

MANUS LOQUENS

Mediologie

Band 7

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

MANUS LOQUENS

Medium der Geste – Gesten der Medien

**Herausgegeben von
Matthias Bickenbach,
Annina Klappert
und Hedwig Pompe**

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.
Der Band wurde durch das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung
des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert.

Erste Auflage 2003

© 2003 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner und Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: B. o. s. s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7830-9

INHALTSVERZEICHNIS

Matthias Bickenbach

Vorwort 7

Hedwig Pompe

Eine Handreichung zum Thema 8

Annina Klappert

Handout der Beiträge 26

Ursula Peters

Digitus argumentalis. Autorbilder als Signatur von Lehr-auctoritas
in der mittelalterlichen Liedüberlieferung 31

Stephanie Altröck / Gerald Kapfhammer

Hand-Bücher: Die Hand des Autors und sein Buch 66

Hedwig Pompe

Das Gesetz der Serie: Pädagogische Fingerzeige und modulare Ästhetik
in einer Bild-Text-Folge des späten 18. Jahrhunderts
(Chodowiecki / Lichtenberg) 102

Jürgen Fohrmann

Hand und Herz des Philologen 131

Annina Klappert

In den Händen des Wissenschaftlers.
Die Pfeife im Bild und als Bild der ›Wissenschaft‹ 158

Matthias Bickenbach

Fotografierte Autorschaft: Die entzogene Hand 188

Petra Löffler

Was Hände sagen: Von der ›sprechenden‹ zur ›Ausdruckshand‹ 210

Claudia Liebrand / Ines Steiner

Monströse Moderne: Zur Funktionsstelle der *manus loquens*
in Robert Wienes ORLACS HÄNDE (Österreich 1924) 243

Harald Krämer

Manuelle Parameter als bildkonstituierende Elemente von Consecutio
Temporum: Schweizer, Bosse, Wegman und Serra 306

Erika Linz / Klaudia Grote

Sprechende Hände. Ikonizität in der Gebärdensprache und
ihre Auswirkungen auf semantische Strukturen 318

Jan Peter de Ruiter

The function of hand gesture in spoken conversation 338

Albert Kümmel

Die Hand des Bildes (Skizze) 348

Autorenverzeichnis 361

Bildnachweise 364

Matthias Bickenbach
VORWORT

Der vorliegende Band resultiert aus einer gemeinsamen Arbeit der Projekte des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation*. Für den interdisziplinären Ansatz des Kollegs stellten sich Motiv wie Topos der ›redenden‹ Hand als äußerst fruchtbarer Bezugspunkt heraus. Das Thema der *manus loquens* wird in den hier versammelten Beiträgen zum Anlass genommen, die kommunikative und intermediale Rolle der Geste zwischen Bildern und Diskursen genauer zu beobachten. Welchen Status hat die Hand als Medium? Welche Zeichen entwickeln Hände, um Personen zu charakterisieren? Wie verändern und bewahren sich Gesten im Wandel der Medien?

Als Medium der Geste traut man den Händen seit der antiken Rhetorik die Komplexität einer autonomen Sprache und den Ausdruck Emotionen zu. Kein Zufall, dass die ›redenden‹ Hände zum Zeichen der Gelehrsamkeit wurden. Die ›redende‹ Hand evoziert andererseits auch immer wieder Hoffnungen auf eine alternative und universale Sprache. Doch die Hand ist kein einfaches Motiv. Jenseits der metaphorischen Verführung einer ›Sprache‹ der Hände macht der Topos auf kulturelle Systeme visueller Kommunikation und ihre Medien aufmerksam. Als Werkzeug ist die Hand ebenso Symbol der Arbeit wie des künstlerischen Schaffens, eine Schnittstelle geistiger und physischer Tätigkeit. Im Zeichen der schreibenden und malenden Hand reflektieren die Künste sich selbst. Durch die neue Sichtbarkeit in Fotografie und Film werden Traditionen erneut wirksam und neue Diskurse initiiert. Kann man Gesten als kulturelles Archiv begreifen, das durch die Bildmedien greifbar wird? Die Beiträge möchten zeigen, wie Medien und Gesten kulturelle Konstellationen ausprägen, wie sie Personen attribuieren und welche Veränderungen mit der Entwicklung neuer Medien verbunden sind.

Hedwig Pompe
EINE HANDREICHUNG ZUM THEMA

Sobald es einen öffentlichen Code gibt, demzufolge das absichtliche Bewegen des Augenlids als ein geheimes Zeichen gilt, so *ist* das eben Zwinkern. Das ist alles, was es dazu zu sagen gibt: ein bißchen Verhalten, ein wenig Kultur und – *voilà* – eine Gebärde.¹

Clifford Geertz

I. ANTHROPOLOGIE (UND VERSPRECHEN)

Wer von der menschlichen Hand spricht und schreibt, spricht und schreibt auch Anthropologie; dies umso mehr, wenn von der ›sprechenden Hand‹ die Rede ist, gilt doch das Sprachvermögen des Menschen als sein ganz besonderes Spezifikum, das genuin mit seiner Entwicklungsgeschichte verbunden ist. Die modernen Evolutions- und Kognitionsforschungen beziehen sich für die Erforschung solcher Zusammenhänge auf das Gehirn und andere Teile des menschlichen Körpers als Archiv, Gegenstand und gleichsam transzendentalen Einsatzpunkt der Menschheitsgeschichte; über aktuelle empirische Befunde, etwa in der Neurologie, wird so der Raum der uranfänglichen Frühgeschichte des Menschen spekulativ geöffnet. Die Fortschreibung der naturwissenschaftlichen Annäherung an den Menschen ist dennoch an die Historizität und Relativität von Darstellungsverfahren gebunden und untersteht dem Dispositiv der gewählten Medien und den spezifischen Darstellungsoperationen.² Wie andernorts im Wissenschaftsgeschehen geben so auch die Erkenntnisse in den Naturwissenschaften Auskunft über die Überformungen des vorgeblich natürlichen Körpers durch historisch variierende kulturelle Techniken. Längst scheint dies ein konsensueller wie selbstkritischer Topos aller kulturgeschichtlichen Erforschung der jeweils anderen wie eigenen Rede vom menschlichen Körper und dessen Sinnesaktivitäten.³ In diesem Zusammenhang verweist die Hand, die spricht, nicht nur auf eine in ihre eigene Kulturgeschichte verwickelte Naturgeschichte oder -wissenschaft, sondern auf interdisziplinäre ›Übergriffe‹ zwischen allen Wissenschaften, ihren Methoden, Techniken und Medien. Für die Beobachtung solcher vielfältigen Wechselbeziehungen bietet sich die sprechende Hand so als ein attraktives Tertium Comparationis an.

Diesseits ihrer eigenen Sprachfähigkeit zitiert sie sich selbst als ein Werkzeug, das auch in scheinbar ›rein‹ technischen Zusammenhängen immer wieder

zum Zuge kommt. Und dass die Hand sprechen, wie sie schreiben, malen, tanzen, fotografieren, schlicht ›arbeiten‹ kann, und wie sie ihre vielfältige, kulturbedingte Technizität in allen diesen Vorgängen selbstbezeichnend mit einschließt, lässt sie in eine sozial und historisch variierende, besondere Konkurrenzbeziehung zu den Sprechwerkzeugen des Gesichts oder auch zu der Sprachlichkeit anders ausgeführter nonverbaler Gestik treten. Als eine der attraktivsten Verflechtungen in kulturwissenschaftlichen wie medientheoretischen Zusammenhängen wird gegenwärtig die Schnittstelle von Mensch und Maschine verhandelt; aber nicht nur hier erscheint die Hand an exponierter Körperstelle, um ihre motivische Attraktivität wie von selbst auszustellen. Stellvertretend für den menschlichen Körper und seine Teile ›spricht‹ besonders sie vom Körper als einer *Übergangszone* für die kulturell erworbene Technizität alles Menschlichen.⁴ Sie gilt nicht nur als eines der primären Werkzeuge, in dem sich das Natürliche mit dem Künstlichen schon immer verbindet, gleichgültig, an welchem Punkt der uns zugänglichen Geschichte der Hand man einsetzt. Mit ihrem Gebrauch weist der menschliche Körper zugleich über sich hinaus und kommuniziert in einer langen Reihe selbst geschaffener Apparaturen mit dem, was oft genug als sein Anderes erscheint, mit tierischer Arbeit, göttlichem Pneuma, technischen Prothesen.

Alle Funktionen der Hand wie die Möglichkeit, in ihren Gesten semantisch oder expressiv zu erscheinen, bestätigen sich daher alles andere als beiläufig; im Gegenteil, die sprechende Hand hinterlässt auffallend viele Spuren im diskursiven Beziehungsgeflecht, das Bereiche des ›Dazwischen‹ konstituiert: zwischen Zeichen, Sprache und Kommunikation, zwischen Semantizität und Funktionalität, zwischen Medien, zwischen Kommunikabilität und Medialität. Man könnte auch sagen: Die sprechende Hand transkribiert medienspezifisch, was sie kommuniziert – ihr eigenes Tun in allen seinen Möglichkeiten.⁵ Oder noch anders: Sie ›zitiert‹ permanent sich selbst, wenn sie ›handelt‹.

Dies ließe sich historisch wie wissenschaftstheoretisch breit ausfalten, nicht nur, weil Körperkommunikation eines *der* Themen im interdisziplinären Dialog der letzten 30 Jahre ist.⁶ Die Anziehungskraft dieses Themas auch im Bereich der Genderstudies beruht ja nicht zuletzt darauf, dass sich am Beispiel der Körpersprache besonders gut das prekäre Verhältnis zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen und ihrer Materialität diskutieren lässt. Hier werden gegenwärtig in der Differenz *Leib* und *Körper* diese Bezüge neu und weiterhin überprüft – *Körper* verstanden als soziales und historisches Produkt, *Leib* als das andere der nun blinden Flecken eines allzu radikalen, zeichentheoretisch geschulten Konstruktivismus.⁷

In dem vorliegenden Band werden die Akzente anders gesetzt, hier liegt der Fokus auf der Adressierung der Hand als Zeichen und als Medium in verschiedenen Medien. In diesem Sinne geht es um das Versprechen ihrer Sprachfähigkeit wie dessen Kritik, wenn sie ihre ›Zeichen‹ in besonderen medialen Situationen setzt. Die Performanz der sprechenden Hand unter medienspezifischen Bedingungen zu beobachten erweist sich damit als ein Thema, das die von der Sprechakttheorie geleistete Engführung von Sprechen und Handeln wieder auseinander zu ziehen vermag. Angenommen, nur die Sprache ›spricht‹ und handelt entsprechend sprachspezifisch, dann wäre zu fragen, wie beispielsweise die Hand in der Malerei, in der Fotografie oder im Film handelt, um Bedeutung zu vermitteln. Man kann sich von der Metaphorik der sprechenden Hand verführen, ansprechen lassen, eine Verführung, die bereits in der Feststellung, hier kommunizieren die nonverbalen Gesten der Hand, statthat. Andererseits widersteht man dieser Verführung zur Sprachlichkeit vielleicht nur dort, wo das Medium, in dem die Hand agiert, zur lesbaren/unlesbaren Botschaft seiner selbst in der Hand wird; einer Botschaft, die in diesem Fall lauten müsste: Mein Handeln funktioniert nicht wie ›die Sprache‹. Was dieses Handeln als selbsteigene Sprache der darstellenden Medien im Medium der Hand dann vermittelte, scheint eine noch weitgehend offene Frage zu sein.⁸ Im Folgenden wird der Verführung zur Sprachlichkeit und Kommunikationsfunktion der Hände in einigen Punkten nachgegangen.

