

Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.)

# Figuren der Übertragung

Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit

CHRONOS

Umschlagabbildung: ©©©©

© 2009 Chronos Verlag, Zürich  
ISBN 978-3-0340-0938-6

## Inhaltsverzeichnis

MICHAEL GAMPER, KARL WAGNER Einleitung	7
---	---

### Umsätze im Wissen der Zeit

CHRISTIAN BEGEMANN Das »Titelblatt der Seele«. Stifters Gesichter und das Dilemma der Physiognomik	15
---	----

STEFAN WILLER Grenzenlose Zeit, schlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters <i>Nachkommenschaften</i>	45
--	----

MONIKA RITZER Zur Formierung von Stifters Naturbegriff im Kontext der zeitgenössischen Philosophie	63
---	----

SASKIA HAAG Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters Nachsommer	77
---	----

CHRISTIAN VAN DER STEEG Adalbert Stifters Erzählen für Neuseeländer. Wissenstransport und Kunstwerk zu Stifters Lebzeiten	87
--	----

HANS-GEORG VON ARBURG Hausen im Niemandsland. Stifters Architekturen zwischen Historismus und Neuem Bauen	109
--	-----

### Übertragung schreiben

CORNELIA HERBERICHS Grenzen des Wissens. Übertragung mittelalterlicher Historiographie im <i>Witiko</i>	137
--	-----

JOHANNES JOHN Äußerungen eines »Gefertigten« – Edition und Interpretation am Beispiel von Adalbert Stifters <i>Amtlichen Schriften zu Schule und Universität</i>	155
---	-----

<b>Persönliches Kontroll PDF: nicht verbreiten 23.7.09</b>	5
--	---

DANIEL MÜLLER NIELABA »Wehen«: Zur Figur des »Gesezes«	175
---	-----

### Naturwissenschaftliche Korrespondenzen

ULRICH JOHANNES BEIL Sterne und Fußnoten. Medialität, Physik und Phantastik in Stifters <i>Der Condor</i>	187
--	-----

MICHAEL GAMPER Stifters Elektrizität	209
---	-----

PETER SCHNYDER Schrift – Bild – Sammlung – Karte. Medien geologischen Wissens in Stifters <i>Nachsommer</i>	235
---	-----

SABINE SCHNEIDER Kulturerosionen. Stifters prekäre geologische Übertragungen	249
---	-----

### Komparatistische Transgressionen

SONJA OSTERWALDER Trostlose Wissenschaft, schreckliches Leben. Adalbert Stifter und Edgar Allan Poe	273
---	-----

ROBERT LEUCHT Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk: Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters <i>Der Nachsommer</i>	289
---	-----

WERNER MICHLER Die Studie als Zweck. Stifter und die Präraffaeliten	307
--	-----

KARL WAGNER George Eliot und die deutsche Wissenschaftskultur	327
--	-----

Zu den Autorinnen und Autoren	341
-------------------------------	-----

CHRISTIAN BEGEMANN

## Das »Titelblatt der Seele«

### Stifters Gesichter und das Dilemma der Physiognomik

#### I. Stifter und die Physiognomik – eine Positionsbestimmung

Auf den ersten Blick scheint es ein wenig ergiebigeres Unterfangen, sich Stifters Texten unter dem Gesichtspunkt der Physiognomik zu nähern. Man tritt dem Autor wohl nicht zu nahe, wenn man bemerkt, dass das Äußere seiner Figuren wenig einprägsam ist. Kaum jemand dürfte sich an unveränderliche Kennzeichen und unverwechselbare Merkmale der Figuren Stifters erinnern. Kein Wunder: Es gibt sie nicht. Die niedrige Stirn und die Adlernase eines Julien Sorel,<sup>1</sup> die geschwollenen und ständig tränenden Augen nebst vierschrötiger Nase des Père Goriot,<sup>2</sup> Lisa Bolkonskajas zu kurz geratene Oberlippe mit dem »leisen Anflug« eines Schnurrbärtchens,<sup>3</sup> Kapitän Ahabs gewaltige fahle Narbe<sup>4</sup> – dergleichen steckbrieftaugliche Eigenheiten wird man bei Stifter ebenso wenig finden wie detaillierte literarische Porträts im Stile etwa Thomas Manns. Zwar ist Stifters Frühwerk verglichen mit dem Spätwerk noch vergleichsweise auskunftsfreudig hinsichtlich des Aussehens der Figuren, aber schon hier beschränken sich die Bemerkungen zu ihrer Physiognomie in der Regel auf wenige, reichlich allgemein klingende Sätze. Und im *Witiko* schließlich schrumpfen die physiognomischen Merkmale der Figuren vollends auf eine Handvoll stereotyp abgerufener Aspekte zusammen. Dieser Befund scheint physiognomisch nicht viel herzugeben.

Andererseits sind diese Merkmale und ihre Träger auf der Inhalts- wie der Textebene in derart intensive Prozesse der Bedeutungszuschreibung und Bedeutungsentzifferung eingebunden, dass viele Texte in der Tat »wie physiognomische Diskurse« anmuten.<sup>5</sup> Schon in Stifters frühesten Erzählungen erscheint das menschliche Gesicht als das »wundervolle Titelblatt der Seele« (HKG 1.4, 48) – so in den *Feldblumen* – oder als ein anfangs noch »unbeschriebenes Blatt«, auf dem sich dann die »Lettern« des inneren wie des äußeren Lebens einprägen (ebd. 22), wie im *Condor*. Und diese Ansicht wird nicht nur von den Figuren geäußert, sondern auch vom Erzähler selbst geteilt. Wenn der Mensch derart sein eigenes Titelblatt auf sich herumträgt, dann ist er ein Buch, und da die alte Metapher vom Buch der Natur mehr als einmal bei Stifter bemüht wird,<sup>6</sup> so darf man

den Menschen als ein Kapitel jenes größeren Oeuvres begreifen. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass sich die Begegnungen der Figuren bei Stifter nicht selten als regelrechte Leseszenen entfalten, in denen wechselseitige, mal gemisslingende Personallektüren stattfinden – so nicht nur in den genannten Erzählungen, sondern beispielsweise auch im *Hagestolz*, im *Nachsommer* und anderen Texten. Es geht dabei um den Versuch einer Erkenntnis des Menschen, die freilich ungeachtet des Lesebemühens keineswegs von Erfolg gekrönt sein muss, wie beispielsweise die erste Begegnung des Erzählers mit dem armen Pfarrer in *Kalkstein* belegt, von dem es mit Blick auf seine – man muss schon sagen: stiftertypische – Unauffälligkeit heißt: »Das Innere des Mannes war, wie ich sagte, nicht zu erkennen, obwohl sein Aeußeres ziemlich klar und fast weniger, als unscheinbar war« (HKG 2.1, 62). Das gibt für das physiognomische Paradigma insgesamt zu denken, so dass schon aus diesen wenigen Andeutungen hervorgeht, wie sehr Stifters Physiognomik sich in der Spannung zwischen einem Begehren nach Lesbarkeit und der permanenten Gefahr ihres Misslingens ansiedelt.

Stifters Stellung in der Tradition der Physiognomik ist damit bereits teilweise markiert. Beim Versuch seiner Verortung stößt man freilich so gut wie gar nicht auf die großen Namen der theoretischen Physiognomiker. Die pseudoaristotelische *Physiognomonica*, della Porta, Lavater und Lichtenberg, Peter Camper, Engel, Gall, Carus oder, schon am Ende von Stifters Lebenszeit, Piderit, Wundt oder Darwin tauchen in Stifters Werken und Briefen, soweit ich sehe, namentlich nicht auf. Immerhin wird Ernst von Feuchterslebens *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde* von 1844 als Lektüre erwähnt, und von dessen Forschungsbericht führt, ebenso wie von Carl Philipp Hartmanns gleichfalls nachweisbarem Werk *Der Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben* von 1832, eine Linie zur Physiognomik und zu Galls Schädellehre.<sup>7</sup> Stifters intertextueller Weg zur Physiognomik aber scheint insgesamt ein anderer. Er führt in erster Linie über die Literatur – was nicht heißt, dass die diskursiven Positionen, die bei den genannten Theoretikern vertreten werden, nicht auch bei Stifter deutliche Spuren hinterlassen haben, auf welchem Weg auch immer.

Grundsätzlich ist die Physiognomik ein Zweig der Wissensproduktion, der schon immer Schwierigkeiten hatte, die Schwelle zu einer allgemein anerkannten Wissenschaft zu überschreiten. Stärker als die meisten anderen Wissenszweige ist die Physiognomik auf Unterstützung aus dem Bereich der Künste angewiesen,<sup>8</sup> mit denen sie in einen stabilisierenden Kreislauf eintritt. Das belegen etwa die Wechselbeziehungen mit dem Schauspiel, das sich seit dem 17. Jahrhundert auf Ausdruckslehren vom Schlage Charles Lebruns<sup>9</sup> oder später Johann Jacob Engels<sup>10</sup> stützt und damit mimische Normen setzt und verfestigt, die wiederum auf die Theoriebildung zurückwirken. Das belegt weiterhin die ähnlich geartete Angewiesenheit der physiognomischen Theorie auf bildkünstlerisches Mate-

rial, das sich seinerseits häufig an physiognomischen Vorlagen orientiert, und schließlich zeigt dies auch der Einsatz literarischer Verfahren, die man nicht nur in der Anwendung von Metaphorik und Vergleich vorfindet – etwa in den für die frühe Physiognomik maßgeblichen Mensch-Tier-Vergleichen –, sondern auch in der rhapsodisch-aphoristischen Darstellungsweise etwa Lavaters. Auch die immer wieder beklagte kaum zu bewältigende Zahl der zu berücksichtigenden Faktoren und ihre individuelle Schwankungsbreite treiben die Physiognomik ins Literarische, nämlich zur Musterung von Einzelfällen. So verwundert es nicht, dass ein guter Teil der physiognomischen Wissensproduktion im Bereich der Künste selbst geleistet wird, und ebenso wenig verwundert es, dass auch Stifters Weg zur Physiognomik in erster Linie über literarische Autoren zu führen scheint. Bezeichnenderweise findet sich im *Ceuvre* gerade derjenigen Dichter, die Stifters Frühwerk ganz unverkennbar prägen, eine ähnlich schwankende, faszinierte wie skeptische Haltung zur physiognomischen Tradition wie bei Stifter selbst: bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Tieck.<sup>11</sup>

Stifters Interesse erstreckt sich auf alle Bereiche der Physiognomik, jedoch in unterschiedlicher Intensität. Physiognomik »im weitesten Verstand« ist nach Lavater bekanntlich der Oberbegriff für Körpersemiotik im Allgemeinen. Sie ist »die Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen; das, was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermitteltst irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen.«<sup>12</sup> »Im engeren Verstand« hingegen ist Physiognomik eine Teilmenge davon, nämlich die Lehre von der »Kenntniß der Gesichtszüge und ihrer Bedeutung«,<sup>13</sup> wobei vor allem die festen Formen des Gesichts, Knochenbau, Umriss, Proportion usw., Untersuchungsgegenstand sind. Für Stifters Figurenzeichnung spielt die Physiognomik im engeren Sinne durchaus eine Rolle, insbesondere in seinen klassizistisch geprägten Milieus und Figurenkonstellationen, von denen noch ausführlicher zu sprechen sein wird. Bedeutsamer allerdings sind bei ihm *Ausdrucksphänomene* aller Art. Eine weitere Untergruppe der Physiognomik im Allgemeinen bildet das, was man seit Lichtenbergs Attacken auf Lavater als »Pathognomik« bezeichnet. Diese ist »die ganze Semiotik der Affekten oder die Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen, nach allen ihren Gradationen und Mischungen.«<sup>14</sup> Dazu gehören nach Lichtenberg neben dem spontanen Affektausdruck in der Mimik auch die Spuren der habitualisierten Neigungen und der Lebensumstände im Gesicht – auch dies ein Stiftersches Thema. Ganz besonders aber hält es Stifter mit einer Zugabe Goethes zu Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, der zufolge der physiognomische Rückschluss »vom Aeußern aufs Innere« im allerweitesten Sinne zu erfolgen und auch alle Verhaltensweisen, Attribute oder Gegenstände, die Erkenntnisse über das Individuum erlauben, einzubeziehen habe. Getreu der Feststellung Goethes, dass beispielsweise »Kleider und Hausrat eines Menschen

sicher auf dessen Charakter schließen« lassen,<sup>15</sup> gibt sich auch bei Stifter die Figur in allem zu erkennen, was sie tut und womit sie sich umgibt. Insofern kann man das gesamte Ambiente einer Figur als zeichenhafte Extension ihres Charakters verstehen – eine Darstellungstendenz, die sich von *Narrenburg* und *Hagstolz* bis zu *Nachsommer* und *Witiko* prägnant nachweisen lässt.<sup>16</sup> Allerdings würde die Untersuchung einer derart erweiterten Körpersemiotik an dieser Stelle zu weit führen. Die folgenden Überlegungen gelten daher den im engeren Sinne physiognomischen wie den pathognomischen Aspekten bei Stifter, wobei ›Physiognomik im weitesten Verstand‹ im Sinne Lavaters als Oberbegriff beider beibehalten werden soll. Ich beginne an einem *locus classicus*, an dem sich Stifters physiognomisch-pathognomischer Impetus wie seine Konsequenzen für die Darstellung der Figuren im Text mit besonderer Deutlichkeit greifen lassen.

