2 [= The Complete Works of Ruskin. Library Edition 4], hrsg. von E. T. COOK und ALEXANDER WEDDERBURN, London: George Allen 1903 [1846], S. 178). Ruskin unterscheidet dabei negative „indications of the countenance“, die auf „past effort and painfulness of mental application“ (181) rückführbar sind, von idealer Schönheit und „sweetness which [...] that higher authority (of divine law, and not human reason), can and must stamp on the features“ (ebenda): Sein Glauben an physiognomische Transparenz geht also noch von einem vorklassischen Wirklichkeitsbegriff einer göttlich ‚garantierten Realität‘ (vgl. HANS BLUMENBERG, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: HANS ROBERT JAUSS [Hrsg.], Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963 [= Poetik und Hermeneutik 1], München 1964, S. 9–27, 219–227, hier: S. 11f. und 20) und Lesbarkeit der Wirklichkeit aus, die mit „instinctive love and clinging to the lines of light“ (191) als entsprechender ‚Lesebefähigung‘ korrespondiert und nichts mit „knowledge“ und „experience“ (190), die für den Helden in Dickens’ Geschichte ›Hunted Down‹ ausschlaggebend sind.

⁴³) FOUCAULT, Les Mots et les choses (zit. Anm. 4), S. 59.

von Hardys Werk oder bei George Eliot. Zu erinnern ist hier an die oben zitierte auktoriale Warnung vor einem allzu naiven Glauben an die „theatrical properties“ der Natur⁴⁴). Andererseits ist die Erzählerin hier inkonsequent, insofern sie selbst andernorts auf einer Stilisierung der Natur als „great tragic dramatist“⁴⁵) beharrt:

Nature has her language, and she is not unvarnished, but we don't know all the intricacies of her syntax just yet, and in a hasty reading we may happen to extract the very opposite of her real meaning.⁴⁶)

Bei aller Skepsis zeigt sich hier aber auch ein – für das 19. Jahrhundert typisches – Bemühen, letztlich doch an der Hoffnung auf eine lesbare Welt einschließlich der Möglichkeit des Fremdverstehens durch das äußere Wahrnehmen eines Menschen festzuhalten⁴⁷).

4. Zur Physiognomiebeschreibung in der Erzählkunst aus historischer Sicht II: die Entwicklung im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert setzt sich die eben skizzierte Wahrnehmung von Physiognomien als System transparenter Zeichen vereinzelt fort, z. B. bei D. H. Lawrence und in der Trivialfiktion. Allerdings kommt es in diesem Jahrhundert im Modernismus zu einem bemerkenswerten – manche würden sagen, bemerkenswert späten – Akzentumsprung: Dominierte im 19. Jahrhundert noch der Transparenzglaube, so kommt es nun neben partiellen Fortsetzungen des traditionellen Umgangs mit narrativen Physiognomieporträts wenigstens in der Hochkunst vermehrt zu dezidierten Äußerungen eines Opazitätsverdachts und zunehmend auch zu Opazitätsdemonstrationen, und zwar schon ab den 1920er Jahren⁴⁸).

⁴⁴) In ›Adam Bede‹ finden sich mehrere ähnliche skeptische Äußerungen der Erzählinstanz (z. B. „One begins to suspect at length that there is no direct correlation between eyelashes and morals“ [ELIOT, Adam Bede, zit. Anm. 8, S. 199]), die auf *histoire*-Ebene durch den fundamentalen Irrtum einer – allerdings nur diegetischen – Figur bestätigt werden: Adam Bedes Glaube an die moralische Integrität der schönen Hetty Sorell.

⁴⁵) ELIOT, Adam Bede (zit. Anm. 8), S. 83.

⁴⁶) Ebenda, S. 198f.

