

›The Music of the Face‹

Beobachtete und beschriebene Gesichter bei Ivan Turgenev

Torben Philipp

1. Gesicht und / als Medium

Viel ist in den letzten Jahren von der so genannten »facialen« Gesellschaft die Rede. Das Gesicht als Zeichenraum oder -fläche und Ort einer deutbaren¹, manipulierbaren² oder gar produzierbaren³ anthropologischen Kategorie, die sprechend und zeigend das Innere des Menschen sowohl verstellt als auch Preis gibt und Images und Identitäten verpasst und die Grenzlinien von Individualität und Sozialem, Besonderem und Allgemeinem, körperlicher Opazität und Transparenz definiert, bietet sich an zentraler Stelle der Körperlektüren musterhaft an, um für eine Ästhetik *des Körpers* bzw. ein Wissen *vom Körper* interdisziplinär in Beschlag genommen zu werden.⁴ Dabei ist die Geschichte um den Streit der Gesichtsemanationen und der facialen Beschreibungen und Beschriftungen bekanntlich bis in die Antike mindestens etwa zu Aristoteles zurück verfolgbar und oft zurückverfolgt worden.⁵ Das jüngere konjunkturelle Forschungsinteresse, das die Kultur-, Kunst- oder Literaturwissenschaften nach dem *pictorial turn* aber am Thema zu haben scheinen, liegt vor allem in der Tatsache begründet, dass sich das Gesicht eben als ein »epistemisches Objekt« begreifen lässt, das seinen jeweiligen Erkenntnisstatus niemals unabhängig vom Wandel historischer Medientechnologien und Zeichenpraktiken erfährt und das andersherum zugleich auch organisierend als Vehikel und Produzent von Medien-, Zeichen-, Wahrnehmungstheorien und Wissensformationen fungiert.⁶ Polemiken um die variablen Deutungshoheiten über das Gesicht und damit um die Definitionen

¹ Schmölders 1995, Campe/Schneider 1996

² Sobieszek 1999

³ Deleuze / Guattari 1992

⁴ Schmidt 2003, Löffler 2004

⁵ Vgl. u.a. Schmölders 1995, Campe/Schneider 1996

⁶ Löffler/ Scholz 2004

von Körper und Seele des Menschen sind immer schon an die medialen Standards ihrer Entzifferungs- und Beobachtungstechnologien und die Möglichkeiten der Beschreibbarkeit von Beobachtungen gekoppelt. Die Interpretation des Gesichts als Zeichen der Natur oder der Kultur, seine Geltungsbereiche wahlweise zu den wissenschaftlichen Disziplinen oder zur Ästhetik und damit die Frage nach der Auswahl jener signifikanten Elemente, welche überhaupt erst Rückschlüsse auf die Beschreibung von Psyche, Rasse, Charakter, Persönlichkeit usw. zulassen können, sind hierbei in erster Linie an Konzeptualisierungen, Konkurrenzen oder Symbiosen von Bild und Schrift, bzw. Sprache und deren Übertragbarkeiten gekoppelt. Gesichter finden ihre Bestimmung in Kunst und Wissenschaft überhaupt erst an dieser Schwelle von Sichtbarkeit und Lesbarkeit des Menschen, so dass ihre körpersemiotische Konstanz sich nur in Abhängigkeit von deren medialer Verfügbarmachung denken lässt. Die Art und Weise der Porträtierung und Interpretation von Gesichtern trägt so immer schon eine implizite Medientheorie an sich, die, allein schon vermittelt der diskursiven sowie technischen Inszenierungen, bestimmte Repräsentations- und Beobachtbarkeitsmodelle des menschlichen Charakters und seiner Oberflächen privilegiert oder andere verwirft und andersherum zugleich Beobachter- und Betrachtertypen konstruiert.⁷ Das Gesicht wird hierin zur Spielfläche von Medienkonkurrenzen und –allianzen, in der sich Sichtbares und Beschreibbares der Körper, Blick und Wort gegenseitig zuarbeiten, dementieren oder unterlaufen.

⁷ So auch Löffler 2004

Es lässt sich dabei beobachten, dass etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel in der »Geschichte« der Beobachtung und Verhandlung des Gesichts einsetzt, der in erster Linie durch den Aufstieg der modernen experimentellen, wissenschaftlichen Einzeldisziplinen (vor allem sind hier die Physiologie und die Neurologie zu nennen) sowie durch die Etablierung der technischen Medien als wissenschaftlichen oder später auch künstlerischen Aufzeichnungs- und Speicherapparaturen ausgelöst wird (wobei hier insbesondere an die Fotografie gedacht wird).

⁸ Wetzel 1989, Ginzburg 1995
Der Bruch in der Geschichte der Gesichtsepistemologie ließe sich aber auch noch weiter fassen: in einer Wende in der Zeichen- und Wahrnehmungsgeschichte im 19. Jahrhundert insgesamt⁸, die unter Schlagworten wie »Krise der Repräsentation«, »visuelle Moderne« oder »Mobilisierung

des Sehens« einzuordnen ist und in dem die Selbstversicherheit klassisch-mimetischer Semiose und starrer und objektiver Betrachter- und Blickdispositionen aufgelöst und unter dem Druck neurophysiologischer Erkenntnisse vom Funktionieren des Auges (Trennung der Sinne, binokulares Sehen usw.) in arbiträre, subjektive, dynamisierte und letztlich konstruktivistische Zeichen- und Wahrnehmungsprozesse transformiert werden.⁹ Dabei ist es gerade die *Literatur* der russischen realistischen Epoche (1840-80), in der solche Verunsicherungen der Wahrnehmungs-, Zeichen- und Medienstrategien massiv reflektiert werden. Die Verschiebung der Bezüge von Sichtbarem und Sagbarem und die medienhistorisch induzierte (Neu-)bewertung des Verhältnisses von Schrift und Bild stellen in der realistischen Literatur einerseits sowohl das Spielmaterial fiktionaler wie poetologischer Texte dar,¹⁰ andererseits liefern gerade die technischen - konkreter - optischen Medien als Evidenzapparaturen und Produktionsorte neuer Sichtbarkeitspostulate und damit neuen Wissens vom Menschen der Literatur ihre Anreize zu einer Neuverhandlung, aber auch Selbstlegitimierung der eigenen Grenzen und Potentiale, die deren klassische Bestimmung, etwa im Sinne von Lessings Laokoon in Frage stellen.¹¹

⁹ Crary 1996

¹⁰ Vgl. grundlegend Stiegler 2001

¹¹ Vgl. Stiegler 2001

In der russischen Literatur des Realismus ist vom Gesicht und seinen Deutungsmöglichkeiten wohl kein zweiter Autor derart eingenommen wie Ivan Sergeevič Turgenev (1818-83). Kaum einer seiner Zeitgenossen hat die Grenzen der physiognomischen Beschreibungen im literarischen Medium so massiv ausgelotet wie Turgenevs »poetischer Realismus«, in dessen literarischen Texten, Skizzen und Handschriften sich unzählige spielerische wie ernsthafte, detaillierte oder einfache skizzenhafte Gesichtsdarstellungen und -interpretationen drängen. Mitunter hat es in seinen Texten den Eindruck, dass sich Plots, Konflikte oder Charaktere überhaupt erst aus Gesichtern und Porträts heraus entfalten und physiognomische oder pathognomische Kategorien als semantische Bezugsgrößen fungieren, um welche sich die Narrative erst herum gruppieren und deren Beschreib- und Deutbarkeit durch Erzähler oder Personal eng mit ästhetischen, wie aisthetischen Fragestellungen und dem Problem der Darstellbarkeit des Bildes des menschlichen Gesichts im Medium Schrift verknüpft werden.

Nicht zu Unrecht ist Turgenevs Produktionsästhetik deshalb auch vereinzelt als »Arbeit am Bild«¹² beschrieben worden. Allein in den Er-

¹² Cejlin 1955

zählungen und Romanen Turgenevs erscheinen an die 100 Figuren in Form von Porträts und physiognomischen Beschreibungen, die den Geschichten vorweg laufen oder an zentraler Stelle in diese eingebettet bedeutungsgenerierend tätig werden.

Im Folgenden werden Turgenevs Einsätze und poetische Politiken des Gesichts anhand einiger Texte und Dokumente untersucht. Dabei geht es im Grunde genommen um einen doppelten Kontext des Gesichts in der Literatur, um einen zweifachen »Druck« auf den literarischen Text in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: zum einen im Rahmen eines intermedialen Paradigmas, das literarische Texte und deren »Bildgebung« im Bezug auf optische Bildmedien reflektiert. Der Erfindung der Fotografie und somit auch ihrem Einsatz als Medium der Erfassung des menschlichen Körpers tritt die Literatur generell ambivalent gegenüber. In den verschiedenen im- und expliziten Semantisierungen, die ihnen im literarischen Diskurs zuwachsen, spiegelt sich eine ästhetologische »Janusköpfigkeit« der Technikinterpretation wider: Sie stehen im Verdacht, durch die Abkoppelung von »subjektiven« Produktionsprozessen lediglich kopistische Maschinen zu sein, die in ihrem »toten Blick« kunstlose und kontingente Abschriften von der Natur leisten, zugleich konvergieren aber deren Semantiken der Unbestechlichkeit, unmittelbaren Objektivität, Präzision usw. mit den Kernthesen realistischer Poetiken.¹³

Damit stehen Turgenevs literarische Gesichtsdarstellungen zum anderen auch im Kontext einer historischen Wissensgeschichte des Gesichts. Von Johann Caspar Lavaters Physiognomischen Fragmenten bis zu den technisch hochgerüsteten fotografischen Experimentalkulturen etwa eines Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne (1806-1875) haben es unterschiedliche medizinische Disziplinen im 19. Jahrhundert in ihren unterschiedlichen Medien darauf abgesehen, eine Vereindeutigung facialer Zeichen herzustellen, die etwa auf seelische Ursprünge oder ein »Wesen« des Menschen verweisen¹⁴: Zeichen, die in Schrift und Bild Evidenzen produzieren. Und zweifelsfrei steht der russische Realismus auch unter dem Einfluss eines technisch zugerichteten Wissens.¹⁵ Es zeigt sich jedoch, dass die literarische Physiognomie sich nicht einfach auf die historischen Wissenskonzepte vom Gesicht herunterlesen lässt. Das literarische Gesicht ist seinem Wesen nach zunächst immer auch eine literarische Kategorie. Das bedeutet, dass es als Teil der literarischen Zeichen nicht nur semantische Körperoberfläche ist, die auf ein Inneres verweist,

¹³ Vgl. Plumpe 1990 und Albers 2001

¹⁴ Vgl. etwa Schmidt 2003

¹⁵ vgl. Karpova 2000, Merten 2003

sondern – und dies ist ungleich komplexer - genauso auch poetisches Mittel etwa der Metaphorisierung oder Charakterisierung, dem eine starke Funktion im Narrativ zukommt und das damit vom Druck der Wahrheitsproduktion und Zeichenklärung entlastet wird.¹⁶ So bleiben im Gegenteil die Zeichen oft geradezu programmatisch zweideutig oder die Lektüren und Fehllectüren der Gesichter werden selbst thematisch und semantisch. Es wird im Folgenden darum gehen, Turgenevs Konzept des Facialen in genau diesem Spannungsfeld von Medientechnologie, historischem Wissen und Narrativität zu lesen.

Die spärliche Literatur¹⁷, zu diesem Thema hat Turgenevs Obsession in der Regel immer als eine Adaption von Johann Caspar Lavaters »*Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*«¹⁸ aus den 1770er Jahren gelesen, in welchen dieser anhand vor allem von Schattenriss-Zeichnungen in vier detaillierten Bänden das dominante Physiognomik-Modell der Aufklärung entwickelt hatte, das auf der Konstruktion einer unveränderlichen menschlichen Natur aus den statischen Zügen der Gesichtsteile beruhte. Doch liegt es näher, einen derart mediensensiblen Autoren wie Turgenev – trotz offenkundiger Lavater-Bezüge – nicht in einfacher Analogie zu anthropologisch-moralischen Positionen der Aufklärung zu lesen, sondern ihn überdies in einem diskurshistorisch fundierten Zeichenmodell zu verorten. Hierzu gehört vor allem die im Realismus als starke Bezugsgröße aller optischen Beschreibungskategorien¹⁹ von Ästhetik und Wissenschaft fungierende Fotografie und präziser die wissenschaftliche Fotografie des Gesichts. Dass sich intermediale Lektüren Turgenevs im Hinblick auf dessen Konzeptionen von Bild und Schrift hin als fruchtbar erweisen, konnte bereits gezeigt werden.²⁰ Die in diesem Zusammenhang starke Kategorie des Porträts, die bei Turgenev einen dominanten selbstreflexiven Bezugspunkt darstellt, blieb hierin bisher aber außen vor zugunsten einer Subsumierung unter das im Realismus bereits anachronistische Lavater'sche Schema.

2. Zeichen der Natur

Lavater war es darum gegangen, das menschliche Gesicht als eine Art »Glashaus« zu auszudeuten, wie es in einer der vielen zeitgenössischen

Kritiken an seinem Werk heißt, wobei es ihm vor allem um eine »verwissenschaftlichte«, unwandelbare Vereindeutigung der Bezüge zwischen den so genannten feststehenden Gesichtsteilen und einem daraus zu rekonstruierenden »Geist« ankommt. Physiognomik als spezialisierte Lektüre des Gesichts lässt sich für ihn beschreiben als »die Wissenschaft, den CHARAKTER (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigen Verstande aus seinem Aeusserlichen zu erkennen«²¹. Hierbei nimmt Lavater das Gesicht und dessen »feste« Bestandteile (dies sind bei ihm Schädel, Kinn, Nase, Ohren, Lippen, aber auch Augen und Augenbrauen) als eine Art »Signatur« des Inneren an, die als zum Schädel und damit zum Sitz des Gehirns gehörige, als ideale Formen des reinen Ausdrucks einer göttlich determinierten Innerlichkeit gelten. Diese festen Teile werden bei ihm als zentrale Zeichen zur Dechiffrierung einer angeborenen und auf ewig eingepprägten Natur des Menschen aufgefasst, die sich in einem unmittelbaren Zusammenhang in den verkörpernden Oberflächen ausdrückt und in der Lavater'schen Naturauffassung auf die »moralische Beschaffenheit des Menschen«²² und die zugleich *festen* Bedeutungen charakterlicher Merkmale hinweisen.