## II. Leseszenen und Lesen lernen

Heinrich Drendorfs erste Begegnung mit seinem Mentor Risach ist im *Nachsommer* als eine komplexe Leseszene gestaltet, in der die Deutung des Aussehens der Figuren mit der der Natur überhaupt verschaltet ist. Kommt das Gewitter oder kommt es nicht – das ist ja die Frage, die Heinrichs Zusammentreffen mit Risach bestimmt. Die felsenfesten Überzeugungen, die der Wanderer aus der Beobachtung des Himmels gewinnt (HKG 4.1, 46, 49), werden von Risach mit Berufung auf »unzweideutige Zeichen« gekontert (51), die anderes erkennen lassen. Bekanntlich mündet dieser latent gereizte Disput am nächsten Tag in eine ausführliche Darlegung, wie man ausgehend von der Beobachtung von »Vorzeichen« und »Anzeichen« über »Schlüsse« zur »Voraussage« von Naturphänomenen wie dem Wetter gelangt, die »mit fast völliger Gewißheit« möglich sei (118 ff.) – obgleich, wie an Heinrich ersichtlich wird, die »Anzeichen [...] auch täuschen« können (119). Man darf diesen Rahmen aus systematischen wie narrativen Gründen nicht aus den Augen verlieren, wenn man sich den physiognomischen Verfahren zuwendet, werden diese doch der Natursemiotik parallel geführt. Ebenso nämlich wie beim Gewitter täuscht sich Heinrich in der »unscheinbar[en]« Gestalt des weißhaarigen Mannes, den er offenbar für einen Dienstboten hält, jedenfalls nicht für den »Herrn des Hauses«. Indem er sich diesem vorstellt, appelliert er zugleich an die Lesetätigkeit des anderen: »Ich bin ein Wandersmann, wie ihr an meinem Ränzchen seht« (49). Heinrich liest also nicht nur die Körperoberfläche des Gegenübers als sozialen Indikator, sondern antizipiert sich auch selbst als Gegenstand physiognomischer Entzifferung. Womit er mehr Recht hat, als er ahnt. Denn Risach weiß, nachdem er Heinrich »einen Augenblick« lang gemustert hat, nicht nur, dass sein Haus, »wie ich an



euch sehe, [...] auch euch gerne beherbergen« wird (51), er evaluiert auch Heinrichs falsche Naturzeichendeutung, indem er diese selbst als ein prognosefähiges Indiz interpretiert:

›Wenn ihr namentlich eine einzelne Richtung [der ›neuen Wissenschaftlichkeit‹] einschlagt, so werdet Ihr in derselben ungewöhnlich große Fortschritte machen.« | ›Woher schließt ihr denn das?‹ fragte ich. | ›Aus eurem Aussehen‹, erwiderte er, ›und schon aus der sehr bestimmten Aussage, die ihr gestern in Hinsicht des Wetters gemacht habt. | ›Diese Aussage war aber falsch‹, antwortete ich, ›und aus ihr hättet ihr gerade das Gegenteil schließen können.« | ›Nein, das nicht‹, sagte er, ›eure Äußerung zeigte, weil sie so bestimmt war, daß ihr den Gegenstand genau beobachtet habt, und weil sie so warm war, daß ihr ihn mit Liebe und Eifer umfaßt; daß eure Meinung deßohngeachtet irrig war, kam nur daher, weil ihr einen Umstand, der auf sie Einfluß hatte, nicht kanntet, und ihn auch nicht leicht kennen konntet; sonst würdet ihr anders geurtheilt haben.« (125)

Die Einschätzung einer Person erfolgt also gewissermaßen hinter dem Rücken ihrer expliziten Aussagen. Risachs Schlüsse könnten sich zwar auf das stützen, *was* gesagt wird, gründen aber stärker auf dem, *wie* es gesagt wird, weil dieses ›Wie‹ vielfältige Hinweise auf das Verhalten, die charakterliche und affektive Disposition und die Vorgeschichte des Gegenübers enthält. Zuallererst aber stützt sich die Einschätzung auf das Aussehen. Und aus diesem sieht Risach überdies bereits beim ersten Blick auf Heinrich voraus, dass er seinen künftigen Quasi-Schwiegersohn vor sich hat, wie er Jahre später berichtet. Woher er das weiß? Er weiß das anfangs selbst nicht (HKG 4.3, 225), und darauf wird noch zurückzukommen sein.

Man sieht aber schon soviel: Eine Zeichendeutung kommt bei Stifter selten allein. Die Personen deuten das »Aussehen« ihres Gegenübers, und sie wissen, dass dieses dasselbe tut, indem es beobachtet und Schlüsse zieht. Diese Tätigkeit ist aber wiederum Teil umfassenderer Zeichenprozesse, die sich auf die ganze Natur beziehen und letztlich deren Ordnung rekonstruieren. Das macht die physiognomische Tätigkeit zwar noch nicht unbedingt zu einem Zweig der Naturwissenschaft, sie steht aber doch in deren epistemischem Kontext und wird mit ihr parallelisiert. Und weil die beiden ineinander verschränkten Zeichenlektüren so essentiell für die Orientierung im sozialen wie natürlichen Umfeld sind, werden sie selbst Gegenstand einer weiteren Beobachtung, einer Beobachtung zweiter Ordnung – im *Nachsommer* wird diese am nächsten Tag und dann noch einmal Jahre später erörtert.

Man sieht aber auch: Während sich Heinrich doppelt täuscht, im Gewitter und in Risach, gelingt diesem eine doppelte, naturkundliche und physiognomische »Voraussage«. Heinrich ist zwar schon ein Beobachter, er hat aber gerade im Be-

reich der Physiognomik noch eine Menge zu lernen, um den Abstand zu Risach irgendwann einmal aufzuholen. Das zeigt auch seine erste Begegnung mit seiner späteren Frau. Sie erfolgt im Theater – und diese Szene wird ebenfalls Gegenstand nachträglicher Reflexion (HKG 4.2, 262 f.). Wir erfahren nicht mehr von Natalie, als dass sie »unbeschreiblich schön« ist und »zwei große schöne Augen« hat (HKG 4.1, 198), mit denen sie den Ich-Erzähler, so glaubt er, freundlich ansieht. Mehr scheint sich auch Heinrich nicht gemerkt zu haben, denn beim nächsten Mal löst das Mädchen nur eine vage Erinnerung aus, er erkennt es jedoch nicht wieder. Zwar wünscht sich der angehende Naturforscher, »auf das Angesicht Nataliens zu schauen, was etwa in ihr vorgehen möge, und was sich in den Zügen spiegle« (251), muss aber sogleich einräumen, dass er »keine Geschicklichkeit [hatte], Menschen zu beurtheilen, ich konnte mir die Gesichtszüge derselben nicht zurecht legen, sie mir nicht einprägen, und sie nicht vergleichen; daher konnte ich auch nicht ergründen, wo ich Natalie schon einmal gesehen haben könnte.« (252) Wie sagt der Großvater in *Granit* so treffend zu seinem Enkel? »Siehst du, alles muß man lernen« (HKG 2.2, 41).

Im *Nachsommer* geht naturgemäß auch das nicht ohne Systematik ab. Die Schulung der physiognomischen Fähigkeiten Heinrichs erfolgt im Konnex mit dem Auftauchen mehrerer anderer Programmpunkte in seinem Bildungsplan. Erstens entdeckt Heinrich die Kunst, und insbesondere eine Kunst, die in Form von Gemälden, Gemmen und Marmorstatuen den Menschen darstellt (HKG 4.2, 73 f., 154 f., 158 f. u. ö.). Zweitens wendet sich Heinrich, der schon früher Naturgegenstände für wissenschaftliche Zwecke abgebildet hatte, in diesem Zusammenhang nun auch der Praxis der Landschaftsmalerei zu, wobei das Ziel nicht so sehr die naturkundliche Korrektheit, sondern die Wiedergabe von »Seele« und »Wesenheit« seiner Gegenstände ist (34, 37). Drittens treten jetzt die verschiedenen »Abtheilungen der menschlichen Gesellschaft« als Studienobjekte in sein Gesichtsfeld (59), so etwa der Adel, an dem Heinrich ein soziales Sehen trainiert: »Ich lernte Leute von höherem Adel kennen, lernte sehen, wie sie sich bewegen, wie sie sich gegenseitig behandeln, und wie sie sich gegen solche, die nicht ihres Standes sind, benehmen« (55). Die Engführung dieser Linien mündet fast zwangsläufig in ein physiognomisches Interesse und in die entsprechende zeichnerische Reproduktion von Gesichtern. »Ich fing nun an, Männer und Frauen, die in höherem Alter sind, zu betrachten, und sie um die Bedeutung ihrer Züge zu erforschen« (165). In diesem Sinne richten sich auch Heinrichs Zeichnungen von Köpfen »auf den Ausdruck, gleichsam, wenn ich das Wort gebrauchen darf, auf die Seele, welche durch die Linien und die Farben dargestellt wird [...] ich suchte und haschte nach einem Innern, nach irgend etwas, das weit außer dem Bereiche von Linien und Farben lag, das größer war als diese Dinge, und doch durch sie darzustellen sein mußte« (167). Offenbar ist das adäquate

Verständnis von Bedeutungen immer auch an deren Produktion gekoppelt. Mit Blick auf das Studium der Kunstwerke wie die eigene zeichnerische Produktion darf man hier von einer medialen Vermittlung der Menschenkenntnis durch die Kunst sprechen. Heinrich begreift im Zusammenhang seines neuen Studiengabiets weiterhin – und damit bewegt er sich auf der Argumentationslinie Lichtenbergs –,<sup>17</sup> dass sich die »Bedeutung« des Gesichts aus mindestens zweierlei zusammensetzt, da dieses nicht nur Fläche eines »Ausdrucks«, sondern auch eines Eindrucks ist. Im Gesicht zeigen sich zum einen im Sinne der Pathognomik die mimischen Korrelate von Gefühlen, Affekten und habitualisierten Dispositionen, zum anderen weist es Spuren der gelebten Vergangenheit auf, von der es leise »spricht« (165). Es zeigt daher auch die Einprägungen der Erziehung, wie etwa im Fall der städtischen Jünglinge, bei denen der »Ausdruck ihrer Mienen« darauf hinweist, »daß ihr Geist verzogen worden sein mag«. Überhaupt drücken die Gesichter der Gesellschaftsmenschen überwiegend Unerfreuliches aus, sei es »Neid sei es irgend eine Begierlichkeit sei es bloße Abgelebtheit oder Geistlosigkeit« (166). Als Schnittstelle von Innen und Außen ist das Gesicht also Einprägungen aus beiden Richtungen unterworfen. Diese zeichenhafte Qualität, von Heinrich gerne als Sprache bezeichnet (HKG 4.2, 74, 165; HKG 4.4, 14), besteht semiotisch gesehen in erster Linie in Indizes und Spuren, geht aber offenbar auch darüber hinaus, wie sich am antiken Gegenbild der Gemmen und Statuen zeigen wird. Wie jede Sprache setzt sich auch die des Gesichts bei Stifter aus einer Ebene der »Bedeutung« und aus einer Ebene der zeichenhaften Materialität zusammen, die die erstere »ausdrückt«, von ihr aber substantiell verschieden ist – das ist beim »Material« des Gesichts nicht anderes als bei den Materialien des Malers (Linien und Farben), die jenes »darzustellen« haben (HKG 4.2, 167). Und wie jede Sprache oder Schrift muss auch die sichtbare Sprache der Physiognomie erlernt werden.

Es ist eine solche physiognomische Schulung, die wir auch bei Risach voraussetzen dürfen. Wenn also er, der den Leib als das gleichnishafte »Gewand der Seele« bezeichnet,<sup>18</sup> in Heinrich gleich anfangs die Eigenschaften sieht, die diesen zum Gatten Natalies qualifizieren, dann ist daraus nicht zu folgern, es handle sich um einen Akt einer unvermittelten spontanen, ja epiphanischen Erkenntnis.<sup>19</sup> Zweifellos begegnet bei Stifter, und besonders beim frühen Stifter, etwa in den *Feldblumen*, immer wieder das *Wunschbild* einer völligen Transparenz des Gegenübers in der Kommunikation oder der physiognomischen Erkenntnis. So gut wie immer aber wird es gebrochen nicht nur durch ein uneigentliches Sprechen im Modus des »Als-Ob«, sondern auch durch eine Darstellung, die das vermeintlich Unvermittelte immer wieder auf die Unhintergebarkeit der Signifikation bezieht.<sup>20</sup> Die Annahme einer nicht durch Zeichen vermittelten Erkenntnis des Anderen übersieht im Falle des *Nachsommer* zudem den semiotischen wie

den pädagogischen Rahmen, in dem die physiognomische Wahrnehmung sich ereignet. Viel eher mag man hier an einen anderen Anhänger des »Indizienparadigmas«, wie Carlo Ginzburg das genannt hat,<sup>21</sup> denken, nämlich an Sherlock Holmes, der bei seiner ersten Begegnung Dr. Watson mit einer scheinbar genauen Kenntnis von dessen Vergangenheit verblüfft. Diese Kenntnis verdankt sich einer präzisen physiognomischen Wahrnehmung, die man sich aber nicht als vergrübelte oder gar unbeholfen herumbuchstabierende Lektüre auf den Titelblättern des Seele vorstellen darf. Lektüre ist auch dem schnellen Blick möglich, und im Falle der Physiognomie kann sie im blitzartigen Zusammenschießen von Details zu einem Gesamteindruck erfolgen: »I *knew* you came from Afghanistan. From long habit the train of thoughts ran so swiftly through my mind that I arrived at the conclusion without being conscious of intermediate steps. There were such steps, however. [...] The whole train of thought did not occupy a second.«<sup>22</sup> Eine solche Sekunde lang ruht auch Risachs erster Blick auf Heinrich.