⁴⁷) Zu den Spannungen in ›Adam Bede‹ bezüglich der physiognomischen und anderweitigen Erklärbarkeit menschlichen Wesens und Verhaltens siehe ausführlicher WERNER WOLF, „I must go back a little to explain [her] motives [...]“ – Erklärung und Erklärbarkeit menschlichen Verhaltens, Handelns und Wesens in englischen Romanen des Realismus: *Hard Times* und *Adam Bede*, in: GRM, N. F. 48 (1998), S. 435–479, hier: Kap. 4.

⁴⁸) Dies ließe sich für den Modernismus durch Texte nachweisen, die geradezu als negatives Gegenstück zu Dickens' ›Hunted Down‹ erscheinen. Zu nennen ist hier die andernorts von mir interpretierte Geschichte von Aldous Huxley ›The Gioconda Smile‹ (1922), eine *short story*, in der ein Lebemann sich von dem habituellen Lächeln einer Frau täuschen lässt, die zu seiner Mörderin wird; zu nennen ist auch Virginia Woolfs ebenfalls im Zeichen einer nur mehr subjektiven Konstrukthaftigkeit der Wahrnehmung stehende Geschichte ›An Unwritten Novel‹ (1920): In dieser Geschichte spinnt eine Schriftstellerfigur auf der Basis der Interpretation des Gesichts einer in ihrem Eisenbahnabteil zufällig wahrgenommenen Person eine ganze Biographie, die sich zuletzt als völlig falsches Konstrukt erweist. Visuelle und

Hier ist allerdings kein Raum für ein detailliertes Nachzeichnen der Entwicklung, zumal ich die Entwicklung zum Modernismus andernorts bereits dargestellt habe⁴⁹). Stattdessen möchte ich einen Sprung vom viktorianischen Realismus in den unter diesem ‚Gesichtspunkt‘ bisher kaum je beachteten Postmodernismus machen und sogleich beleuchten, was hier mit der Wahrnehmung von Physiognomien geschieht.

Ein für die Episteme des Postmodernismus typisches Beispiel ist der Roman ›City of Glass‹ (1985) des Amerikaners österreichischer Abstammung Paul Auster. In diesem in die Tradition des Detektivromans eingeschriebenen ersten Teil seiner ›New York Trilogy‹ erhält ein Privatdetektiv namens Daniel Quinn den Auftrag, den Sohn eines skurrilen Theologieprofessors vor dessen Vater zu schützen: Dieser Peter Stillman Sen. hatte nämlich seinen Sohn als Kind aufgrund einer verrückten Suche nach einer natürlichen Sprache wie einen Kaspar Hauser von aller Welt abgeschotet, war dann aber in eine geschlossene Anstalt gebracht worden, aus der er nun vorzeitig entlassen werden soll. Während eines Gesprächs mit der Ehefrau des sich bedroht fühlenden Sohnes, soll Quinn sich ein Foto des angeblich wahnsinnigen alten Stillman ansehen:

Quinn looked at the picture of Stillman's face, hoping for a sudden epiphany, some sudden rush of subterranean knowledge that would help him to understand the man. But the picture told him nothing. It was no more than the picture of a man. He studied it for a moment longer and concluded that it could just as easily have been anyone.⁵⁰)

Anders als der Held in Dickens' *short story* ›Hunted Down‹ kommt Austers ‚Held‘ bei der Erstwahrnehmung einer Physiognomie zu keinem Verständnis und zu keiner Deutung der betrachteten Gestalt: Die erwartete ‚epiphaniehafte‘ Wesensschau mittels physiognomischer Beobachtung findet nicht statt. Nach diesem Scheitern unternimmt Quinn daheim einen zweiten Leseversuch. Vor einem geplanten Zusammentreffen mit Stillman am folgenden Tag sieht er sich das Schwarzweißfoto nochmals in Ruhe an und notiert dann Folgendes:

‚Stillman's face. Or: Stillman's face as it was twenty years ago. Impossible to know whether the face tomorrow will resemble it. It is certain, however, that this is not the face of a madman. Or is this not a legitimate statement? To my eyes at least, it seems benign, if not downright pleasant. A hint of tenderness around the mouth even. More than likely blue eyes, with a tendency to water. Thin hair even then, so perhaps gone now, and what remains, gray, or even white. He bears an odd familiarity: the meditative type, no doubt high-strung, someone who might stutter, fight with himself to stem the flood of words rushing from his mouth. [...]‘⁵¹)

kognitive Wahrnehmung von Physiognomien tendiert im Modernismus allgemein dazu, auf die Innenperspektive von Reflektorfiguren reduziert zu werden, deren Subjektivität, anders als bei Dickens, regelmäßig als verfälschend und irreführend entlarvt wird (ausführlicher zu Formen und Funktionen der Physiognomiebeschreibung im Modernismus siehe WOLF, ‚Speaking faces?‘ [zit. Anm. 36]).

⁴⁹) Siehe WOLF, ‚Speaking faces?‘ (zit. Anm. 36).

⁵⁰) PAUL AUSTER, *City of Glass*, in: DERS., *The New York Trilogy*, London: Faber & Faber 1987 (1985), S. 1–133, hier: S. 31.

⁵¹) Ebenda, S. 39.

Hier wird – scheinbar in realistischer Tradition – nicht nur Visuelles innerfiktional perzipiert und dem Leser zur imaginären Wahrnehmung angeboten, sondern auch gleich typisiert und interpretiert. Es fragt sich freilich, ob auch diese Figur ebenso Recht behält wie der Versicherungsmanager in der Geschichte von Dickens – und mehrere, Unsicherheit signalisierende Elemente im Text scheinen eine solche Frage geradezu zu provozieren („Impossible to know“; „is this not a legitimate statement?“; „it seems benign“; „no doubt“). Die erste Begegnung Quinns mit dem Gesuchten lässt eine Antwort hierauf allerdings zunächst noch offen:

[...] Quinn had his first sight of Stillman. The resemblance to the photograph seemed unmistakable. No, he had not gone bald, as Quinn had thought he would. His hair was white, and it lay on his head uncombed, sticking up here and there in tufts. He was tall, thin, without question past sixty, somewhat stooped. [...] The expression on his face seemed placid, midway between a daze and thoughtfulness. He did not look at the things around him, nor did they seem to interest him.⁵²⁾

Doch kurz danach geschieht etwas für unsere Frage Entscheidendes:

What happened then defied explanation. Directly behind Stillman, heaving into view just inches behind his right shoulder, another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman's. [...]

Quinn froze. There was nothing he could do now that would not be a mistake. Whatever choice he made – and he had to make a choice – would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end.⁵³⁾

Angesichts dieses pointiert unerklärten und unerklärlichen Vorfalles und der hieraus folgenden „uncertainty“ lohnt es sich kaum noch, der Frage nach der Richtigkeit von Quinns Gesichtsdeutung nachzugehen. Der Stillman, dem Quinn schließlich folgt und mit dem er später ins Gespräch kommt, stottert jedenfalls nicht. Er wirkt auch nicht unbedingt „high-strung“, also innerlich angespannt, und von einem zarten Gemüt kann man nach allem, was man von ihm erfährt, ebenfalls nicht sprechen. Stillmans Gesicht, so zeigt sich, dementiert also Quinns ‚Lektüre‘ nachhaltig. Diese Unlesbarkeit wird im übrigen massiv durch wiederholte Thematisierungen ausfallender Semiose vorbereitet (z. B. als Ergebnis eines erneuten Betrachtens des Fotos: „Stillman's face told him nothing“ [54]). Aber diese semiotische Opazität des Gesichts verblasst, wie gesagt, hinter dessen Verdoppelung: Dadurch nämlich verliert es nicht bloß die Funktion eines Charakterindex, sondern die noch viel elementarere der Identifikation einer Person. Im Nachhinein erweist sich so die scheinbar nebensächliche Bemerkung, dass beim ersten Anblick von Stillmans Foto dieser für Quinn nicht nur charakterologisch opak, sondern auch ohne Identität schien, als besonders gewichtig: „it could just as easily have been anyone“. Gesichter identifizieren nicht mehr, denn in der dargestellten Welt gibt es – so wird hier offenbar bedeutet – gar keine essentielle Identität mehr. Mit dem Jedermann Stillman illustriert Auster aber nicht etwa großstädtische Vermassung und Entfremdung, sondern ein Philosophem des Postmodernismus: die ‚Dezen-

⁵²⁾ Ebenda, S. 55.