²¹ Lavater
1772, 7

²² Breitenfellner
1999, 25

Interessant ist in diesem Zusammenhang die zeichen- und medientheoretische Konstruktion, die Lavater in seinen Fragmenten entwickelt: Seine Deutungsmuster lassen sich nämlich im von Foucault u.a. herausgearbeiteten Zeichenverständnis der Paracelsischen Signaturenlehre verorten. Das Äußere des Menschen erscheint als eine *vera icon*, als Spur einer transzendental verstandenen Seele, deren zeichenhafte Manifestationen vom Betrachter restlos lesbar gemacht werden können. Gott hat die Zeichen des Gesichtes gesetzt und mit ihnen unumstößliche Bedeutungen in den einzelnen Gesichtspartien vor-geschrieben. Die Lesbar-machungen durch den beobachtenden und sprechenden Physiognomen bedeuten daher nicht weniger, aber auch nicht mehr als die Lektüre transzendentaler Signifikate im Angesicht. Ding und Zeichen werden eins und verweisen schon immer auf eine Referenz außerhalb des Körpers, die im wissenschaftlichen Blick des Beobachters quasi nur noch freigelegt wird. In genau dieser medialen Statik ist nun auch Lavaters Auffassung von Sprache und Bild zu begreifen. Denn weil die Natur aus den Gesichtern selbst spricht, gilt es Materialitäten, Widersprüche und Arbitraritäten, kurz das Zeichenhafte aus dem Prozess der Signifikation selbst »weg-zulesen« und stattdessen nur jene bedeutsamen Elemente des Gesichts zu



Abb. 1: Johann Caspar Lavater: Schattenriss. »Ein ziemlich leeres, zaghaftes, kraftloses, trockenes Gesicht, das in der Welt nie was Großes wirken wird.«

erfassen, die ohnehin nicht manipulierbar - weil als substantielle Merkmale - unwandelbar sind und die sprachlich wie bildlich auf ein Jenseits der Repräsentation verweisen. Lavater geht es im Prinzip darum, die Referenzen außerhalb des Gesichts als solche selbst einzufangen: »Doch was ist am Menschen bloß Zeichen und nicht Sache?«²³ Sein vornehmliches Medium der Erkenntnis ist nun auch von daher der Schattenriss, der als eine Art Medium der Präsenz das Ideal eben dieser indexikalischen Signaturen einfängt, die ihre Bedingtheiten leugnen und eben die »Sache« selbst darstellen. Er fungiert für ihn als eine Art Hypermimesis, den er etwa auch weit über die Porträtmalerei stellt, da diese immer zugleich und in arbiträrem Maße an die Subjektivität des Betrachterblicks gekoppelt bleibt. Der Schattenriss hingegen unterläuft die Zufälligkeit der Semiose, weil in ihm die Natur selbst sich abzeichnet. (Abb. 1)

Die Literaturwissenschaftlerin Ursula Geitner hat das medientechnische Programm von Schrift und Bild zu einer Produktion von »Klartexten«²⁴ bei Lavater präzise herausgearbeitet: Schrift- und Bildzeichen des Gesichts sind auf Transparenz und Auflösung kontingenter Zeichen hin angelegt: Die einzelnen Gesichtspartien erscheinen als das grammatische und morphologische Inventar einer göttlichen Sprache der Natur, die in skripturalen Metaphern die Ursprünge fass- und lesbar werden lassen: Jedes einzelne feststehende Gesichtsteil ist »an sich ein Buchstabe, oft eine Sylbe, oft ein Wort, oft eine ganze Rede – der Wahrheit redenden Natur.«²⁵

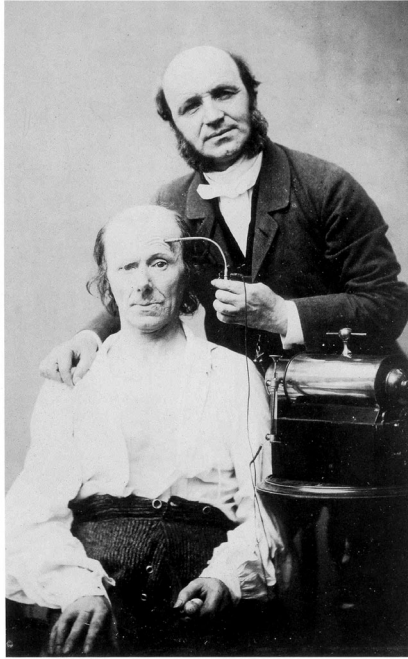


Abb. 2: G.B. Duchenne de Boulogne: »Specimen of an Electrophysiological Experiment«, 1854-62, cat 42.

Eine ursprüngliche Bilderschrift, zu deren Erfassung allerdings zunächst nötig ist, von jenen Teilen zu abstrahieren, die die festen Bedeutungszuordnungen verstellen, sie mit Willkürlichkeit korrumpieren. Solche Arbitraritäten, die die »Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe« beeinträchtigen, verkörpern sich für ihn in erster Linie in den willkürlichen und flüchtigen Erscheinungen des Gesichtes: Hierzu gehören Mimik, Gestik und Habitus des Menschen. Die Frage nach der Beweglichkeit und Veränderlichkeit facialer Zeichen mündet damit geradewegs in den so genannten Physiognomie-Streit zwischen Lichtenberg und Lavater aus der gleichen Zeit. Lichtenbergs Kritik an dessen für ihn völlig willkürlichen Lehre der feststehenden Körpermerkmale kontert Lavater mit der Aufspaltung seiner Lehre in Physiognomik und Pathognomik. Letztere beschreibt für ihn in erster Linie genau diese zeit-

lich beschränkte Dimension des menschlichen Ausdrucks, die sich im Mimischen und den beweglichen und veränderbaren Teilen des Körpers manifestieren und die für ihn aus dem semiotischen Kanon des Gesichts verbannt werden müssen und zwar, weil sie das aufklärerische Projekt der Entzifferung der Naturzeichen des Menschen korrumpieren. Lavaters größtes Problem scheint für Lichtenberg in der Idee der *Verstellung* zu liegen, die in den mimischen Ausdrucksbewegungen, den vorübergehenden Leidenschaften zum Tragen kommen kann. Die feststehenden Teile zeigen ihm hingegen an, was der Mensch *ist* und integrieren diesen in ein fixiertes Zeichensystem. Die Pathognomik jedoch zeigt nur den Charakter *in Bewegung* und informiert darüber, was der Mensch *zu einem bestimmten Zeitpunkt* ist. Ein für Lavater inakzeptabler Gedanke, da in dieser Idee letztlich der Dissimulation und Simulation von Ausdrucksbewegungen Tür und Tor geöffnet sind und gerade die natürliche Zusammengehörigkeit von bildlich-skripturalem Signifikant und Signifikat in Frage gestellt wird.

Der Konflikt um Zeitlichkeit, Bewegung und die prinzipielle Möglichkeit der Verstellung und Täuschung im Gesicht, der zwischen Pathognomik als der Lehre vom veränderlichen Ausdruck und sowohl Physiognomik als auch Phrenologie als den Lehren der feststehenden Formen im Rahmen konträrer Zeichenpraktiken ausgetragen wird, ist deshalb von Belang, weil er geradewegs in die gelockerten Zeichenbezüge und das Primat des flüchtigen Ausdrucks der technisch zugerüsteten Semio-Anthropologien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorausdeutet, die von Lichtenbergs Kritik quasi vorweg genommen werden.

3. Das fotografische Gesicht: Das System Duchenne

Es ist vor allem der Etablierung moderner Bildtechnologien und ihrer Anwendung in den medizinischen Disziplinen des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Psychophysik und experimentellen Physiologie zuzuschreiben, dass sich das Ephemere, Mimische, Bewegliche und damit auch das Theatralische der Gesichter als *signifikante* Kategorie bei der Bestimmung des Menschen herauspräpariert. Als wohl bekanntester und inzwischen gut erforschter Akteur tritt dabei der Pariser Arzt G.B. Duchenne de Boulogne 1862 mit seinem Bildband *Mecanisme de la physiognomie humaine ou analyse electro-physiologique de l'expression des passions* (Abb. 2)

auf. Duchennes Werk und seine Neuverordnung der Zeichenfläche Gesicht lassen sich als symptomatisch für einen Paradigmenwandel in der Vorstellung von den Zeichen des Gesichts in der zweiten Jahrhunderthälfte begreifen, bei dem Kategorien des Innerlichen zunehmend und bei Duchenne schließlich radikal an die Oberflächen des Sichtbaren entäußert werden und sich unter dem Einfluss experimentalmedizinischer Versuche eine neue Semiologie herausprägt, die sich weniger als eine *Mimesis* des Gesichts darstellt, sondern den inszenatorischen Anteil des Blicks voll mit einkalkuliert. Das Buch Duchennes, das bereits bei Erscheinen zu einem großen Publikumserfolg wurde, umfasst einen Text- und einen Bildteil aus 84 Porträts und insgesamt neun synoptischen Tafeln, wobei der menschliche Ausdruck zum ersten Mal mit elektrophysiologischen Verfahren untersucht und Affektausdrücke an Versuchspersonen mit Hilfe der Anwendung von lokalen Elektroschocks hergestellt werden. (Abb. 3) Der Textteil untergliedert sich noch einmal in die Abschnitte »Allgemeines«, »Wissenschaftliches« und »Ästhetisches«, womit bereits das Programm im Sinne einer Schnittmenge aus ästhetischen und wissenschaftlichen Diskursen klar angeschrieben ist. Vereinfacht gesprochen geht es Duchenne darum, mit Hilfe der elektrischen Stimulation einzelner Muskeln oder Muskelpartien ganze Tableaus von primären oder kombinierten Affektausdrücken aufzuzeigen und damit zu einer umfassenden und technisch-exakten Analyse des menschlichen Ausdrucks zu gelangen. Er definiert dabei die grundlegenden Ausdrucksgesten des menschlichen Gesichtes und verbindet diese mit den entsprechenden Reizungen bestimmter muskulärer Elemente des Gesichts: Schmerz, Aufmerksamkeit, Aggression, Laszivität, Traurigkeit, Jammern, Angst usw. werden im Einzelnen jeweils an die Stimulation und Kontraktion, d.h. im Prinzip an das sukzessive oder auch gleichzeitige Einfrieren bestimmter Muskeln oder Muskelpartien gebunden. Neuartig an Duchennes Vorgehen ist dabei zunächst einmal die laboratorische Zurichtung der Probandenkörper und die technische Armierung der Gesichtsdeutung in einem fotografischen Experimentalsystem zur Fixation und Visualisierung flüchtiger Gesichtszeichen. Die Bewegung der Muskeln stellt mit der Erfindung des Fotos und hierbei der Beschleunigung der Belichtungszeiten – die ab den 60er Jahren deutlich verbessert werden – zum ersten Mal nicht mehr ein Problem dar, sondern kann nun in positivistisches Wissen über den Körper transformiert und verfügbar gemacht werden. Dieses fotografische

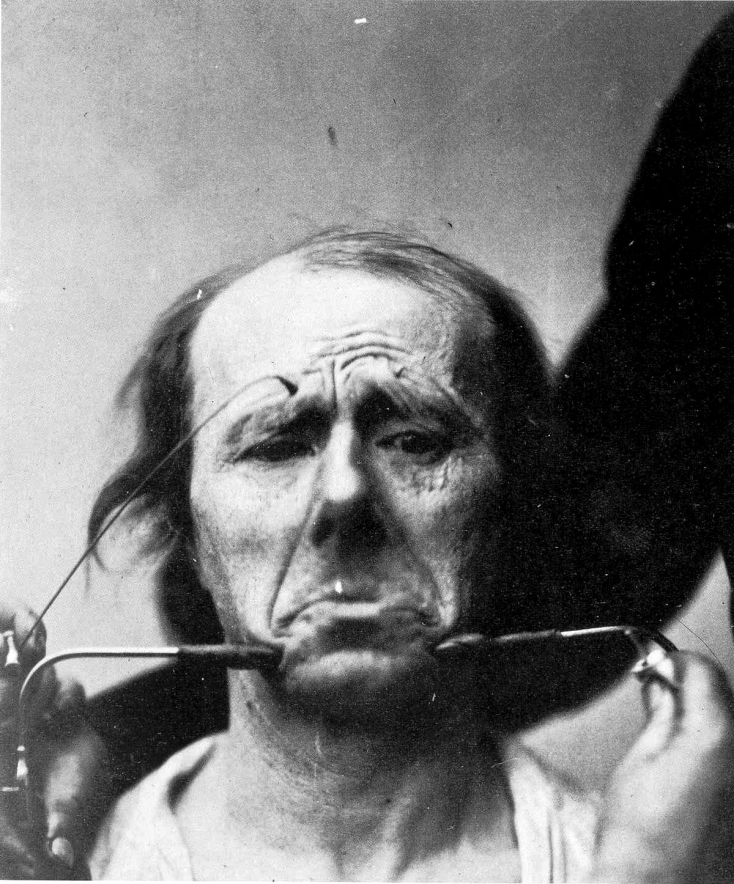


Abb. 3: G.B. Duchenne de Boulogne: The Muscle of Sadness

System rückt den Aspekt der Zeitlichkeit und der mimischen Bewegung in den Vordergrund der Beschreibungsmuster. Ungeachtet aller technischen Probleme, die ihn bei der Arretierung der Bewegungen seiner sechs Versuchspersonen noch beeinträchtigen, wird deutlich, dass sich hier ein technisch begründetes Sichtbarkeitspostulat durchsetzt und zur Anwendung gebracht wird, das im Apriori des Medialen liegt. Duchenne wird nicht müde, besonders die Unbestechlichkeit des fotografischen Moments zu betonen und die Fähigkeit der Kamera, das menschliche Auge

in der Geschwindigkeit der flüchtigen Wahrnehmungen zu überbieten. Dieser Raum eines »Optisch-Unbewussten«, wie später Walter Benjamin formuliert, wird in der Duchenne'schen Logik zu einer epistemischen Kategorie hochstilisiert, die höhere Wahrheiten über das Ausdrucksvermögen preisgibt. Das Foto fixiert dabei »*Mechaniken*« der Mimik, d.h. die Wiederholbarkeit gleicher Effekte, die durch die Aktivierung gleicher Muskelpartien ausgelöst werden, in einem »fruchtbaren Augenblick« der Aufnahme. Duchenne analysiert die Muskeln dabei im Maße ihrer Expressivität. Den Nasenmuskel etwa nennt er »Muskel der Aggression«, den Augenbrauenheber »Muskel des Leidens«. Dieses Vorgehen ist natürlich streng genommen tautologisch, denn Duchenne verlagert so die Affektausdrücke auf die Grundlage eines unter der Haut liegenden physiologischen, diskreten Systems, das Reize zu Affektbildern komponiert. Nichtsdestoweniger ist es gerade die Natürlichkeit dieses Prozesses, die Duchenne betont. Der Atlas ist »nach der Natur hergestellt«, wie es heißt und die Fotografie damit im besten Sinne ein Talbot'scher *Pencil of Nature*²⁶, der die Spuren der Mimiken arretiert und größtmögliche Präzision garantiert. Wichtig ist für ihn daher auch, dass es sich nicht um Posen in den Bewegungen handelt, sondern das Gesicht gewissermaßen von den störenden Innerlichkeiten der Probanden gereinigt wird (der alte Mann etwa war aufgrund einer Nervenkrankheit schmerzunempfindlich, andere Aufnahmen wurden mit Pierot-Figuren getätigt, die weiß geschminkte Gesichter trugen, so dass sich keine störenden Einflüsse auf die Reinheit des Ausdrucks auswirken kann). Die Bilder, die dabei entstehen, tragen ihre Evidenzen in sich selbst. Schließlich handelt es sich dabei in erster Linie um Einschreibungen von Oberflächeneffekten in den Körper, um die Produktion künstlicher Gesichter auf einer *tabula rasa* und nicht um Lesbarmachungen statischer Zeichen außerhalb der Körper.²⁷ Die Evidenz wird ganz aus der »Nabelschnur« der fotografischen Aufnahme selbst heraus gewonnen. Das Bild spricht für sich, und die Gesichtlichkeit wird als elektrophysiologisches Phänomen konstruiert, das seine Gesetze in der fotografischen Arretierung trägt und in dieser Konzeption als willkürlich und experimentell beschreibbarer Spiegel erscheint, der unter Laborbedingungen zu einer Signalfäche ohne Innerlichkeit zuge richtet werden kann. Damit steht das Projekt Duchennes im Kontext der Experimentalisierung des Lebens. Die Züge lassen sich auf das lebendige Gesicht mit Hilfe von Elektroden aufmalen (wobei das perfekte

²⁶ Talbot 1844

²⁷ Vgl. von Hermann / Siegert 2000

Gesicht der Versuchspersonen natürlich eigentlich das tote Gesicht wäre, doch auf diese Versuche verzichtet Duchenne aus ethischen Gründen) und psychische Ausdrucksaffekte lassen sich mit Hilfe von Muskel- und Nervensystem definieren. Mensch und Maschine lassen sich in diesem Experimentalsystem nur noch schwer voneinander trennen.