### III. Naturordnung und Klassizismus

Ganz anders als die überwiegend negativ beurteilten Stadtleute zeigt sich physiognomisch die Familie Tarona, die Heinrich als eine in sich differenzierte Einheit wahrnimmt. Auffällig ist, wie sehr der Erzähler nicht allein auf einer Familienähnlichkeit, sondern auf der völligen Gleichheit der Züge von Mathilde, Natalie und Gustav insistiert. Alle haben, wie mehrfach wiederholt wird, »dieselben großen schwarzen Augen [...] dieselben Züge des Angesichts« (HKG 4.1, 244, 251, 252 f.), ja die Geschwister erscheinen wie siamesische Zwillinge, denn wenn sie »sehr nahe an einander gingen, so war es von ferne, als sähe man eine einzige braune glänzende Haarfülle, und als theilten sich nur unten die Gestalten« (253). Es ist deutlich, dass hier nicht die Individualität von Personen beschrieben werden soll, sondern die genealogisch sich herstellende Identität eines Typus, der sich nur nach den Parametern Geschlecht und Alter differenziert (vgl. 244, 252 f., HKG 4.2, 164 ff.). Das gilt übrigens auch für andere Familien bei Stifter, bei denen sich das Aussehen von Generation zu Generation reproduziert – in der *Narrenburg* etwa wird dieser Sachverhalt in den umfassend entfalteten Kontext von Genealogie und Vererbung (im mehrfachen Sinne) gestellt,<sup>23</sup> und ähnlich verhält es sich in den schon vom Titel her signifikanten *Nachkommenschaften*.<sup>24</sup> Familien werden phänotypisch geradezu dadurch konstituiert, dass das Aussehen ihrer Mitglieder gleich ist und gleich bleibt.

Wenn man bedenkt, dass der Terminus ›Familie‹ auch in der naturgeschichtlichen Taxonomie einen systematischen Ort hat (nämlich zwischen Ordnung und Gattung) und dass sich Heinrichs physiognomische Schulung zwar komplementär,

aber auch parallel zu seiner naturwissenschaftlichen Ausbildung vollzieht, dann darf man auch bei der physiognomischen Darstellung der Familie eine Nähe zu den abstrahierenden Verfahren der Naturwissenschaften am Werk sehen, die sich seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts intensiv um den Ort des Menschen in der Naturordnung bemühten. Unterstrichen wird das durch das Bindeglied der Rose. Mathilde erscheint ja von ihrer Vorgeschichte, von ihren Attributen und v. a. von ihrem Aussehen her gleichsam als eine inkarnierte Rose<sup>25</sup> und stellt damit eine Verbindung zu der Rosenwand des Hauses dar. Dort prangen die Rosen bekanntlich nicht nur wegen ihrer Schönheit, ihres Bezugs zur Vorgeschichte von Risach und Mathilde und ihrer symbolischen Besetzung in unerhörter Pracht, sondern sie sind zugleich Teil einer »Sammlung«, die systematisch in einem »Verzeichnisse« verbucht ist und deren Vervollständigung man durch Bestellungen in England zu erreichen sucht (HKG 4.2, 193). Als eine Gattung der Familie der Rosaceae, der Rosengewächse, sind Risachs Rosen immer auch naturwissenschaftliche Objekte, denen ihr botanischer Name in regensicheren Glasröhrchen beigegeben ist. Die einzelne Rose, die unter anderen Perspektiven durchaus auch andere Qualitäten zeigt, wird so zum Exemplar. Durch solche narrative Operationen werden die erzählten Figuren in die Nähe von Naturgegenständen gerückt. Ihre Physiognomie aber ist in diesem Zusammenhang nicht durch individuelle und besondere Züge gekennzeichnet, sondern bestimmt durch Zugehörigkeit zur Einheit der ›Familie‹, Genealogie und Vererbung. Überflüssig zu sagen, dass das in der Welt des Rosenhauses nicht etwa gegen, sondern *für* sie spricht, wird ihnen doch derart von Anfang an ein Platz in der Ordnung der Natur zugewiesen.

Bestätigung gewinnt diese Perspektive auf die Familiengleichheit der Gesichter aus einem anderen Bezugsrahmen. Was mit großer Regelmäßigkeit von Natalies und Gustavs, aber auch Mathildes Physiognomie ausgesagt wird, ist ihre Nähe zu antiken Darstellungen. Dabei geht es nicht nur um (pathognomischen) Ausdruck, sondern durchaus um die festen Formen des Gesichts, d.h. um physiognomische Merkmale im engeren Sinne, wie etwa Stirn und Nase:

Ich betrachtete Natalie, da sie so sprach. Ich erkannte erst jetzt, warum sie mir immer so merkwürdig gewesen war, ich erkannte es, seit ich die geschnittenen Steine meines Vaters gesehen hatte. Mir erschien es, Natalie sehe einem der Angesichter ähnlich, welche ich auf den Steinen erblickt hatte, oder vielmehr in ihren Zügen war das Nehmliche, was in den Zügen auf den Angesichtern der geschnittenen Steine ist. Die Stirne die Nase der Mund die Augen die Wangen hatten genau etwas, was die Frauen dieser Steine hatten, das Freie das Hohe das Einfache das Zarte und doch das Kräftige, welches auf einen vollständig gebildeten Körper hinweist, aber auch auf einen eigenthümlichen Willen und auf eine eigenthümliche Seele. Ich blickte auf Gustav [...] Er war noch nicht so entwickelt [...] aber

es dächte mir, daß er in wenigen Jahren so aussehen würde, wie die Jünglingsangesichter unter den Helmen auf den Steinen aussehen, und daß er dann Natalien noch mehr gleichen würde. Ich blickte auch Mathilden an; aber ihre Züge waren wieder in das Sanftere des Alters übergegangen; ich glaubte deßohngeachtet, vor nicht langer Zeit müßte auch sie ausgesehen haben wie die älteren Frauen auf den Steinen aussehen. Natalie stammte also gleichsam aus einem Geschlechte, das vergangen war, und das anders und selbstständiger war als das jezige. (HKG 4.2, 196)

Der klassizistische Diskurs seit Winckelmann bestimmt nicht nur (neben dem historistischen) die Kunstgespräche des Romans, sondern auch die Wahrnehmung und die Darstellung der Figuren. Diese Antikisierung leistet mehreres:

1. erlaubt sie eine Rückführung der Figuren auf eine normsetzende Anthropologie, auf einen Urzustand des Menschlichen schlechthin, der im Verlauf der Geschichte verlassen bzw. korrumpiert worden sei. Die antiken Gesichter, so entnimmt Heinrich den Gemmen seines Vaters, hatten

Züge, die etwas Fremdes wiesen, das jetzt nicht mehr vorkömmt, und auf eine entlegene Zeit zurückdeutet. Die Züge waren meistens einfach, ja sogar oft unbegreiflich einfach, und doch waren sie schön, schöner und menschlich richtiger [...] als sie jetzt vorkommen. Die Stirnen die Nasen die Lippen waren strenger ungekünstelter, und schienen der Ursprünglichkeit der menschlichen Gestalt näher. (158)

Das antike Gesicht trägt nicht die habitualisierten Verformungen der Zivilisationsgeschichte, sondern zeigt einen Anfangs- und zugleich einen Idealzustand der menschlichen Physiognomie. Dieses Ideal aber ist kein willkürliches kulturelles oder gar subjektives, sondern eines, das in der »Ursprünglichkeit« liegt, mithin in einer Natur, die als normativer Sollzustand und Gattungsbestimmung des Menschen anzusehen ist. Darin konvergiert der antikisierende Darstellungsmodus mit dem naturgeschichtlichen – unter verschiedenen Gesichtspunkten zielen beide auf die Natur des Menschen. Die Momente des Besonderen und »Eigenthümlichen« des Gesichts bewegen sich dabei im Rahmen eines anthropologischen Idealtypus, der einfach, ja »unbegreiflich einfach«, streng und ungekünstelt, also insgesamt wenig differenziert ist. »Dies war«, so heißt es im unmittelbaren Anschluss an die eben zitierten Sätze, »selbst bei den Abbildungen der Greise der Fall, und sogar da, wo man vermuthen durfte, das abgebildete Haupt sei das Bildniß eines Menschen, der wirklich gelebt hat« (ebd.), mit anderen Worten also dort, wo es einerseits um die Spuren gelebten Lebens im Gesicht und andererseits um Markierungen von Individualität geht. Selbst diese Momente einer Abweichung von Ideal und Norm bleiben inner-

halb der Grenzen des menschlich Richtigen und überschreiten es nicht, wie das der nachantike Mensch tun wird. Dass die Idealität der antiken Gesichter nicht allein das Resultat einer idealisierenden Darstellung ist, sondern bereits in deren Gegenständen liegt, wird umgehend betont: »Es konnte diese Gestaltung nicht Eingebung des Künstlers sein, da offenbar die Steine verschiedenen Zeiten und verschiedenen Meistern angehörten; sie mußte also Eigenthum jener Vergangenheit gewesen sein« (ebd.). Es liegt auf der Hand, wie sehr diese Argumentation Winckelmann und dem an ihn sich anschließenden klassizistischen Körperdiskurs verpflichtet ist. Zwar ist die Idealität der antiken Kunstwerke für Winckelmann auch der Effekt ihrer Faktur, die die Natur nicht nur nachahmt, sondern auch übersteigt.<sup>26</sup> Sie gründet jedoch zum einen, verglichen mit der eigenen Gegenwart, schon in »der vollkommenern und völligeren Natur unter den Griechen« selbst, einer Ganzheit und Menschlichkeit, die im Laufe einer als Verfallsprozess begriffenen Geschichte verloren worden ist.<sup>27</sup> Die menschliche Physiognomie ist daher auch ein Effekt geschichtlicher Veränderungen. Zum anderen ist die Tendenz zur künstlerischen Idealisierung selbst schon ein Werk der entelechistisch gedachten Natur, zu der gehört, dass sie sich »über sich selbst kühn aber weißlich erheben« kann und will.<sup>28</sup> So ist das antike Kunstwerk »mehr als Natur«, gehört aber als eine »geistige Natur« selbst noch zur Natur überhaupt.<sup>29</sup> Das Streben nach Vervollkommnung und Sublimation wendet sich mithin nicht von der Natur ab, sondern ist in dieser selbst angelegt. Insofern soll uns die klassizistische »Nachahmung der griechischen Wercke« in mehrfachem Sinne wieder zur wahren und ganzen Natur zurückführen und erweist sich so als Remedium gegen die moderne Entfremdung, das individuell Zerstückelte und »Getheilte in unserer [d.h. geschichtlich gewordenen] Natur«.<sup>30</sup>

2. Die antiken Gesichter sind allerdings nicht lediglich äußerlich schöner, naturnäher und »menschlich richtiger«. Mit der Betonung von »Einfachheit«, »Natürlichkeit«, »Gesetzmäßigkeit«, »Maß und Besonnenheit« der antiken Gesichter (HKG 4.2, 95 f.) ist vielmehr zugleich ein moralischer Parameter eingeführt, denn diese sinnfälligen Eigenschaften garantieren innere Qualitäten wie die Freiheit von Affekten und Leidenschaften, von solchen Regungen also, die das Individuum aus der natürlichen Ordnung fallen lassen. Insofern ist die antike Plastik schon seit Winckelmanns berühmten Sätzen über die »edle Einfalt«, auf die Stifters Begriff der »Einfachheit« anspielt, und die »stille Größe« auch ein Inbild des moralisch vorbildlichen, weil affektiv beruhigten Körpers.<sup>31</sup>

3. Das impliziert die Einheit, zumindest die Harmonie von Innen und Außen, Seele und Körper, und damit kommt die antikische Stilisierung der Figuren des Romans dem Begehren nach umfassender Lesbarkeit von Mensch und Welt entgegen. Wie sehr Stifter seine physiognomischen Befunde und Verfahren in einem geschichtsphilosophischen Horizont verortet, hat sich bereits am Eindruck der