⁵³⁾ Ebenda, S. 55f.

rierung des Subjektes‘, die Entkernung der Person zur zufälligen ‚Echokammer‘ vorgängiger Diskurse in einer vom Zufall („chance“) regierten Welt, in der aller Sinn arbiträr („arbitrary“) ist.

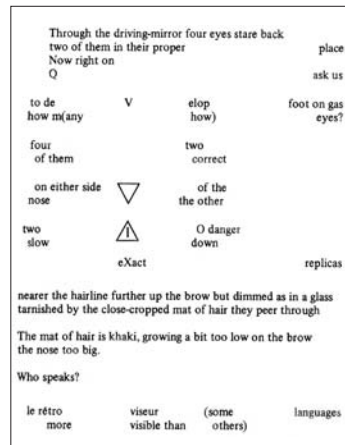
Da ist es nur konsequent, wenn Daniel Quinns eigene Identität ihrerseits fragwürdig ist: Er ist nicht bloß Privatdetektiv, sondern auch – wie Paul Auster selbst – Autor von Detektivromanen, und wird denn auch mehrfach am Anfang unter dem Namen „Paul Auster“ angerufen. In ‚Wirklichkeit‘ hat er jedoch ein anderes Pseudonym, nämlich William Wilson. Dieser Name weist jedoch – ebenso wie seine Anfangsbuchstaben D und Q, die explizit mit Don Quijote in Zusammenhang gebracht werden – weg von einer realen Person und hin auf eine literarische Gestalt: auf den gleichnamigen Helden von Edgar Allan Poes Geschichte ›William Wilson‹ (1839), wohl nicht zufälligerweise die Geschichte eines Schizophrenen. Als Person fühlt sich Quinn jedoch einem anderen besonders nahe: Max Work. Dies aber ist Quinns eigene Erfindung, nämlich sein fiktiver Detektiv.

Angesichts so vieler Indizien postmoderner Multiplikation, Dezentrierung und Fiktionalisierung des Subjekts muss nur mehr am Rande vermerkt werden, dass natürlich Quinns/Works/Wilsons/Quijotes‘ Queste nach Stillman Sr. zu keinem Ergebnis führt: Quinn nämlich verschwindet am Ende ebenso – und ebenso unerklärt – wie Stillman. Dieses Verschwinden und das rote Notizbuch, das Quinn als letztes Indiz seiner eigenen Existenz und ‚Realität‘ hinterlässt, sind Allegorien postmoderner Auflösung des Ichs in einer Welt von Texten.

Damit zeigt sich: Physiognomiedeskriptionen werden bei Auster wie bei anderen Zeitgenossen, die insofern den *mainstream* der postmodernen Episteme repräsentieren, z. B. bei Christine Brooke-Rose⁵⁴⁾ oder Julian Barnes⁵⁵⁾, nur mehr als ironi-