Allerdings muss bemerkt werden, dass Duchenne in seiner Begründung der Tableaus durchaus konservativ und religiös bleibt. Der einzelne Ausdruck auf dem Gesicht entspringt der Phantasie eines Schöpfergottes, der die charakteristischen, selbst noch flüchtigsten Zeichen der Leidenschaften auf das menschliche Gesicht zu zeichnen gewünscht habe. Auch zweifelt er nicht an der Existenz einer angeborenen »natürlichen Sprache« der Mienen, derer sich der Mensch *instinktiv* bedient, der Bildband als solcher ist ganz nach der Natur angelegt.²⁸

²⁸ Vgl. Dupouy
2005

Wichtig ist allerdings, dass die Logik dieser Zeichen sich einzig und allein in Bilderreihen gewinnen lassen, in denen das Wissen vom Menschen vollständig im Visuellen aufgeht. Es zählt nicht die sprachliche Rekonstruktion einer natürlichen Ordnung des Bildes durch den Physiognomiker, sondern in erster Linie die Deklinierbarkeit der Einzelerregungen, die in synoptischen Tafeln über dichotomische Differenzen und Minimalunterschiede, häufig auch in der durch Abdecken isolierten Form einzelner Gesichtsteile realisiert werden. (Abb. 4) Kulturwissenschaftler wie etwa Robert Sobieszek sprechen daher auch von der Umwandlung des Gesichts in eine »Karte« bei Duchenne, die den Ausdruck innerer Zustände in universalen Taxonomien realisiert und kodifiziert.

Interessant für das semiologische Gefüge und Debatten um die »richtige Darstellung« in der Ästhetik der zweiten Jahrhunderthälfte ist in Duchennes Konzeption, dass einerseits das Bild in diesem Vorgehen einen Status zugewiesen erhält, der weit über eine illustrative Rolle hinausgeht und die Produktion des Wissens quasi selbst übernimmt. Eindeutig bekommt das Bildliche bei der Produktion von Erkenntnis und Evidenz ein Primat vor der schriftlichen Beschreibung und der Hermeneutik des sprechenden Betrachters zugesprochen. Das technische Bild, dem der Schnitt in die Zeit gelingt, kann die Unsichtbarkeit der bewegten Affekte einfangen und in diesen die natürlichen Affektausdrücke wahrnehmen und speichern. Andererseits sind es gerade diese Arretierungen solcher unwillkürlichen und »künstlich-realen« Äußerungen, die ein Zeichenmodell etablieren, das auf Indexikalität der Mimik in der Fotografie und



Abb. 4: G.B. Duchenne de Boulogne: Synoptische Tafel 4 (1862)

²⁹ Vgl. etwa Sennett 1986, Ginzburg 2002, Wetzels 1989

Arretierung der Spuren der Wirklichkeit aufbaut. Man könnte hier von einer Semiologie des kleinsten Details sprechen²⁹, die in der Produktion des Sinnes durch die Indizien fotografischer Evidenz augenfällig wird. Das Medium produziert und liest selber die Spuren des Realen und legt somit überhaupt erst einen Blick auf unbekannte und unwahrnehmbare Erscheinungen frei und formiert dabei die Flüchtigkeit optischer Daten zu potentiellen Sinnträgern. Der technische Blick nivelliert Bezeichnetes und Bezeichnendes.

Dass eine solche Umarbeitung des Körpers zur dynamisierten Ausdrucksfläche auch im ästhetischen Bereich zur Prämisse werden müsse, hat Duchenne selbst dargelegt. Den Streit zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft entscheidet er, indem er im ästhetischen Abschnitt des



Abb. 5: G.B. Duchenne de Boulogne: Niobes Kopf, fig. 73 (1862)

Buches Korrekturen der klassisch-antiken Büsten von Arrotino, dem Gesicht des Vaters aus zwei Laokoon-Gruppen und die Büste der Niobe aus Florenz anfügt (Abb. 5), deren Gesichter er zuvor mit Hilfe elektro-physiologischer Methoden »präzisiert« hat und welche er nun als Korrekturvorschläge darstellt. Ästhetik und medizinisches Wissen vom Körper fallen in dieser Vorstellung zusammen und werden zum Hybriden.³⁰ ³⁰ Dupouy 2005

Entdeckungen, die in den Disziplinen gemacht werden, behalten ihre Verbindlichkeit aufgrund von Objektivität, fein ausdifferenzierter Exaktheit und Universalität der Leidenschaftsausdrücke auch in den künstlerischen Diskursen und legitimieren Duchenne damit erst zur Korrektur der Antike. Zudem kommt, dass Duchenne seine Inszenierungen selbst als künstlerisches Handeln begreift. Die Experimentalmethode, die in

detaillierter Selektion pathognomischer Ausdrucksdifferenzen die Sprache der Leidenschaften als Natur selbst simulieren kann, trägt für ihn bereits künstlerische Züge, die »feinste Regungen der Seele« abzeichnen und damit einen anatomisch fundiertenästhetischen Anspruch erheben kann.

³¹ Duchenne
1990, 100

Would Niobe have been less beautiful if the dreadful emotion if her spirit had bulged the head of her oblique eyebrow as nature does, and if a few lines of sorrow had furrowed the median section of her forehead? On the contrary, nothing is more moving and appealing than such an expression of pain on a young forehead, which is usually so serene.³¹

Für die Kunst selbst gelten die Maßstäbe anatomischer Exaktheit. Wissenschaften und Ästhetik verbünden sich im Blick der Kamera, die ein Mehr an Ausdrucksvermögen einfangen kann.

4. Fotofizierung / Fotoskepsis

³² Vgl. Stiegler
2001, Plumpe
1990, für
die Malerei:
Pohlmann 2005
³³ Karpova
2000, Merten
2003, Paperno
1996

Duchennes problematische Auslegung einer medialen und wissenschaftlichen Determination der Künste und der Ästhetisierbarkeit des technischen Bildes öffnet hierbei ein weites Diskursfeld, das die Bild- und Schriftästhetiken im Realismus konfliktuös strukturiert.³² Das Paradigma von Anthropometrie, Verwissenschaftlichung des Körpers und des Aufstiegs fotografischer Evidenzverfahren ist in seinen metaphorischen und buchstäblichen Niederschlägen auf die ästhetischen Diskurse des russischen Realismus in jüngerer Zeit vereinzelt untersucht worden.³³

Zunächst ist davon auszugehen, dass gerade Duchennes *Mecanisme de la physiognomie* in sehr weiten Teilen der russischen Leserschaft bekannt war. Zwar wird das Buch von 1862 nicht ins Russische übersetzt, jedoch vom berühmten Physiologen Ivan Sečenov in dessen *Fiziologija nervnoj sistemy* (*Die Physiologie des Nervensystems*) von 1866 ausführlich rezipiert und damit in russischen intellektuellen Kreisen popularisiert. Zudem besitzen Duchennes Fotografien bekanntlich auch einen starken Theorie bildenden Einfluss auf Darwins evolutionshistorischen Text zur Physiognomie *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren* von 1872³⁴ und der bereits 1873 in russischer Übersetzung vorliegt.

³⁴ Zum Einfluss
der Fotografien
Duchennes auf
Darwin vgl.
Gilman 1996

Wie die russische Kunsthistorikerin Tat'jana Karpova in jüngerer Zeit dargelegt hat, ist gerade innerhalb der russischen Porträtmalerei besonders ab den 70er Jahren ein verstärktes Interesse an wissenschaftlichen anthropologischen Modellen und v.a. an zeitgenössischen physiognomischen, man müsste eher sagen pathognomischen Zeichenlehren und wissenschaftspositivistisch fundierten Verfahren der Porträtierung des Menschen nachweisbar, die zu einer massiven Verschwisterung der beiden Diskursfelder führt.³⁵ Die Porträtmalerei wird einerseits als würdig erachtet, den wissenschaftlichen Disziplinen Anschauungsmaterial für ihre physiognomischen Studien zu liefern, andererseits ist bei dieser zugleich ein neuartiges Interesse an der Darstellung besonders der Expressivität des Gesichtsausdrucks und der flüchtigen fotografisch induzierten Mimik festzustellen, was insbesondere beispielsweise in diversen Porträts Il'ja Repins zur Geltung kommt. Seine Verehrung für die experimentellen und medizinischen Wissenschaften als Methode zur Erfassung menschlicher Innerlichkeit umschreibt er in einem Brief an T.I.Tolstaja folgendermaßen:

Was ist die Medizin doch für ein interessanter Gegenstand... d.h. die Anatomie und die Physiologie... Das ist so interessant, so interessant... Ich beneide sie... Ich würde jetzt selbst wie ein junger Feldscher Medizin studieren gehen, so sehr interessiert sie mich, soviel positives Wissen vermittelt sie.³⁶ (Übers. T.P.)

Es lassen sich an dieser Stelle nicht die teils stark differierenden physiognomischen Ästhetiken in der russischen Porträtmalerei des 19.Jahrhunderts im Detail nachvollziehen. Entscheidend ist aber, wie Karpova an diversen Dokumenten nachweisen kann, ein ausgeprägter Wissenschafts- und Fotooptimismus unter vielen russischen Porträtmalern der Zeit wie etwa Nikolaj Ge (1831-1894) oder Ivan Kramskoj (1837-1887), der durch die zeitgleiche »Verwissenschaftlichung« der Materialien und Darstellungsmittel in der ästhetischen Produktion (Farbenlehre, zeitgenössische Theorien der Optik usw.) sowie über persönliche und institutionelle Kontakte zwischen Naturwissenschaftlern und Malern noch untermauert wird.

Das Bild, das Karpova von der realistischen Malerei zeichnet, ist damit weniger eines der polemisierenden Absetzungsbewegungen einer ästhetischen von der technisch-apparativen Realitätsaneignung wie sie in vielen



Abb. 6: Ivan N. Kramskoj: Monochromes Porträt F.A. Vasil'evs, 1871. Öl auf Leinwand, 88,3 x 68,3 cm. Staatliche Tret'jakov Galerie, Moskau.

³⁷ Vgl. zuletzt Dupouy 2005 über Rodolphe Töpffer

zeitgenössischen westlichen Kunstdiskursen mit dem Vorwurf fehlender Kreativität und Individualität geschieht (im Sinne eines »autonomen Schöpfersubjekts«),³⁷ sondern andersherum stimuliert in ihrer Lesart der »fotografisch-wissenschaftliche« Wirklichkeitszugriff mit seinen präzisen Schnitten in die Zeit und der reduktiven Konzentration auf das Gesicht eine Renaissance der Physiognomik in Russland und eine Annäherung malerischer Praktiken an die fotografische Bildgebung des Gesichts. Dieses lässt sich nicht nur an der Ausbildung neuer, fotografisch inspirierter Genres wie den monochromen Porträts Ivan Kramskojs zu Anfang der 1870-er Jahren (Abb. 6), der institutionellen Integration des Fotoporträts in die Kunstausstellungen ab Ende der 1850-er Jahre oder der Ästhetisierung des Dokumentarischen und Naturalistischen in der Malerei (etwa durch historisierende Datierung der Bilder, die den Porträts mit solchen Realitätseffekten ein Surplus an ästhetischer Bedeutung verleihen soll) erkennen, sondern vor allem ist es die Ausbildung des fotografischen, als



Abb. 7: Il'ja E. Repin: Manifestation am 17. Oktober 1905. 1907-1911. Öl auf Leinwand 184 x 323 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

eines singulären und doch bedeutsamen, weil entziffernden Blicks selbst, der in den ästhetischen Kanon überführt wird. Die Gesichtsdarstellung der Porträtmalerei der russischen Malerei spätestens ab den 70er Jahren zeichnen sich oft durch Fixation greller und bedeutsamer Einzelmomente aus. In Repins berühmtem, bereits nachrealistischem Bild »Manifestacija« (dt. Manifestation; Abb. 7) drückt sich dieses Moment der Ausstellung eingefrorener Zeit sehr deutlich aus. Die Gesichter der Teilnehmer der Demonstration werden plastisch und zeigen ein grelles Panorama mimischer Expressivität. Das Bild selbst ist fotografisch gehalten, die Gesichter der Figuren in eine scheinbar greifbare Nähe gerückt, zudem im Modus des »fruchtbaren Augenblicks« im Sinne Duchennes, nämlich als gebremste Bewegung der beweglichen, theatralischen Mimiken, die bei Repin fast bis zu einer clownesken Entstellung leidenschaftlicher Gesichter führen. Generell zeichnen sich Repins Darstellungen durch eine maximale Verkürzung zwischen Betrachter und Modellen aus. Gesichter, die nichts verbergen und im Falle der Demonstranten von exzessiver, nicht selten fotofizierter Mimik künden.

Doch scheint mir, dass Karpovas Analyse des russischen Realismus als einer einseitig technifizierten und repräsentationsoptimistischen Bildästhetik, die ihre inneren Wahrheiten radikal auf sichtbaren Oberflächen verlagert, trotz starker Argumente zu kurz zu greifen. Nicht weniger do-

³⁸ Vgl. Hierzu Stiegler 2001, 211-267

³⁹ Dostoevskij 1979

minant zeigen sich nämlich zugleich Diskurse, die - quasi als Akt subjekt-ästhetischer Selbstbehauptung - bereits Absagen an technisch hergestellte Sichtbarkeit formulieren und ihrerseits bereits die simulakralen Anteile des Fotos kritisieren, indem realidealistische Aspekte wie Tiefe, Innerlichkeit, Seele usw. gegen das Paradox von derealisierten Realitätseffekten stark gemacht werden.³⁸ Prominent ist hier etwa Dostoevskijs Konzept eines künstlerischen »geistigen Auges« (»oko duchovnoe«), das die imaginativen und metaphysischen Anteile in der ästhetischen Produktion unterstreicht.³⁹ Gerade in der Literatur scheinen Konzepte eines poetischen Wissens auf (etwa bei L.N. Tolstoj oder A.A. Fet), die die Evidenzansprüche des rein wissenschaftlich-retinalen Sehens in der Spezifik des Literarischen, quasi in einer höheren Blindheit, unterlaufen. Dies trifft im besonderen auf das literarische Gesicht zu, in dem nicht selten eher referenzskeptische Modelle vorgeführt werden, in denen gerade der Wahrheitscharakter der Wahrnehmung überschritten oder unterboten wird. So zeigt sich hier ein paradoxaler Effekt: In dem Maße, in dem sich die Realitätseffekte in den technischen Medien potenzieren, wendet sich die Literatur verstärkt ihren eigenen Möglichkeitsbedingungen zu.

5. Troppmanns Gesicht

Wie sehr das Gesicht auch im literarischen Diskurs der Zeit präsent ist, lässt sich wohl am deutlichsten bei Ivan Turgenev erkennen, dessen Texte massiv auf bedeutsame Gesichtsporträtierungen setzen und damit das Motto des Nestors der realistischen Literatur Visarion Belinskij Kunst sei »Denken in Bildern« geradewegs in ihr Zentrum rücken. Oft am Anfang der Narration oder bei der Einführung einer Figur fungieren Gesichtsbeschreibungen in den Erzählungen und Romanen als Verfahren, die nicht nur der Charakterisierung der Figur und Sujetführung dienen, sondern zugleich die Möglichkeiten der Beschreibung von menschlichen Gesichtern im literarischen Text überhaupt im- oder explizit mitreflektieren und somit zu poetologischen Kategorien werden.