II. NOMOS UND DIFFERENZ DER KÜNSTE (GESTE UND GEBÄRDE)

Contre cœur, so könnte man vermuten, lautet der deutsche Terminus für die natürliche Sprache Gehörloser heute *Gebärdensprache*, wohingegen im englischsprachigen Kontext von *sign language* gesprochen wird.⁹ In der (deutschsprachigen) Tradition, die es ermöglicht, von *Gebärde* und von *Geste* zu sprechen, scheint die Zeichenhaftigkeit der Gebärde eher im Kontext des Traditionsstrangs der Ausdruckstheorien zu stehen, die (seit Aristoteles) auf ein analogisches Verhältnis zwischen innerer Empfindung und äußerer Körpersprache setzen, wobei der zeichenhafte *Ausdruck*, der ein Gegenüber adressiert, den vermuteten Seelenzustand des Senders signifiziert. Karl Bühler, der auf der Schwelle zwischen Sprachpsychologie und moderner Linguistik steht, unterscheidet in seiner historischen Rekonstruktion der *Ausdruckstheorie* von 1933 im Anschluss an Johann Jakob Engel zwischen *Darstellung* und *Ausdruck*.¹⁰ Engel greift in seiner *Mimik* von 1785, einem klassischen Text für die Ausbildung des Schauspielers, für diese Un-

terscheidung seinerseits auf eine von Cicero eingeführte Differenzierung zwischen *demonstrare* und *significare* in der nonverbalen Zeichengebung zurück.¹¹ Die Gestik des Redners soll nach Cicero »die Worte nicht wie auf einer Bühne pantomimisch wiedergeben, sondern den gesamten Inhalt und Gedanken andeutend, nicht darstellend« ausdrücken (»non demonstratione, sed significatione declarans«).¹² Engel setzt in seiner Abhandlung den Begriff des »Darstellens« (*demonstrare*) mit dem »Malen« gleich, es geht hier also um mimetisch-ikonische Anteile im Gestenrepertoire, anhand welcher sich die professionellen Bewegungen des Schauspielers vom rhetorisch signifizierenden Gestengebrauch des Redners unterscheiden lassen. Die Abgrenzung des Einsatzes von Stimme und Körpergebärden der Schauspieler respektive der pantomimischen Gestik von Stimm- und Körpereinsatz des Redners berücksichtigt von der griechisch-römischen Antike bis in die neuzeitlichen Schauspiel- und Rhetoriktheorien so eine wechselseitige Bezogenheit im Spektrum aller Mittel, die in kommunikativen Handlungen zum Einsatz kommen. Im Versuch, hier die eigene und die andere Kunstfertigkeit und Professionalität zu bestimmen, ist die Überschreitung der ausgewiesenen Grenzen (was einbezogen, was ausgeschlossen wird) im Medium des Körpers immer schon angelegt, wenn nicht sogar vollzogen. Der Begriff der Mimik, mit dem sowohl Körper- als auch Stimmgesten gemeint sein können, trägt diesem Umstand Rechnung.

Als *Nomos* und mediale Differenzen der darstellenden Künste und der Redekunst werden Ciceros Unterscheidungen von Quintilian wieder aufgenommen. Die »*lex gestus*«, mit welchem Begriff Quintilian das griechische *Chironomie* übersetzt,¹³ beschränkt sich nicht nur auf die Bewegung der Hände, sondern trägt in umfassender Weise dem komplexen Zusammenwirken von visuell zugänglicher Körpersprache¹⁴ und lautsprachlicher Durchführung in der *Pronuntiatio* Rechnung. Hier muss von der gleichzeitigen Adressierung aller Sinne in den verschiedenen Arten des körpereigenen Zeichengebrauchs ausgegangen werden, sodass die Modalitätsbrüche zwischen Sehen, Hören und Fühlen, die als Sinnesfunktionen von den Künsten unterschiedlich angesprochen sind, in der Redekunst überspielt werden. Neben den semantisch orientierten Funktionen der Körpergesten, andeutend zu signifizieren, pathetisch auszudrücken und mimetisch anzeigend darzustellen, hebt Quintilian in seiner *Actio*-Lehre besonders den Aspekt einer parallel die Rede begleitenden Gestik der Hände hervor:

Und diese Gebärden [gemeint sind die Gesten der Hand] nun [...] sind es, die in natürlicher Weise mit dem sprachlichen Ausdruck einhergehen (cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus); es gibt aber auch noch

andere, die die Gegenstände durch Nachahmung kennzeichnen (*qui res imitatione significant*), wenn man etwa einen Kranken durch die Ähnlichkeit mit der Gebärde, wie ein Arzt den Puls fühlt, darstellt oder einen Kitharaspieler dadurch, daß man den Händen eine Haltung gibt, als schlänge man die Saiten. Diese Art von Gebärden ist beim Vortrag aufs äußerste zu meiden. Denn aufs stärkste muß sich der Redner vom Ausdruckstänzer (Pantomimen) abheben, so daß das Gebärdenspiel mehr dem Sinn als den Worten dient (*ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus*), wie es ja auch bei den etwas anspruchsvolleren Schauspielern gebräuchlich war. Wenn ich also es auch gestatten möchte, die Hand auf sich zu richten, wenn man von sich selbst spricht, ferner auch sie auf den zu richten, den sie meint, und andere Gebärden dieser Art, so wenig doch, bestimmte Stellungen und alles, was man sagen will, darzustellen (*ostendere*). Und das gilt es nicht allein bei den Händen, sondern im ganzen Gebärdenspiel und stimmlichen Ausdruck zu beachten.¹⁵

In der umfassenden »*lex gestus*« von Quintilians Actio-Lehre stellen die Regeln für die sprechenden Hände das ausführlichste Stück dar. Als ein Seitenstrang der Actio-Regeln werden diese auch unter dem latinisierten Begriff der *Chironomia* fortgeführt.¹⁶ Ihre Prominenz gewinnt die Handgestik bei Quintilian in ihrer (unterstellten) vieldimensionierten Sprachähnlichkeit:

Bei den Händen nun gar, ohne die der Vortrag verstümmelt wirkte und schwächlich, läßt es sich kaum sagen, über welchen Reichtum an Bewegungen sie verfügen, da sie fast die ganze Fülle, die den Worten selbst eigen ist, erreichen.

Mit ihnen fordern, versprechen, rufen, entlassen, drohen, flehen, erwünschten, fürchten, fragen und verneinen wir, geben wir der Freude, der Trauer, dem Zweifel, dem Eingeständnis, der Reue, dem Ausmaß, der Fülle, der Anzahl und Zeit Ausdruck.

Sind sie es nicht ebenfalls, die anspornen und verwehren, loben, bestaunen und die Achtung bekunden? Übernehmen sie zur Bezeichnung des Ortes und der Person nicht die Rolle der Adverbien und Pronomina? So möchte ich, so verschieden die Sprachen bei allen Völkern und Stämmen sind, hierin die gemeinsame Sprache der Menschheit erblicken (*ut in tanta per omnes gentes nationesque linguarum diversitate hic mihi omnium hominum communis sermo videatur*).¹⁷

Wenn Quintilian und nach ihm andere sich im Einzelnen für *vox* (Stimme), *habitus corporis* (Körperhaltung), *vultus* (Mienenspiel), *gestus* (Gebärdenspiel) und deren gemeinsames Zusammenwirken in der Körpersprache interessieren,¹⁸ sind sie immer auch ›Medientheoretiker‹ des Körpers und seiner Zeichen, insofern sie die spezifischen Sinnesmodalitäten bei der Zeichenproduktion wie -rezeption beachten. Traditionsbildend (und mit zeichentheoretischem Kritizismus als Vorurteil bis in die Gegenwart hinein verfolgbar) ist auch die Annahme gewesen, dass es sich bei den Körpergesten um eine universelle (und deshalb leicht verständliche) Menschheitssprache in natürlicher Gestalt handelt. Auf prägnante Weise wird bei Quintilian der an die Visualität gekoppelte Universalismusedanke aber gerade dadurch konterkariert, dass nach ihm eine die lautsprachlichen Äußerungen begleitende Gestik der Hände nicht nur ausdrucks haltige Teile der Rede verstärkt, sondern auch auf sprachrhythmische, grammatische, deiktische und weitere Sprachfunktionen bezogen ist. Sowenig die sprechenden Hände damit bereits über eine eigene Sprache im strengen linguistischen Sinne verfügen (und diese Rolle im rhetorischen System auch nicht übernehmen sollten), so sehr schreibt sich damit von hier aus gegen den Universalismusedanken eine vielseitige Funktionalität und Einsetzbarkeit gerade der Hände her, die in besonderer Weise für die spezifisch semantische Ambivalenz von Gestik verantwortlich sind. Der Universalisprachgedanke verbindet sich in der Frühen Neuzeit dann mit der Beobachtung von Gebärdensprachen, etwa in den Werken von John Bulwer,¹⁹ und ebenso ist in der langen Tradition der rhetorischen Beobachtung der gestischen Sprache das Argument eines jederzeit möglichen Zerfalls in eine je individuelle Handhabung von Gesten angelegt.

Nach Engel, der im späten 18. Jahrhundert an Teile der rhetorischen Tradition in seiner Schauspieltheorie anschließt, müssen in der Aktion des Redners wie auch des Schauspielers anwesende Dinge nicht mimetisch dargestellt werden (demonstrare oder »malen«); hier reicht der Gebrauch von Gesten mit deiktischer Funktion hin (significare).²⁰ Die Idee einer Geste, die nur andeutet und hinweist, verschränkt sich nun bei Engel mit der Prägnanz, die der *Ausdrucksgebung* eigen ist, der Deutlichkeit der unwillkürlichen Affektregungen.²¹ Letztere werden ihrerseits als *natürliche* Körperzeichen im 18. Jahrhundert paradigmatisch für das (entweder arbiträre oder eben nicht kontingente) Verhältnis von Zeichen und ihrem Bedeuteten diskutiert.²² »Malerey«, so Engel, »ist mir [...] jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie denkt; des ganzen Zustandes, worinn sie durch ihr Denken versetzt wird.«²³ Der mit der Affektenlehre verbundene, weitere Traditionsstrang, der in die Konzeption der Ausdruckslehre hinein-

ragt, ist die Physiognomie, die aus den analogen Verhältnissen zwischen Psyche und ausdrucksstarkem Körper nicht zuletzt den Charakter einer Person abliest. Damit kommt in der Körpersemiotik seit dem späten 18. Jahrhundert auf der Seite des ›Signifizierens‹ eine Zweitunterscheidung zum Zuge, die nicht nur in der Ausbildung des Schauspielers zahlreiche paradoxe Konstellationen nach sich zieht: Naturveranlagung ist Voraussetzung einer charaktvollen Darstellung, die ihre Kunst der Zeichengebung an den Körper bindet; in diesem Körper sind so natürliches und künstliches Können in der Zeichenproduktion verschränkt. Der Körper ist ein natürliches Medium, an dem die Techniken des professionellen und entsprechend kodifizierten Gestenerwerbs (des Redners oder Schauspielers) dennoch ansetzen müssen.²⁴ Die Konfrontation des Mittelbaren mit dem behaupteten Unmittelbaren führt in der Ausdrucks- als Zeichenlehre so auf die widersprüchlichen Funktionen des *Medialen* selbst zurück: was unmittelbar gegeben zu sein scheint und agiert – der Charakter, die psychische Disposition, der Affekt –, erweist sich nur beobachtbar im Medium/Mittel seiner Darstellung.²⁵

III. PHANTASMA DER DEIXIS, ÜBER SICH HINAUSWEISEND

Weit reichende systematische Hinsichten auf die Sprache der Hände, insofern diese Teil der Gesamtheit des Körpers und seiner zugeschriebenen Sprachfähigkeit sind, werden von den Sprach- und Kognitionswissenschaften entworfen, wobei in evolutionstheoretischer Perspektive das eine nicht vom anderen ablösbar ist.²⁶ Die Geschichte vom Spracherwerb des *Homo sapiens* erzählt dabei von der prominenten Rolle, die der Hand neben dem Gesicht und dessen Sprechwerkzeugen zukommt. Die Freisetzung der Hand durch den erworbenen aufrechten Gang zeitigt weitere technische Folgen: Gerätschaften fertigen und benutzen zu können ist eine Fähigkeit, die Voraussetzung für den Schrifterwerb ist. Die Entwicklung der Lautsprache, so ein evolutionstheoretisches Szenario, setzt dabei einerseits die Existenz einer gestisch-visuellen Sprache voraus und führt andererseits zur Ersetzung der »manuellen« Sprache durch die Sprache des Gesichts.²⁷ Die visuelle Modalität bleibt aber in und mit der Sprachfähigkeit der Körpergesten erhalten, auch wenn die Funktionalität ihrer Sprache evolutionär von der Entwicklung der Lautsprache überholt wird. Die Lautsprache wird ihrerseits nicht mehr im einfachen Sinne von der Schriftsprache überholt, aber das »Archimedium« Sprache (so der Begriff, in dem Ludwig Jäger die evolutionäre Bedeutung von *Sprache* präzisiert) wird noch einmal nachhaltig durch die Literalität in seiner Komplexität gesteigert. Was unter evolutionstheoretischen Aspekten im Verhält-

nis von Sprache und Kognition bereits als Urgeschichte angesetzt wird, die intermedial vernetzten Modalitäten des Visuellen und Auditiven in der menschlichen Kommunikation, bleibt aus dieser Perspektive für alle Zeiten erhalten.