⁵⁴⁾ Brooke-Rose beginnt (und beendet) ihren Roman ›Thru‹ (1974), einen anti-illusionistischen Kulminationspunkt experimentellen englischen Erzählens, mit der Dekonstruktion des realistischen Topos einer Expositionsbeschreibung einer der Hauptfiguren, welche die Autorin mit selbstreflexiven Passagen mischt und insgesamt – nicht zuletzt durch die Präsentation mit Hilfe eines ikonischen *typographical device* – metafictional umfunktionalisiert: Es handelt sich um die emblematische Situation eines Autofahrers, der bei einer Nachtfahrt in einen offenbar ungewöhnlich eingestellten Rückspiegel blickt, wobei das klassische mimetische Symbol des Spiegels hier umgedeutet wird zu einer Chiffre für jene Autoreflexivität, die den gesamten Roman durchzieht. (CHRISTINE BROOKE-ROSE, Thru, in: DIES., The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels. Manchester: Carcanet 1986 (1974), S. 577–742, hier: S. 579f.) – Im Einklang mit der radikalen Sinnentleerung, in deren Zeichen der Roman steht, wird hier bis auf die stereotype Übertreibung „a young god“ nur – im Übrigen in der Spiegelung verzerrte – physische Oberfläche geboten und keine z. B. charakterologische Deutung mehr vorgenommen.

⁵⁵⁾ In Julian Barnes‘ Satire auf den von Jean Baudrillard beschriebenen postmodernen Realitätsverlust durch „précession des simulacres“, ›England, England‹ (1998), ist auch die Bedeutsamkeit



sche Zitate einer überlebten Konvention verwendet⁵⁶). Mehr noch: Sie dienen der Dekonstruktion dessen, wofür sie zumal im 19. Jahrhundert zeichenhaft waren: des Glaubens an die Lesbarkeit einer sinnvoll geordneten Welt. Austers ›City of Glass‹ beschwört denn auch im Romantitel nur mehr ironisch eine längst verlorene Transparenz. Was hinter der gläsernen Oberfläche noch wahrgenommen werden kann, sind keine Charaktere, keine Stadt, keine Realität mehr, sondern postmoderne Textualität und fiktionale Konstruktivität der Wirklichkeit.

Dieselbe Konstruktivität findet sich schon an der Oberfläche des Wahrgenommenen, wie die Wanderungen Stillmans in Austers Roman zeigen: Denn diese ergeben, als Muster auf dem Stadtplan eingetragen, vermeintlich Buchstaben. Diese sind jedoch von ebenso ungewisser Bedeutung wie die Zeichen von Stillmans Physiognomien. So besitzt die Physiognomie der Welt von ›City of Glass‹ nur mehr in ironischer Hinsicht eine – nichts-sagende, ›stille‹ – Tiefendimension, denn das postmoderne Bezeichnende hat den Kontakt zum Bezeichneten, zu den Signifikanten, verloren: Es weist nur mehr endlos auf weitere Signifikanten. Insofern dieser Verlust im Zeichen eines postmodernen Sprach- und Fiktionsdeterminismus bei gleichzeitigem Verlust des Glaubens an die Essenz menschlicher Individualität steht, korreliert er mit jener postmodernen Episteme, wie sie Foucault ansatzweise am Ende von ›Les Mots et les choses‹ als „l'absolue dispersion de l'homme“, als fundamentale Dezentrierung des Menschen, skizziert hat: „[...] l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage“⁵⁷).

Im Grunde lohnt also sinnliche Welt- und Menschen-, Wahr-, Wahr-, Wahrnehmung unter diesen Bedingungen nicht mehr, denn die Wahrheit hat vor lauter Kontingenz, Textualität und Fiktionalität abgedankt, und auf das Sinnliche scheint man im

des Gesichtsausdrucks von Sir Jack, des Produzenten eines *theme-park*-artigen Simulacrums von England, von diesem Realitätsverlust und ontologischen Zweifel erfasst, wie folgende Beschreibung aus der Sicht von Sir Jacks „Ideas Catcher“ nahe legt: „Paul Harrison, the Ideas Catcher [...] panned upwards to his employer's face: the wavy, boot-black hair; the fleshy ears, the left lobe pulled long by one of Sir Jack's negotiating tics; the smooth convexity of jowl which buried the Adam's apple; the clarety complexion; the slight pock-mark where a mole had been removed; the mattressy eyebrows with their threads of grey; and there, waiting for you, timing how long it took to get your courage up, the eyes. *You saw so many things in those eyes – benign contempt, cold affection, patient irritation, logical anger – though whether such complexities of emotion in fact existed was another matter.* Reason told you that Sir Jack's technique of personnel-management consisted in never offering the mood or expression obvious to the occasion. But there were also times when *you wondered if Sir Jack was merely standing before you holding in his face a pair of small mirrors, circles in which you read your own confusion.*“ (JULIAN BARNES, England, England, London: Picador 1999 (1998), S. 30ff.; Hervorhebungen von mir).