Zudem macht Turgenev nicht nur in den literarischen Texten von physio- und pathognomischen Beschreibungen Gebrauch, sondern seine Arbeitsmethoden sind in vielen Fällen an eine vorgängige Bildlichkeit und physiognomische Analyse der Protagonisten und des Handlungsset-

tings gebunden. In diversen persönlichen und fiktionalen Dokumenten beschreibt Turgenev die Wichtigkeit der physiognomischen Äußerlichkeit der Figuren bei der Entwicklung der Erzählung. Die präzise Beobachtung steht für ihn am Anfang des literarischen Textes. Er selbst bezeichnet sich als einen »fotografisch« geprägten Beobachter, der aus seinen eigenen optischen Wahrnehmungen Figurentypen kombinierend und selektiv heraus kristallisiert.⁴⁰

⁴⁰ Čerty 1883, 312

Der Niederschlag dieser Produktionsästhetik findet sich deutlich in den Turgenev'schen Dossiers (russ. Formuljarnye spiski). Hierbei handelt sich um Aufzeichnungen mit insgesamt 35 Porträtskizzen und Lebensläufen oder auch sozialen Einbettungen fiktionaler oder realer Charakter, die er als Vorlage für viele seiner Figuren benutzt. Jede dieser Skizzen beginnt mit einer detaillierten physischen Beschreibung oder diversen physiologischen Einzelheiten, die am Ende in die Figur einfließen sollen. Auf die Details der zumeist physiognomischen Beschreibungen folgt in der Regel eine ausführliche Darstellung des Verhaltens, der Gestik, Kleidung und des Hintergrunds der Figur, die in Bezug auf die Gesichtsmerkmale gesetzt sind. In den literarischen Texten, etwa in *Neuland* (Nov', 1877) oder *Ein König Lear der Steppe* (Stepnoj korol' Lir, 1870) finden sich dann genau diese Charakterisierungsverfahren als psychologische und narrative Ausfaltungen solcher bereits über Jahre im Voraus angelegten Dossiers.⁴¹

⁴¹ Vgl. Cejtin 1955 und Mazon 1931

Dass Turgenev ein Autor ist, der sehr bewusst mit der Beziehung von Bild und Schrift, dem Bezug von *descriptio* und *narratio*, mit Fragen der Wertigkeit und Vermittlung optischer Aspekte in den Texten umgeht und in vielen Erzählungen zudem ein sehr hohes Maß an Medienbewusstsein an den Tag legt, liegt auf der Hand allein bei der Vielzahl und Heterogenität der optischen Medien, die er im Hinblick auf ihre verschiedenen Repräsentations- und Wahrscheinlichkeitsleistungen im- oder explizit in seinen Erzählungen und Romanen reflektiert. [Zu nennen wären hier etwa die Mikroskopie in *Väter und Söhne* (Otcy i deti, 1862), die Fotografie u.a. in *Neuland* oder die Stereoskopie in *Nach dem Tode* (*Klara Militsch*) (Posle smerti (Klara Milič) 1881), aber auch diverse Formen von Porträts, Tafelbildern oder Skulpturen, die sich als Struktur tragende Komponenten durch zahlreiche literarische Texte über einen Zeitraum von fast 40 Jahren ziehen. Mitunter reflektieren die Texte solche »Bildpotentiale« für eine intermediale Poetik, auf motivischer Ebene erscheinen



Abb. 8.1: »Halunkennatur«



Abb. 8.2: »Troppmann«

Abb. 8: Porträtskizzen von Ivan Turgenev mit Bildlegenden

Medienfiktionen in Künstlerfiguren, mikroskopierenden Wissenschaftlern oder okkultischen Stereoskopisten, deren Praktiken der Bilderma-
chung oder -konsumption zu semantischen Zentren der Texte werden.

Fast unbekannt sind in einem solchem Rahmen allerdings seine so
genannten *Porträtspiele* (*Igra v portrety*; Abb. 8), die er über Jahre hin-
weg in wechselnder Runde, aber besonders mit der befreundeten Musi-
kerin Pauline Viardot in Paris als eine Art Unterhaltungsspiel anfertigte.
Derartige Spiele waren besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte ein
wichtiger Bestandteil der gutbürgerlichen Unterhaltungskultur. Es funk-
tioniert so, dass eine Person, meist war es Turgenev selbst, Skizzen von
bestimmten verschiedenen, typisierten Figuren anfertigte und die Teil-
nehmer jeweils unter Abdeckung der Kommentare der Anderen ein Art
charakterologische Ausdeutung der Gesichter vornehmen. Was als spie-
lerische Unterhaltung deklariert ist, hat bei Turgenev jedoch zusätzlich
einen seriösen, einen produktionsästhetischen Hintergrund: Nicht selten
übernimmt er einzelne Elemente der Gesichter und ihrer Beschreibun-
gen aus genau diesen Spielen und wandelt sie in literarisches »Material«
um. Die handschriftlichen Darstellungen stellen am Ende der Spiele Hy-
bride aus Bild und Schrift dar. Ihre chiastische Verbindung figuraler und

skripturaler Elemente (allerdings mit dem Primat auf dem Bildlichen) scheint an anderen Stellen in den literarischen Texten in bestimmten, teilweise kombinierten Figurenkonstellationen wieder auf. Sie fungieren als Ausgangspunkt von Charakterenpsychologien und organisieren damit den Handlungsaufbau literarischer Texte entscheidend.

Insgesamt existieren 200 dieser Blätter, deren Originale aus dem Pariser Archiv stammen.⁴² Die einzelnen Kommentare der Spieler zu den Gesichtern sind hierin von sehr unterschiedlicher Länge. Sie reichen von manchmal einer einzigen Phrase bis hin zu ausführlichen charakterologischen Ausdeutungen. Oft witzig oder ironisch gehalten, werden auf sie reale Vorbilder bezogen oder imaginieren Einbettungen in »soziale Typen« (Gesellschaftsdame, Großgrundbesitzer), Berufsgruppen (Schneider, Mediziner, Beamter), Nationalitäten oder einfach Habitus und wertende oder wertfreie Charaktereigenschaften (Lebemann, traurig, Schwein, Wüstling usw.) der Träger der Gesichter. Die Beschreibungen der Karikaturen schwanken hierin zwischen Individualisierung (›Troppmann‹) und Typisierung (›Halunkennatur‹) der Figuren.

An den Gesichtern ist auffällig, dass sie durchweg en profile und gerade nicht en face gehalten sind, wie es etwa in den zeitgenössischen fotografischen oder malerischen Darstellungen en vogue war. Die Nähe zu Lavaters Scherenschnitt-Lektüren scheint zunächst groß, auch lehnen sich die Rhetorik und die stichwortartige Kürze an Lavater'sche Beschreibungsschemata formal an. Doch dass die Turgenew'sche Semantik des Gesichts in Gesellschaftsspielen und Texten eine Art »miniature of Lavater's *Physiognomische Fragmente*«⁴³ sei, zielt an den medien- und zeichentechnischen Realitäten Turgenews weit vorbei. Nicht nur, dass es bei ihm niemals um die Isolation einzelner, fest stehender Gesichtsteile und stattdessen immer um eine gewisse Totalität des Optischen und Ganzheit des Gesichtes geht, sondern es geht es ihm auch in keiner Weise darum, moralisierende »Klartexte« in Bild und Schrift zu produzieren, die sich widerstandslos auf einander lesbar machen können, wie es ja Lavaters erklärtes Ziel war. Allein schon das Faktum, dass die Karikaturen mehrfach und von den Teilnehmern widersprüchlich interpretiert werden, ironisiert ja letztlich bereits einen solchen Ansatz im Spiel. Auch ist davon auszugehen, dass die Karikaturen bereits schon Klischees von Gesichtern reproduzieren. Stattdessen scheint es mir, dass Gesichter im Turgenew'schen Werk gerade eine solche Stellung einnehmen, die sie

⁴² Literaturnoe nasledstvo 1964

⁴³ Heier 1977, 19

auch im Spiel innehaben: nämlich als zunächst spielerisches Material, das den Zusammenhang zwischen bildhafter Erscheinung und sprachlichem Diskurs inszeniert und ins Verhältnis setzt. Anders gesagt: Die Turgenew'schen Gesichter dienen dazu, die Grenzen zwischen Bild und Diskurs auszuloten, aus dem Bild zu deuten, zu erzählen, dieses zu überbieten oder zu dementieren und damit letztlich – in der Schrift - Sehgewohnheiten zu schulen, zu thematisieren oder zu brechen. Die textuell erzeugten – oder wahlweise auch ausgesparten – Bilder sind als reflexive zu begreifen und verweisen damit immer schon auf die Schwelle von Schrift und Bild.

Gerade die Zeichnung mit der Unterschrift »Tropman« von 1869 ist bezeichnend dafür, wie sehr Turgenews literarische Verfahren ein ekphrasisches Moment des Erzählens aus dem Gesichtsbild heraus darstellen und dessen vorgängige »Arbeit am Gesicht« narrative Momente stimuliert und akzentuiert. In seiner biographisch-dokumentarischen Skizze *Die Hinrichtung Troppmanns* (Kazn' Tropmana, 1870), in der er die von ihm mit angesehenen Hinrichtung des Massenmörders Jean-Baptiste Troppmann im Januar 1870 in Paris erzählt, wird Troppmanns Physiognomie wieder aufgegriffen. Der Erzähler berichtet von der Möglichkeit, zum kleinen Kreis »jener auserwählten Personen« zu gehören, die Zutritt zum eigentlichen Gefängnis erhalten und den Mörder am letzten Tag auf dem Weg von der Todeszelle zur Guillotine zu begleiten. Die Skizze ist insgesamt im Stil eines faktografischen Detailrealismus gefasst, der die Figur Troppmanns rein auf äußere Umstände reduziert. Die Beschreibung seines Gesichts ist in den Text in ausführlicher Breite eingelassen. Sie trägt sowohl physiognomische und phrenologische als auch pathognomische Beschreibungselemente:

Ich konnte sein Gesicht in aller Ruhe studieren. Man hätte es schön nennen können, wenn nicht der unangenehm aufgeworfene Mund wie bei einem Tier trichterförmig vorstehende Mund mit dem fächerartigen, unschönen, lückenhaften Gebiß gewesen wäre. Er hatte dichtes, dunkles und leicht gewelltes Haar, lange Augenbrauen, ein wenig vorquellende, ausdrucksvolle Augen, eine hohe, klare Stirn und eine regelmäßige etwas gekrümmte Nase; auf seinem Kinn kräuselte sich leicht schwarzer Flaum... Begegnete man so einer Person nicht im Gefängnis, nicht unter solchen Umständen – sie würde wahrscheinlich einen vorteilhafteren Eindruck machen (...) Er kam mir wie ein erwachsener Knabe vor – übrigens war er auch noch nicht mal zwanzig

Jahre alt. Seine Gesichtsfarbe war völlig normal – gesund, etwas rosig; er war auch nicht blaß geworden als wir eintraten... Es gab keinen Zweifel, er hatte wirklich die ganze Nacht geschlafen. Er blickte nach unten und atmete gleichmäßig und tief, wie jemand der bedächtig eine lange Steigung hinaufgeht. Zwei- oder dreimal schüttelte er den Kopf, als wollte er einen lästigen Gedanken verjagen, dann warf er ihn zurück, schaute kurz nach oben und tat einen kaum hörbaren Seufzer. Außer diesen nur sehr flüchtigen Bewegungen verriet nichts, dass er Aufregung oder Unruhe verspürte. Wir alle anderen waren ohne jeden Zweifel sowohl blasser als auch aufgeregter als er.⁴⁴

⁴⁴ Turgenjew
1994a, 165

Die kurze Skizze der Hinrichtung lässt sich insgesamt als ein Plädoyer gegen das voyeuristische Spektakel der öffentlichen Todesstrafe interpretieren. Unter den begierigen Blicken der johlenden Mengen, die sich »bereits einige Abende hintereinander« versammelten, »um zu erfahren, ob nicht endlich die Guillotine errichtet wurde«⁴⁵, verkehrt sich das Strafritual in ein karneavaleskes Volksfest, das die Zuschauer in einen Bann aus Begeisterung und Kollektiverregung versetzt: »(...) deutlich vernahm man das Gezänk um gute Plätze; (...) und plötzlich erhob sich ein schrilles Lachen, das sofort von anderen aufgegriffen wurde und in einem allgemeinem Gejohle endete«⁴⁶. Der Text gewinnt hierbei seine Pointe aus der kontrastiven Gegenüberstellung zweier Anschauungsweisen, aus einer Konkurrenz der Bilder: der massenmedialen Aufbereitung des Troppmann'schen »Bildes« als des bestialische Mörders einerseits, etwa durch die Ausstellung fotografischer Darstellungen des Täters in den Pariser Straßen wenige Tage vor dessen Hinrichtung (»In allen Schaufenstern der Photographengeschäfte und der Papierläden konnte man ganze Serien von Bildern sehen, die einen jungen Mann mit hoher Stirn, dunklen Augen und vollen Lippen zeigten – den »berühmten« Mörder von Pantin«) und zum anderen der detaillierten und in seiner Ausführlichkeit quälend präzise erzählten Augenzeugenbeschreibung durch den scharfen physiognomischen Blick des Erzählers auf den Delinquentenkörper am Hinrichtungstag. Der Erzählerblick auf Troppmanns Körper ist nah gestellt, klebt fast filmisch am Körper Troppmanns und arbeitet sich – subjektiv aufgeladen – ein Detail am Szenario der Hinrichtung ab (das Ankleiden, das Scheren des Bartes, der Gang zum Schafott, der letzte Wille usw.). Damit zielt Turgenjews Skizze in erster Linie auf eine ethische Kritik am spektakulären Blick des Betrachters und an der Pra-

⁴⁵ Turgenjew
1994a, 150

⁴⁶ Turgenjew
1994a, 156

xis der Abschreckung durch die Todesstrafe und deren pseudo-didaktischer Schaustellung. Diese stößt für Turgenev schließlich ins Leere, weil er die Hinrichtung vom Standpunkt seiner Visualisierung aus, nämlich als ein öffentliches Spektakel interpretiert, welches einerseits jedoch sein Ziel verfehlt, weil es der Mythisierung des Verbrechens und der Bestialisierung des Verbrechers zuarbeitet und damit gerade nicht der Verbrechensprophylaxe dient, sondern allein einer voyeuristischen Augenlust. Andererseits stigmatisiert die peinliche und spektakuläre Bestrafung den Verbrecher und produziert zudem gewissermaßen ein »falsches« Bild in der öffentlichen Wahrnehmung. Man kann den Text so quasi als eine Art früher Kritik an einer massenmedial zugerichteten visuellen Kultur lesen, in der das sichtbare Ritual der öffentlichen Ermordung die Zusammenhänge der Tat überwuchert: »Bis jetzt ist das schreckliche Verbrechen noch nicht vergessen, das Troppmann begangen hat; doch damals beschäftigte sich Paris ebenso – wenn nicht noch mehr – mit ihm und seiner bevorstehenden Hinrichtung (...)«⁴⁷