Mit der Geschichte der Hand verbindet sich so der Anspruch, genuine *Hinweise* auf die an ihre Sprachfähigkeit gekoppelte Entwicklungsgeschichte der Menschheit selbst geben zu können. Dieser Umstand scheint den handeigenen Gesten der semantischen Vereindeutigung, zu denen das Hinweisen gehört, eine besondere kulturelle Autorität zu verleihen. In den kodifizierten Gesten des hinweisenden Zeigefingers wird diese Autorität emblematisch verdichtet.

Auch Quintilians Actio-Lehre sieht die Funktionalität einer intentionalen Gestik im verweisenden Zeigen; Anzeigen (*indicare*) und Anschuldigen (*exprobare*) gehören zusammen:

Wenn dagegen drei gekrümmte Finger vom Daumen festgeklammert werden, dann pflegt man den Finger, von dem, wie Cicero sagt,²⁸ Crassus so vortrefflich Gebrauch zu machen verstand, auszustrecken. Dieser kommt beim Anschuldigen und beim Anzeigen – woher er ja seine Namen hat – zur Geltung (*is in exprobando et indicando [unde ei nomen est] valet*); wird die Hand gehoben und zur Schulter gewandt, so dient er, leicht gebogen, zur Bekräftigung; erdwärts gewandt und gleichsam steil nach unten dient er zum Nachdruck; manchmal dient er auch zum Zählen.²⁹

In den Techniken nicht nur des Zeigefingers, sondern aller Finger (den »*digiti*«), die auch das gestische Zählen ermöglichen, zeichnet sich so schon die zukünftige Autorität der »digitalen« Kodifizierung von Kommunikation ab, insofern Bedeutung in der Unterscheidung von ja und nein, eins und zwei auszählend produziert werden kann. Damit steht die menschliche Hand zwischen den analogen und den digitalen Medien.

Die Autorität des Zeigefingers, der auf etwas verweist, wird im Blick, der der angewiesenen Lese- und Interpretationsrichtung folgt, gespiegelt. Eine Destabilisierung wie formale Bestätigung der kommunikativen Beziehung zwischen der Geste des Zeigens und dem korrespondierenden Blick erfolgt durch die analytische Zerlegung einer solchen Kommunikationssituation: auf der Seite der synthetischen Geste etwa in die beteiligten Körpersegmente Arm, Hand, Finger, und dies wiederum in Relation zum Körper, zu dessen Verortbarkeit im symbolisch generierten Raum. Auf beiden Seiten der evozierten *Schnittstelle*, die eine Handgeste vorgibt, nimmt man die räumliche Suggestion der Metapher der Stelle auf,

stehen und warten immer komplexe Kommunikationsgebilde; sie laufen am Ort der Schnittstelle als Kreuzwege der Kommunikation zusammen, wie sie sich zugleich wieder trennen.

Der Sprachpsychologe Karl Bühler verfolgt im verweisenden Zeigefinger den basalen Modus menschlicher Selbst- und Fremdreferenz.³⁰ Er ruft dafür ein kollektives Erinnerungsbild auf, das die Regieanweisung, wie mit der deiktischen Funktion von bestimmten Sprachwörtern umzugehen sei, enthält:

Es gibt mehr als nur eine Art gestenhaft zu deuten; doch bleiben wir beim Wegweiser: an Wegverzweigungen oder irgendwo im weglosen Gelände ist weithin sichtbar ein ›Arm‹, ein ›Pfeil‹ errichtet; ein Arm oder Pfeil, der gewöhnlich einen Ortsnamen trägt. Er tut dem Wanderer gute Dienste, wenn alles klappt, wozu vorweg nötig ist, daß er in seinem *Zeigfeld* richtig steht. Kaum mehr als diese triviale Einsicht soll mitgenommen und die Frage erhoben werden, ob es unter den lautsprachlichen Zeichen solche gibt, welche wie Wegweiser fungieren. Die Antwort lautet: ja, ähnlich fungieren Zeigwörter wie *hier* und *dort*.

Allein das konkrete Sprechereignis unterscheidet sich vom unbewegten Dastehen des hölzernen Armes im Gelände in dem einen wichtigen Punkte, daß es ein Ereignis ist. Noch mehr: es ist eine komplexe menschliche Handlung. Und in ihr hat der Sender nicht nur wie der Wegweiser eine bestimmte Position im Gelände, sondern er spielt auch eine *Rolle*, die Rolle des Senders abgehoben von der Rolle des Empfängers. Denn es gehören zwei nicht nur zum Heiraten, sondern zu jedem sozialen Geschehen und das konkrete Sprechereignis muß am vollen Modell des Sprechverkehrs zuerst beschrieben werden. Wenn ein Sprecher auf den Sender des aktuellen Wortes ›verweisen will‹, dann sagt er *ich*, und wenn er auf den Empfänger verweisen will, dann sagt er *du*. Auch ›ich‹ und ›du‹ sind Zeigwörter und primär nichts anderes. Wenn man den üblichen Namen Personalia, den sie tragen, zurückübersetzt ins Griechische Prosopon gleich ›Antlitz, Maske oder Rolle‹, verschwindet etwas von dem ersten Erstaunen über unsere These [...].³¹

Es ist die Utopie des Subjekts, das im Moment des in Sprachlichkeit mündenden Zeigens am »richtigen« Ort steht, die hier auf dem Kreuzungspunkt zwischen Psychologie und Linguistik noch einmal mit »ja« beantwortet wird. Wollte man eine Sprachethik der Handgesten konzipieren, so könnte sie an diesem autoritativen wie trivialen, weil lebenspraktisch evidenten Fingerzeigen des Zeigefingers,

an dessen Bejahung der deiktischen Sprachfunktion ansetzen. Die Willkür einer intentionalen Gestik körperlicher Sprachhandlungen wäre aber nicht nur ein dem Subjekt (und dessen Philosophie) anzulastendes Kommunikationsereignis; diese Intentionalität ließe sich auf die *referenzielle* Funktion aller Sprachzeichen rückführen und entsprechend an allen semiotisch zugänglichen Zeichenzusammenhängen ablesen. Auch die gerichteten Botschaften der Medien werden in dieser Weise als ihre selbsteigenen gestischen Anweisungen, wie mit ihnen umzugehen sei, von den sie diskursivierenden Theorien autoritativ eingeführt. Man entkommt in diesem Sinne der unironischen Geste des eigenen Textes und seiner Schrift nicht; dies verdient besondere Aufmerksamkeit, insofern die Schrift des Textes immer noch bevorzugtes Medium der Theoriebildung in den Kulturwissenschaften ist. Und auch die vielen Gegengeschichten der Verneinung, eines apotropäischen Zusammenwirkens von Lautsprache und Handgesten ließen sich zunächst gleichermaßen basal in der Idee des Bühlerschen Zeigfelds einer gestischen Sprache wie einer Sprache der Gesten konzeptualisieren.³²

Karl Bühler, um bei einem auch an der Ausdruckstheorie interessierten Sprachpsychologen zu bleiben, gewinnt hieraus sein eigenes sprachtheoretisch gewendetes Konzept der »Deixis am Phantasma«:³³ Etwas, das nur angedeutet, aber im hinweisenden Zeigen des Körpers dennoch signifiziert wird, wie der innere psychische Zustand, ist im Moment seiner äußerlichen Signifikation ganz gegenwärtig und wahrnehmbar für andere. Der zeichenhafte Körper setzt so gleichsam auf eine phantasmatische Referenzfunktion seiner Medialität.³⁴ Der ausdrückliche Hinweis der gestischen Körperzeichen auf ein Inneres, ein zugleich im Außen repräsentiertes Inneres, beruht damit auf einem doppelten Modalitätsbruch, der die Sprache der Expressivität auszeichnet: Mit Blick auf den Zustand der Psyche wird deren Vorsprachlichkeit mit sichtbaren, aber gleichfalls ›vor der Sprache‹ stehenden, *non-verbale*n Gesten korreliert. Dasselbe visuelle Zeichen ›spricht‹ von dem, was nicht ›gesprochen‹ wird, weil es zeigt, was anders nicht zu zeigen wäre. Nur behelfsmäßig werden solche expressiven Signale, wenn sie die lautsprachlichen Äußerungen begleiten, linguistisch dem Feld der ›parasprachlichen‹ Momente zugeschlagen (ein Begriff, der bei weitem nicht das abdecken kann, was in der Pantomime, im Schauspiel oder im Film an ›stummen‹, visuellen Körperzeichen zum Einsatz kommt).

Der inhärente Bruch zwischen Signifikant und Signifikat im Modus der Visualität stellt über die Lautsprache hinweg eine Ähnlichkeitsrelation zwischen den Zeichen der Schrift und den Gesten her. Ihre ›stumme‹ Visualität macht sie beide phänomenologisch von den lautsprachlichen Zeichen unterscheidbar. Darüber hinaus ließe sich dann aber allgemeiner fragen, ob nicht die in den Gesten

des Zeigefingers emblematisch aufgerufene Referenzfunktion das Phantasma aller Deixis bildlich signifiziert und in diesem Sinne eine ikonische, an Visualität gebundene Zeichenlehre beinhaltet. Besonders die Gesten der Hand indizierten so auch eine metaphysische Ausrichtung des Zeigens durch sichtbare Zeichen. Michelangelos Fresko der Erschaffung Adams aus dem Bilderzyklus der Sixtinischen Kapelle wäre ein paradigmatisches wie autoritatives Bild-Zitat, das die ›stumme‹ Ähnlichkeitsrelation zwischen Schrift und Bild zusammenführt, indem es das nie ›gehörte‹ Wort Gottes und seine Tat gestisch-visuell bezeugte: Es demonstriert die übersinnliche Fähigkeit einer *fast* vollzogenen Berührung des menschlichen und göttlichen Zeigefingers und die Belehnung durch die zitierende Wiederholung der göttlichen Gerichtetheit über alles Trennende hinweg in der Handgeste Adams. Das Fresko zeigte die referenzielle Funktion der Deixis wie den Bruch und die metaphysische Tendenz, die der Überwindung des Bruches im Zitat der referenziellen Geste dient.³⁵ In diesem zeichentheoretischen Sinne hätte sich die Referenzfunktion jedes materialisierten Zeichens einem oder sogar mehreren Modalitätsbrüchen zu stellen, denen man medientheoretisch in allen inter- und intramedialen Bezügen nachgehen kann. Gerade die Geschichte der Kommunikationsapparate wird ja entlang einer evolutionär verstandenen Erweiterung von möglichen Bezugnahmen des menschlichen Körpers auf nicht Gegenwärtiges erzählt. Die Adressierung von Abwesendem wird hier im Phantasma technischer Machbarkeit mit entsprechender Medieneuphorie fortgeschrieben.

IV. WEITERE VERSPRECHEN: LESBARKEIT, FIGURATIVITÄT, HABITUALISIERUNG (ÄHNLICHKEITEN)

Die Ambiguität der vielen Versprechen der *manus loquens* entfaltet sich so zwischen einer Rhetorizität der Verstehbarkeit wie einer Unlesbarkeit ihrer semantisch grenzwertigen Gestik, zwischen der Referenzialisierbarkeit ihrer ikonischen und andere Zeichenrelationen ausspielenden Handlungen und dem Entzug von Deutbarkeit in denselben Gesten, zwischen anschlussfähiger Informationshaltigkeit und beiläufiger Mitteilung in Interaktionen.