⁵⁶) Gegenüber diesem *mainstream* ist jedoch, ähnlich wie im Modernismus und – unter anderem Vorzeichen – im Erzählen des Realismus im 19. Jahrhundert, auch ein wenigstens partieller literarischer „contre-discours“ im Verhältnis zur Physiognomik zu verzeichnen. In der Gegenwart wie im Modernismus treten solche Rückgriffe auf die ehemals dominante Tradition in der Regel im Verein mit einem eher traditionell wirkenden (wenn auch unter solcher Oberfläche durchaus doppelbödigen) Erzählen auf. So suggeriert z. B. Ian McEwan in seinen neueren Romanen (z. B. in ›Enduring Love‹ [1998] oder in ›Atonement‹ [2001]) zumindest noch die *Möglichkeit* einer sinnvollen Lesbarkeit von Gesichtsausdrücken.

⁵⁷) FOUCAULT, Les Mots et les choses (zit. Anm. 4), S. 397.

Zeichen universaler Zeichenhaftigkeit getrost verzichten zu können. Daher zerstören postmoderne Romane denn auch stets das mit mehr oder weniger Intensität, was einst mit der imaginären Wahrnehmung im Leser korrelierte: die ästhetische Illusion. Weltwahrnehmung reduziert sich auf kognitive Textwahrnehmung, mehr noch, auf eine Wahrnehmung von Texten ungewisser Bedeutung. Ebendies manifestiert sich in postmodernen Physiognomiedeskriptionen, für die Auster ein typisches Beispiel liefert. Darin unterscheiden sich diese von realistischen Deskriptionen des 19. Jahrhunderts, und das macht nach wie vor unsere Metawahrnehmung von Gesichtsbeschreibungen interessant: War im Realismus ein Gesicht mit seiner transparenten Zeichenhaftigkeit im Rahmen der modernen Episteme noch ein privilegierter Index für eine unter der Oberfläche entdeckbare charakterliche Wirklichkeit von Individuen, so indiziert die postmodern-opake Physiognomiedeskription auf kaum minder deutliche Weise den Verlust solcher Wirklichkeit. In der Tat: In Welten wie derjenigen der ›City of Glass‹ entpuppen sich die fiktiven Wahrnehmungen sogar professioneller Detektive als Illusionen, denen keine Korrektive mehr gegenübergestellt werden. Daher wird die imaginäre Wahrnehmung von Gesichtern und Personen dem Leser auch regelmäßig erschwert oder gar unmöglich gemacht: indem die Objekte dieser Wahrnehmung als textuelle, sprachliche Konstrukte bloßgelegt werden, aber auch, indem sie als unwahrscheinlich entwertet werden, wie dies im doppelten Stillman der Fall ist, und indem der Blick des Lesers massiv von der Konkretisation eines sinnlichen Gegenstandes abgezogen und auf dessen allegorische Konstrukthaftigkeit hingelenkt wird (dies sind Verfahren, die quer zu den am Ende von Kapitel 2 genannten Prinzipien der Illusionsbildung stehen). Durch diesen pointierten Erwartungsbruch wird im postmodernen Text das betont, was auch in den vorliegenden Betrachtungen zur Wahrnehmung von Physiognomien in der Literatur versucht wurde: der Akzentumsprung von einer Wahrnehmung erster Ordnung zu einer Wahrnehmung der Wahrnehmung, also zu einer Metawahrnehmung.