⁴⁷ Turgenev
1994a, 150

In diesem Zusammenhang spielt das Gesicht Troppmanns und der Blick des Erzählers auf dieses eine entscheidende Rolle, denn in der Opposition »sehender Erzähler vs. blinde Masse«, die der Leser vorgeführt bekommt, liegt der Angelpunkt seiner Argumentation: In der großstädtischen Massenwahrnehmung entfremdet sich das Gesicht des Delinquenten von dessen »Person« oder »Charakter«. Dies liegt zum einen an einem ihm bereits im voraus verpassten, man könnte sagen, »verflachten« Image (in den Fotografien), zum anderen in der Tatsache begründet, dass der Anblick der Hinrichtung und des Martyriums des Körpers in der Öffentlichkeit im Prinzip sogar unsichtbar bleibt, weil es »dieses angeblich lehrreiche Schauspiel überhaupt nicht gab«, denn »kaum der tausendste Teil der Menschenmenge, nicht mehr als fünfzig oder sechzig Leute, hatte im Dämmerlicht des frühen Morgens aus einer Entfernung von hundertfünfzig Schritt, durch die Reihen der Soldaten hindurch und an den Pferdemenen vorbei, überhaupt etwas erblicken können.«⁴⁸ Dem wird ein beobachtender, aber ethischer Erzähler entgegen gesetzt, dessen unbewaffneter Blick an der Körperlichkeit des Spektakels angewidert leidet. Auffälligerweise bleibt der eigentliche Moment des Todes zudem im Text auch ausgespart (»Da wandte ich mich ab und wartete, bis der Boden unter meinen Füßen zu schwanken schien«) und wird stattdessen über die Nahsinne und v.a. akustische Sinneswahrnehmungen hergestellt

⁴⁸ Turgenev
1994a, 175

und damit sogar noch intensiviert (»Endlich erscholl ein leichter Schlag – wie Holz auf Holz (...). Dann hörte man plötzlich ein dumpfes Aufbrüllen, das langsam verebte und erstarb – als hätte ein riesiges Tier etwas ausgespien.«).⁴⁹

⁴⁹ Turgenjew
1994a, 173

Die Gesichtsbeschreibung durch den Erzähler kann und soll jedoch keine physiognomisch-semiotische Eindeutigkeit produzieren. Das wäre zum einen an der Tatsache ersichtlich, dass er eine kontextuelle Abhängigkeit der Lektüre selbst deutlich macht (»Begegnete man einer solchen Person (...) nicht unter solchen Umständen (...)«) und damit an die Relativitäten der Beobachtungssituation knüpft, zum anderen wird ja überhaupt kein »transparentes« Gesicht Troppmanns gegeben. Der Erzählerblick haftet an den Oberflächen, ohne jedoch einen eindeutigen interpretatorischen Schnitt in dessen »Wesen« unternehmen zu können. Andersherum werden eher die Unlesbarkeit des Gesichts, dessen Nicht-Repräsentation der Natur des Mörders und zugleich die Subjektivität des Erzählerblickes selbst thematisiert. Deutungen des Gesichtes sind im konjunktivischen Modus eines »als-ob« und der Scheinbarkeit verfasst. Die einzelnen Gesichtspartien, aber auch Körperhaltung und –bau stimulieren den Erzähler zwar permanent zu Interpretationsversuchen (des »Charakters«, des »Wesens«, auch der Tatmotive), führen diesen letztlich aber nur zum Eingeständnis des Scheiterns eindeutiger Auslegbarkeit von Körperzeichen und damit zugleich auch der Zurückweisung der unzweideutigen Anschaulichkeit devianter Eigenschaften, wie sie etwa im 19. Jahrhundert in diversen Degenerationsdiskursen aufgeführt wurden:

Doch angesichts *dieser* Ruhe, dieses natürlichen und nahezu diskreten Gebarens schwanden alle meine Gefühle – das des Abscheus vor dem unbarmherzigen Mörder, vor der Bestie (...) und schließlich das des Mitleids mit einem Menschen, der den Tod bereits erwartete; sie alle gingen auf in dem einen, dem Gefühl der Verwunderung.⁵⁰

⁵⁰ Turgenjew
1994a, 166

Turgenev vollzieht in der Skizze eine doppelte Absage: Einerseits an die wissenschaftliche Lesbarkeit des Gesichts im Sinne von Lavaters Idee einer Rekonstruktion der Natur des Menschen aus der starren Lehre der Physiognomik – denn schließlich sind es ja einzig »die flüchtigen Bewegungen« und mithin pathognomische Zeichen, die die Affekte evident machen. Man findet hierin eine deutliche Affinität zu Lichtenbergs oder Duchennes Konzepten. Andererseits leugnet er gerade die Objektivier-

barkeit psychologischer Prozesse in physischer Anschauung. Ihm geht es gar nicht in erster Linie um das Gesicht als Ausdruck der Natur, nicht einmal um das Gesicht als *Ausdrucksfläche* gesetzmäßiger typologischer Eigenschaften, sondern dieses ist für ihn zunächst ein *Ausdrucksmittel*, und zwar ein spezifisch literarisches. Der Text inszeniert geradewegs ein subjektives Sehen und damit die Möglichkeit seiner eigenen Täuschbarkeit und Bedingtheit. Ostentativ setzt er die Verschiedenartigkeit differierender Bilder in Szene. Zeichentechnisch gesprochen hieße dies, dass Turgenev gerade die Nichtkongruenz von Zeichen und Abbild ausformuliert und hiermit die Abkehr von einer Mimesis in Wort und Bild. Text und geschriebenes Bild stabilisieren und verdoppeln sich nicht einfach gegenseitig (wie bei Lavater) und produzieren eine psychologische Eindeutigkeit, sondern die Bilder des Gesichtes bilden quasi einen zweiten Code, sie dynamisieren das Erzählen, indem sie sich nie ganz mit dem Diskurs des Erzählers decken. Man könnte sagen, der Text fordert hierin einen aktivierten Leser ein, und zwar im doppelten Sinne: als Vorführung der Gesichtsektüren durch einen körperlich aktivierten Sprecher, der die Wahrnehmung der Hinrichtung nur in den Zuständen eigener somatischer Erregtheit reflektieren kann (als Wechsel der Zustände von Ruhe, Aufbrausen, Panik, Ohnmachtsnähe, Überwältigung usw.) und zugleich einen realen Leser, welcher den Mörder nur unter verschiedenen Anschauungsweisen, quasi multiperspektivisch vor Augen gestellt bekommt (im Foto, im Erzählerblick, im Blick der Massen). Zudem wird dieser noch auf die Fährte eines physiognomischen und pathognomischen Kanons gesetzt, der sich jedoch als nicht haltbar erweist, weil die zeichenhaften Merkmale vor allem im körperlichen Betrachter selbst angelegt sind und der Leser zugleich die Differenzen in den geschriebenen Gesichtern zu rekonstruieren hat. Bild und Gegenbild, Deutung und Gegendeutung, Affekt und Gegenaffekt der Beobachter sind im Text immer schon impliziert und erhalten literarische Wirkungsmacht.

6. Literarische Physiognomien und aufgeführte Interpretation (Neuland)

Wie ersichtlich geht es daher bei Turgenev nicht einfach um eine Art Naturalisierung der Zeichen und die Repräsentation von Gesichtern wie

sie in den physio- und pathognomischen Wissenschaften zum Tragen kommt. Im Gegenteil, die Verschiedenartigkeit der Beschreibungen, die Kontrastierung verschiedener, geschriebener Bilder bewirkt, dass im literarisch-künstlerischen Medium gerade nicht die Verfassung von Klartexten ins Auge gefasst wird, sondern die Produktion von Differenzen und die Erzeugung von Kontexten, die über die Beschreibungen des Gesichts hergestellt werden. Die Funktion der fiktionalisierten Gesichtsbeschreibung ist ihrem Wesen nach damit ungleich komplexer als die »einfache« sprachliche Ausdeutung materialer Bilder. Nicht nur, dass sich die Texte den intermedialen Herausforderungen technischer Wissensstandards ausgesetzt sehen, sondern das geschriebene literarische Porträt steht selbstverständlich auch immer in einem literaturhistorischen und intertextuellen, d.h. vor allem auch typologischen Zusammenhang, der etwa in der russischen Literatur auf breite Traditionen und Kanones zurückgreifen kann, der sich von Karamzin über Puškin und Lermontov bis Gogol' ausbreiten und auf die Turgenew nicht nur einmal in den Texten rekurriert.

Wie in den letzten Jahren von der Erzählforschung⁵¹ zum Thema herausgestellt wurde, verkoppelt sich zudem in der literarischen Physiognomie die Frage nach dem Menschengesicht stets mit narratologischen und poetologischen Kategorien. Der Literaturwissenschaftler Peter von Matt macht in seiner klassisch gewordenen Studie zum literarischen Gesicht deutlich, dass die Frage nach der verborgenen »Wahrheit« des Gesichtes in Kunsttexten nicht nur ungleich vielschichtiger ist, sondern zudem noch einen stark reduzierten Wirklichkeitsanspruch besitzt.⁵² Dies liegt zum einen an den Kommunikationsverhältnissen literarischer Texte selbst, die im Dialog diverse, mitunter widersprüchliche Sprecherinstanzen und damit Methoden und Inhalte der Porträtierung aufweisen, andererseits an der kategorial anderen »Bezeugungskraft« fiktionaler Rede durch Erzähler oder Personal. Denn das Problem der Täuschung, Verstellung und Fehllektüren, dessen Auslöschung ja das zentrale Anliegen in den naturalisierenden Wissenschaftstheatern Lavaters und Duchennes ist, existiert in der literarischen Rede als solches nicht oder wenn, wird es selbst (wie etwa im Falle der Troppmann-Skizze) einer komplexen und Bedeutung tragenden Komponente des Textes. Der fiktionale Erzähler besitzt schließlich gar nicht den Anspruch, dokumentarisch zu sein. Die physiognomische Gabe des Gesichts im Text und seine Deutung sind

⁵¹ Breitenfellner 1999, bes. 45-82, von Matt 1989

⁵² Von Matt 1989, 223ff

⁵³ Breitenfellner 1999, 61 daher stets in einem kontextuellen Relationsgeflecht zu begreifen und als eine Art »kontrollierte Simulation«⁵³ von Lektüre aufzufassen. Es geht hierbei weniger um den realen »Wert« physiognomischer Details als Quellen des Wissens vom Menschen, als vielmehr um die Interpretation des Gesichts in struktureller Verbindung mit der Narration und den in ihr enthaltenen Konzepten. Anders gesagt geht es nicht um die nominalen Bedeutungen der einzelnen Gesichtsteile in einem rein naturwissenschaftlichen Verständnis, sondern um eine vor Augen geführte Sammlung und Interpretation von Zeichen, um die Beobachtung von Beobachtung.

Darüber hinaus überlagern sich bei Turgenew zudem noch diverse Beschreibungsmodi. Man könnte hier einerseits zwischen analytischen Beobachtungen, d.h. der sukzessiven Beschreibung von Einzelteilen und andererseits synthetischen Beobachtungen⁵⁴, etwa durch Bezugnahmen auf Typologien oder historische Figuren, unterscheiden: »Im Vergleich mit ihrer Tante wirkte Marianna beinahe wie ein Aschenbrödel (russ. »durnuška). Sie hatte ein rundes Gesicht, eine Adlernase, graue und ebenfalls sehr helle Augen, dünne Brauen und schmale Lippen. (...) Doch von ihrem ganzen Wesen ging etwas Kraftvolles, Verwegenes aus, etwas Ungestümes, Leidenschaftliches.«⁵⁵ Oft lassen sich dabei interpretierende Wertungen und »reine« *descriptio* auch gar nicht voneinander trennen. In *Neuland* etwa, einem stark »gesichtlichen« Roman, verschwimmen die Anteile in der Einführung der Figur des Paklin durch den Erzähler fast vollständig:

Es war ein rundes Köpfchen mit borstigem schwarzem Haar, breiter, faltiger Stirn, braunen, überaus lebhaften Äuglein unter dichten Brauen, einer nach oben gebogenen, entschnabelähnlichen Nase und einem kleinen, drolligen, roten Mund. Dieses Köpfchen sah in die Runde, nickte, lachte, wobei es eine Menge winziger Zähne zeigt, und trat ins Zimmer – mit einem schwächlichen Rumpf, kurzen Ärmchen und ein wenig krummen, ein wenig lahmen Beinchen. Kaum hatten die Maschurina und Ostrodumow dieses Köpfchen erblickt, spiegelte sich auf Ihren Gesichtern so etwas wie nachsichtige Verachtung wider, so als säge sich jeder insgeheim: Ach, *der!*⁵⁶

⁵⁶ Turgenjew 1979, 244

In solchen Zitaten wird deutlich, dass Gesichtsbeschreibungen in literarischen Texten immer in vertikalen und horizontalen Sinngeflechten operieren. Das heißt, dass sie im Bezug auf das geschriebene Gesicht nicht einfach »an sich« bedeuten, sondern bereits als subjektive Aussagen lesbar

gemacht werden (»nachsichtige Verachtung«) und damit immer bereits *etwas für jemanden* bedeuten. Durch verschiedene Selektions-, Vereinfachungs- oder Verdichtungsprozesse in der zuschreibenden Darstellung werden so etwa Widersprüche akzeptabel und Sichtbarkeit lesbar oder auch Lesbarkeit sichtbar gemacht. Es geht also nicht primär um das Verstehen des Gesichts im Sinne eines Objekts des Wissens, sondern um die Verstehbarkeit des literarischen Sprechers innerhalb des Narrativs: »Das literarische Gesicht ist ein immer schon verstandenes Gesicht.«⁵⁷ Vor diesem Hintergrund sind dabei auch Fragen der Perspektivierung, Fokalisierung usw., d.h. klassische narratologische Kategorien zentral, die an der Bildung der Lektürerealität mitarbeiten: Wer spricht über das Gesicht zu wem? Wie viel Verlässlichkeit bietet das Erzählen? Wie sind die Relationen des Erzählten innerhalb der fiktionalen Welt? Werden Widersprüche, Oppositionen, Äquivalenzen in alternativen Beschreibungen oder einzelnen Figurengesichtern aufgebaut und zu diesen in eine dialogische Spannung innerhalb des Textgeflechts gesetzt? In welchen Medien (Tafelbild, Foto etc.) werden die Gesichter im Text betrachtet? Und letztlich natürlich auch die Frage, wie viel Distanznahme durch eine implizite Autoreninstanz ausgedrückt wird. Fragen, die die strukturalistische Erzähltheorie zur Genüge erörtert hat, die aber die Semantik des textuellen Gesichts erheblich berühren.