So wie die sichtbaren Zeichen der Schrift als ein Bedeutung erzeugendes System der Sprache auf eine sie grundierende Mündlichkeit verwiesen sind,³⁶ so scheint auch die Lesbarkeit der *nonverbalen* Körpergestik an ihren Gebrauch im Kontext intermedialer und intermodaler Bezüge angewiesen. An einer anderen Stelle des Fragehorizonts, wie man über die in ihrer visuellen ›Stummheit‹ sprechende Hand schreiben kann, setzt wiederum die Linguistik an, wenn sie die relative Autonomie nonverbaler Gesten von der Gebärdensprache aus beschreibt. Die

dort gewonnene Erkenntnis, dass es sich bei den (national differierenden) Gebärdensprachen um natürliche Sprachen handelt, geht mit einer politischen Stoßrichtung im Projekt ihrer Erforschung einher. So fehlt immer noch in weiten Teilen die gesellschaftliche Anerkennung der funktionalen Gleichrangigkeit der nonliteralen, gestisch ausgerichteten Gebärdensprachen gegenüber den Lautsprachen und deren Verschriftungssystemen.³⁷ In den Gebärdensprachen müssen ›nonverbale‹ Gesten, die kommunizieren, ohne den Aspekt der eigenen, systembezogenen Sprachlichkeit im strengen Sinne zu erfüllen, im Bereich derselben Modalität, ihrer Visualität, von den Gebärdensprachzeichen abgehoben werden. Dies unterscheidet die Beschreibung nicht systembezogener Gesten in der Gebärdensprache von einer zu deutenden Gestik, die die Lautsprachen begleitet. Der schizophrene »double-bind« von Zeichengebung, den Gregory Bateson aufgrund verschiedener Modalitäten im Verhältnis von lautsprachlichen Äußerungen und paralleler, scheinbar gegenläufiger nonverbaler Gestik beobachten konnte, müsste in den Gebärdensprachen entsprechend anders relationiert werden.³⁸

In der Literaturwissenschaft hat Paul de Man den Double-Bind, der parallele Zeichengebung von Laut- und Körpersprache geradezu konträr deutbar macht, für eine generelle Theorie der *Unlesbarkeit* des Sinn produzierenden Zeichens fruchtbar gemacht. So liest er Heinrich von Kleists Text *Über das Marionettentheater* auf paradigmatische Weise auch in der unaufhebbaren Spannung von gesprochener und habitueller Zeichengebung.³⁹ Die semantische Krise des repräsentativen Sprachzeichens würde über den Riss, der gesprochene und gestikuliert Sprache trennt, in der *Schrift*, die dieses erzählt, vermittelt. Wie zitiert nun, so wäre bei einem Text wie Kleists *Marionettentheater* zu fragen, die verschriftete Lautsprache der beiden Dialogpartner die Modalität der nonverbalen Körpersprache, deren Visualität? Steht die Schrift (wie oben behauptet) in einer Ähnlichkeitsrelation zu den gestischen Zeichen, allein aufgrund ihrer ›Visualität‹? Auf welcher Ebene des Visuellen stellen dann die Figuren, deren Interaktion Kleist in der Schrift vorführt, die Figur der Unlesbarkeit, die Paul de Man darin liest, dar? Sieht man auch in der Schrift, was ›nicht zu sehen ist‹? Welche unlesbaren medialen Spuren zwischen Körper, Laut- und Gestensprache legte ein Text wie das *Marionettentheater* dann aus? Und wo läge der mediale Ort der Figurativität, um den die verschiedenen Sprachen des Körpers wetteifern? »In Liebe« wetteifern, folgt man Roland Barthes Lesart einer figurativen Sprache (der Liebe).⁴⁰

Was unter Gebärdensprechern der semantischen Vereindeutigung dient, den Zeichen der Hand einen systemisch bestimmten, relationalen Ort zu geben, der sich

aus den Parametern *Handform*, *Handstellung*, *Ausführungsstelle* (am Körper) und *Bewegung* zusammensetzt,⁴¹ klärt mitnichten die Semantizität und Funktionalität der Gesten nonverbaler Kommunikation. Hier wäre eine bis auf die individuelle Ebene und Situation zurückgehende Bereitschaft zur Deutung anzusetzen, die im Spektrum vieler möglicher Bezüge von Gesellschaft und Kommunikationsformen den bedeutungshaltigen ›Ort der Hand‹ jeweils situativ – und das heißt dann historisch und in der Eigentümlichkeit einer medialen Situation – bestimmte. Doch man entkommt der ›linguistischen‹ Schulung nicht so schnell, sobald man auch bei solchen Analysen unterstellt, dass es auf die Zuschreibung kleinster bedeutungsdifferenzierender wie -tragender und deshalb bedeutungserzeugender Einheiten ankommt. Die semantische Ambivalenz erzeugende Unterbestimmtheit von Gesten im intermedialen Kontext findet so (abgesehen vom Spezialfall der Gebärdenlinguistik) zunächst ihr Gegenstück im Feld der historisch-kulturellen Kodifizierung von Gestik. Im sozialen Konsens kodifizierte Gesten stehen für die Möglichkeit, Handgesten mit konkreten Bedeutungen und Funktionen zu verbinden, ihrer Unbestimmtheit mit einer komplementären Überbestimmtheit zu begegnen. Dies schlägt sich etwa motivgeschichtlich nieder, aber auch in den Registerwerken, die zur Sprache der Hände mit Blick auf rhetorische, naturwissenschaftliche, ethnologische, soziologische, linguistische und andere Zwecke mehr angelegt worden sind, in Handstellungen, die in juristischer wie magischer Praxis ihren Ort haben.⁴²

V. DAZWISCHEN: ARCHIVE DER SPRECHENDEN HAND

Einer Historisierung möglicher Ortsbestimmungen der Hand im Netz des Kommunikativen widerspricht nicht die Beweglichkeit, die Performanz der Hand, die in ihren Handlungen semantisch wie funktional zu sich selbst kommt. Die Evidenz, hier wird und wurde gesprochen und gehandelt, gewinnt die sprechende Hand als Effekt ihrer Sichtbarkeit zunächst in der Gegenüberstellung mit der auditiven Lautsprache. In der Modalitätsabhängigkeit des Gestisch-Visuellen, seiner Stillstellung und Bewegtheit hat immer die Frage nach den Aufzeichnungsmedien der Hand und ihren Bewegungen eine Rolle gespielt. Während systemisch interessierte Theoretiker seit der Frühen Neuzeit bedauern, dass Quintilians Rhetorik keine bildlichen Notationssysteme für die von ihm beschriebenen Stellungen der Hand kennt, und diese Lücke mit eigenem, statischem Bildmaterial schlossen,⁴³ begrüßt Bühler etwa, für den Engel bereits ein »*Aktionstheoretiker*« ist,⁴⁴ die modernen Aufzeichnungsmedien Film und Tonträger, die neue Möglich-

keiten zur Beobachtung bewegter gestischer und (analog gedachter) auditiver Gebärden liefern. Das folgende Zitat gibt stellvertretend Auskunft über die Relation der Stillstellung im Archiv und den komplementären Wunsch nach erneuter Dynamisierung, die nun als *das* Angemessenheitskriterium für die Aufzeichnung von Gebärden angeführt wird, dem gerade die technischen Möglichkeiten des Films und des Radios am nächsten zu kommen scheinen. Doch die Unterscheidung zwischen technisch und hermeneutisch belichteter Bewegung und erneuter Stillstellung im Moment schließt sich zirkulär, weil der menschliche Wahrnehmungsapparat den aufzeichnenden Bewegungen des Films und des Radios zu Zwecken der Analyse nicht zu folgen vermag:

Was ich im Auge habe, ist die Schere in der Hand von LERSCH.⁴⁵ Sie schneidet aus den (in bestimmten, experimentell herbeigeführten Situationen aufgenommenen) Filmstreifen prägnante Einzelbilder aus, die im Buche reproduziert werden. Es ist noch nicht die Rede davon, daß dieselbe Schere ein zweites Mal ansetzt und das Gelände um die Augen trennt von dem Gelände um Mund und Nase [...]. Vorher aber deutet der erste Scherenschnitt darauf hin, daß, der ihn führt, die Überzeugung hat, an geschickt ausgesuchten Einzelbildern ganze Ausdrücke illustrieren zu können. Was wir dazu zu sagen haben, ist einfach genug: Das Ausschneiden, welches die Schere vornimmt, ist eine *Selektion*, die (gewiß nicht so grob, aber im großen und ganzen konform) vorgezeichnet ist im Erlebnis des wahrnehmbaren Deuters eines zeitlich ablaufenden Geschehens. Man braucht nur ein einziges Mal Beobachter und Versuchsperson in einer unserer Wiener Untersuchungen gewesen zu sein, um aus eigener Erfahrung zu bestätigen, was ich meine, nämlich daß man, um Ausdrucksgeschehen zu deuten, Jagd macht nach fruchtbaren Momenten (in der Mehrzahl gewöhnlich). Gleichviel, ob das kontinuierlich Ablaufende eine Sprechstimme oder ein bewegtes Bild ist.⁴⁶

Im Unterschied zu Bühler sollte man die Hand an der Schere im Auge haben, die im Sinne der oben aufgestellten Thesen als ein über seine Technizität in andere technische Medien vermitteltes Arbeits- und Kommunikationsmedium fungiert, ein Vorgang, der von Bühlers Beschreibung archiviert wird. An die Theorie des damit produzierten fruchtbaren Moments ließen sich eine ganze Reihe klassischer Referenztexte und -probleme der Kunst- und Medientheorie anschließen: Lessings Diskussion der Laokoon-Plastik, die das differenzielle Können simultaner wie prozessierender Künste gegeneinander stellt; Texte, die zwischen Selbst-

beobachtung und Teilnahme des Schauspielers hin- und hergehen, um von seiner Arbeit zu verlangen, die Unterscheidung überzeugend einzuebnen oder auch auszustellen; Texte zur Montage des Films als Leitmedium der Zeit, in der Bühlers Schrift entstanden ist; so auch Walter Benjamins Historismus-Schelte, die gerade im Verfahren der Zerschneidung und Montage die kritische Potenz verankert sieht, um das von den Textverfahren des Historismus hergestellte Kontinuum der Geschichte aufzusprengen; oder auch die phänomenologische Vermittlung der »im Erlebnis des wahrnehmbaren Deuters« vorgezeichneten Erfahrungen mit den Medien der Darstellung, wie Aby Warburg und Fritz Saxl sie in der Ikonographie der Pathosformel gesucht haben.⁴⁷

In allen diesen Hinsichten geht es immer wieder auch um ein mit seinen Medien technisch und dynamisch vermitteltes Gedächtnis der Gestik; so auch in dem vorliegenden Band. Die hier vollzogenen Beobachtungen der sprechenden Hand sind damit auch Testfälle der Beobachtbarkeit von Medienperformanz. Und umgekehrt gilt: Als je spezifische Verfahren der Semiose konstituieren diese Hinsichten in ihrer eigenen Medialitätsabhängigkeit den Status der sprechenden Hand. Allen diesen Lektüren gemeinsam ist der Aspekt, dass es um unhintergehbare Austauschbeziehungen zwischen *Text*, *Bild* und *Körper* geht, um die Thematisierung von Intermedialität. Auf einfache und selbstbezügliche Weise wiederholt sich die Intermedialität in den hier gewählten Darstellungsformen, insofern Texte und Bilder wechselseitig kommunizieren und ›handgreifliche‹ Schnittstellen des Medialen ausstellen.

1 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M. ³1994, hier: S. 11. Geertz zitiert hier Gilbert Ryle, um dessen Bemerkungen zur Deutung des (unwillkürlichen) Augenlidzuckens als (absichtsvolles) Zwinkern oder parodierendes Nachahmen desselben weiterzutreiben: »eine geschichtete Hierarchie bedeutungsvoller Strukturen, in deren Rahmen Zucken, Zwinkern, Scheinzwinkern, Parodien und geprobte Parodien produziert, verstanden und interpretiert werden«. Ebd., S. 12.

2 Vgl. etwa Karin Knorr-Cetina: Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Wissenschaft, Frankfurt/M. 1984.

3 Vgl. dazu auch die Diskussionen im Ausstellungskatalog: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum/Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch (Hg.): Der [im]perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit, Ostfildern 2001 (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in Dresden und Berlin).

4 Vgl. André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt/M. 1980 (Le geste et la parole, 2 Bde., Paris 1964/65); Frank R. Wilson: Die Hand – Geniestreich der Evolution. Der Einfluß auf Gehirn, Sprache und Kultur des Menschen, Stuttgart 2000.

5 Vgl. zum Konzept medienspezifischer Transkriptionen Georg Stanitzek: Transkribieren. Medien/Lektüre: Einführung, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 7–18; Ludwig Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: ebd., S. 19–42.