*5. Schluss: literarisch dargestellte Wahrnehmungsprozesse
als Chiffren von Welt-Anschauungen'*

In den vorangehenden Überlegungen wurde die Wahrnehmung von Physiognomien in der Erzählkunst in zweierlei Hinsicht diskutiert: einmal in systematisch-wahrnehmungstheoretischer, zum anderen in historisch-epistemegeschichtlicher. Dies sind grundsätzlich verschiedene Aspekte, in der Literatur aber gehören sie zusammen. Denn aufgrund der Besonderheit dieses Mediums können hier Gesichter weit weniger, als dies z. B. in der Malerei der Fall wäre, dem Rezipienten für eine gewissermaßen naive, sinnliche Wahrnehmung an- und dargeboten werden. Dafür fällt es dem Medium Literatur besonders leicht, Wahrnehmungen und Wahrnehmungsprozesse werkintern sowohl zu inszenieren als auch zu kommentieren – oder Deutungen pointiert zu unterlassen und ins Leere laufen

zu lassen. Gerade das aber eröffnet dem kritischen Leser die Möglichkeit jener epistemegeschichtlichen Metawahrnehmung, jener Deutung von dargestellter Wahrnehmung als Chiffre zugrunde liegender Welt-, Anschauungen', die hier an einigen Beispielen erläutert wurde. Die epistemegeschichtlichen Ergebnisse, der Kontrast zwischen dem Realismus des 19. Jahrhunderts und dem Postmodernismus des 20. Jahrhunderts, mögen dabei nicht überraschen. Sehr wohl überraschend oder zumindest bemerkenswert erscheint jedoch, dass dergleichen fundamentale Elemente implizierter Weltsichten sich punktuell quasi im Brennspiegel von so scheinbar nebensächlichen und oft stereotypen Erzählbausteinen wie physiognomischen Deskriptionen nachweisen lassen. Die diesbezügliche Bedeutung dieser in so vielen Erzählwerken vorkommenden Details zu erhellen war ein Hauptziel dieser Untersuchung.

Vom Standpunkt der skeptischen Postmoderne mag man dazu tendieren, im Lichte dieser Metawahrnehmung die vor-postmodernen, realistischen Konstruktionen 'lesbarer' Physiognomien als trivial zu belächeln. Freilich ist solches trivialisierende 'Konstruieren', wie Siegfried J. Schmidt betont hat, ein durchaus verbreiteter und pragmatisch gerechtfertigter Vorgang. Denn, so sagt er,

menschliche Beobachter [sind] [...] ständig dabei [...], ihre Umwelt in eine triviale Maschine mit eindeutigen Input- und Output-Beziehungen zu verwandeln [...]. In unserer Gesellschaft werden Sprache und Kultur, soziale Rollen, Kleidung, Frisur usw. [und, so kann man ergänzen, auch Physiognomie und Pathognomie] eingesetzt, um deren Unvorhersagbarkeit und Indeterminierbarkeit partiell zu reduzieren und pragmatisch Interaktion und Kommunikation zu erleichtern.⁵⁸⁾

Dieses Streben nach Erleichterung von Orientierung und Kommunikation schien in der zumal durch fortschreitende Urbanisierung zunehmend unübersichtlichen Welt des 19. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung zu sein. Allerdings erzeugte derselbe Empirismus, dem realistische Physiognomiedeskriptionen im Zeichen der modernen Episteme verpflichtet sind, auch ein verstärktes Bewusstsein von der empirischen Inadäquatheit physiognomischer Deutungen. Im Grund legte dieser Empirismus damit auch den Konstruktcharakter erzählerischer transparenter Physiognomien zunehmend bloß. Dies wurde ansatzweise bereits von einigen Realisten wie George Eliot selbst gesehen und führte im 20. Jahrhundert zu einer pointierten Abkehr von der Konstruktion transparenter Physiognomiewahrnehmung.