Fremdheit der klaren antiken Gesichter und kontrastiv an der Prägung der modernen Stadtbewohner durch negative Affekte gezeigt. Ein Seitenblick auf den Aufsatz über die *Streichmacher in Wien und die Wiener* von 1844 bestätigt den historischen Niedergang von der semiotischen Seite: Zur modernen Welt gehört der Trug der Zeichen. Die »Secte« der Streichmacher nämlich verdankt sich dem »Zeitgeiste«, ist »fast so weit verbreitet, als das Gras« (HKG 9.1, 188), und auch der Sprecher selbst rechnet sich ihr zu (196) – kurzum: Sie ist ein kollektives kulturelles Phänomen. Streichmacherei ist eine Worte, Kleider, Dinge oder Verhaltensweisen gleichermaßen missbrauchende Aufschneiderei, eine sozial begründete und ausgerichtete Renommiersucht, die v. a. Statussymbole ohne zugrunde liegenden Status produziert: »Reichthumszeugnisse [...], wenn auch kein Reichthum da ist« (191). Ein »wesentliches Merkmal der Streichmacherei« ist, »daß sie, statt auf die *Sache*, auf die *Zeichen* ausgeht; denn ihr Zweck ist, sich gelten zu machen, Andern zu imponiren, Andere zu überflügeln« (194). Der Streichmacher erzeugt mithin Zeichen, die ein Signifikat, aber keinen Referenten haben, und insofern produziert er lediglich »Gehaltlosigkeit« (193) und »innere Leere« (195). Zwar ist der Trug nicht unaufhaltsam, denn zum einen sind soziale Codes nicht lückenlos imitierbar und zum anderen lässt sich die unwillkürliche natürliche Zeichenproduktion nicht unterdrücken, die der Fälschungsabsicht widerspricht (195 f.). Der Täuschung wird mithin eine kritische Lektüre entgegengesetzt, die nicht von den einzelnen Zeichen ausgeht, sondern deren Ensembles und Kontexte berücksichtigt.<sup>32</sup> Doch das ändert nichts am Diktum Lichtenbergs: »unsere Sinne zeigen uns nur Oberflächen, und alles andere sind Schlüsse daraus. Besonders Tröstliches folgt hieraus für die Physiognomik [...] nichts«.<sup>33</sup> In der Tat nähren die Streichmacher den Verdacht einer permanenten kulturellen Präsenz der Täuschung und befördern damit ein profundes Misstrauen in die Körperzeichen der modernen Welt.

Im Gegensatz dazu ist der Körper der antiken Statuen seit dem 18. Jahrhundert geradezu ein Modell für die Übereinstimmung von Leib und Seele. Nicht nur die Plastiken, die das belegen sollen, auch das dabei zugrunde liegende Prinzip ist antiker Herkunft. Auf der Basis der aristotelischen Biologie, die die Seele »nicht als ein Inneres dem Äußeren« entgegen setzt, sondern sie als »das organisierende Prinzip des lebendigen Körpers« begreift, sieht auch der erste überlieferte physiognomische Traktat, die pseudoaristotelische *Physiognomonica*, den Leib als »Manifestation der Seele«.<sup>34</sup> Noch im 18. Jahrhundert wird »das unnütze Lieblings-Sätzgen der Physiognomen«, wie Lichtenberg bissig formuliert, über weite Strecken auch durchaus zustimmend diskutiert: »Die Seele baut aber doch ihren Körper und kann man nicht aus dem Gebäude auf den Baumeister schließen?«<sup>35</sup> Das gilt nicht nur bei Lavater, sondern beispielsweise auch bei Herder.<sup>36</sup> Auch Winckelmann, dessen »Verständnis der griechischen Kunst von einem



physiognomischen, resp. pathognomischen Denken ausgeht«, steht in dieser Traditionslinie.<sup>37</sup> An ihm zeigt sich besonders gut, wie physiognomisches Wissen im Konnex von Ausdruckslehre, bildender Kunst und Geschichtsphilosophie produziert wird. Seine Formel von der »edlen Einfalt« und »stillen Größe« basiert auf dem Prinzip eines Zeichen-Körpers, der die große »Seele« im leiblichen »Ausdruck« zu erkennen gibt. Winckelmann exemplifiziert dies bekanntlich an der Gestalt des Laokoon, an dem sich zeige, wie die aus der Tiefe wirkende große Seele den Affekt, das von außen aufgedrungene Leiden, bändigt und mäßigt. Demselben Prinzip gehorchen in unterschiedlichen Variationen auch die epochemachenden Beschreibungen des Torso und des Apollo vom Belvedere, dessen affektloser Körper als Gefäß göttlichen Geistes jedoch sehr viel stärker von seiner Physiognomie her erfasst wird.

Stifter folgt diesen Mustern in vielen Punkten. Auch in den Gesichtern der Gemmen und Statuen im *Nachsommer*, die ungekünstelt und einfach sind, wie die Natur sie wollte, gibt es nicht nur keine Verstellung, ihre Nähe zu einer unverdorbenen Natur erweist sich gerade auch in einer genuinen Signifikanz und unverstellten Ausdruckhaftigkeit. Ist der Leib für Risach generell das »Gewand der Seele« (HKG 4.2, 90), so zeigt sich in den antiken Gesichtern eine harmonische Entsprechung der Schönheit von Äußerem und Innerem. Das demonstriert vor allem die Marmorstatue, die im ideellen Zentrum des Rosenhauses angesiedelt ist. Ihre Beschreibung und die Darstellung ihrer »Entdeckung« durch Heinrich ist ein Kreuzungspunkt dichter intertextueller Beziehungen. Die Statuenbeschreibungen Winckelmanns und deren körpersemiotisches Prinzip sind maßgebliche Prätexte, und insbesondere knüpft Stifter an das Prinzip der Kalokagathie an – jedenfalls in der verengten Form, die es im 18. Jahrhundert etwa seit Shaftesbury und insbesondere Lavater erhalten hatte, nämlich als Übereinstimmung von innerer und äußerer Schönheit.<sup>38</sup> Es ist insofern nur konsequent, wenn gelegentlich »Schönheit« und »Bedeutung« gleich gesetzt werden.<sup>39</sup> Und schließlich wird mit dem Gewitterlicht, das die Statue verlebendigt, auch die im 18. Jahrhundert beliebte Praxis zitiert, antike Statuen bei Fackelschein zu besichtigen, um sie durch das bewegliche Licht zu beleben. Schon das Gewand, eher eine »schön geschlungene Hülle«, hat eine Verweisfunktion, denn es »erzählte von der reinen geschlossenen Gestalt«, und ebenso verhält es sich mit der Stirn, die als »unschuldvoll« und als »Sitz von erhabenen Gedanken« erscheint, und mit der »schöne[n] Bildung« überhaupt (im alten Sinne von Körper- bzw. Gesichtsbildung). Und wenn der feingebildete Mund scheinbar »verständige Worte sagen« will, dann ist die Statue überall Ausdrucksfläche, auf der sich die Harmonie von Innen und Außen zeigt (HKG 4.2, 73 f.), freilich auch hier nicht unmittelbar, sondern im Modus gleichsam verbaler Zeichen.

Genau in diesem Sinne sieht Heinrich seine Braut nach der Liebeserklärung, die im Angesicht einer anderen Marmorstatue, nämlich der Quellnymphe im Sternenhof, erfolgt – statuarisch still gestellt, reiner Ausdruck nicht etwa von leidenschaftlicher Gemütsbewegung, sondern von ruhiger Seele:

Das unbeschreiblich schöne Angesicht war in Ruhe, als hätten die Augen, die jetzt von den Lidern bedeckt waren, sich gesenkt und sie dächte nach. Eine solche reine feine Geistigkeit war in ihren Zügen, wie ich sie an ihr, die immer die tiefste Seele aussprach, doch nie gesehen hatte. Ich verstand auch, was die Gestalt sprach, ich hörte gleichsam ihr inneren Worte: ›Es ist nun eingetreten‹. (HKG 4.3, 14)

Im Zusammenhang mit dem auch sonst überall augenfälligen Vergleich der Familie Taronia mit antiken Plastiken macht diese neuerliche Nähe zur Musenstatue im Rosenhaus endgültig die Verwandlung von Natalie in ein Marmorbild deutlich. Am Ende zahlreicher Strategien, die in diese Richtung zielen und bezeichnenderweise auch die »Betrachtung der edelsten Kunstwerke des menschlichen Geschlechtes« als pädagogische Maßnahme beinhalten, erscheint Natalie »befestigt veredelt und geglättet« (HKG 4.3, 224) – so etwas lässt sich in der Tat nur von einer Statue sagen.

Indem Stifter hier einem in der Literatur seit Wieland und Goethe geläufigen Schema folgt,<sup>40</sup> demonstriert er nicht zuletzt auch den Erfolg Risachs beim Aufbau einer vorbildlichen Lebensordnung, zu der die »Restauration des Schönen«,<sup>41</sup> das zugleich das Gute ist, ebenso gehört wie die »humanistische« Bildung der Protagonisten. Die Bildung im Zeichen der Antike ist nicht Geistesbildung allein, sie will auch den schönen und maßvollen Leib hervorbringen, der vollständig die ihm inne wohnende Seele zu erkennen gibt – auch eine »Nachahmung der griechischen Werke«. Der derart purifizierte Leib ist – um eine Formulierung aus der Vorrede der *Bunten Steine* zu verwenden – »menschlich verallgemeinert«,<sup>42</sup> und das zeigt, dass es bei der Wiederbelebung der Antike, die der *Nachsommer* betreibt, um nicht weniger geht als eine Neuschaffung des Menschen als *restitutio ad integrum* durch Bildung. Die antikische Physiognomie der Protagonisten scheint die Probe aufs Exempel dieser Bildungswelt zu sein.

So gesehen, ist die weitestgehende Absenz von individuellen Zügen in den stilisierten, im Sinne des klassizistischen Menschenideals »menschlich verallgemeinerten« Figurendarstellungen des Romans nicht weiter verwunderlich. In diesen konvergieren unterschiedliche Wissensformen und Denkmodelle: die pädagogische Wiederherstellung des Menschen in der Ursprünglichkeit und Idealität seiner Herkunft, wie sie an der antiken Kunst ablesbar sind, die Auffassung des Menschen als Gattungswesen in der naturgeschichtlichen Ordnung des

Lebendigen und schließlich die selbst naturwissenschaftlich orientierte Neigung Stifters zu einer »kategorialen Objektivität«<sup>43</sup> in nahezu allen Bereichen seiner Schreibweise.

Erstrahlt der Roman also ganz im Glanz physiognomischer Reibungslosigkeit? Sicherlich erfüllt er in Hinsicht auf seine Figuren das klassizistische Postulat von der Übereinstimmung des Inneren und des Äußeren im Zeichen der Schönheit. Es muss allerdings betont werden, dass diese marmorne – oder vielleicht auch gipserne – Glätte schwersten Irritationen abgetrotzt ist. Sie beginnen mit Heinrichs doppeltem Irrtum bei der ersten Begegnung mit Risach und setzen sich in einer weiteren Leseszene fort, die zwar nicht eigentlich physiognomisch, aber doch körpersemiotisch organisiert ist. Es handelt sich um jene äußerst lakonische Szene doppelter Fehllektüre, in der Heinrich Natalie in der Nymphengrotte des Sternenhofs sitzen sieht und zaudert, sich ihr zu nähern, worauf sie ihn wahrnimmt, sich erhebt und eilig entschwindet. Heinrich sitzt daraufhin »sehr lange« am Brunnen und sieht ins Wasser (HKG 4.2, 223). Da die Szene weitestgehend nur mit den Mitteln der Außensicht gestaltet ist, bleiben dem Leser das Innere und die Beweggründe beider Figuren verschlossen. In pathognomischer bzw. verhaltenssemiotischer Hinsicht muss die Szene beunruhigen. Dass das Verhalten überhaupt eine Bedeutung hat und dass Heinrich mit Blick auf Natalie eine solche Bedeutung unterstellt, dürfen wir zunächst allenfalls vermuten, und die Zeichen des Verhaltens selbst – wenn es denn welche sind – stecken lediglich den Raum für solche Mutmaßungen ab. Erst vierzig Seiten später kommt es im Rahmen des Liebesgesprächs zu einer Klärung: Wir erfahren nun, dass Heinrich »Schmerz« gefühlt hatte, weil er sich gemieden glaubte, dass Natalie aber tatsächlich gegangen war, weil sie spiegelbildlich zu ihm seine Dezenz als Ablehnung interpretiert hatte und ihn daher nicht stören wollte (259). Das bloße Verhalten, die Körperzeichen allein also sagen wenig und müssen daher verbal ergänzt und erläutert werden. Von einer Transparenz des Äußeren auf das Innere kann hier keine Rede sein. Und tatsächlich tappen beide Figuren in jede erdenkliche semiotische Falle – und mit ihnen der Leser, der nicht mehr Informationen hat als sie selbst. Mag dieser Befund noch dadurch abgefedert werden, dass es ja eine Lösung gibt und dass wenigstens Heinrichs physiognomische Lehrjahre noch nicht abgeschlossen sind, so zeigen schließlich die von ihm aus naheliegenden, aber wiederum nicht benannten Gründen missbilligten – und missdeuteten – Blicke des Malers Roland auf Natalie (HKG 4.1, 269), dass es sich hier um ein durchgehendes Muster im Roman handelt: Zwar wird auch in diesem Fall eine verträgliche Lösung des Verhaltensrätsels nachgereicht – Roland fühlt sich durch Natalie nur an ein ihr ähnlich sehendes Mädchen erinnert, kein Grund zur Eifersucht also (HKG 4.3, 278) –, doch wird deutlich, dass die Arbeit des Romans an der Klarheit und Unmissverständlichkeit der Physiognomie und an den

Techniken ihrer Lektüre sich offenbar nicht nur vor der kulturspezifischen Folie von Verstellung und Künstelei, sondern auch vor dem dunklen Hintergrund eines grundsätzlichen tiefen Zweifels an der Verstehbarkeit des Gegenübers, an der Verstehbarkeit von Mimik, Gestik und Verhalten vollzieht. Wir haben es also mit einer Interferenzbewegung zu tun, in der ein Verlangen nach Lesbarkeit mit deren Infragestellung ringt. Mit anderen Worten: Es wird eine im weitesten Sinne physiognomische bzw. körpersemiotische von einer skeptischen, ja antiphiysiognomischen Tendenz durchkreuzt. Das ist kein Problem des *Nachsommer* allein. Im Gegenteil: Hier wird eine Irritation tendenziell begradigt und entschärft, die Stifters frühes und mittleres Werk in einer Deutlichkeit exponiert, die hart an den Konkurs des physiognomischen Paradigmas heranführt.