6 Beeindruckend belegt wird dieses Interesse an Gestik im Rahmen einer wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktion in: Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning/Irene Schütze/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, Tübingen 2000 (vgl. hier

- besonders die Einleitung der Herausgeber); umfassend auch: Ulrike Bergermann: Ein Bild von einer Sprache. Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprache, München 2001; dies./Andrea Sick/Andrea Klier (Hg.): Hand. Medium – Körper – Technik, Bremen 2001 (der Schwerpunkt dieser Publikation zur »Hand« liegt auf der Auseinandersetzung mit der Rolle, Funktion und Selbstreflexion der Hand in den bildenden Künsten); Cornelia Müller: Eine kleine Kulturgeschichte der Gestenbetrachtung, in: Psychotherapie und Sozialwissenschaft. Zeitschrift für Qualitative Forschung, Themenheft: Sprechen vom Körper – Sprechen mit dem Körper (2), 4.1 (2002), S. 3–29.
- 7 Vgl. zur Diskussion der Körper-Leib-Differenz die Einleitung in den Sammelband von Egidi u.a.: Gestik (Anm. 6); Julika Funk/Cornelia Brück: Fremd-Körper: Körper-Konzepte. Ein Vorwort, in: dies. (Hg.): Körper-Konzepte, Tübingen 1999, S. 7–17; Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995; vgl. zur Wiederkehr des Körpers in den Kunstwissenschaften Hans Belting: Bild-Anthropologie. Körper – Bild – Medium, München 2001.
- 8 Vgl. dazu die Beiträge von Matthias Bickenbach, Petra Löffler und Claudia Liebrand/Ines Steiner in diesem Band.
- 9 Vgl. dazu die Beiträge von Erika Linz/Klaudia Grote und Jan-Peter de Ruyter in diesem Band.
- 10 Karl Bühler: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, Jena 1933.
- 11 Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, 2 Teile, Berlin 1785 f.; Cicero: De oratore 3, 220: »omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans«, zit. nach Ursula Maier-Eichhorn: Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1989, S. 23.
- 12 Ebd.; vgl. dazu Alexander Košenina: Art. Gebärde, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen/Darmstadt 1990, Sp. 564–579, Sp. 565.
- 13 Marcus Fabii Quintiliani: Institutionis Oratoriae Libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1988, Bd. 1, I 11, 17: »Denn niemand könnte bestreiten, daß dies zum Gebiet des Vortrags gehört (haec esse in parte pronuntiationis) [...], zumal diese *Chironomie* als Gebärdenregelung, wie es das Wort besagt (haec *chironomia*, quae est [in nomine ipso declaratur] lex gestus), schon seit der Heroenzeit besteht, den Beifall der bedeutendsten Männer Griechenlands und selbst eines Sokrates gefunden hat, auch von Plato zum Bereich der Tugenden des rechten Bürgers gerechnet und von Chrysipp in seine [!] Anweisungen zur Kindererziehung nicht übergangen worden ist.«
- 14 »Gebärdenregelung«, wie Helmut Rahn hier seinerseits übersetzt.
- 15 Quintilian: Institutionis Oratoriae (Anm. 13), Bd. 2, XI 3, 88–90.
- 16 Vgl. dazu F. Roland Varwig: Art. Chironomie, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik (Anm. 12), Bd. 2, Sp. 175–190 und Košenina: Gebärde (Anm. 12); Bernd Steinbrink: Art. Actio, in: ebd., Bd. 1, Sp. 43–74.
- 17 Quintilian: Institutionis Oratoriae (Anm. 13), Bd. 2, XI 3, 85–87.
- 18 Vgl. ebd., Bd. 2, XI 3, 2 und XI 3, 14.
- 19 John Bulwer: Chirologia, or the Natural Language of the Hand [...] Whereunto is added Chironomia: or the art of manuell Rhetoric, London 1644; ders.: Philosophus, or the deaf and dumb man's friend [...], London 1648; ders.: Pathomyotomia or a Dissection of the signicative Muscles of the Affections of the Minde, London 1649; vgl. zu John Bulwers Werken Košenina: Gebärde (Anm. 12), zu Bulwer und allgemein zum Universalsprachgedanken Dilwyn Knox: Late medieval and renaissance ideas of gesture, in: Volker Kapp (Hg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, Marburg 1990, S. 11–39; vgl. auch den Beitrag von P. Löffler in diesem Band.
- 20 Vgl. dazu Bühler: Ausdruckstheorie (Anm. 10), S. 41.
- 21 Vgl. zu Verbindung von Actio-Lehre und Physiognomik: Volker Kapp: Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit, in: ders. (Hg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder (Anm. 19), S. 40–64.
- 22 Vgl. dazu Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur 107).
- 23 Engel: Ideen zu einer Mimik (Anm. 11), Teil I, 8. Brief, S. 79.
- 24 Vgl. zu den paradigmatischen Veränderungen in der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts Erika Fischer-Lichte: Entwicklung einer neuen Schauspielkunst, in: Wolfgang F. Bender (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, Stuttgart 1992, S. 51–70.

- 25 Vgl. dazu auch meinen weiteren Beitrag in diesem Band.
- 26 Vgl. zum Folgenden die grundlegenden Einschätzungen von Ludwig Jäger: Sprache als Medium. Über die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen, in: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.): Audiovisualität vor und nach Gutenberg, Wien 2001, S. 19–42 (Schriften des Kunsthistorischen Instituts 6).
- 27 Ebd., S. 33.
- 28 Cicero: De oratore 2, 45, 188.
- 29 Quintilian: Institutionis Oratoriae (Anm. 13), XI 3, 94, vgl. dazu: Maier-Eichhorn: Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik (Anm. 11), die im Anhang, wie bei vielen Kommentatoren der Quintilianschen Systematik üblich, fotografische Bildbeispiele für diese Textstelle gibt (Abbildung *3, S. 138).
- 30 In Fortführung griechisch-römischer Sprachformen und Bildüberlieferung deiktischer Selbstbezeugung, vgl. dazu Carl Sittl: Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890 (ND Reinheim/Odw. 1970), S. 53 f.
- 31 Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz, ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934, Stuttgart/New York 1982, S. 79.
- 32 Vgl. etwa eines der vielen Exempla, die Alexander Kluge und Oskar Negt in ihrem Buch *Geschichte und Eigensinn* für die These ihres Titels geben: Hier ist es das Grimmsche Märchen vom eigensinnigen Kind, dessen Arm und Hand immer wieder aus dem Grab hervorwachsen, bis die Mutter diese ungehorsame Hand ein letztes Mal züchtigt, woraufhin die Hand für immer verschwindet. Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/M. 1981, S. 765 ff.
- 33 Bühler: Ausdruckstheorie (Anm. 10), S. 44.
- 34 Bühler faltet dieses Konzept in seiner Sprachtheorie aus (Anm. 31).
- 35 Vgl. dazu auch den Beitrag von Albert Kümmel in diesem Band.
- 36 Vgl. Jäger: Sprache als Medium (Anm. 26), S. 20.
- 37 Vgl. den Beitrag von Linz/Grote in diesem Band.
- 38 Gregory Bateson et al.: Toward a theory of schizophrenia, in: Behavioral Science 1 (1955), S. 251–264; vgl. dazu auch Adam Kendon: Nonverbal Communication, in: Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Berlin/New York/Amsterdam, Bd. 2, 1986, S. 609–622 (hier: S. 612).
- 39 Paul de Man: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M. 1988, S. 205–233, vgl. zum Theorem der »Unlesbarkeit« die Einleitung von Hamacher, in: ebd., S. 7–26.
- 40 Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M. 1984, S. 16: »Man kann diese Redebruchstücke *Figuren* nennen. Das Wort darf aber nicht im rhetorischen Sinne verstanden werden, sondern eher im gymnastischen oder choreographischen, kurz: im griechischen σχήμα, das ist nicht das »Schema«, das ist, in einem sehr viel lebendigeren Sinne, die Gebärde des in Bewegung erfaßten und nicht des im Ruhezustand betrachteten Körpers der Athleten, der Redner, der Statuen: das, was sich vom angespannten, gestrafften Körper stillstellen läßt. So auch der Liebende im Banne seiner Figuren: er müht sich mit einem etwas närrischen Sport ab, er verausgabt sich wie der Athlet; er phrasiert wie der Redner; er wird, in eine Rolle erstarrt, wie eine Statue erfaßt. Die Figur – das ist der Liebende in Aktion.«
- 41 Vgl. dazu Ulla Louis-Nouvertné: Was sind Gebärdensprachen? – Eine Einführung in die wichtigsten Ergebnisse der linguistischen Gebärdensprachenforschung, in: Sprache und Literatur 87 (2001), Themenheft: Gebärdensprache, S. 3–20, zu den verbindlichen Parametern nach William Stokoe vgl. ebd., S. 6 ff.
- 42 Zu erinnern sind hier auch die zahlreichen Einträge zu »Hand«, »Gestik« und »Gebärde« in den Fachlexika; vgl. zur kodifizierten Symbolik mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Handgesten die Beiträge von Ursula Peters und Stephanie Altröck/Gerald Kapfhammer in diesem Band.
- 43 Vgl. etwa Gilbert Austin: Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the countenance, and Gesture. Together with an Investigation of the Elements of Gesture, and a New Method for the Notation thereof; illustrated by many figures, London 1806.
- 44 Bühler: Ausdruckstheorie (Anm. 10), S. 50.
- 45 Gemeint ist Philipp Lersch, auf dessen Werk »Gesicht und Seele« (1932) sich Bühler bezieht und in dem er ein »neues Lexicon der fruchtbaren Momente mimischen Geschehens« angelegt sieht. Vgl. Bühler: Ausdruckstheorie (Anm. 10), S. 204.

46 Bühler, ebd., S. 80.

47 Vgl. Fritz Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst (1932), in: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, 2. verb. und bibliogr. ergänzte Auflage 1980, S. 419–432.

Annina Klappert
HANDOUT DER BEITRÄGE

Der Untertitel des Bandes ›Medium der Geste – Gesten der Medien‹ verweist auf zwei Perspektiven, die in allen Beiträgen zur ›sprechenden Hand‹ von Bedeutung sind. Vorrangig als ›Medium der Geste‹ wird die Hand von jenen Beiträgen analysiert, die ihren Blick auf die Medialität der Hand selbst richten, sie also in ihren verschiedenen kommunikativen Funktionen beleuchten. Dies ist insbesondere in den Beiträgen der Fall, die die Formen untersuchen, in denen die Hand auf die Person verweist und in dieser Gestik zum Medium der Autoritätskonstitution wird. Die ›Gesten der Medien‹ werden in erster Linie von jenen Beiträgen analysiert, die die spezifischen Verfahren verschiedener Medien untersuchen, das Sprechen der Hand medial überhaupt erst zu konstruieren.

Ursula Peters analysiert in ihrem Beitrag Autorbilder in der mittelalterlichen Liedüberlieferung, die in der Regel Titelbilder für Liedcorpora sind und durch ihre exponierte Stellung im Text konzeptionelle Funktionen haben. Peters zeigt, wie in diesen Bildern die Autoren als Gelehrte am Schreibtisch, als Lehrende oder Diktierende dargestellt und hierdurch als Autoritätspersonen mit dem Anspruch auf Lehr-auctoritas in Szene gesetzt werden. Sie stellt dabei die Gestik der dargestellten Autoren in den Mittelpunkt, wobei sie eine signifikante Häufung von Lehr-, Argumentations- und Zeigegesten feststellt, deren Funktionen sie in verschiedenen Genres nachgeht.

Stephanie Altrock und *Gerald Kapfhammer* schließen in ihrem Beitrag historisch direkt an die Untersuchungen von Peters an. Sie analysieren die bildliche Autordarstellung in den Drucken der Frühen Neuzeit, wobei sie für die neue mediale Situation des Buchdrucks einen Fortbestand tradierter Formen, gleichzeitig aber bedeutende Weiterentwicklungen dieser Bildtraditionen konstatieren. Insbesondere beim Wiedergebrauch von Druckstöcken stellen Altrock und Kapfhammer aufschlussreiche Veränderungen gerade der Handstellung fest, die, so ihre These, auf eine deutliche Akzentuierung der Autorperson abzielen.

Die Sprache der Hand erfährt so Veränderungen durch die Medien, in denen sie dargestellt wird. Die Frage, wie und mit welchen Funktionen sie medienspezifisch inszeniert wird, beschäftigt auch *Hedwig Pompe*. Sie untersucht eine Bild-Text-Folge von Chodowiecki und Lichtenberg aus dem späten 18. Jahrhundert, die über die Methode des kontrastiven Vergleichs auf eine Normierung der zeichenhaften Sprache des Körpers und seiner Hände zielt. Die Geste der Bildserie selbst

stellt daher, so Pompe, den pädagogisch erhobenen Zeigefinger kulturellen Lernens aus.

Der Beitrag von *Jürgen Fohrmann* geht, im Spannungsfeld von berufsständischer Zuschreibung und Individualisierung, die die Gelehrten darstellung im 19. Jahrhundert kennzeichnet, dem Kreislauf nach, der mit den Gesten der ›Hand auf dem Herzen‹ und der ›Hand an der Stirn‹ die philologische Tätigkeit selbst allegorisiert. Gezeigt wird insbesondere am Bildnis Karl Lachmanns, dass diese Philologie der Verschränkung zweier Gaben bedarf: der im ›Herzen‹ des Philologen liegenden Wahrhaftigkeit und Liebe zum Gegenstand und dem auf den Kräften des ›Verstandes‹ beruhenden Vermögen zur ›Kritik‹. Die Symbiose beider Gaben wird zur Gabe des geretteten, reinen Werkes führen, mit denen die Philologen ihre ›waltende Spur‹ der Mit- und Nachwelt zu hinterlassen versuchen.