⁵⁷ Breitenfellner
1999,63

In *Neuland* etwa scheitert der Protagonist Neždanov an seiner Unfähigkeit des Zeichenlesens. Dieser letzte Roman Turgenyevs spielt im Milieu des radikalen politischen Untergrunds der restaurativen 1870-er Jahre und beschreibt die Gespaltenheit des jungen Studenten Neždanov, dessen Begeisterung für die revolutionären Volkstümmler (Narodniki) sich als romantische Schwärmerei für die kühnen politischen Ideen des letzten Jahrhundertdrittels erweist. Allerdings, so der zentrale Konflikt dieser gespaltenen Figur, bleibt sein sozial-kämpferischer Enthusiasmus konstant an eine idealisierende Träumerei gebunden, der seine Ursachen nicht in einem sozialrevolutionär authentischen Engagement hat, sondern als romantische Pose politisch wirkungslos bleiben muss. Als er sich schließlich für den »Gang ins Volk« und die revolutionäre Agitation unter den Bauern entscheidet, scheitert Neždanov daran, dass er von diesen stets entfremdet und sein Handeln rein äußerlich, aufgesetzt und nicht-identisch mit inneren Beweggründen bleibt. Mit Hilfe des Gesichts expliziert der Erzähler Neždanovs indiziomatistische Unfähigkeit:

⁵⁸ Turgenjew
1979, 349

Ein anderer Bauer, Fitjujew mit Namen, brachte ihn indes schlankweg in Verlegenheit. Dieser Landsmann hatte eine ungewöhnlich verwegene, fast räuberhafte Physiognomie. Auf den ist bestimmt Verlaß, dachte Neždanov. Von wegen! Fitjujew entpuppte sich als ein Habenicht; die Gemeinde hat ihm Land abgenommen, weil er, ein gesunder kräftiger Mann, nicht arbeiten konnte. (...) Es endete damit, dass er um Almosen bettelte - einen Groschen für ein Süppchen. Dabei ein Gesicht wie Rinaldo Rinaldini.⁵⁸

⁵⁹ Barthes 1987,
57

Wichtig ist hierbei, dass die Vorführung der Unfähigkeit der Lektüre von facialen Codes durch den Helden zugleich den auktorialen Erzähler als Kenner der Codes, quasi in einer Art Metadiskurs etabliert, der das in fast allen Romanen Turgenjews präsenste Problem der »falschen Identität« entblößt. Dies geschieht allerdings nicht einfach auf Ebene eines »besseren« Wissens der Physiognomik etwa im Sinne Lavaters, sondern unter der Perspektive, wie sich die Subjekte zu den Gesichtern verhalten, also im Bereich der Geschichte. Prinzipiell zeigen sich in der Beschreibung eine ganze Reihe von Gesichtern, die z.B. intertextuell (Rinaldo Rinaldino ist eine Romanfigur von Vulpius) aufgerufen und zeitgleich negiert werden. Die kurze Szene liefert somit die Möglichkeitsbedingungen der Beobachtung gleich mit und entlarvt die indiziomatische Inkompetenz. Sie beobachtet den Blick auf die Physiognomie und semiotisiert damit den Körper in einem noch erhöhten Maße, macht aus ihm einen »semantischen Raum«, einen »Zeichen-Körper« im Sinne Roland Barthes', indem sie ihn bereits zwischen verschiedenen Lektüremustern aufspannt und differierende Codes und Ansichten in Zusammenhänge stellt. Es wäre dies die Einfügung des Porträts in »den leeren Rahmen, den der realistische Autor immer dabei hat«⁵⁹ und der eine textuelle Wahrheit hinter den Unlesbarkeiten verspricht: ein Körper, der damit in der Geschichte das Reale nur noch simulieren würde und hochgradig metaphorisiert wird.

Eigentlich fast alle Romane Turgenjews zeichnen sich dabei durch eine hohe Sensibilität für konfliktuöse Körperzeichen aus. Der Habitus und auch das Gesicht spielen gerade in Bezug auf die zeitgenössische »Radikalenfrage« bei ihm immer wieder eine zentrale Rolle (man denke nur an die Behaartheit (»Étot volosatyj«) Bazarovs in *Väter und Söhne*, dessen nonkonformen einfachen Kleidungsstil oder die Missachtung zeitgenössischer Hygieneregeln) und stellen damit die semiotischen Oberflächen von Körpern stark heraus. Die Provokation der »neuen Menschen« ab

den 1860-er Jahre bestand damit auch nicht weniger in der provokativen Semiotik eines symbolisch aufgeladenen Verhaltens als in ideologisch-politischen Tabubrüchen.⁶⁰ In *Neuland* allerdings werden solche Insignien des so genannten Nihilismus der Zeit als die habituelle – und aussichtslose – Selbstanverwandlung der politischen Radikalen an die Codes der ungebildeten Fabrikarbeiter oder Bauern reflektiert. Diese erscheinen nunmehr als eine leere Geste, als kostümierte Verstellung und falsch verstandenes Spiel der Zeichen, das sich als politisch kontraproduktiv erweist, weil die Kluft zwischen gebildeten Ständen und niederen Klassen für Turgenev hierüber nicht zu überwinden ist.

⁶⁰ Vgl. hierzu Paperno 1996, bes. 7-35

7. Symbolisches? (Rudin)

Das Gesicht weist im realistischen Text also in erheblichem Maße symbolisches Potential auf, das im Narrativ entwickelt wird und der ideologischen Ausgestaltung dienen kann und zugleich mit der bei Turgenev stets präsenten Frage der Identitätsbildung der Charaktere korreliert. Selbstverständlich wird damit auch nicht selten die Steuerung des Lesers hierüber organisiert. Oft dienen die Beschreibungen beispielsweise der Sympathieführung, einer Art visuell verdichteten Vorausdeutung auf das kommende Geschehen oder etwa der Charakterisierung des Personals im Bezug auf zukünftige Handlung. Im Roman *Rudin* (Rudin, 1856) scheint sich ein solches Muster ausmachen zu lassen. In der Deutung des Slavisten Edmund Heier liest sich das Sujet des Textes als eine Art Ekphrasis aus der Physiognomie Rudins, die die sich im Laufe der Jahre wandelnden, symbolisch aufgeladenen Physiognomien des Protagonisten entfaltet und in welcher zunächst eine grundlegende Ambivalenz in der Figur Rudins indiziert wird.

Ein Mann von etwa 35 Jahren trat ein, hochgewachsen, ein wenig gebeugt, kraushaarig, gebräunt mit einem unregelmäßigen (russ. ›s licom nepravilnym‹), aber ausdrucksvollen und klugen Gesicht, einem feuchten Glanz in den lebhaften dunkelblauen Augen, einer geraden, breiten Nase und einem schön geschnittenen Mund. Seine Kleidung war nicht neu und etwas zu eng, als sei er aus ihr herausgewachsen.⁶¹

⁶¹ Turgenjew 1979b, 27

Heier versteht die verschiedenen Gesichter des Helden, die der Erzähler von Rudin vorstellt, als visuelles Analogon zur individuellen Entwick-

lung des Protagonisten, dessen Scheitern in der symbolischen Disharmonie des Gesichts (mit Rekurs auf Lavater) bereits vorweggenommen wird und die dessen Untergang jeweils quasi illustrieren. Rudin wurde dabei in der Forschung immer wieder als disharmonische und zerrissene Figur gedeutet, vermittels derer im Text ein problematisches, disproportionalen Verhältnis der Vertreter der russischen Kultur der 1850/60-er Jahre zwischen Individualität und sozialen Handeln reflektiert wird⁶²: Rudin erscheint als Prototypus des seit der russischen Romantik herausgebildeten »überflüssigen Menschen« in einer verlorenen Generation, die trotz ausgezeichnete Bildung zur Handlungsunfähigkeit verdammt ist und in der diese Diskrepanz zwischen sprachlichem Enthusiasmus, Freiheitsstreben und faktischer Ohnmacht in den Untergang des Individuums führt. In fast allen Kommentaren herrscht Einigkeit zudem darüber, dass sich die dualistischen Charakterzüge der Figur mit Turgenjews berühmtem Essay *Hamlet und Don Quijote* (*Gamlet i Don-Kichot*) von 1860 verknüpfen lassen. In diesem legt Turgenjev zwei charakterologische, sehr schematische, literaturbasierte Universaltypen vor, in welchen »die zwei grundlegenden, einander widersprechenden Besonderheiten der menschlichen Natur verkörpert sind« und unter welche sich »alle Menschen mehr oder weniger«⁶³ subsumieren lassen. In Turgenjews kanonisch gewordener Auslegung steht Don Quijote für den schwärmerischen Enthusiasten, zwar bereit zur Selbstopferung mit dem »heißen Willen« zum Guten, der jedoch an mangelnder Zielstrebigkeit zur »Verwirklichung des Ideals«⁶⁴ scheitert. Hamlet hingegen ist in Turgenjews Lesart der Typus des kalten Analytikers, der über die rationalen Schablonen, die er auf die Realität anlegt, von dieser entfernt und in eine obsessive und lähmende Innerlichkeit gestürzt wird. In Rudin nun scheint das Hamlet / Don-Quijote-Paradigma mitsamt seinen philosophischen Implikationen zusammen zu fallen und den Grund für dessen Scheitern darzustellen. Ausgezeichnet mit überbordenden analytischen Qualitäten, eloquenter Gewandtheit und grandiosen Plänen beeindruckt er eine gelangweilte Gutsbesitzergesellschaft, deren Sympathien er mit hehren Reden von Wahrheit, Selbstopferung und Freiheit für sich gewinnt. Der Text entfaltet hierauf jedoch eine Chronologie des Scheiterns und der Widersprüche zwischen den immer wieder thematisierten Kategorien »Wort und Tat«: Die Verfassung eines philosophischen Traktats über das »Tragödische« führt er nicht zu Ende, die Idee, Geschäftsmann zu werden und zum Wohle der Allgemeinheit

⁶² z.B. Kagan-Kans 1975, Hutchings 1998

⁶³ Turgenjev 1994b, 304

⁶⁴ Turgenjev 1994b, 305

zu wirtschaften endet im wirtschaftlichen Ruin und, vielleicht zentral, Rudins Liebe zu Natal'ja, der Tochter der Gutsbesitzerin scheitert, weil er nicht in der Lage ist, sein analytisches Wissen von der Liebe in einen Zusammenhang zu einem inneren Erleben zu stellen.

Heier sieht nun in der Gesichtsbeschreibung durch den Erzähler eine »Korrelation« zwischen äußerer Erscheinung und »his behaviour and action«. ⁶⁵ In der vorweg genommenen Unregelmäßigkeit im Gesicht wird mit Lavater fehlende Stabilität attestiert. Auch sein Verfall am Ende des Textes Jahre später, der ihn schließlich zu einer ambivalenten Selbststopferung in der Pariser Revolution von 1848 führt und dessen eigenem Bekenntnis der Erschöpfung, spiegelt sich für Heier im Porträt wider: 33 ⁶⁵ Heier 1977,

Die Züge Rudins hatten sich ein wenig verändert, besonders seit der Zeit, da wir ihn auf der Poststation trafen, obwohl das herannahende Alter ihnen bereits seinen Stempel aufgedrückt hatte, aber sein Gesichtsausdruck war ein anderer geworden. Die Augen blickten anders; aus seinem ganzen Wesen, seinen bald bedächtigen, bald unvermittelt hastigen Bewegungen, aus der erkalteten gleichsam gebrochenen Redeweise sprach endgültige Müdigkeit, geheimer, stiller Gram, grundverschieden von jener halbgespielten Schwermut, die er früher zur Schau getragen hatte (...). ⁶⁶ ⁶⁶ Turgenjew 1979b, 130

Zweifelsfrei lassen sich hier Materialisierungen innerer Zustände im Gesicht der Figur lesbar machen, die in der durch den Erzähler bereits bewerteten Beschreibung hervorgehoben werden. Man sollte daher aber dieses Beispiel nicht als typisch für die physiognomischen (und hier auch pathognomischen) Verfahren Turgenjews lesen. Das Problem besteht ja dann gerade darin, dass in Deutungen, die eine einfache »physical and moral unity« (Heier) in der Turgenjewschen Beschreibung sehen, ihrerseits selbst wieder Essenzen des Facialen hergestellt werden, die dessen Deutungsmuster in einen rein symbolischen Rahmen zurückrechnen. Die naturwissenschaftlichen Deutungsmodelle des Gesichts (seien sie nun auf Lavater oder stärker zeitgenössischere Theorien bezogen) würden in einer solchen Lesart für Turgenjew einzig und allein als objektivierende Kategorien literarischer Beschreibungsmuster dienen und wissenschaftlich-anthropologische Beobachtungsstrategien als unkritisch affirmierte Subtexte bei der Herstellung mimetischer Zeichenprozesse im literarischen Text erscheinen. Zudem hätte in einer solchen Reduktion der Bereich literarischer Bildlichkeit eine rein dienende Funktion bei der

Formierung des Diskurses. Sichtbare Oberflächen und Materialitäten der Körper ließen sich nahtlos in die Schrift integrieren und ohne Rückstände unter die Psychologie eines »Charakters« einschreiben.

Eine solche Deutung übersieht jedoch, dass das literarische Bild selbst immer schon Teil der erzählten Welt ist und die Beschreibungen durch den Erzähler ihrerseits eine Variante der Perspektivierung darstellen. Dazu kommt, dass in der Literatur der Interpretationsspielraum des Lesers tendenziell weitaus größer ist als bei der Betrachtung des materialen Bildes. Der Text verlangt aber eine permanente Konkretisierungsarbeit von lediglich »einer Handvoll Determinanten«⁶⁷ durch den Leser, die an Erinnerung, Erfahrung, Vorwissen usw. in der Lektüre gekoppelt sind und die sich - als höchst subjektive und individuelle - nicht nur unnachprüfbar von Leser zu Leser unterscheiden, sondern auch in verschiedenen Lektürestadien verschiedene Phantasmen ausbilden.⁶⁸ Dazu ist eine Detailflut gar nicht nötig. Oft reicht schon ein minimale Beschreibung, ein einziger Teil des Gesichts, um Assoziationsketten auszulösen. Das Gesicht ist damit nicht nur als eine quasi tautologische Versinnlichung psychologischer Charaktere aufzufassen, sondern dient der Stimulation im Lektürevorgang und setzt schriftbildliche und narrative Bezüge in eine Spannung, die den Leser zur Reflexion über das Erzählte und das Erzählen selbst anstoßen.

Genau diesen Aspekt der Repräsentationsmöglichkeiten von Bild und Schrift und ihrer jeweiligen Effekte auf den Rezipienten thematisiert Turgenew mitunter selbst explizit, indem er die literarische Physiognomie im Text als problematische Kategorie aufruft. In der frühen Erzählung *Andrej Kolossow* (Andrej Kolosov, 1844) führt ein Sprecher die Schwierigkeiten ihrer Schilderung an:

»Kolossow war in der Tat ein sehr außergewöhnlicher Mensch. Lassen Sie mich ihn etwas ausführlicher beschreiben. Er war ziemlich groß, schlank, geschmeidig und sah sehr gut aus. Sein Gesicht... Ich finde, meine Herren, dass es sehr schwierig ist, ein Gesicht zu beschreiben. Die einzelnen Züge kann man leicht wiedergeben, aber wie soll man einem das schildern, was nur diesem einen Gesicht eigen ist, was sein Wesen ausmacht?«

»Das, was Byron »the music of the face« nennt«, warf ein sehr dünner und blasser Herr ein.

»Sehr wohl... Deshalb will ich mich auf eine Bemerkung beschränken: Jenes gewisse Etwas, das ich erwähnte, bestand bei Kolossow in einem sorglos fröhlichen Lächeln«⁶⁹

⁶⁷ von Matt
1989, 224

⁶⁸ Vgl. von Matt
1989, 224

⁶⁹ Turgenjew
1983, 9

Es ist eben diese »Music of the face«, die die literarische Beschreibung von der objektivierenden physiognomischen Deutung unterscheidet. Turgenev verweist auf eine Poetik der Kürze, die in der Suche nach dem entscheidenden Anzeichen oder dem signifikanten Ausdruck im Wort gipfelt, die aber die Übersetzungsschwierigkeiten zwischen pikturaler Körperfläche und sprachlicher Signifikation voll zum Ausdruck bringt. Daher kann das erzählte Gesicht auch gar nicht anderes als subjektiv in der Kommunikation zwischen Autor, Sprecher und Leser hergestellt werden. Ein Effekt, den Turgenev nicht selten aktiv einkalkuliert und dessen Problematik, aber auch narrativen Potentials er sich durchaus bewusst ist. Ihm geht es in keiner Weise um die Etablierung objektiver Wahrheiten im Gesicht, um das reine Studium des Antlitzes, sondern das Konzept der literarischen Beschreibung lässt sich bei ihm eher sogar als eine Art Gegenentwurf zu wissenschaftlichen Modellen der Körperlektüren begreifen. Sehr deutlich wird diese Auseinandersetzung in seinen phantastischen, besonders den späten Erzählungen, in denen die Gesichter zu semantisch schwer beladenen, phantastischen Ausdrucksflächen umgearbeitet werden, die den Gang der Handlung und das Begehren der Protagonisten steuern.