#### **IV. Physiognomische Verunsicherungen: Schönheit und andere Zeichen, die keine sind**

In *Feldblumen* wird die vom Ich-Erzähler, dem Maler Albrecht, geäußerte Auffassung, das Gesicht sei das »Titelblatt der Seele« (HKG 1.4, 48), dadurch unterlaufen, dass es, um in der Metaphorik zu bleiben, einerseits unter identischen Titelblättern höchst verschiedene Seelenbücher gibt und dass andererseits gleiche Bücher mit unterschiedlichen Titelblättern kursieren – kurzum: der Alptraum jedes Editors, aber auch jedes Physiognomikers. Während Angela, die schöne und edle Geliebte des Künstlers, in ihrer Zwillingschwester, der russischen Fürstin Fodor, eine aussehensgleiche, aber charakterlich mehr als zweifelhafte Doppelgängerin hat,<sup>44</sup> findet sie zugleich in ihrer ganz anders aussehenden Jugendfreundin Natalie eine »zweite Ausgabe« von sich vor: »dieselbe schöne sittliche Grazie und ich glaube fast, dieselbe Bildung« (155), eine Seelengleichheit also, die schon hier auf gleiche, weil gemeinsame Erziehung zurückgeht, auf eine Seelenbildung, die jedoch bezeichnenderweise vor dem Äußeren Halt macht. Auf dieser Basis ist es nicht einfach zu physiognomieren.

Zwar geht Albrecht, der skeptische Spätromantiker, prinzipiell von der Fragwürdigkeit jeder Erkenntnis aus, weil »vor dem Hohlspiegel unsrer Sinne [...] nur das Luftbild einer Welt« hängt (61), und gerade die Erkenntnis eines menschlichen Gegenübers scheint sich auf dieser Basis völlig zu entziehen: »was kann denn am Ende der arme Mensch von einem andern Nebenmenschen abmalen, sich selbst vorstellen, – lieben oder hassen – als das Bild, das er sich von ihm zu machen versteht, da das Ich des Andern so wüstenweit von ihm getrennt ist, wie kaum Weltsysteme, die wir doch durch Gläser aus ihrem Himmel ziehen?« (60) Insofern ist er im Falle der russischen Fürstin nicht allzu sehr schockiert, dass sich seine physiognomische Lektüre als bloße Projektion entpuppt. Ange-

sichts ihres Porträts bemerkt er: »ich bewahre es als Denkmal der sonderbarsten Wirkungen unserer Fantasie auf; denn die Fürstin soll hart und kalt sein, [...] ich aber hatte alle Weichheit und Güte der schönsten Seele in die Züge dieses Bildes getragen« (76). Angesichts der zum Verwechseln gleichen Angela hingegen wird Albrecht geradezu von einem Furor ergriffen, der auf der Entsprechung von Innen und Außen insistiert. Das zeigt die Erzählung seiner ersten Begegnung mit Angela, bei der sich der anfängliche Skeptiker als geschulter Physiognomiker im Geiste des Klassizismus erweist. Es ist vor allem dieser Horizont, der die Vorstellung von Schönheit bestimmt. In der Beschreibung eines einzigen Anblicks von Angela laufen zum einen Winckelmanns Fixierung auf den »Contour«, die »Umschreibung«, und d. h. den »Umriss« der Figur,<sup>45</sup> zum anderen Lavaters ähnlich gelagerte Privilegierung von Profil und Schattenriss<sup>46</sup> und schließlich die Behauptung von der Korrespondenz der äußeren und der inneren Schönheit im Sinne des Kalokagathie-Ideals zusammen. Dieser Blick auf relativ abstrakte Momente des Gesichts macht zudem deutlich, dass es hier durchaus nicht nur um den Ausdruck, sondern auch um die Physiognomie im engeren Sinne geht. Angela ist

wahrhaftig unbegreiflich schön, zumal im Profil; da zeichnet sich die schönste Linie in die Luft, welche das Weltall besitzt [...] Hinter ihr war an den Wänden dunkelsammetenes Gehänge, und bei jeder Wendung schnitt sich das hellbeleuchtete Angesicht aus rabenschwarzem Grunde. In unsern Zeichenbüchern ist diese Linie noch nicht; sie stammt aus der schönsten Zeit des alten Perikles [...] Wenn unter dem eine thörichte und verschrobene Seele voll Albernheit wohnt, [...] so ist es die schmerzlichste Ironie, und ich möchte dann den Apoll von Belvedere zertrümmern; denn was hat denn Schönheit dann für eine Bedeutung, als daß sie geradehin nur Grimm des Herzens aufrühren mag? (84 f.)

Das Happy end der Erzählung ist eines für Albrecht, aber nicht für die Physiognomik. Dass im Falle von Angela das Versprechen der Schönheit nicht trügt, mag den Apoll vom Belvedere vor der Zertrümmerung und Albrecht vor Grimm und Depression bewahrt haben, löst aber keines der aufgeworfenen Probleme. Denn offensichtlich läuft nach wie vor die Fürstin Fodor ebenso wie Angela mit einer »weiße[n] reine[n]Stirn voll Sittlichkeit« und einem »keuschen Madonnenblicke« (85) durch Russland, mit körperlichen Merkmalen also, die als Zeichen aufgefasst werden, tatsächlich aber gar keine sind, weil ihnen keinerlei »Bedeutung« zukommt. Insofern nehmen sich die *Feldblumen* wie ein vorweggenommenes Gegenstück zum *Nachsommer* aus. Das Prinzip der Kalokagathie wird destruiert, weil es keine Verallgemeinerbarkeit besitzt. Wenn identische Gesichter zu grundverschiedenen ›Seelen‹ gehören können, dann ist der Zusammenhang zwischen beiden zufällig.

Während sich der Ich-Erzähler mit der »Bedeutung« der Physiognomie wenigstens bei Angela zufrieden gibt, ohne den von ihm selbst beschriebenen Konstellationen weiter nachzugrübeln, hält es der Text hinter dem Rücken seines Erzählers eher mit E.T.A. Hoffmanns später Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In ihr erfindet bekanntlich der ältere der beiden Verwandten zur skurrilen Gestalt eines Marktbesuchers zwei diametral verschiedene, aber gleichermaßen plausible »Hypothese[n]« ihrer Deutung – zwei Charakterstücke zu einer Physiognomie, die mal einem alten zynischen und geizigen, dabei aber selbstsüchtig verfressenen Zeichenmeister, mal einem »gemütlichen französischen Pastetenbäcker« gehören soll, der seine alten Freunde bekocht – »und ich glaube, daß sein Äußeres, sein ganzes Wesen recht gut dazu paßt.«<sup>47</sup> Hoffmann macht damit deutlich, dass jede Physiognomik nur aus Hypothesen bestehen kann. Auf der einen Seite müssen diese, um überhaupt als Hypothesen gelten zu können, Plausibilität erzeugen: Sie müssen »passen« – und das setzt offensichtlich so etwas wie einen gewissen kulturellen Konsens über Körperzeichen voraus. Auf der anderen Seite aber scheint diese Basis so breit und so unscharf zu sein, dass man auf ihr so gut wie alles über eine Person behaupten und mit der Kraft des »serapiontischen Prinzips« plausibilisieren kann. So gesehen, verhält es sich mit den »Titelblättern der Seele« wie mit den Büchern in Jorge Luis Borges' *Bibliothek von Babel*, in der alle möglichen Buchstabenkombinationen vertreten sind und es daher schon aus statistischen Gründen kaum Bücher geben kann, bei denen der Titel etwas mit dem Inhalt zu tun hat.<sup>48</sup>

In *Brigitta* greift Stifter das ungeklärt liegen gebliebene Problem der Schönheit und ihrer Bedeutung noch einmal offensiv auf,<sup>49</sup> indem er die Fürstin Fodor, die »hässliche Schöne« aus der Experimentalkonstellation der *Feldblumen*, durch die Gestalt einer »schönen Hässlichen« komplementiert. Dabei vollzieht sich einerseits eine Entkoppelung, andererseits eine Neujustierung des Verhältnisses von Innen und Außen. Wie der einleitende Absatz bemerkt, können Gesichter, »von denen alle sagen, dass sie die größte Schönheit besitzen«, »kalt und leer« wirken, während uns aus dem »Angesichte eines Häßlichen« unerwartet eine »innere Schönheit« entgegenzustrahlen vermag. Für den Erzähler besteht kein Zweifel, dass dafür »zuletzt sittliche Gründe vorhanden sind, die das Herz heraus fühlt«, die aber nicht »immer mit der Wage des Bewußtseins« zu erfassen sind (HKG 1.5, 411). Verstellt das Hässliche dem vom Kalokagathie-Prinzip präformierten Blick möglicherweise schöne innere Qualitäten, die kein Pendant in der körperlichen Erscheinung finden, so entspricht dem schönen Leib nicht zwingend eine sittliche Schönheit, ja das Gegenteil kann der Fall sein. An der Titelheldin Brigitta wiederholt sich die Problematik des Sokrates, dessen satyrhafte Hässlichkeit immer wieder als »lebendiger Einwand gegen die Möglichkeit der Physiognomik präsentiert« worden ist<sup>50</sup> – zumal Sokrates seinerseits die körper-

liche Schönheit nicht als ein signifikantes Faktum angesehen zu haben scheint.<sup>51</sup> In der Erzählung selbst nimmt nur Stephan Murai an der hässlichen Brigitta, die sogar von den eigenen Eltern verschmäht wird, »die verhüllte Seele« und ihre »Schönheit« wahr, die niemand sonst sieht (448). Am Ende, wenn Brigitta sich als Verzeihende zeigt, ist es auch der Erzähler, für den »ihre Züge wie in unnachahmlicher Schönheit strahlten« (472). Damit wird eine fundamentale Perspektivenabhängigkeit der Wahrnehmung von Schönheit deutlich. Wenn Murai dann kommentiert, er habe erst lernen müssen, dass die wahre Schönheit »im Herzen liegt« (473), dann wird die Bedeutung der äußeren Schönheit überhaupt negiert. Gleichsam als Gegenprobe zeigt der Text, dass aus dem schönen Äußeren eine sittliche Schönheit nicht nur keineswegs zu erschließen ist, sondern dass überdies unter ihm das Affektive und Wilde verborgen liegen kann (450, 458). Stephan Murai und Gabriele demonstrieren darüber hinaus die Kontamination des Schönen mit dem bei Stifter immer bedenklichen erotischen Reiz<sup>52</sup> – immerhin treffen sie sich im Zeichen des literarisch einschlägig vorbelasteten Jagdmotivs und nach seiner Trennung von Brigitta wie Gabriele macht der unüberbietbar schöne Murai (449) eine Zweitkarriere nicht nur als Major, sondern als berühmter *womanizer* (413 f.), dessen Schönheit auf die Frauen als Aphrodisiakum wirkt. Nicht umsonst findet die erste Begegnung zwischen Erzähler und Major auf dem Vulkan statt.