Annina Klappert beobachtet die Darstellungsweise von Wissenschaftlern mit Pfeife im 20. Jahrhundert als eine typische Repräsentationsform. Hier von ausgehend analysiert ihr Beitrag zum einen die sozialhistorische Funktion der Pfeife als Medium der personellen Selbstbeschreibung. Zum anderen wird die Pfeife von Klappert allegorisch als Medium der Speicherung und Transformation von Wissen gelesen, als ein Bild für den Begriff der ›Wissenschaft‹, wie ihn die Enzyklopädiën des 19. Jahrhunderts fassen. Die Hand übernimmt in dieser Allegorese dann Tätigkeiten des Gehirns – die Kopf-Arbeit wird zur Hand-Arbeit am Pfeifen-Kopf und die Hand so zum Medium der Kopf-Arbeit.

Matthias Bickenbachs Beitrag beschäftigt sich mit der Darstellung von Autoren in der Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts. Der Beitrag fragt nach der Geste des Mediums, indem er den Blick der Fotografie zu analysieren versucht, der die Hand erst konstruiert. Entgegen der traditionellen Autorendarstellung, in der die schreibende Autorhand als virtuoses Medium ausgestellt wurde, beobachtet Bickenbach, dass die Hände von Autoren sagen, dass sie ruhen.

In den bisher genannten Beiträgen wird gefragt, wie die Hand in Bild und Text als Medium der *Personalitätskonstituierung* eingesetzt wird. Die Hand agiert hierbei aber, so könnte man sagen, nicht immer alleine. Es treten *Attribute* hinzu, die ihre ›Rede‹ über die Person verfeinern. Wie bereichern sich aber Hand und Attribut gegenseitig? Peters beobachtet, dass im Mittelalter Schriftbänder oder Bücher als Attribut insbesondere für die buchgelehrte ›auctoritas‹ in Anspruch genommen werden. Neben solchen traditionellen Attribuierungen beschreiben Altröck/Kapfhammer für die Frühe Neuzeit eine Entwicklung hin zu einer Darstellung, nach der der Autor durch seine Tätigkeit charakterisiert wird – also etwa durch das Sammeln von Zetteln – oder durch die Beschäftigung mit seinem Thema, für das er repräsentative Gegenstände in der Hand hält. Dass Attribute

(aller Art) und Handeln in einer subjektkonstituierenden Funktion miteinander vermittelt werden und wie Text und Bild selbstbezüglich autoritativ gestikulieren können, zeigt der Beitrag von *Pompe*. Von einer einschneidenden Veränderung in den Attribuierungsverfahren gehen Fohrmanns Analysen aus. Weil das Subjekt seit dem späten 18. Jahrhundert als Individuum aufgefasst wird und in seiner Individualität allen sozialen Markierungen vorgängig sein soll, fällt in den Autordarstellungen die Notwendigkeit der ikonographisch lesbaren Attribute weitgehend weg. Bemerkenswert ist daher ein historisch vergleichsweise neues Attribut, die Pfeife, die sich als ›Teil der Person‹ scheinbar beiläufig in die Darstellung von Wissenschaftlern eingeschlichen und sich, wie in Klapperts Beitrag zu sehen ist, zu einem ihrer typischen Insignien herausgebildet hat. Die Beiträge zeigen vor dem Hintergrund dieser Bildtopoi aber auch, wie deren Ausbleiben ›sprechend‹ sein kann. Altrock/Kapfhammer beschreiben, wie durch das Weglassen bekannter Attribute göttlicher Autorität die Professionalität der Person herausgestellt wird oder – wie auch bei Bickenbach zu sehen – durch die ruhende Hand die Autorität der vollbrachten Arbeit in den Vordergrund gerückt wird. Im 18. Jahrhundert bewirkt dann, wie bereits erwähnt, ein verändertes Konzept von Personalität eine Bedeutungsabnahme der ›typischen‹ Insignien. Die Signifikanz dieses Ausbleibens untersucht Fohrmann für die Gelehrtenporträts, in denen die Gestik der Hand schon ausreicht, um den Menschen als originäres Individuum zu bezeichnen, und so die Merkmale des Standes oder Berufes ersetzt.

Mit dem Einsatz der Fotografie im 19. Jahrhundert werden deren neue Möglichkeiten genutzt, Individualität medial zu konstruieren. *Petra Löffler* beobachtet, wie die Hand in der fotografischen Inszenierung zunehmend als Medium des individuellen Ausdrucks konzipiert wird, und situiert diese Entwicklung auf umfassende Weise in den historischen Diskussionen um die Sprachlichkeit der Hand vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Die Fotografie stellt, so Löffler, die Hand nicht nur dar, sondern vermag gleichzeitig den medialen Status der Hand und – aufgrund zeichentheoretischer Affinitäten von Hand und Fotografie – auch ihre eigene Medialität zur Sprache zu bringen.

Claudia Liebrand und *Ines Steiner* stellen in ihrer Analyse von Robert Wiens Film *ORLACS HÄNDE* ebenfalls die mediale Konstruktion der Hand ins Zentrum ihrer Überlegungen. Ausgehend von den Thesen, dass Gesten erst in ihrer je historischen Kontextualisierung Bedeutung gewinnen und dass der Sinn einer Geste im Film erst von der filmischen Komposition und nicht allein schauspieltechnisch hergestellt wird, untersuchen Liebrand und Steiner *ORLACS HÄNDE* als einen Film, in dem die Herstellung von Gesten-Sinn selbst ausgestellt wird. Dabei wird die breite Palette der Funktionen, die die Hand übernehmen kann,

gerade durch den Verlust der Protagonisten-Hände, also durch die Isolierung und den Ausfall dieses Mediums, überhaupt erst deutlich.

Ein spezieller Aspekt von Hand-Medialität wird in dem Beitrag von *Harald Krämer* vorgeführt, der die Bedeutung von Gesten und Gebärden als werkkonstituierende Elemente von Zeitfolgen und Bewegungsabläufen in der zeitgenössischen fotografischen Kunst in Werken von Schweizer, Bosse, Wegman und Serra analysiert. Krämer bezieht hier Hand und Zeit aufeinander, indem er die vielfältigen Weisen vorführt, in denen Gesten in der Fotografie Zeit-Begrifflichkeiten modellieren können – sei es als Eingriff in den Zeitfluss, als Indikator für eine vergangene Zeit, als Infragestellung einer Zeitreihenfolge oder als Ineinssetzung von Produktions- und Wahrnehmungszeit.

Das Verhältnis von Hand und Fotografie wird so in den Beiträgen von Krämer, Löffler und Bickenbach und jenes von Hand und Film von Liebrand/Steiner beleuchtet. Krämer legt dabei den Akzent eher auf die Hand als Medium der Zeitgenerierung, während Bickenbach und Löffler den fotografischen und Liebrand/Steiner den filmischen Gestus in den Blick nehmen, der die Hand explizit ausstellt oder sie dem Bild entzieht.

Erika Linz und *Klaudia Grote* untersuchen die Hand als Medium der Gebärdensprache, als sprechende Hand im linguistischen Sinne. Ihr Fokus liegt auf Ikonizität als einer allgemeinen Sprachfunktion. Die empirischen Studien von Linz und Grote machen deutlich, in welchem hohem Maße die Ikonizität der Gebärdensprache wiederum semantische und kognitive Strukturen prägt, und sie belegen so die Relevanz der Zeichenmaterialität für Semantisierungsprozesse.

Die Hand als nonverbales Sprach-Medium nimmt *Jan Peter de Ruiter* in den Blick, der sich nach einer Vorstellung von Gestiktypen mit der kommunikativen Funktion von Gestik in der Lautsprache beschäftigt. De Ruiter setzt sich dabei mit aktuellen Forschungsarbeiten auseinander, die Gesten als nicht-kommunikativ verstehen, da Gesten nicht ohne Laut-Sprache interpretierbar seien und lediglich dem Sprachfindungsprozess des Sprechers dienen (›facilitating-hypothesis‹). Er führt hiergegen empirische Studien an, in denen die kommunikativen Funktionen von Gesten nachgewiesen werden können. Gestik und Sprache sind nach de Ruiter aufeinander verwiesen, indem sie kommunikative Probleme im jeweils anderen Kanal kompensieren (›channel compensation mechanism‹).

Als letzter Beitrag soll jener von *Albert Kümmel* stehen, der sich der Magie eines Bildes in einer Bildbeschreibung nähert. Er umkreist das Verhältnis von Hand, Blick und Bild in einem Ausstellungsplakat, auf dem ein Magier dem Betrachter die hypnotisierende Hand entgegenstreckt. Das Bild – so deutet es auch der Titel ›Die Hand des Bildes‹ an – scheint zu *handeln* (und zwar vom Blick des

Kinos). Gerade weil Kümmel in seiner Ekphrasis dies aber als Suggestion des Bildes versteht, zieht diese noch eine weitere Schleife und entpuppt sich als Kommentar auf die Theorie auratischer Bildlichkeit.

Die angesprochene Korrespondenz von *Hand* und *Blick* beschäftigt so mehrere Beiträge, etwa als Medien der Hypnose (Kümmel und Liebrand/Steiner), im Kontext des ›beredsamen Leibes‹ (Pompe), als Medien der Erkenntnis und des künstlerischen Schaffens (Löffler) oder hinsichtlich ihrer medialen Strategien (Bickenbach und Kümmel). Für die Bezüge von *Hand* und *Schrift* interessieren sich Peters, Altrock/Kapfhammer und Löffler; Löffler hebt hierbei die Hand – die Schrift produziert und deren Linien selbst als Schrift gelesen werden – gerade auch in ihrer Bedeutung für die Konstituierung von Individualität hervor, deren scheinbar ontologische Verankerung in der Hand und ihrer ausdrucksgebenden Schrift auch Liebrand/Steiner als Konstruktion problematisieren. Die Bezüge von *Hand* und *Kopf* werden im Kontext von Gelehrtenkommunikation angedeutet, etwa in der Geste, in der die Hand an die Schläfe gelegt wird (Fohrmann), oder in der Geste des Pfeiferauchens, bei der die Hand allegorisch als Medium der Kopfarbeit verstanden werden kann (Klappert).

Die Hand – so wird in allen Beiträgen deutlich – ist nie ein isoliertes Medium der Geste und ihre Funktionsweise wird erst über die Gesten der Medien beobachtbar. Als deren Extreme lassen sich auf der einen Seite *Normierungsversuche* der Hand aufzeigen – etwa zu einer ›schönen Natürlichkeit‹ (Pompe), zur disziplinierten Arbeitshand (Löffler) oder zur sprach-funktionalisierten Hand in der Gebärdensprache (Linz/Grote). Auf der anderen Seite vermögen medial inszenierte *Störungen* der Hand Hinweise auf ihre Funktionalität zu geben: Erst wo die Hand fehlt, wird deutlich, was sie bedeutet. Liebrand/Steiner arbeiten dies minutiös für die filmische Erzählung von Orlacs abgeschnittenen Händen heraus. Anhand fotografischer Beispiele deutet Krämer die fotografisch ›abgeschnittenen‹ Finger als Verweis auf eine gescheiterte Beziehung, während Bickenbach sich für den medialen Schnitt interessiert, der in der Porträtfotografie die Hände ganz abschneidet. Bei de Ruiter könnte man nicht zuletzt von einem ›Abschneiden‹ der Hand auf methodisch-wissenschaftlicher Ebene sprechen, das benötigt wird, um über die Unterdrückung der Hand-Funktionen im Experiment ihre Funktionalität zu erforschen.