8. Phantas(ma)tische Gesichter: Klara Milič

Als paradigmatisch für ein solches Verfahren lässt sich Turgenevs letzte Erzählung *Nach dem Tode (Klara Miltitsch)* (Klara Milič (Posle smerti)) von 1882 lesen.

Die Erzählung buchstabiert die phantastische Dimension der Fotografie in einer zeitgenössischen Interpretation aus, indem in sie die unheimlichen Anteile, die sich um die in Barthes'scher Lesart »magische Präsenz« der Referenten⁷⁰ und die Fotografie des Unsichtbaren, der Geister und Toten im 19. Jahrhundert ranken, aufruft und diese in Hinblick auf historische Diskurse des Okkulten und spiritistische Bildpraktiken hin öffnet. Die Erzählung über Jakov Aratov, der sich in die stereoskopische Aufnahme der Sängerin Klara Milič verliebt und sich mit deren halluzinativ belebtem Stereobild post mortum im Todeskuss vereinigt, lässt sich als bereits trans- und nachrealistische Erzählung lesen, die die Ambivalenzen der Simulation des Realen und der Authentizität in der fotografischen Bildlogik einspielt, um zugleich – medienreflexiv gewen-

⁷⁰ Vgl. Barthes 1985

⁷¹ Vgl.
Lachmann 1998

det – ihrerseits die Nachtseiten aufklärerischer Medientechniken hervor zu kehren und in den Modus literarischer »Halbphantastik« zu überführen.⁷¹ Die Suche Aratovs nach der Wiederherstellung des Bildes Klaras, mit welcher er vor ihrem Giftselbstmord auf der Bühne mehrere unheimliche Zusammentreffen hatte, erlangt dabei Dimensionen einer intermediären Poetologie: Die Fotowirklichkeit, die in der ambivalenten Wiederkehr der Klara ins Reich der Lebenden und dem scheinbaren Übergang Aratovs in das Reich des Todes ihren Ausgang nimmt, dementiert durch den Effekt des Barthes'schen *punctum* im technischen Bild den Rahmen der realistischen Repräsentation und überführt den Text in eine für den Leser unentscheidbare Ambivalenz aus erzähltem Phantasma und phantastischer Erzählung.

Hierbei lässt sich jedoch bemerken, dass die mediale Dimension der Erzählung sich nicht einfach auf die Vorführung und Interpretation des technischen Bildes in dessen Repräsentationslogik beschränkt und somit einzig die Medialität von Schrift und Bild quasi in toto ausgelegt wird, sondern in medial wechselnden Darstellungen der Klara (Traumbild, Erinnerung, Stereoskopie, Bühne) stehen zunächst immer ihr Porträt und dessen Besetzungen durch Erzähler und den Protagonisten im Vordergrund. Das Spiel mit der Unlesbarkeit und Unsichtbarkeit des Gesichts Klara Miličs stellt ein zentrales narratives *Movens* des Textes dar und organisiert die den Leser affizierende Spannung primär. Damit treten zur Phantasmatisierung des Mediums, die Lachmann ausmacht, in gleichem Maße eine Phantasmatisierung des fotografischen Gesichts und dessen mesmeristischer Strahlkraft. Der Wunsch Aratovs nach der »Wiederherstellung des Bildes« Klaras, nach einer »psychologischen Zergliederung« ihrer Seele (in der Arbeit am Fotoporträt, das er von ihrer Schwester erhält), der zudem mit dem gescheiterten Versuch der Abfassung eines Artikels über ihr Leben konkurriert und korrespondiert, erscheint daher auch zunächst als eine imaginäre Arbeit am Gesicht der Sängerin, als Versuch einer Entzifferung der weiblichen Seele, die Klaras Motive für deren Selbstmord erhellen sollen. Der Blick auf die Tote im Bild ist damit schon immer der Blick auf das *Gesicht* der Toten. In einer solchen Perspektive scheint Turgenew allerdings nicht eine Ausdeutung der fotografischen Physio- und Pathognomik im Sinne Duchennes und einer Auslegung affektiver Mimiken zu interessieren, sondern seine Aufmerksamkeit gilt der psychodynamischen Funktion des (Foto-)Gesichts,

seiner Wirkkraft und symbolistischen Energetik⁷², die gerade nicht wie in Duchennes Experimenten den Klartext der Seele im ausgestellten Affekt freilegt, sondern die in der Aktualisierung archaischer Strahlenkonzepte von Blick, Auge und Gesicht immer schon gespaltene oder »prekäre« Zeichen offenbart. Anders gesprochen, was in Duchennes entziffernden Taxonomien als anthropologische Überbelichtung und hineindeutende Einschreibung in die Körperoberfläche funktioniert, wird in der literarischen Verarbeitung Turgenews in einem Raum der Dämmerung und Dunkelheit remythisiert, indem das Fotoporträt in den Kontext des magischen und affektiven Bildes überführt und dessen psychosemantische Überschüsse zunächst am Betrachter produktiv werden.

Dabei scheint ein Wechselspiel von Verbergen und Entblößung des Gesichtes Klaras in Aratovs Blick zentral zu sein. Ostentativ insistiert Turgenew auf Aratovs Schwierigkeiten, ein Bild des Gesichtes herzustellen. Immer wieder thematisiert er dessen Abgewandtheit, Verschleierung, die niedergeschlagenen Augen, welche letztlich sein fotopraktisches Handeln stimulieren. Klara erscheint hierbei in der Beschreibung des überwiegend personalen Erzählers als eine exotische, symbolisch aufgeladene Schönheit, die zwischen begehrender, hexenhafter und maskuliner (wiederholt treten Phallussymbole und medusenhafte Zeichen zum Bild der Klara) Frau einerseits und überhobener Reinheit verkörpernder Anmut (Klaras wirklicher Name ist Ekaterina, die Reine) andererseits schwankt:

Klara war ein Mädchen von 19 Jahren, groß, ein wenig breitschultrig, doch gut gebaut. Ihr Gesicht war bräunlich, halb jüdischen, halb zigeunerhaften Typus, die Augen klein und schwarz, die Brauen dicht, fest zusammengewachsen, die Nase gerade, eine Kleinigkeit nach oben gebogen, fein die Lippen und schön, aber scharf geschnitten, ein dicker schwarzer Zopf, dem man die Schwere ansah, niedrig, unbeweglich wie aus Stein die Stirn, die Ohren klein, das ganze Antlitz schwermütig, fast herb. Aus allem sprach ein leidenschaftliches, eigenwilliges, aber kaum gutmütiges, kaum sonderlich einsichtsvolles, dennoch talentvolles Wesen.⁷³

⁷² Zur symboli(sti)schen Funktion von Augen und Gesicht bei Turgenew vgl. Koschmal 1984

⁷³ Turgenjew 1977, 394

Turgenew ruft dabei, um die Affizierung Aratovs durch Klaras Gesicht zu motivieren, den Kontext klassisch-romantischer, männlich-zentrierter Blickmuster etwa im Stile von Tiecks *Liebezsauber* auf,⁷⁴ indem er um ihn (der als Waise geschildert wird) herum halluzinatorische und reale Bilder gruppiert, in denen die sorgende Mutter und die sexuell aufgeladene

⁷⁴ Vgl. hierzu Öhlschläger 1996

Geliebte zu einer für ihn und den Leser unentscheidbaren Kipp- und Doppelgängerfigur verschmelzen und gleichfalls kontrastiert werden:

Dieses Porträt (der Mutter T.P.) war ein Aquarell, ziemlich kunstlos von einer befreundeten Nachbarin gemalt, doch von verblüffender Ähnlichkeit, wie alle behaupteten. Dieses zarte Profil, diese gütigen, hellen Augen, dieses seidige Haar, dieses Lächeln, diesen klaren Gesichtsausdruck musste jene Frau haben, auf die er noch nicht einmal zu warten wagte...

Dieses dunkelhäutige indes mit den derben Haaren und dem Anflug von Schnurrbart auf der Lippe, sie war gewiß böse und mutwillig... eine Zigeunerin. (...) Was war die ihm?⁷⁵

⁷⁵ Turgenjew
1977, 398

Aratovs Besetzungen der Gesichter um ihn herum schwanken zwischen Begehren und Verwerfung, Verehrung und Verachtung der Frauenfiguren. Liebesbegehren und Todessehnsucht werden ununterscheidbar. Die »Analyse«, die er von Klara vornehmen möchte, wenngleich er auch zu ihr in keiner engeren Beziehung gestanden hatte und es lediglich zu einem von ihr erwirkten verunglückten Treffen kam, zielt hierbei auch auf diese Ambivalenz: Letztlich geht es um die Entzifferung des weiblichen Begehrens, die über das mediatisierte Gesicht hergestellt werden soll. Das Gesicht Klaras verbleibt für Aratov dabei insgesamt in einer Unentscheidbarkeit zwischen innerer überhitzter Vorstellungskraft und materialer Stereoskopie, und nur zwischen halluzinativer Wahrnehmung (im Wahn, im Schlaf) und hyperrealer stereoskopischer Aufnahme kann die imaginäre Vereinigung der Beiden letztlich möglich werden.

Keineswegs bestätigt der Text damit offizielle gesichtskundliche Diskurse der Zeit. Im Gegenteil, er überschreibt diese sogar auf komplexe Weise, indem er gegen die Logik des distanzierten und körperlosen klinischen Blickes auf die transparenten Oberflächen ein Modell des Gesichts setzt, das als opake Fläche seinerseits in Unbestimmbarkeit entgleitet und zunächst dessen Betrachter selbst affiziert. Von Anfang an steht Aratov im phantastischen Diskurs und unter dem Einfluss des Ausdrucks und des magischen Blicks von Klara Milič: (»Übrigens eine Schönheit war sie auch nicht. Das nicht, aber was für ein ausdrucksvolles Gesicht sie hatte! Unbeweglich aber ausdrucksvoll. So ein Gesicht ist mir noch nie begegnet«). Es wird so an das nicht erst romantische Motiv des ausstrahlenden Augenzaubers angeknüpft, das seinerseits wieder Diskurse des mythisch-archaischen bösen Blicks und des mittelalterlichen Hexenzaubers aktua-

lisiert.⁷⁶ Das eigentliche Moment der Behexung und der Penetration Aratovs durch Klaras Blick und damit der eigentliche Kern der Handlung werden von Turgenjev allerdings ausgespart. Auf einer Soiree kommt es zu einer schwerwiegenden Begegnung mit Klara, allerdings für Aratov unbemerkt und in einem Moment der Blindheit inszeniert: »In einer Ecke hockend, ließ er seinen Blick bald über die Gesichter der Gäste gleiten, ohne sie zu erkennen, bald starrte er vor sich hin.« Doch hat sich, wie er wenig später feststellt, »wenn man so sagen darf, ein Häckchen in seiner Seele festgesetzt. Ständig wollte er sich an etwas erinnern, ohne genau zu wissen, woran, aber es hing mit dem Abend zusammen, den er bei der Fürstin verbracht hatte.«⁷⁷

⁷⁶ Vgl. Kraus 1998, Hausschild 1982

⁷⁷ Turgenjev 1977, 391

Gedächtnislöschung und körperliche Affizierung setzen nach Klaras Tod schließlich auch Aratovs Fotoprojekt in Gang. Dabei fällt auf, dass die Gesichtsbilder einen Kollaps innerer und äußerer Bilder provozieren. Bereits zuvor war ihm deren Gesicht überdeutlich in einer Halluzination erschienen:

Diese Macht äußerte sich auch darin, daß er Klaras Bild unablässig und mit den geringsten Einzelheiten vor Augen hatte, mit Einzelheiten, die er zu ihren Lebzeiten nie bemerkt zu haben glaubte; er sah... er sah ihre Finger, ihre Nägel, die Härchen auf der Wange unter den Schläfen, den kleinen Leberfleck unter dem linken Auge; er sah die Bewegung ihrer Lippen, Nasenflügel und Augen, sah, was für einen Gang sie hatte und wie sie den Kopf ein wenig nach rechts geneigt hielt... er sah alles.⁷⁸

⁷⁸ Turgenjev 1977, 429

Doch die Fotografie, die er von deren Schwester erhält und entgegen aller technischen Machbarkeit in eine Stereoskopie umwandelt, steigert das Seherlebnis bis zum Schock:

Er erbehte als er ihre Gestalt, beinahe körperlich durch das Glas erblickte. Doch diese Gestalt war grau, förmlich verstaubt und die Augen... die Augen schauten ständig zur Seite, so als wollten sie den Betrachter nicht ansehen. Lange, lange ließ er seinen Blick auf Ihnen ruhen, als erwartete er, daß sie sich im nächste Moment ihm zuwenden würden, er kniff zu diesem Zweck sogar seine Augen zu, aber die ihren blieben unbeweglich, und ihre Gestalt bekam etwas Puppenhaftes.⁷⁹

⁷⁹ Turgenjev 1977, 430

Bemerkenswert ist, dass Turgenjevs phantastische Fotointerpretation einen Betrachter konstruiert, der zunächst einmal als körperlicher aufzu-

fassen ist. Die Stereoskopie, die für ihn nur unter dem Gesichtspunkt ihres exzessiven Realitätseffekts interessant wird, in welchem räumlich und zeitlich Absentes und Präses, Totes und Lebendiges in eins fallen, wird damit zu einer Schnittstelle von Sichtbarkeit und Körperlichkeit, die die Phantasmen Aratovs noch weiter zuspitzen und implodieren lassen. Die Über-Spannung, die aus der Differenz zwischen der Taktilität des Blickes, der das stereoskopische Objekt abtastet und der faktischen Getrenntheit vom Referenten erwächst,⁸⁰ erschafft eine halluzinierbare Virtualität, die Leser wie Protagonisten nicht mehr zwischen Leben und Tod unterscheiden lässt. Im Fiebertraum wenig später erscheint schließlich Klara im Zimmer Aratovs (das zudem deutliche Züge einer Dunkelkammer aufweist) und vereinigt sich mit diesem im Reich des Todes:

⁸⁰ Vgl. hierzu
Crary 1996

Was war das? In seinem Sessel, zwei Schritt von ihm entfernt, saß eine Frau ganz in Schwarz. Der Kopf war zur Seite gedreht, wie auf dem Stereoskopbild. Das war sie! Das war Klara! Doch wie streng, wie wehmütig schaute drein!