So wird der Begriff der Schönheit gespalten, und zwar in eine äußere, die konventionellen Normen gehorcht, de facto aber bedeutungsleer ist, und eine innere, die man mit dem schwankenden Instrument des Gefühls an körperlichen Ausdrucksphänomenen erfährt und für die es dabei keine benennbaren Maßstäbe und Lektürekriterien gibt. Während die letztere sich, sofern sie nicht völlig »verhüllt« bleibt, körperlich nur in pathognomischen Aspekten zu erkennen geben kann, scheint die erstere weithin an physiognomische Züge im engeren Sinn gekoppelt. Hatten die *Feldblumen* bereits an der Auflösung der Koppelung von äußerer und innerer Schönheit gearbeitet, zugleich aber am klassizistischen Schönheitsideal der Kalokagathie doch festgehalten, so durchtrennt *Brigitta* diese Koppelung noch radikaler, entthront rein physiognomisch manifeste, konventionell-normgerechte Schönheiten und rehabilitiert das äußerlich Hässliche, sofern es innerlich schön ist. Gegen mehr oder weniger komplex argumentierende Kalokagathie-Theoretiker wie etwa Lavater oder Herder<sup>53</sup> hält es Stifter hier erkennbar mit Lichtenberg.<sup>54</sup>

## V. Der Abgrund des (Un)Wissens: Wissenschaft und Dichtung

In den zuletzt skizzierten Konstellationen wird nicht nur die äußere, rein physiognomische Schönheit entwertet, es steht zugleich die Bedeutung von Gesicht und Gestalt schlechthin zur Diskussion. Zweifellos gibt es in Stiflers Frühwerk durchaus Erzähler, die den Gesichtszügen ihrer Figuren explizit Bedeutungen zuschreiben, als seien sie gar nicht tangiert von den Zweifeln, die sie selber gesät haben. Der Albrecht der *Feldblumen* ist nur einer von ihnen. Zugleich aber wird, wie sich gezeigt hat, das körpersemiotische Paradigma unter den verschiedensten Perspektiven angefochten. Es verwundert daher nicht, dass Stifter auch den einschlägigen anthropologischen Wissenschaften in puncto Körperzeichen wenig Vertrauen entgegenbringt. Die einleitenden Sätze zu *Brigitta* bemerken im Anschluss an die Überlegungen zur Schönheit:

Die Seelenkunde hat manches beleuchtet und erklärt, aber vieles ist ihr dunkel und in großer Entfernung geblieben. Wir glauben daher, daß es nicht zu viel ist, wenn wir sagen, es sei für uns noch ein heiterer unermesslicher Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln. Die Seele in Augenblicken der Entzückung überfliegt ihn oft, die Dichtkunst in kindlicher Unbewußtheit lüftet ihn zuweilen; aber die Wissenschaft mit ihrem Hammer und Richtscheite steht häufig erst an dem Rande, und mag in vielen Fällen noch gar nicht einmal Hand angelegt haben. (HKG 1.5, 411 f.)

Vielleicht dürfen wir hypothetisch unter »Seelenkunde« und »Wissenschaft« auch die Semiotiken des Körpers subsumieren. Stifter teilt in diesem Fall eine verbreitete Skepsis: Während sich Ausdruckslehren in der ›Stifter-Zeit‹ durchaus einer gewissen Konjunktur erfreuen (Engel, Piderit, Wundt, Darwin), erscheint die Physiognomik ungeachtet des relativen Erfolgs der Gall'schen Schädellehre<sup>55</sup> häufig als etwas wie eine unvermeidliche Pseudowissenschaft – unvermeidlich, weil sie nach Lichtenberg in einem unausrottbaren Alltagshandeln gründet,<sup>56</sup> Pseudowissenschaft aber, weil dieses kaum jemals über die »Divination« hinauskommt. Bemerkt etwa Feuchtersleben ganz allgemein, dass die »Semiotik überhaupt etwas Prekäres ist, und jedes ihrer Zeichen erst vom Ganzen die rechte Deutung erwartet«,<sup>57</sup> so gilt dies für die Physiognomik in einem besonderen Maß: »Der Irrtum Lavater's lag mithin darin, aus der Physiognomik, welche eine Kunst ist, eine Wissenschaft machen zu wollen. Alle gegründeten Einwürfe der Gegner treffen nur diesen Irrthum«. <sup>58</sup> So sehr Stifter in vielerlei Hinsicht den Anschluss an die Wissenschaften, vor allem die Naturwissenschaften, sucht und findet, so sehr bescheinigt er ihnen in diesem Bereich ein buchstäblich abgrundtiefes Defizit. Dass sich bei ihm so wenig explizite Hinweise auf die wissenschaftlichen Protagonisten der Physio-, aber auch der Pathognomik finden,



mag darin eine Ursache haben. Erfolgreicher, wenngleich nur in bescheidenem Umfang erfolgreicher, erscheint demgegenüber die Dichtkunst, die damit in Analogie wie in Opposition zur Wissenschaft situiert wird. Wie die Wissenschaft erscheint Dichtung als Modus der Wissensproduktion, doch sind ihre Verfahren und ihre Resultate andere. Offenkundig kann sie etwas, was die Wissenschaft nicht kann. Auffällig ist dabei auch die Formulierung: Steht die Wissenschaft ratlos am Rande eines unermesslichen Abgrunds, den die Seele in herausgehobenen Momenten der Intuition gelegentlich überfliegt, so würde der Leser erwarten, dass die Dichtkunst den Abgrund gleichfalls überbrückt, ansatzweise füllt oder Ähnliches. Statt dessen aber »lüftet« sie ihn, macht ihn also allererst als solchen sichtbar. Das führt zu der Frage, was die Dichtung auf diesem außerordentlich unsicheren Gebiet nun eigentlich leistet, oder anders gefragt: wie sich Stifters eigene Dichtung hier verhält.

Die Einschätzung der Signifikanz der körperlichen Erscheinung in Stifters Texten ist, so hat sich gezeigt, uneinheitlich. Die Texte verfolgen unterschiedliche, durchaus auch widersprüchliche Strategien bei der narrativen Inszenierung von Körperzeichen auf der Ebene des Inhalts wie des Textes selbst, Strategien, die an dieser Stelle resümierend und keineswegs vollständig behandelt werden sollen.

1. Die Strategie, die sich wohl am dezidiertesten als Wissensproduktion auf dem Weg des Erzählens bezeichnen ließe, lüftet zugleich am entschiedensten den Abgrund. Körperwahrnehmung und Körperlektüre selbst nämlich werden zu Erzählgegenständen, und dabei erscheinen Physio- und Pathognomik als Erkenntnisproblem: Auf allen Ebenen des Zeichenprozesses setzt sie Stifter einem nachgerade methodischen Zweifel aus und reflektiert sehr genau die Bedingungen der Lesbarkeit des Körpers. Die Streichmacher als Protagonisten der modernen Welt praktizieren eine Semiotik der Lüge. Als *Sender* in einem Kommunikationsprozess simulieren sie nur den Zeichenstatus von Dingen, Verhaltensweisen, mimischen, gestischen und sprachlichen Elementen. Diese referieren dabei als *Signifikanten* und *Medien* der Kommunikation auf keine realen Sachverhalte. Täuschen können Phänomene aber nicht nur im Rahmen einer lügenhaften Intention, täuschen können sie auch, wenn man ihnen mit Hilfe eines falschen *Kodes* beizukommen sucht. Das ist in den *Feldblumen* der Fall, wenn Schönheit auf der Basis des Kalokagathia-Konzepts einer klassizistischen Physiognomik gedeutet – und missdeutet – wird. Und schließlich stellen sich der Körperlektüre Fehlerquellen auf der Seite des *Empfängers* in den Weg. Ich erinnere an die zahlreichen Fehllektüren, denen wir bei Stifter begegnen, nicht nur bei den frühen Helden mit ihrem ungehemmten romantischen Projektionsdrang, sondern noch in der *Mappe meines Urgroßvaters* und im *Nachsommer*. Insofern ist selbst die Pathognomik, die gegenüber der Physiognomik im engeren Sinne über weite Strecken affirmiert wird, von verschiedenen Seiten bedroht.

2. Im Zeichen des physiognomischen Zweifels kann das Erzählen zugleich quasi kompensatorisch dort einspringen, wo die Körperzeichen nichts sagen und wo auch die Wissenschaft nicht mehr weiter weiß. Das ist etwa in *Kalkstein* der Fall, wo sich die Narration aus einer solchen Erkenntnislücke heraus entfaltet. Wenn es, wie bereits zitiert, über den armen Pfarrer heißt: »Das Innere des Mannes war [...] nicht zu erkennen, obwohl sein Äußeres ziemlich klar und fast weniger, als unscheinbar war« (HKG 2.1, 62), dann deutet sich in der Folge eine erzähltheoretische Perspektive an: Was aus dem Äußeren nicht zu erkennen ist, wird durch die Narration selbst nachgeholt, so dass man von einem physiognomischen Erzählen sprechen könnte, in dem die Unerkennbarkeit der äußeren Person den Impuls für das gesamte Erzählen darstellt und der Text der Erzählung kompensiert, was die Zeichen des Gesichts nicht preisgeben. Dabei spielen Körperzeichen durchaus noch eine gewisse Rolle, etwa in der symbolischen Besetzung der Kleidung, insgesamt aber hält Stifter es auch in diesem Punkt mit Lichtenberg: Aussagekräftiger als jedes Aussehen ist das Handeln.<sup>59</sup>

3. Es ist bei soviel Skepsis doch immerhin erstaunlich, dass der *Nachsommer* auch hinsichtlich der Körperzeichen zu einer »Restauration des Schönen« (Glaser) ausholt, die Physiognomik und Kalokagathie in ihre alten Rechte einsetzt, als sei nichts gewesen. Die Überlegung, das hänge mit Stifters Abwendung von romantischen und überwiegend physiognomikskeptischen Prätexten und seiner Hinwendung zur Tradition des Klassizismus, zu Winckelmann, Goethe, Herder und Humboldt zusammen, hilft hier kaum weiter. Denn diese Tradition gibt es schon im Frühwerk, wie sich an *Feldblumen* gezeigt hat, allerdings in weniger ungebrochener Form. Eher wird man noch einmal unterstreichen müssen, dass es von Anfang an in Stifters Werk die Gleichzeitigkeit eines Begehrens nach Lesbarkeit der Welt und den Zweifel an ihr gibt. Beide können in unterschiedlichen Akzentuierungen und Mischungsverhältnissen auftreten und stecken ein vielgestaltiges epistemologisches Experimentierfeld ab. Das gibt den so gerne auf Weltanschauliches hin interpretierten Texten Stifters ein tentatives Moment – auch dies ein Aspekt der Wissensproduktion, der zumindest in einer entfernten Analogie zu naturwissenschaftlichen Verfahren steht. Der *Nachsommer* aber ist in diesem Spektrum ein Roman, der aufs Gelingen und die Ausgrenzung aller Faktoren, die es stören könnten, ausgerichtet ist – zu erinnern ist an Stifters Diktum, er »habe ein tieferes und reicheres Leben, als es gewöhnlich vorkommt, in dem Werke zeichnen wollen und zwar in seiner Vollendung«.<sup>60</sup> Insofern stehen in der gegenbildlichen Welt des Rosenhauses, die dem Abfall von den anthropologischen Ursprüngen opponiert, auch Physiognomie und Physiognomik unter dem Imperativ solchen Gelingens. Zweifel und Irritationen gibt es auch hier, sie werden aber vom Glauben an die Bildung überlagert, an eine anthropologische Perfektibilität, die sich auch auf die »Bildung« des Körpers richtet und sich in die-

sem niederzuschlagen scheint. Insofern arbeitet der Roman an der Herstellung einer umfassenden Lesbarkeit der Welt im Text und als Text, einer Lesbarkeit, die diese Welt selbst realiter nur allzu oft verweigert.