Diese Abkehr steht in einem größeren Zusammenhang, der ebenfalls über die Beobachtung eines Details wie des Umgangs mit Physiognomiewahrnehmung erhellt werden kann: Im Ergebnis zeigte sich 'City of Glass' gegenüber der Wahrnehmung – nicht nur von Physiognomien – als Tor zu einer wie immer gearteten Wahrheit als äußerst skeptisch. Es ist hier nicht der Raum, die Beziehungen dieser

⁵⁸⁾ SIEGFRIED J. SCHMIDT, Die Wirklichkeit des Beobachters, in: KLAUS MERTEN/S. J. SCHMIDT/SIEGFRIED WEISCHBERGER (Hrsgg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 2–19, hier: S. 12. – Vgl. auch zum gerade bei der Gesichtswahrnehmung exemplarisch sich manifestierenden Wesen von „perception as a process of categorizing“ – von einem anthropologischen und kunsthistorischen Gesichtspunkt – GOMBRICH, Art and Illusion (zit. Anm. 12), bes. S. 47ff. (Zit. S. 48).

Skepsis zur Spezifik postmodernen Wissens jenseits der Literatur zu diskutieren. Nur so viel sei angedeutet: Im Zentrum von ›City of Glass‹ stehen offensichtlich nicht fiktive Wahrnehmungsobjekte, sondern Wahrnehmungsvorgänge. Diese sind ebenso offensichtlich von Simulacra, von Abbildungen (z. B. dem Foto Stillmans) und sprachlichen Texten gesteuert (für die exemplarisch das fragmentarische Muster steht, das sich aus Stillmans Wanderungen durch New York ergibt und in dem Quinn einen Text zu erkennen glaubt). Diese Bilder, Simulacra und Texte ebnen nicht den Weg zu einer wie immer gearteten Realität, sondern verweisen letztlich nur auf sich selbst. Damit liegt in ›City of Glass‹ ein metafiktionaler Text vor, der selbstreflexiv auf die im weiten Sinn Textgesteuertheit aller Wahrnehmung verweist. Mit dieser sich auch und gerade in der narrativen Behandlung von Physiognomien manifestierenden Überzeugung von der Text- und Fiktionsgesteuertheit wie auch mit der sich ebendort zeigenden Dezentrierung des Individuums und mit dieser Selbstreflexivität des Textes aber schreibt sich Austers Roman ein in weit über die Literatur hinausgehende Tendenzen, die sich auch in anderen Wissensbereichen und Künsten der Gegenwart antreffen lassen und zentrale Philosopheme postmodernistischer Weltanschauung bilden⁵⁹). Allerdings ist der ›City of Glass‹ zugrunde liegende Glaube an die totale Textualität und Fiktionalität von Realität und Individuum sowie unserer Wahrnehmung derselben ebenfalls ein Konstrukt, und auch hierauf vermag Literatur – obwohl gewissermaßen wider Willen – aufmerksam zu machen, nicht zuletzt wiederum durch die Ermöglichung der Meta-Beobachtung eines spezifischen Umgangs mit Gesichtswahrnehmungen: Denn zumindest solange es keine geklonten Erwachsenen mit identischer Lebensgeschichte gibt, werden Physiognomien nur in einer fiktiven Welt, die – z. B. zu postmodern-allegorischen Zwecken – entsprechend konstruiert ist, derart identisch und damit derart untauglich zur Identifikation von Individuen erscheinen können wie diejenigen der beiden Stillmans.

⁵⁹) Damit wäre ›City of Glass‹ zwar nicht eine Mimesis von Wirklichkeit, würde aber immer noch ein Element der gegenwärtigen Episteme ‚spiegeln‘. Hierbei ist allerdings fraglich, welchen Anteil eine solche ‚Spiegelung‘ im Verhältnis insbesondere zur Mit-Produktion einer postmodernen Episteme besitzt.