Und weiter:

Und Klaras Kopf wandte sich um, die gesenkten Lider taten sich auf, und die dunklen Augen sahen ihn stechend an. (...) Mit jäher Bewegung strebte er ihr zu (...) und er küsste sie, er spürte, wie sie ihn heiß berührten, erspürte sogar die feuchte Kühle der Zähne und ein entzückter Schrei erfüllte das halbdunkle Zimmer.⁸¹

⁸¹ Tugenjew
1977, 440f

In dieser Interpretation des technischen Bildes bricht der Rahmen um die Fotografie zusammen. Nicht wie in Duchennes Porträts ist der Referent im Foto gebannt und auf seine lesbaren Oberflächen reduziert, die das Studium des Objektes möglich werden lässt, sondern genau andersherum: Klaras Bild und ihre virtuelle Greifbarkeit lassen diese heraustreten und ziehen zugleich Aratov in sich hinein. Die Tote wird zum Revenant, das Bild verschlingt den Betrachter. Klaras Blick, ihre Physiognomie »betreffen« Aratov und fungieren damit im besten Sinne als »Punktierung«, als traumatische Durchbohrung, die diesen in ihrem Bann halten. Deutlich ist, dass Turgenev eine Variante des Technikkonzepts vorlegt, die die Fotografie des Gesichts gerade nicht als ausgestellten Spiegel der Seele begreift, wie es die an die ihre eigenen Realitätseffekte verlorene wissenschaftliche Fotografie der Epoche tut, sondern als »thanatografi-

sches Medium«, das die Spur des Lebendigen im toten Bild sicht- und fühlbar werden lässt.⁸² Turgenew liest die unheimlichen, phantastischen und fetischisierenden Anteile aus der technischen Zurichtung heraus. Die Logik der magischen Präsenz zerstört die realistische Rahmung und setzt eine subjektive Überformung der fotografischen Wahrnehmung des Gesichts in Gang.

⁸⁰ hierzu ausführlich: Dubois 1998

Auffällig ist zudem das Spiel um die Bewegtheit des Gesichts Klaras. Dieses erscheint von Anfang an im Kontext der eingefrorenen Wahrnehmung: als plastische Statue auf der Bühne, als fotofiziertes und damit still gestelltes Traum- und Erinnerungsbild, als Puppe, Automate und Totenmaske bereits zu Lebzeiten. Der Erzählerblick inszeniert dieses bereits immer schon vorab in einer Art fotografischem Modus: als eine in den Text eingesetzte Fotografie, als fixierte Figuration noch vor der eigentlichen Fotografiewerdung, welche Aratovs Begehren reizt.

Dies ist besonders bezeichnend, da hierin etwa die Konzepte der zeitgenössischen Pathognomik inhärent entblößt und umgekehrt werden. Wo es dort erst die distanzierende Fixation der bewegten Mimik im technischen Bild ist (welche dem unbewaffneten Auge entzogen bleibt), die Erkenntnis stiftend wirksam wird und die Produktion von Affekten im Modus der Totenmaske zeigt (die im kühlen Blick des Arztes gelesen werden), dreht Turgenew diesen Prozess kurzerhand um: In der überstimulierten Imagination des Protagonisten wird das starre und tote Bild andersherum erst belebt und in Bewegung überführt, quasi erwärmt und reanthropomorphisiert. Aratovs Begehren ist vor allem auch eine Suche nach der Belebung des Antlitzes der Klara.

Deutlich wird damit, dass dem Gesicht in den phantastischen Texten Turgenews vor allem auch die Funktion einer Spaltung und Vervielfältigung der Zeichen zukommt. Das Täuschbarkeitspotenzial des Gesichts Klaras wird in der Stereoskopie nicht nivelliert oder herabgesetzt, sondern in all seiner Ambivalenz literarisch produktiv gemacht und als Subjekt dislozierende Kraft ausgespielt. In der Verknüpfung fotografischer Zeichen mit archaisch-weiblichen Bildkonzepten belässt der Text die Körperzeichen in ihrer Unaufgeklärtheit und lädt sich damit überhaupt erst mit phantastischer Energie auf. Zudem ließe sich noch bemerken, dass ein solches Konzept des Fotogesichts seinerseits noch intermediale Implikationen freigibt. Es ließe sich argumentieren, dass die literarische Imagination genau die blinden Stellen des Fotogesichtes freigibt und deren

inhärente Phantastik und phantasmatische Anteile gradewegs exponiert, indem sie das *punctum* narrativiert und dessen visuell affizierende Anteile in Fiktion und Geschichte überführt. Nicht die fotografisch-entziffernde Evidenz im Gesicht ist es also, die die Erzählung anstößt, sondern ihr Blick fällt auf die unsichtbaren, archaisch motivierten und verstörenden Anteile des Antlitzes, die nur in oder gar zwischen den Buchstaben zurückerstattet werden können.

9. Schluss

Dass sich ab etwa dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in Medientechnologien und Wissenschaften Formen der visuellen Erfahrung herausgebildet werden, die »gewöhnlich unkritisch als Realismus kategorisiert werden«, aber »tatsächlich mit Theorien des Sehens verknüpft (werden), die den Wahrheitscharakter der Wahrnehmung und letztlich eine reale Welt leugnen«,⁸² hat der Kunstwissenschaftler Jonathan Crary zum Ausgangspunkt seiner inzwischen kanonischen Studie zur Sichtbarkeit im 19. Jahrhundert erhoben. Der Betrachter der »visuellen Moderne« ist eine paradoxe Gestalt. Einerseits unterliegt er einer asketischen Verwissenschaftlichung des Blicks, bei der sich im Duchennes'schen Modus Optiken etablieren, die nicht einfach die Wahrnehmungen des Menschen prothetisch verlängern, sondern das Privileg der Analyse und Produktion (objektiver) Realität an die Unbestechlichkeit einer technischen Spurensicherung und die Inskriptionen der Natur überantworten⁸⁴, andererseits mutieren die Körper unter genau diesem Blick zu einem Schauplatz von Wissen und Disziplin, die das Sensorium der Betrachter in den simulativen Spektakeln der neuen Medien in Frage stellen.

Crary hat diesen Prozess als eine Körperlichwerdung und Subjektivierung des Sehens beschrieben, die den seiner Zeichen selbst versicherten Betrachtertypus des klassischen Zeitalters auflösen. Duchennes Gesichtsversuche lassen sich als programmatisch in einem solchen Rahmen lesen: Das Gesicht der Probanden wird zu einer Fläche ohne Innerlichkeit umgearbeitet, zu einer manipulierbaren *tabula rasa* modifiziert, die nicht Signifikate repräsentiert, sondern in dem Ausdrücke flüchtiger Spuren fixiert werden. Die Mimesis kommt an ihr Ende.

Dass ein solcher Umbruch in der Wahrnehmungsgeschichte Symptome eines *pictorial turn*, eines historischen Schockeffekts in der visuellen

⁸³ Crary 1996, 25

⁸⁴ Vgl. grundlegend Galison 2003

Kultur auslöst, die um ihr Bilderrepertoire zu fürchten beginnt und den besonders die Bild- und Schrift-Künste reflektieren, hat W.J.T. Mitchell von Seiten der Bildwissenschaften hervorgehoben: »Visuelle Repräsentationen, sogar verbale Figuren und Bilder können mit einem Mal nicht mehr als gegeben betrachtet werden, sondern werfen plötzlich Probleme auf, die sich nicht ignorieren lassen.«⁸⁵ Solche Reaktionen sind für Mitchell stets ambivalent: Sie zeitigen einen angstbesetzten und grenzziehenden Ikonoklasmus ebenso wie die imitierende Euphorie des Sichtbaren. Immer jedoch verweisen sie schon auf eine Verschiebung im intermedialen Haushalt und ein Kritischwerden der Zeichenbezüge. Es scheint mir, dass die Konjunktur der Physiognomien im Werk Turgenevs in eben jener Wende ihren Ausgang nimmt. Das bildliche literarische Gesicht verweist zwar auf historisches Wissen und objektivierende Medientechniken, aber als Negativfolie. Seinen epistemischen Anspruch erhält es durch Beharrung auf genuin literarische Kategorien wie Verzeitlichung, Narrativierung, Imaginisierung oder der phantastischen Offenlegung prekär gewordener Zeichen, immer jedoch wird in ihnen der Prozess ihrer (Un-)Lesbarkeit thematisiert. Die Frage nach der physio- oder pathognomischen Erfahrbarkeit psychologischer Prozesse und eine Debatte um die Fotofizierung der Ästhetik und die Gefahren der Täuschbarkeit des Betrachters würde Turgenev dann mit dem Blick der Literatur auf das Unsichtbare beantworten.

⁸⁵ Mitchell
1998, 18

Literatur

- Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur. In: Karl-Heinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bd., Bd. 2.* Stuttgart 2001, 534-550.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer.* Frankfurt a. M. 1985.
- Barthes, Roland: *S/Z.* Frankfurt a. M. 1987.
- Breitenfellner, Kirstin: *Lavaters Schatten. Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblin. Mit einem Exkurs über den Verbrecher als literarische Gestalt von Schiller bis Böll und einer systematischen Bibliographie zum Thema »Physiognomie und Charakter«.* Dresden / München 1999.

- Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg i. Br. 1996.
- Cejtlin, Aleksandr G.: Romany Turgeneva. Rabota nad obrazom. In: Cejtin, Aleksandr G.: *Masterstvo Turgeneva-romanista*. Moskau 1955, 80-160.
- Čerty iz parižskoj žizni I.S. Turgeneva. In: *Russkaja mysl'* 11 (1883).
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters*. Dresden 1996.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari: Das Jahr Null Die Erschaffung des Gesichts. In: Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie Band 2*. Berlin 1992, 229-262.
- Dostoevskij, Fedor M.: Vystavka v akademii chudožetsv za 1860-1861 god (1861). In: Dostoevskij, Fedor M.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. T.19. Leningrad 1972-88, 151-168.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam / Dresden 1998.
- Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris 1862.
- Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *The Mechanism of Human Facial Expression (1862)*. Hg. u. übers. von R. Anthrew Cuthbertson. Cambridge 1990.
- Dupouy, Stéphanie: Künstliche Gesichter. Rodolphe Töpffer und Duchenne de Boulogne. In: Mayer, Andreas / Métraux, Alexandre (Hg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*. Frankfurt a. M. 2005, 24-60.
- Galison, Peter: Urteil gegen Objektivität. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a. M. 2003, 384-426.
- Geitner, Ursula: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters. In: Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg i. Br. 1996, 357-385.
- Gilman, Sander: Charles Darwin und die Visualisierung der Geisteskranken. In: Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg i. Br. 1996, 453-474.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft

- auf der Suche nach sich selbst. In: Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 2002, 7-57.
- Hausschild, Thomas: *Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen*. Berlin 1982.
- Heier, Edmund: Elements of Physiognomy and Pathognomy in the Works of I.S. Turgenev. In: Holthusen, Johannes u.a. (Hg.): *Beiträge und Skizzen zum Ivan Turgenev*. München 1977, 7-52.
- Hermann, Hans-Christian von / Siegert, Bernhard: Beseelte Statuen – zuckende Leichen. Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne. In: *Kaleidoskopien* 3 (2000), 66-99.
- Hutchings, Stephen: Love of Words / Words of Love: Self-Sacrifice, Self-Identity and the Struggle with Dualism in Turgenev's Rudin. In: *SEER* 76,4 (October 1998), 614-632.
- Kagan-Kans, Eva: *Hamlet and Don Quixote: Turgenev Ambivalent Vision*. The Hague / Paris 1975.
- Karpova, Tat'jana: *Smysl lica. Russkij portret vtoroj poloviny XIX veka. Opyt samopoznanija ličnosti*. St.Petersburg 2000.
- Koschmal, Walter. *Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I.S. Turgenevs*. Amsterdam 1984
- Kraus, Jörg: *Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten*. Würzburg 1998.
- Lachmann, Renate: Phantomlust und Stereoskopie. Zu einer Erzählung aus dem Spätwerk Ivan Turgenevs. In: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg 1998, 479-514.
- Lavater, Johann Caspar: *Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Karl Riha und Carsten Zelle. Frankfurt a. M. 1991.
- Lavater, Johann Caspar: *Von der Physiognomik*. Leipzig 1772.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Zweyter Versuch, 7. Fragment. Leipzig / Winterthur 1776.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe. Eine Auswahl*. Stuttgart 2004.
- Literaturnoe nasledstvo: *I.S. Turgenev*. Bd.73,1 (1964).

- Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld 2004.
- Löffler, Petra / Scholz, Leander (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln 2004.
- Matt, Peter von: *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. Frankfurt a. M. 1989.
- Mazon, A.: *Parižskie rukopisi I.S. Turgenewa*. Moskau / Leningrad 1931.
- Merten, Sabine: *Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die Russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2003.
- W.J.T. Mitchell: Was wollen Bilder? W.J.T. Mitchell im Gespräch mit Georg Schöllhammer. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst 4:2: Bildbegriffe – Bildproduktion*. Wien 1998, 18-21.
- Öhlschläger, Claudia: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg 1996.
- Paperno, Irina: *Nikolaj Černyševskij. Človek epochi realizma*. Moskau 1996.
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990.
- Pohlmann, Ulrich u.a. (Hg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog*. München 2005.
- Schmidt, Gunnar: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*. München 2003.
- Schmölders, Claudia: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin 1995.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M. 1986.
- Sobieszek, Robert A.: *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul 1850-2000. Essays on Camera Portraiture*. Cambridge u.a.1999.
- Stiegler, Bernd: *Die Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt*. München 2001.
- Talbot, Henry Fox: Der Stift der Natur (1844). In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I*. München 1980, 61-63.
- Tugenjew, Iwan: Die Hinrichtung Tropmanns. In: Tugenjew, Iwan: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Literaturkritische und publizistische Schriften*. Berlin / Weimar 1994, 112-137. (1994a).

- Tugenjew, Iwan: Hamlet und Don Quijote. In: Tugenjew, Iwan: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Literaturkritische und publizistische Schriften*. Berlin / Weimar 1994, 303-323. (1994b)
- Tugenjew, Iwan: *Rauch. Neuland*. Berlin / Weimar 1979. (1979a)
- Tugenjew, Iwan: *Rudin. Vorabend*. Berlin / Weimar 1979. (1979b)
- Tugenjew, Iwan: Andrej Kolossow. In: Tugenjew, Iwan: *Ein Briefwechsel. Erzählungen*. Berlin / Weimar 1983, 5-36.
- Tugenjew, Iwan: Nach dem Tode (Klara Militsch). In: Tugenjew, Iwan: *Frühlingsfluten. Erzählungen*. Berlin / Weimar 1977, 384-444.
- Wetzel, Michael: Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert. In: Kittler, Friedrich A. / Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*. München 1989, 71-95.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Lavater, Johann Caspar: Schattenriss 7. In: Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe. Eine Auswahl*. Bd.1. Stuttgart 2004.
- Abb. 2 Duchenne du Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: »Specimen of an Electrophysiological Experiment«. 1854-63. Cat. 42. In: Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *The Mechanism of Human Facial Expression (1862)*. Hg. u. übers. von R. Anthrew Cuthbertson. Cambridge 1990.
- Abb. 3 Duchenne du Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: The Muscle of Sadness. In: Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *The Mechanism of Human Facial Expression (1862)*. Hg. u. übers. von R. Anthrew Cuthbertson. Cambridge 1990.
- Abb. 4 Duchenne du Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: Synoptische Tafel 4. In: Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris 1862.

- Abb. 5 Duchenne du Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: Niobes Kopf. Figur 73. In: Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris 1862.
- Abb. 6 Kramskoj, Ivan Nikolaevič: Monochromes Porträt Fedor Aleksandrovič Vasil'evs. 1871. Öl auf Leinwand. 88,3 x 68,3 cm. Staatliche Tret'jakov Galerie Moskau. [http://www.museum-online.ru/Peredvizhniki/Ivan_Nikolaevich_Kramskoj/Canvas/1287]
- Abb. 7 Repin, Il'ja Efimovič: Manifestation am 17.Oktober 1905. 1907-1911. Öl auf Leinwand 184 x 323 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. In: Wesenberg, Angelika (Hg.): *Ilja Repin. Auf der Suche nach Russland*. Berlin 2003.
- Abb. 8 Porträtskizzen von Ivan Turgenev mit Bildlegenden. In: Turgenev, Ivan: *Rätselspiele. Jeux d'esprit*. Berlin 2001, 24.