4. Richtet man den Blick von diesen eher inhaltlichen Aspekten auf die Darstellung der Figuren auf der Ebene des Textes, so stellt man die zunehmende Reduktion und Abstraktion von Merkmalen fest. Das ist an sich ein bekannter Befund. Im Frühwerk sind es vor allem die Sonderlings- und Narrenfiguren, bei denen die Besonderheit genuin zur Konzeption der Figur gehört. Es sind insbesondere Kleidung und Verhaltensweisen, die die Besonderung als Absonderung und als Verstoß gegen eine Norm zu erkennen geben, so etwa in der *Narrenburg*, im *Hagestolz* oder im *Waldsteig*. Von daher liegt die Tilgung derartiger Züge schon im Programm einer ›Heilung‹ und sozialen Rückführung der Außenseiter. Diese sind das Gegenbild zum klassischen Ebenmaß, das dann in der dezidiert utopischen, von abweichenden Regungen und Affekten strikt bereinigten Welt des *Nachsommers* dominieren wird, der die Figuren auf ›das Menschliche‹ schlechthin zurückführen zu wollen scheint. Ein kaum mehr überbietbarer Höhepunkt der Schematisierung der Figuren wird schließlich im ganz anders gearteten *Witiko* erreicht. Auf der Ebene des Inhalts wird hier nach wie vor am Paradigma der Lesbarkeit des Körpers festgehalten, etwa wenn Witiko im Gespräch mit dem Herzog Wladislaw fragt: »Aber wie konnte der hochehrwürdige Bischof Zdik meine Gedanken wissen?« | ›Er hat wohl deine Gedanken aus deinen Mienen gesehen,‹ sagte der Herzog.«<sup>61</sup> Auf der Ebene des Textes allerdings haben solche Postulate keinerlei Entsprechung mehr in der Darstellung der Figuren. Die in *Witiko* strikt gehandhabte Sicht von außen<sup>62</sup> verbietet zwar physiognomische Kurzformeln – um nicht zu sagen: Kurzschlüsse – vom Schlage der »Stirn voll Sittlichkeit« (HKG 1.4, 85), die Nennung physiognomisch oder pathognomisch relevanter Merkmale wäre jedoch durchaus möglich – bleibt aber aus. Statt dessen werden – möglicherweise erneut dem Muster der Naturgeschichte folgend – die Figuren anhand eines minimalistischen Merkmalskatalogs klassifiziert, der nur die immer gleichen, sparsamsten Aspekte der Erscheinung in den Blick rückt: Augenfarbe, Haar- und gegebenenfalls Bartfarbe, Kopfbedeckung und Feder an derselben, mitunter auch die Farbe des Reittieres. Eine symbolische Dimension der mitgeteilten Merkmale ist nur punktuell sichtbar: Wenn Wladislaws Adlerfeder noch als Herrschaftssymbol erkennbar ist, kann man den anderen Federn nur in Ausnahmefällen spezifische Bedeutungen entnehmen. Ähnliches gilt für die Farben: Gelegentlich haben sie signifikativen Wert – das leidenschaftliche Rot, das düstere Schwarz, das moderate Grau, das ehrwürdige Weiß des Alters –, doch gilt auch das nicht durchgängig, und gerade die Ausnahmen lassen die symbolische Ebene als höchst porös erscheinen.<sup>63</sup> So bildet sich die auf der Inhaltsebene behauptete Lesbarkeit der Personen keineswegs in deren

Darstellung auf der Textebene ab, zumal auch mimische Züge nur selten mitgeteilt werden. Viel eher kann man sagen, dass der Schematismus der Figurendarstellung »nur sich selbst als abstrakte Struktur exemplifiziert«<sup>64</sup>, aber so gut wie keine Handhabe für die Einschätzung der Figuren bietet. An die Stelle lesbarer Körperzeichen setzt der Roman abstrakte Merkmale, die sich nicht mehr auf ein ›Inneres‹ oder eine ›Seele‹ beziehen lassen. Er reißt dadurch den im *Nachsommer* nur mit äußerstem erzählerischen Aufwand geschlossenen Abgrund zwischen der Behauptung einer Lesbarkeit des Menschen und ihrem faktischen Ausfall noch einmal in geradezu ostentativer Weise auf.

#### Anmerkungen

- 1 Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle. Texte établi par Pierre-Georges Castex. Paris 1973, S. 17: »C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. [...] Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant. Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante.«
- 2 Honoré de Balzac: *Le père Goriot*. Fribourg 1972, S. 20: »Quoique le larmier des yeux de Goriot fût retourné, gonflé, pendant, ce qui l'obligeait à les essuyer assez fréquemment, elle [madame Vauquer] lui trouva l'air agréable et comme il faut. D'ailleurs son mollet charnu, saillant, pronostiquait, autant que son long nez carré, des qualités morales auxquelles paraissait tenir la veuve, et que confirmait la face lunaire et naïvement niaise du bonhomme.«
- 3 Leo. N. Tolstoi: *Krieg und Frieden*, übers. von Marianne Kegel. München 1972, S. 11: »Ihre hübsche Oberlippe mit dem leisen Anflug eines Bärtchens war so kurz, daß ihre Zähne zu sehen waren. Es sah entzückend aus, wenn sich diese Lippe öffnete oder hin und wieder dehnte und sich auf die Unterlippe herabsenkte. Wie immer bei sehr reizenden Frauen erschienen ihre kleinen Mängel [...] als seine besondere, nur ihr eigentümliche Schönheit.«
- 4 Herman Melville: *Moby-Dick*, hg. von Hershel Parker und Harrison Hayford. <sup>2</sup>New York, London 2002, S. 108: »Threading its way out from among his grey hairs, and continuing right down one side of his tawny scorched face and neck, till it disappeared in his clothing, you saw a slender rod-like mark, lividly whitish.«
- 5 Ulrich Dittmann: *Stifters Physiognomik*, in: Alfred Doppler, Johannes John, Johann Lachinger, Hartmut Laufhütte (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert*. Biographie – Wissenschaft – Poetik. Tübingen 2007, S. 127–136, hier S. 127.
- 6 So etwa in *Die Narrenburg* (HKG 1.1, 331) oder im *Nachsommer* (HKG 4.2, 32). Das Buch der Natur kann nicht nur wie in den zitierten Belegen explizit erscheinen, sondern auch in der Metaphorik einer Sprache der Natur, eines Gewebes von Naturzeichen usw. auftauchen, wie besonders deutlich im *Hochwald*. Vgl. Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen*. Stifter-Lektüren. Stuttgart, Weimar 1995, S. 25 ff., 182 ff., 198 ff.
- 7 Ernst Freiherr von Feuchtersleben: *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde*. Wien 1845. Photomechanischer Nachdruck Graz 1976, S. 59 ff., 162 ff. (§ 54), 166 ff. (§ 55) – Carl Philipp Hartmann: *Der Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben oder Grundzüge zu einer Physiologie des Denkens*. <sup>2</sup>Wien 1832, S. 255–290.
- 8 Vgl. dazu auch Claudia Schmolders: *Das Vorurteil im Leibe*. Eine Einführung in die Physiognomik. <sup>2</sup>Berlin 1997, Kap. II.2 und 3.
- 9 *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*. Paris 1687. – *Expressions des passions de l'âme*. Paris 1727.

- 10 Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785/86.
- 11 Was die physiognomikskeptischen bis -kritischen Texte betrifft, so wären hier etwa Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*, Hoffmanns *Des Vettlers Eckfenster*, und Tiecks Shakespeare-Novelle *Dichterleben* mit der Gestalt des nach Giambattista della Porta benannten Physiognomikers Baptista hervorzuheben.
- 12 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl, hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984, S. 21 f.
- 13 Ebd., S. 22.
- 14 Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, in: ders.: Schriften und Briefe, hg. von Wolfgang Promies. Frankfurt/M. 1994, Bd. 3, S. 256–295, hier S. 264. Der Begriff der »Physiognomik in einem eingeschränkten Sinne« wird bei Lichtenberg ebenso wie bei Lavater bestimmt: als »die Fertigkeit [...], aus der Form und Beschaffenheit der äußeren Teile des menschlichen Körpers, hauptsächlich des Gesichts, ausschließlich aller vorübergehenden Zeichen der Gemütsbewegungen, die Beschaffenheit des Geistes und Herzens zu finden« (ebd.). Zu Stifter sind in diesem Zusammenhang neben Dittmann (Anm. 5) die Überlegungen zur »Beredsamkeit des Auges« bei Erika Tunner zu nennen: »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«. Reflexionen zur Augensymbolik in Stifters »Studien«, in: *Études Germaniques* 40 (1985), S. 335–348. Zur Problematik der Physio- und Pathognomik vgl. auch Begemann: *Die Welt der Zeichen* (Anm. 7), S. 28 f., 203 ff.
- 15 Goethes »Zugabe« findet sich in Lavater: Physiognomische Fragmente (Anm. 13), S. 24 f. Vgl. auch Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter. Bd. 1.2, hg. von Gerhard Sauder. München 2002, S. 458 f.
- 16 Vgl. dazu etwa Ruth Angress: *Der eingerichtete Mensch. Innendekor bei Adalbert Stifter*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 36 (1986), S. 32–47. – Hubert Lengauer: *Uniform der Eitelkeit. Zum Kleidercode bei Adalbert Stifter*, in: Grazyna Borkowskiej, Anety Mazur (Hg.): *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*. Opole 2007, S. 65–80.
- 17 Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 14), 266 f., 290.
- 18 »Wie es mit dem Gewande ist, ist es auch mit dem Leibe, der das Gewand der Seele ist, und die Seele allein kann ja nur der Gegenstand sein, welchen der Künstler durch das Bild und Gleichniß des Leibes darstellt« (HKG 4.2, 90).
- 19 Vgl. Dittmann: Stifters Physiognomik (Anm. 5), S. 132 u. ö.
- 20 Am dezidiertesten ist das dort, wo man im strengen Sinne eigentlich allein von Epiphanie sprechen könnte, nämlich in der Gotteserfahrung der Schilderung der *Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842*. Vgl. dazu Begemann: *Die Welt der Zeichen* (Anm. 6), S. 51 ff.; zum Transparenzbegehren ebd., 73 f., 409 f. Auch in *Feldblumen* wird die Hoffnung auf unvermittelte Erkenntnis der Seele des Gegenübers mehr als nur relativiert. Wenn es über Angelas Auge heißt: »Du würdest wähen, in dieser Klarheit müsse man bis auf den Grund der Seele blicken können« (HKG 1.4, 85), dann wird dieser scheinbar zeichenlose Durchblick nicht nur durch das Moment des Wähens zurückgenommen. Später wird nämlich gerade das Auge, das bevorzugte Medium von Transparenzphantasien, zum Gegenstand der Lektüre: »Sie mußte mir es in den Augen lesen« (157). Noch deutlicher wird diese Tendenz, wo die wechselseitige völlige Eröffnung der Seelen sich über das Gespräch oder den Austausch von Tagebüchern vollziehen soll, also in unhintergebar zeichenhaft bzw. medial vermittelter Form. »Wir *reden* oft stundenlang mit einander, und sachte geht dann ein Thor nach dem andern von den innern Bildersälen auf; sie werden gegenseitig mit Freude durchwandelt« (ebd., 123 – Hervorhebung CB).
- 21 Carlo Ginzburg: *Der Jäger entziffert die Fährte*, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München 1988, S. 78–125, hier S. 87.
- 22 Arthur Conan Doyle: *A Study in Scarlet*, in: ders.: *The Penguin Complete Sherlock Holmes. With a Preface by Christopher Morley*. London 1981, S. 13–86, hier S. 24.

- 23 Vgl. zu Genealogie und Vererbung Sigrid Weigel: Zur Dialektik von Geschlecht und Generation um 1800. Stifters »Narrenburg« als Schauplatz von Umbrüchen im genealogischen Denken. in: Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Sigrid Weigel, Stefan Willer (Hg.): Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie. München 2005, S. 109–124.
- 24 Der Erzähler der *Narrenburg* spricht vom »fortgehende[n] Familienzug«, der auf den Porträts der Scharnasts erkennbar ist, obwohl diese offenbar nicht einmal nach der Person, sondern nur nach anderen Bildern gemalt worden sind (HKG 1.1, 369). Deutlicher noch wird die familiäre Identität im *Hagestolz*, wo Viktor seinem Vater ebenso »gleich« sieht (HKG 1.6, 96), wie Hanna, seine Ziehschwester und spätere Frau, ihrer Mutter (125): »zwei Wesen, deren Antlize die Abbilder von zwei anderen waren« (141). Die Abbildlichkeit von Kindern bestätigt sich auch an den abschließenden Worten des Erzählers über den Oheim, der als Hagestolz die Kette der Prokreation angehalten hat und daher auch aus dem Prozess eines innerweltlichen Nachlebens in den mimetischen Nachkommen herausfällt: »die Geschlechter steigen an der langen Kette bis zu dem jüngsten Kinde nieder: aber er ist aus allen denselben ausgetilgt, weil sein Dasein kein Bild geprägt hat, seine Sprossen nicht mit hinunter gehen in dem Strome der Zeit« (142). Schließlich sei noch an die Verwechslungskomödie des *Frommen Spruchs* erinnert, die auf der Ähnlichkeit von Tante und Nichte und Onkel und Neffe beruht. Vgl. HKG 3.2, 346 u. ö.
- 25 HKG 4.1, 61, 240: »Über die vielen feinen Fältchen [von Mathildes Gesicht – CB] war ein so sanftes und zartes Roth, daß man sie lieben mußte, und daß sie eine Rose dieses Hauses war, die im Verblühen noch schöner sind als andere Rosen in ihrer vollen Blüthe.« Vgl. auch HKG 4.2, 165 u. ö.
- 26 Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Frankfurt/M. 1995, S. 9–50, hier S. 15. Auch dieses Argument wird im *Nachsommer* aufgenommen, vgl. HKG 4.2, 158 f.
- 27 Ebd., S. 22, vgl. 15, 21, 24.
- 28 Ebd., S. 24.
- 29 Ebd., S. 15, 20.
- 30 Ebd., S. 24: »Die Begriffe des Gantzen, des Vollkommenen in der Natur des Alterthums werden die Begriffe des Getheilten in unserer Natur bey ihm [dem Künstler] läutern«.
- 31 »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele« (ebd., S. 30).
- 32 Ähnlich verhält es sich in *Feldblumen* (HKG 1.4, 117). Nach dem Fehltrug des eifersüchtigen Erzählers in der Szene, in der er die heimlich beobachtete Geliebte der Untreue verdächtigt, muss er erkennen, dass eine differenziertere und komplexere Lektüre der Zeichen in ihrem Kontext den Irrtum erwiesen hätte: »Endlich, jeder Erscheinung gehen ihre Zeichen vorher und nachher, und jede Erscheinung muß umringt sein von Nachbarn und Verwandten. [...] Eben so ist der vereinzelte Verrath mitten in ihrem andern Leben eine Unmöglichkeit« (HKG 1.4, 137).
- 33 Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 14), S. 265.
- 34 Gernot Böhme: Über die Physiognomie des Sokrates und Physiognomik überhaupt, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M. 1995, S. 101–126, hier S. 118.
- 35 Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 14), S. 274.
- 36 Vgl. Johann Gottfried Herder: Kalligone, in: ders., Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 22. Berlin 1880, S. 85 f.: »Alles am Menschen ist *darstellend, ausdrückend, reell bedeutend*. [...] Die *Sinn* des Menschen; sie [...] ist seine *Gedankenform*. Die Wölbung seiner Augenbranen [!] [...] ist Ausdruck seiner *Gesinnung*; Das Auge der Sprecher seines Blickes, seines Willens und Begehrens. Die ganze Form des Gesichts und Körpers ist das Gepräge seines *Charakters*«.