Ursula Peters

DIGITUS ARGUMENTALIS.¹

**AUTORBILDER ALS SIGNATUR VON LEHR-AUCTORITAS
IN DER MITTELALTERLICHEN LIEDÜBERLIEFERUNG**

Bei der Frage nach dem Sitz im Leben der romanischen und deutschen Liebeslyrik des Mittelalters, nach ihrer Entstehung und Rezeption, ihrem Autor- und Publikumsbezug, ihrer gesellschaftlichen Verortung und Funktionsbestimmung haben schon immer die Bilder eine besondere Rolle gespielt, mit denen romanische wie deutsche Liedersammlungen des 13. und 14. Jahrhunderts ausgestattet sind: zunächst – so vor allem im Falle des Codex Manesse² – vornehmlich im Hinblick auf direkte Informationen über die gesellschaftliche Stellung der Autoren, die biographische Verankerung ihrer Lieder,³ aber auch über den höfischen Geselligkeitskontext ihres Auftretens,⁴ in den letzten Jahren eher als Rezeptionszeugnisse, die Auskunft geben über Ordnungsprinzipien wie Funktionsbestimmung der einzelnen Liedersammlungen, über das in ihnen vermittelte Text- und Autorverständnis.⁵ So ist auf das Konzept des Autorbezugs, der Profilierung von Autorœuvres hingewiesen worden, das die meisten Liedersammlungen bestimme und sich in der Zusammenstellung von Autorcorpora wie auch der Nennung von Namen, in den illustrierten Sammlungen darüber hinaus ganz wesentlich in den als Titelbilder fungierenden Autorbildern zu Beginn jedes Autorcorpus zeige.⁶ Auch Besonderheiten der in den Liedersammlungen vermittelten Autorvorstellung sind immer wieder an den Bildern abgelesen worden: etwa das Changieren zwischen Sänger und schriftlichem Autor, das Michael Curschmann⁷ am Beispiel der in den Autorbildern des Codex Manesse dargestellten Überlieferungsmedien oder Sylvia Huot⁸ an den verschiedenen Mündlichkeits- bzw. Schriftlichkeitsmarkierungen der Trouvère-Bilder verfolgt. Für Thomas Cramer⁹ und neuerdings Rüdiger Schnell¹⁰ signalisieren hingegen die Autorbilder der deutschen Liedersammlungen B und C den auf der Ebene der handschriftlichen Überlieferung bereits abgeschlossenen Prozess des Sängers zur Figur des schriftlichen Autors.¹¹

Auch wenn inzwischen deutlich geworden ist, dass die Bilder der Liedersammlungen nicht sehr verlässliche Zeugen für Fragen der Entstehung der Lieder, ihrer Performanz und Tradierung sind,¹² so bieten sie doch als Autorbilder, in der Regel als Titelbilder zu Liedcorpora, wertvolle Informationen über die sich in den Handschriften vollziehende Konstituierung und konzeptionelle Ausdifferenzierung von Autorœuvres. Denn neben ihrer Schmuck-, ihrer Ordnungs- und Illustrationsfunktion haben sie für die folgenden Texte auch eine ausgeprägt kon-

zeptionelle Bestimmung. Dies ist bislang allerdings nur an einigen besonders auffallenden Beispielen gezeigt worden: etwa an dem ungewöhnlichen ersten Bild der Trobadorhandschrift M (Paris, BN 12 474, fol. 1r), einem Autorbild zum Liedcorpus des Guiraut de Borneill, das einen Gelehrten präsentiert, der mit Unterweisungsgeste auf ein vor ihm auf einem Schreibpult aufgeschlagenes Buch deutet (Abb. 1). Dieses Gelehrtenbild mag zwar – vielleicht sogar in erster Linie – eine Referenz auf die Angabe der Vida über die gelehrte Bildung und Lehrtätigkeit dieses Trobadors sein.¹³ Aber Laura Kendrick sieht zu Recht in diesem Eingangsbild weiter ausgreifend auch einen spezifischen Verständnishorizont für die gesamte Liedersammlung. Während hier die folgenden Autoren entweder – wie die meisten – als adelig-höfische Herren auf einem Pferd reitend vorgestellt werden¹⁴ oder ausnahmsweise – wie Jaufre Rudel (fol. 165r) – in liebender Umarmung, setze diese Eingangsminiatur einen ganz anderen Akzent. Sie greife über das erste Liedœuvre hinaus und ordne als eine Art Titelminiatur der gesamten Handschrift die folgenden Liedcorpora dezidiert in den Kontext von Buchgelehrsamkeit und wissenschaftlicher Unterweisung ein: »It sets a didactic tone.«¹⁵

Ähnlich argumentiert Stephen G. Nichols im Falle des Initialenbildes zum Œuvre des Folquet de Marseilla der Trobadorhandschrift N (New York, Pierpont Morgan Ms. 819, fol. 55r, Abb. 2),¹⁶ mit dem die Trobadorpartie dieser Handschrift, die Liedcorpora (fol. 55r–274r) und der abschließende Partimentteil (fol. 275r–293r), einsetzt, der eine Reihe liebesdidaktischer Texte (fol. 1r–52v) vorausgehen. Während in der Trobadorpartie die meisten historisierten Autorinitialen Halbfiguren, oft mit Rede- und Zeigegestus,¹⁷ darstellen, nur das Bild zum Liedcorpus des Rigaut de Berbezieu (fol. 71v) eine Art textillustrative Szene entwirft, bietet das erste Initialenbild dieser Trobadorpartie, die mit dem Œuvre des Folquet de Marseilla einsetzt, das Vollbildnis eines Bischofs in Frontalstellung mit Bischofsstab und einer Verweigung der linken Hand. Damit könne der Trobador Folquet de Marseilla als Bischof von Toulouse gemeint sein, aber auch Raymond de la Torre, der Patriarch von Aquileia, zu dessen Patriarchat auch Padua, der vermutliche Entstehungsort der Handschrift, gehöre. In jedem Fall beginne die Trobadorpartie »on a visibly ecclesiastical note.«¹⁸ Im Blick auf den Trobador Folquet de Marseilla, der Jahre nach seiner Trobadorkarriere Bischof von Toulouse geworden war, werde mit diesem Bild zugleich das spezielle Thema einer Entwicklung vom Weltlichen zum Geistlichen, von der weltlichen zur spirituellen Liebe angesprochen,¹⁹ das – wie Sylvia Huot an den Marginalien zu diesem Liedcorpus gezeigt hat²⁰ – auch auf anderen Ebenen der Bildausstattung dieser Handschrift präsent ist. Die Trobadorpartie von N stehe demnach von vornherein unter dem Tenor spirituellen Aufstiegs, personal konkretisiert in dem Bild des mit seinem

Œuvre die Trobadorsammlung anführenden Autors, der bereits vorbildlich den Weg vom weltlichen Trobador zur geistlichen Würde eines Bischofs abgesritten habe.²¹

In ihrer programmatischen Eingangsbild-Rolle mögen dies zwar Ausnahmen sein, doch auch ganz generell signalisieren Autorbilder nicht nur in lateinischen, sondern auch in volkssprachigen Handschriften ein Ambiente von buchgelehrter *auctoritas*, Wissenschaft oder geistlicher Würde, in das mehr oder weniger deutlich die folgenden Texte eingebunden sind.²² Ikonographisch bewegen sich Autorbilder in einem eher schmalen Spektrum der Präsentation geistlich-gelehrter *auctoritas*. Zwar treten ›Autoren‹ – zumal in Dedikationsbildern französischer Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts – auch in der Rolle des adeligen Herrn auf, der dem königlich-fürstlichen Auftraggeber oder Gönner sein Werk überreicht.²³ Aber vor allem in der deutschen Überlieferung figurieren sehr viel häufiger in den Titelbildern und historisierten Eingangsignalen die Autoren als Gelehrte am Schreibtisch, als Lehrende mit oder ohne Zuhörer, als Diktierende oder generell als Autoritätspersonen in Frontalstellung auf einem Kastenthron, die mit signifikanten Zeige-, Rede-, Argumentations- oder Lehrgesten²⁴ ihren Anspruch auf Unterweisungs-*auctoritas* unterstreichen.²⁵

Diese Gesten bestimmen – neben dem Akt des Schreibens und Lesens – generell die Ikonographie der Autorbilder. Das gilt natürlich vor allem für jene Bilder, die den Autor des folgenden Textes bzw. Textcorpus im weiteren Umfeld von Unterweisung, sei es als Prediger oder akademischen Lehrer vor einer Gruppe von Schülern beziehungsweise Zuhörern, im eher persönlichen Lehrgespräch²⁶ oder beim offiziellen Diktat, präsentieren. Unterweisungsszenen vor einer Zuhörergruppe bestimmen in französischen Handschriften eine Reihe von Autorbildern in den verschiedensten Typen geistlicher wie weltlicher Didaxe, und dies in den unterschiedlichsten Konstellationen, wobei sich in diesen Bildern immer wieder der Gestus von Lehre mit einer Konkretisierung des aktuellen Textvortrags verbindet: Während etwa der Zyklus von Autorpräsentationen in der Pariser Sammelhandschrift der Werke des Benediktiners Gautier de Coincy (BN fr. n. a. 24 541) eher textillustrierend angelegt ist, wenn etwa im Eingangsbild (fol. 143r) zu dem Text *De la chasteté aus nonnains* ein Benediktinerabt mit einer Unterweisungsgeste der rechten Hand auf ein vor ihm kauernendes Nonnenpublikum weist,²⁷ signalisiert zum Beispiel das in eine Horologium- und eine Lehr- beziehungsweise Predigtszene aufgeteilte Titelbild der Wiener Handschrift (ÖNB 2574, fol. 2r) des 15. Jahrhunderts zur französischen Übersetzung von Heinrich Seuses *Horologium Sapientiae* zwar in erster Linie geistliche Unterweisung, zugleich aber auch den aktuellen Vortrag. Denn in der unteren Bildhälfte trägt ein

dominikanischer Gelehrter einem adeligen Hofpublikum auf einer Kathedra mit erklärender Redegeste die in einem Spruchband konkretisierten ersten Worte des folgenden Textes aus *Sapientiae* I, 1 vor: »Sentez et entendez de dieu en bonte conformez vous en son (ordonnance)« (fol. 2r), während auf den Treppen der Kanzel, dem Publikum abgewandt, ebenfalls ein Dominikaner in Meditationspose sitzt.²⁸ Ähnlich funktioniert in einigen Handschriften die Bildkonstruktion in Titelbildern zu Guillaumes de Deguileville *Pèlerinage de la vie humaine*, die eine Unterweisungsszene, in der ein Mönch auf einer Kanzel eine Zuhörerschaft belehrt, mit der Darstellung eines Schlafenden kombinieren.²⁹ Sie beziehen sich damit auf den Prolog, in dem der Ich-Erzähler einer Zuhörergruppe (»vous vueil nuncier«) den Bericht eines merkwürdigen Traums von seiner Pilgerschaft zum Himmlischen Jerusalem ankündigt, den er kürzlich nach der Lektüre des *Rosenromans* gehabt habe.³⁰ Der folgende Text bietet dann den *pèlerinage* dieses träumenden Mönchs. Auch das Eingangsbild zu Jean Bodels *Congé* in der Pariser Arsenal-Sammelhandschrift 3142 (fol. 227r) verweigert eine klare Unterscheidung zwischen Textillustration und Darstellung einer textbezogenen Vortragssituation: Hier steht die Ich-Person des folgenden Textes als Pilger mit einer Demonstrationsgeste der linken Hand einer klagenden Personengruppe gegenüber, wobei das Schriftband in seiner rechten für seine Abschiedsrede, jenen *congé* stehen mag, der zugleich der folgende Text in Ich-Rede ist, der hier im Vortrag präsentiert wird. Eher auf eine spezielle Autorvorstellung und weniger auf bestimmte Textaussagen scheinen hingegen Lehrer- beziehungsweise Unterweisungsbilder in der Guillaume-de-Machaut-Handschrift K (Paris BN fr. 22 545, fol. 40r, Abb. 3 und 75v),³¹ der Jean-Froissart-Handschrift A (Paris, BN fr. 831, fol. 1v, Abb. 4)³² oder der vatikanischen Rosenroman-Handschrift (Urb. Lat. 376, fol. 26r)³³ bezogen zu sein: Sie präsentieren den Autor als Gelehrten, der vor einem Publikum entweder mit einer signifikanten Unterweisungsgeste seine Zuhörer belehrt oder zugleich mit einer prägnanten Zeigegeste auf ein vor ihm aufgeschlagenes Buch weist.