- Stifter schließt sich dieser Gedankenfigur auch sonst an. Im Aufsatz *Über Stand und Würde des Schriftstellers* von 1848 etwa schreibt er: »Wenn es wahr ist, daß sich die Seele ihren materiellen Körper nach ihrer Eigenthümlichkeit selber baut, so baut sie sich jenen anderen Körper, den der Rede und Schrift, noch viel mehr, so daß sie in jedem Theilchen und Faserchen sitzt und herausleuchtet. ›Die ganze Innerlichkeit eines Menschen ist es zuletzt, welche seinem Werke das Siegel und den Geist aufdrückt.« (HKG 8.1, 37).
- 37 Vgl. Claudia Kestenholz: Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit des Schönen bei Johann Joachim Winckelmann, in: Wolfram Groddeck, Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1994, S. 76–94, hier S. 82. – Christian Begemann: *Klassizismus und Physiognomik. Aspekte der klassizistischen Körperkonzeption*, in: Elena Agazzi, Manfred Beller (Hg.): *Evidenze e ambiguità della fisiognomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*. Viareggio 1998, S. 87–102.
- 38 Zur Begriffsgeschichte vgl. W. Grosse: *Art. Kalokagathia*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 681–684. – Christoph Horn: *Kalokagathie. Begriff, Ideen- und Wirkungsgeschichte*, in: Otto Depenheuer (Hg.): *Staat und Schönheit. Möglichkeiten und Perspektiven einer Staatskalokagathie*. Wiesbaden 2005, S. 23–32. Soweit ich sehe, wendet erst Lavater das Konzept dezidiert physiognomisch. Im Kapitel »Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit« in den *Physiognomischen Fragmenten* bemüht sich Lavater zwar um Differenzierung, legt es aber erkennbar in erster Linie darauf an, seinen Fundamentalsatz zu beweisen: »Die Schönheit und Häßlichkeit eines Angesichts, hat ein richtiges und genaues Verhältniß zur Schönheit und Häßlichkeit der moralischen Beschaffenheit des Menschen.« | Je moralisch besser; desto schöner. | Je moralisch schlimmer; desto häßlicher.« Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 13), S. 45–84, hier S. 53.
- 39 »Ich habe nehmlich den Glauben, daß das Bildwerk [Risachs Marmorstatue] sehr schön sei,« antwortete ich mich verbessernd. | »Ich theile mit euch den Glauben, das das Werk von großer Bedeutung sei,« sagte er« (HKG 4.2, 76).
- 40 Vgl. dazu Christian Begemann: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Aurora* 59 (1999), S. 135–159.
- 41 Horst Albert Glaser: *Die Restauration des Schönen. Stifters »Nachsommer«*. Stuttgart 1965.
- 42 HKG 2.2, 13. Zum Telos des Allgemeinen in der Entwicklung Heinrichs vgl. HKG 4.2, 88: »Ich habe gar nie gezweifelt, daß ihr zu dieser Allgemeinheit gelangen werdet, weil schöne Kräfte in euch sind, die noch auf keinen Afterweg geleitet sind, und nach Erfüllung streben; aber ich habe nicht gedacht, daß dies so bald geschehen werde, da ihr noch zu kraftvoll in dem auf seiner Stufe höchst lobenswerthen Streben nach dem Einzelnen begriffen waret. Ich habe geglaubt, irgend ein großes allgemeines menschliches Gefühl, das euch ergreifen würde, würde euch auf den Standpunkt führen, auf dem ich euch jetzt sehe.«
- 43 Vgl. Martin Selge: *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, S. 70 ff.
- 44 HKG 1.4, 84, 161 f.: Angela »ist die Zwillingsschwester der russischen Fürstin Fodor, der sie schon als Kind so ähnlich war, daß ihnen ihr Großvater kleine goldne Kreuzchen mit verschiedener Bezeichnung umhing.« »Diese Doppelgängerei fing nun an, etwas Unheimliches zu gewinnen« (84). Der in diesem Punkt durchaus systematisch verführende Text betont eigens noch einmal, dass nicht allein die körperliche Erscheinung beider Frauen identisch ist, sondern auch deren Wirkung auf den Betrachter. Das Bildnis der Fürstin wirkt auf Albrecht exakt so wie der Anblick Angelas (76) – es gibt also kein (wie auch immer geartetes) inneres Korrekturorgan. Zu den sarkastischen Pointen dieser Konstellation gehört ferner, dass das von Albrecht formulierte romantische Liebeskonzept kollabiert: der über das »ganze Bild« der Frau vermittelte traumhafte Eindruck nämlich, die Geliebte sei »vor ungezählten Jahren in einem andern Sterne« schon seine Gattin gewesen, so dass sich ihr Eindruck nicht auf die äußere Schönheit gründe, sondern auf »Wechselseitigkeiten der Geister« und »Seelenverwandschaften« (65). Das Fatale liegt hier darin, dass sich das im gleichen Maße auf die Fürstin beziehen muss.

- 45 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung, in: Frühklassizismus (Anm. 26), S. 25; Apollo- und Torsobeschreibungen, ebd., S. 165, 176. Im »Contour«, der von allem Sinnlichen und Materiellen weitestgehend abstrahierenden Körperumrisslinie, vermittelt sich das Innere, Geistige physiognomisch nach außen. Er ist gleichsam Gefäß des »Geistes« und bietet den »höchsten Begriff [...]« des Dargestellten (ebd., S. 25 f., 165). Vgl. dazu auch den Überblickskommentar von Helmut Pfotenhauer, ebd., S. 370 f.
- 46 Vgl. etwa Lavaters Ausführungen über die physiognomische Bedeutung des Schattenrisses: Physiognomische Fragmente (Anm. 12), S. 152 ff., hier S. 154: »Aus bloßen Schattenrissen hab' ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten [...] Der Schattenriß faßt die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; concentriert sie bloß auf Umriß und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter [...] Die Physiognomik hat keinen zuverlässigern, unwiderlegbarern Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit, als die Schattenrisse.«
- 47 E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster, in: ders.: Späte Werke, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München 1969, S. 595–622, hier S. 609–612.
- 48 Jorge Luis Borges: Die Bibliothek von Babel, in: ders.: Labyrinth. München 1979, S. 172–181, besonders S. 176.
- 49 Vgl. dazu Walther L. Hahn: Zu Stifters Konzept der Schönheit: »Brigitta«, in: VASILO 19 (1970), S. 149–159.
- 50 Gernot Böhme: Über die Physiognomie des Sokrates (Anm. 35), S. 118.
- 51 Platon: Symposion, in: ders., Sämtliche Werke, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck. Hamburg 1975, Bd. 2, S. 203–250, hier S. 244: »Wißt denn, daß es ihn nicht im mindesten kümmert, ob einer schön ist, sondern er achtet das so gering, als wohl niemand glauben möchte [...]. Er hält vielmehr alle diese Dinge für nichts wert« (216d, e). Im Disput mit Alkibiades trennt Sokrates eine scheinhafte und eine wahre, eine äußere und eine innere Schönheit, die sich in ersterer nicht abbilden muss (218d–219a, S. 246).
- 52 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die als »das schönste menschliche Standbild« ganz von ihren physiognomischen Eigenschaften her beschriebene und stark erotisierte Zigeunerin am Beginn des *Waldbrunnens* (HKG 3.2, 97 f.).
- 53 Vgl. Johann Gottfried Herder: Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?, in: ders.: Sämtliche Werke (Anm. 36), Bd. 1. Berlin 1877, S. 43–56. Vgl. auch den Abschnitt »Schönheit als Symbol der Sittlichkeit betrachtet« der *Kalligone*, ebd., Bd. 22, S. 318 ff. Zu Lavater vgl. o. Anm. 38.
- 54 Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 14): »Gütiger Himmel! was hat Schönheit des Leibes, deren ganzes Maß ursprünglich vielleicht verfeinerte [...] sinnliche Lust ist [...], mit Schönheit der Seele zu tun [...] Soll das Fleisch Richter sein vom Geist?« (270) »Allein, ruft der Physiognome, Was? Newtons Seele sollte in dem Kopf eines Negers sitzen können? Eine Engels-Seele in einem scheußlichen Körper? der Schöpfer sollte die Tugend und das Verdienst so zeichnen? das ist unmöglich. Diesen seichten Strom jugendlicher Deklamation kann man mit einem einzigen *Und warum nicht?* auf immer hemmen. Bist du Elender, denn der Richter von Gottes Werken?« (272) – Auch die von Lavater selbst formulierte Schwundstufe der Kalokagathie, der Satz nämlich »Tugend verschönert; Laster macht häßlich« (Physiognomische Fragmente [Anm. 12], S. 54), der sich immerhin von einem statischen zu einem prozessualen Schönheitsbegriff bewegt, findet in den Bildungsprozessen der Erzählung keinerlei Bestätigung, denn was am Ende Brigittas Züge »wie in unnachahmlicher Schönheit« strahlen lässt, ist ein reines Ausdrucksphänomen und geht nicht auf die durch häufige Wiederholung habitualisierten mimischen »Fährten« positiver Regungen zurück, die sich derart zu »Lettern des mimisch-physiognomischen Alphabets« verfestigt haben – wie es der von Stifter rezipierte Feuchtersleben formuliert, seinerseits übrigens in Anlehnung an Lichtenberg (Über Physiognomik, S. 281). Vgl. Feuchtersleben: Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde (Anm. 7), S. 163. Vgl. ders.: Zur Diätetik der Seele, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Hebbel. Wien 1851, Bd. 3, S. 259.



- 55 Vgl. Martin Blankenburg: Seelengespenster. Zur deutschen Rezeption von Physiognomik und Phrenologie im 19. Jahrhundert. Versuch einer Sondierung, in: Gunter Mann, Franz Dumont (Hg.): Gehirn – Nerven – Seele. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerings. Stuttgart, New York 1988, S. 211–237. – Sigrid Oehler-Klein: Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie. Stuttgart, New York 1990.
- 56 Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 14), S. 277 f.: »Wir schließen ja täglich aus den Gesichtern, jedermann tut es, selbst die, die wider Physiognomik streiten, tun es in der nächsten Minute, und strafen ihre eigenen Grundsätze Lügen.«
- 57 Feuchtersleben: Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde (Anm. 7), S. 206.
- 58 Ebd., S. 163. Feuchtersleben zweifelt im Prinzip nicht an der Berechtigung und Stichhaltigkeit der Physiognomik. »Die weitere Frage ist nur, ob die Zeichen, auf die es hier ankäme, so stabil und begründet sind [...], daß sich auf sie eine vollständige Theorie bauen läßt« (ebd., S. 162).
- 59 Lichtenberg: Über Physiognomik (Anm. 15), S. 275, 293.
- 60 So Stifter in einem Brief vom 11.2.1858 an Gustav Heckenast: »Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen [...] in den Staatsverhältnissen der Welt in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht. Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen.« PRA 19, 93 f.
- 61 HKG 5.3, 225. Ähnlich wenn Witiko zu Bertha über den Krieg spricht: »ich werde blicken, wie mir's ist, und das wird der Feind verstehen. Dich blicke ich freundlich an, weil ich freundlich gegen dich bin« (HKG 5.1, 36).
- 62 Karlheinz Rossbacher: Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive, in: VASILO 17 (1968), S. 47-58.
- 63 Als Witiko auf der Adelsversammlung auf dem Wyšhrad teilnimmt (HKG 5.1, 109 ff.), sind es beispielsweise nicht nur Männer mit schwarzen Bärten, roten Gewändern oder Rabenfedern, die Witikos Bestrafung fordern, sondern auch vertrauenerweckende blonde Jünglinge (wie Witiko selbst) und ehrwürdige Weißbärte, während sich mancher Schwarzbart als durchaus gemäßigt erweist. Eine Regel ist daraus kaum abzuleiten.
- 64 Dietrich Naumann: Semantisches Rauschen. Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman »Witiko«, in: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen, Wiesbaden 1998, S. 82–108, hier S. 97.