In der deutschen Überlieferung greifen hingegen Autordarstellungen eher selten auf den Bildtypus der Lehrszene vor Zuhörern aus. In dem Titelbild der Wiener Berthold von Regensburg-Handschrift (ÖNB Cod. 2829 fol. 1r, ehemals 1v, Abb. 5) des 15. Jahrhunderts doziert unter der Beischrift »Das ist prueder perichtold der predinger« und der Datumsangabe »Anno Domini MCCCCXLVII jar« ein Franziskaner auf einem Redepult mit einer nachdrücklichen Redegeste der linken Hand³⁴ vor einem verängstigt zusammengekauerten, von Teufeln geplagten Publikum aus einem roten Buch, auf das von der rechten oberen Ecke eine nimbierte Taube zufliegt. Ein dem geöffneten Buch zugeordnetes Spruchband mit der Aufschrift »nu merkcht auf« unterstreicht die adhortative Intensität der Pre-

digtszene. Eine vergleichbare Lehrsituation bietet die Rückseite eines Pergamentblatts, das dem Wiener Codex (ÖNB Cod. 4142) der *Rechtssumme* Bruder Bertholds vorgebunden ist (Abb. 6). Es präsentiert einen dominikanischen Prediger auf der Kanzel mit der ausgeprägten Argumentationsgeste des rechten Zeigefingers am linken Daumen vor einem nachdenklich-bedrückt zuhörenden Publikum.³⁵ Aber diese beiden Titelbilder sind als Spezialfälle eng auf die Predigtrespektive Unterweisungssituation bezogen, die die folgenden Predigt- und Traktattexte dieser beiden monastischen Autoren in ihren Publikumsanreden entwerfen. Das Titelbild der Londoner Handschrift (BL Add. 21458, fol. 2v, Abb. 7) der Prosaübersetzung des *Schachtraktats* von Jacobus de Cessolis zeigt – dem Bild der Wiener *Rechtssummen*-Handschrift des Berthold vergleichbar – einen Dominikaner auf einer hölzernen Kanzel vor einer Gruppe von sechs sitzenden Zuhörern mit einer Argumentationsgebärde. Es bezieht sich damit auf die Predigtsituation, die im Ich-Prolog des »prueder Jacob von Cassalis, prediger orden«³⁶ angesprochen wird, und folgt offenbar eher Bildtraditionen der lateinischen Cessolis-Überlieferung, in der dem Text des *Liber de moribus de ludo scaccorum* ein Bild vorangeht, in dem ein Dominikaner auf einem Schachbrett in seinen Händen auf einer Steinkanzel einer Zuhörerschaft die Figuren dieses Spiels erklärt.³⁷ Eine auffallende ›Lehrsituation‹ bietet schließlich das Eingangsbild zum ›Neunfelsbuch‹ der Wolfenbütteler Handschrift (HAB Cod. Guelf 78. 5 Aug. Fol., fol. 267v, Abb. 8): Hier steht eine Gelehrtenfigur am Fuß eines Berges vor einer Zuhörergruppe, mit einem unbeschrifteten Spruchband in der linken Hand, während die rechte eine Zeigebewegung ausführt, unterstützt von einer als Halbfigur aus dem Bildhintergrund herausragenden nimbierten Christusfigur, die mit ihrer rechten Hand auf ein weiteres, ebenfalls unbeschriftetes, schwebendes Spruchband weist.

In den meisten Fällen bezieht sich allerdings in den deutschen Handschriften die Autorpräsentation mit Lehrgesten auf bestimmte Textangaben: Dies gilt vor allem für die Illustration der Unterweisungsszene in Hugos von Trimberg *Renner* zur Textpartie des Streit- und Lehrgesprächs der Ich-Person mit ihre soziale Unterdrückung beklagenden Bauern, die in einigen Handschriften als Lehrszene bzw. als Travestie einer Lehrszene illustriert³⁸ und im Falle der Leidener Handschrift (UB Cod. Voss. G. G. F. 4, fol. 25r) unter der Überschrift »Von den pawen und dem maister der daz pûch gemacht hat« (fol. 24v) ausdrücklich mit der Beischrift »Des pûch maister hugo« versehen wird (Abb. 9).³⁹ Auch die *Magistercum-discipulis*-Szene der Münchner *Lucidarius*-Handschrift (UB 2°, Cod. 688, fol. 260v) bezieht sich als Eingangsbild sehr direkt auf den B-Prolog.⁴⁰ Und auch die drei Bilderhandschriften mit der *Pilgerfahrt des träumenden Mönchs*, der

deutschen Prosa- beziehungsweise Vers-Übersetzung von Guillaumes de Deguileville *Pèlerinage de la vie humaine*, gehen mit ihren Eingangsbildern im Vergleich zur Illustration des Deguileville-Textes eigene Wege. Zwei von ihnen bieten zwar – wie die französische Überlieferung – die Traumdarstellung des Textbeginns,⁴¹ verzichten jedoch auf jene bei einigen französischen Handschriften in das Titelbild integrierte Lehrszene.

Eine vergleichbare Zurückhaltung der deutschen Überlieferung gilt auch für den in der Autordarstellung lateinischer und französischer Handschriften gut vertretenen Bildtypus des diktierenden Autors, der mit einer Zeigegeste den Schreiber instruiert.⁴² Allerdings gibt es hier signifikante Ausnahmen, denn diktierende Autoren bietet nicht nur der Codex Manesse,⁴³ sondern auch die Rudolf-von-Ems-Überlieferung mit drei der inzwischen bekannten acht Autorbildern.⁴⁴ Am auffallendsten ist dabei das Diktier-Titelbild der Münchner *Weltchronik*-Handschrift⁴⁵ aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, das – wenn Michael Curschmann⁴⁶ Recht hat – zugleich den Bildtypus des inspirierten, diktierenden Evangelisten aufruft.

In den deutschen Handschriften erfolgt demgegenüber die Autorpräsentation häufiger als in der französischen Überlieferung im Bildtyp des frontal auf einer Kathedra thronenden Würdenträgers, der sich durch eine Demonstrationsgeste als (Lehr-)Autorität ausweist. Während diese spezifische Form der Autordarstellung etwa im Codex Manesse nur dem Eingangsbild der Handschrift zum *Ceuvre* Kaiser Heinrichs (fol. 6r) vorbehalten ist und hier in erster Linie den ständisch-autoritativen Aspekt kaiserlich-königlicher Herrschaft⁴⁷ vermitteln soll, zielen die anderen mir bekannten Autorbilder dieses Typs eher auf die spezifische *auctoritas* der jeweiligen Texte, die als Bibeldichtung, als weltliche Didaxe oder Rechtsliteratur einen bestimmten Typus gelehrter Autorschaft geistlich-weltlicher Prägung implizieren. So verweist der frontal auf einem Baldachintron sitzende Johanniter des Eingangsbildes der Wiener *Kreuziger*-Handschrift (ÖNB Cod. 2691, fol. 1v) als Autorfigur »Frater Johannes de franchenstain« mit einer Zeigegeste der rechten Hand auf den sich anschließenden Prologtext: »Ich han getiht die redde starch.«⁴⁸ In der Stuttgarter Handschrift (Württ. LB Cod. poet. et philol. Fol. N° 2) des *Schachzabelbuchs* Konrads von Ammenhausen wird den Prologausagen über den Autor der lateinischen Quelle ein Bild dieses »Von tessel ein brediger« (fol. 5v) im Dominikanerhabit und mit Birett eingefügt, der frontal auf einer architekturverzierten Kathedra sitzt, in der rechten Hand ein aufgeschlagenes, auf dem linken Knie aufruhendes Buch hält und mit der linken eine Zeigegeste vollführt.⁴⁹ Auch in der Gothaer Sammelhandschrift (FB Cod. Chart. A 823, fol. 43r) ist den Prologversen von Freidanks *Bescheidenheit* ein halbseitiges Bild mit einer

frontal auf einer Bank sitzenden Gelehrtenfigur vorangestellt, die mit einem Buch in der linken und einem Zeigegestus der rechten Hand die sich auf der Seite anschließende Lehre zu personifizieren scheint: »Ich bin genant bescheydenheit« (fol. 431).⁵⁰ Sehr konkret auf den *Sachsenspiegel*-Prolog mit seiner Bitte um die Hilfe des Heiligen Geistes bezogen⁵¹ ist die frontal auf einem erhöhten Stuhl sitzende, mit einer Kutte bekleidete Autorfigur des obersten Kolumnenbildes der Oldenburger Bilderhandschrift (LB Cod. CIM 410, fol. 6r) des *Sachsenspiegels*: Sie scheint in der linken Hand einen Federkiel oder ein Messer zu halten und weist mit der rechten Hand in einer Zeigegeste auf die rechte Bildhälfte, wo der Heilige Geist als nimbierte Taube über einem dunkelroten Buch mit doppelten Schließen, offenbar dem Rechtsbuch des *Sachsenspiegels*, schwebt.⁵² Auch der so genannte Harffer *Sachsenspiegel* bietet in der figurierten D-Initiale des Prologs (p. 5) eine frontal auf einer roten Bank sitzende Gelehrtenfigur, die in ihren erhobenen Händen ein Buch hält.⁵³ Diesem frontal sitzenden Autor-Gelehrten entspricht schließlich in der Berliner Handschrift (SB, Preuß. Kulturbesitz, Mgf 1464, fol. VIv) von Konrads von Megenberg *Buch der Natur* das Eingangsbild eines frontal stehenden, bärtigen Gelehrten, der mit der rechten Hand eine deutliche Geste der Redeeröffnung vollführt⁵⁴ und mit einer Zeigegeste der linken Hand auf die Inschrift eines in vielfachen Windungen die Figur umschlingenden Spruchbandes verweist.⁵⁵

Mit ihrem Gestus von geistlich-weltlicher Lehrautorität, die immer wieder durch bestimmte Accessoires in die Ebene gelehrter Autorschaft hinüberspielt, unterstreichen in diesen Handschriften die Autorbilder noch einmal nachdrücklich jenen bereits in den Prologversen der folgenden Texte formulierten Anspruch auf christliche Unterweisung, weltliche Lebenslehre oder göttlich fundierte Rechtsdidaxe. Die Eingangsbilder lenken mit ihren Gelehrtenfiguren die Textlektüre von vornherein auf diese Ebene und binden das Folgende in eine Aura gelehrt-geistlicher Unterweisung ein.

Dies gilt auch und sogar in besonderer Weise für jenen am weitesten verbreiteten Bildtyp der Autorpräsentation, dem des Gelehrten am Schreibpult, der die lange Tradition antiker Philosophen-, christlicher Evangelisten- und mittelalterlicher Theologendarstellungen aufruft⁵⁶ und in den verschiedensten Konstellationen auch in der volkssprachigen Überlieferung immer wieder geistlich-gelehrte Autorschaft signalisiert. Verstärkt wird diese ›Aussage‹, wenn die Gelehrtenfigur nicht nur im Akt des Schreibens, Abschreibens, Übersetzens oder Lesens am Schreibpult sitzt, sondern zugleich oder sogar primär mit einem Zeigegestus auf das offene oder geschlossene Buch deutet und damit die *auctoritas* schriftlicher Lehre in den Mittelpunkt rückt. Diese Zeigegeste auf das Buch, auf

die gelehrte Schrifttradition bestimmt eine Reihe dieser Autorbilder. So sitzt in dem Eingangsbild der Münchner Handschrift (BSB Cgm 203, fol. 2r) von Rudolfs von Ems *Alexander* ein Gelehrter frontal in einer Inspirationsgeste vor einem auf seinem Schreibpult liegenden geöffneten Buch und weist zugleich in einer Demonstrationsgeste der linken Hand auf dieses Buch.⁵⁷ Die mit guten Gründen als Darstellung Wolframs von Eschenbach gedeutete historisierte O-Initiale, mit der in der Wiener *Willehalm*-Trilogie (ÖNB Cod. Ser. Nova 2643, fol. 323r) der Wolfram-Exkurs in Ulrichs von Türheim *Rennewart* einsetzt,⁵⁸ bietet ebenfalls einen durch sein Alter und seine Kleidung ehrwürdigen Gelehrten, der mit einem Federmesser in der linken Hand vor einem geöffneten Buch sitzt und mit der rechten in einer Zeigegeste auf die beschriebene Seite dieses Buches weist. Diese Zeigegeste auf das Geschriebene findet sich auch in dem Schreiber-/Autorbild der Münchner Handschrift (BSB Cgm 6406, fol. 134r) von Rudolfs von Ems *Weltchronik*,⁵⁹ in den Eingangsbildern der Stuttgarter Handschrift (Württ. LB Cod. poet. et phil. N° 2, fol. 1v) und der Kölner Handschrift (Hist. Archiv Cod. W 356, fol. 7r) von Konrads von Ammenhausen *Schachzabelbuch*,⁶⁰ in dem Autorbild, das in der von Konrad Bollstatter im Jahre 1472 geschriebenen Berliner Handschrift (SB Preuß. Kulturbesitz Mgf fol. 564, fol. 7v) die Teichnerreden einleitet,⁶¹ in der kolorierten Federzeichnung, die als eine Art Titelbild in die Londoner Bollstatter-Sammelhandschrift didaktischer Texte (BL Add. 16 581, fol. 1v) eingeklebt ist (Abb. 10),⁶² und schließlich in dem nachgetragenen Titelbild des von Konrad Bollstatter handschriftlich ergänzten Münchner Teildrucks (BSB Cgm 7366, fol. 1v) der Chronik Jakob Twingers von Königshofen (Abb. 11).⁶³

Eingangsbilder, die sich als Autorbilder verstehen lassen, die zumindest das Thema Autorschaft suggerieren, setzen jedenfalls häufig die verschiedensten Zeige- und Demonstrationsgesten ein, oft in Verbindung mit einem Buch beziehungsweise einem Schriftband, aber auch als eher generelle Zeichen für gelehrte Unterweisung. Dies ist nicht erstaunlich, führen doch Autorbilder schon aufgrund ihrer bildtypologischen Herkunft ohnehin eher in Bereiche geistlicher und weltlicher Lehre im Umkreis von Wissenschaft, Recht und Geschichtsschreibung, deren *auctoritas* von Schrifttradition und Gelehrsamkeit sie ins Bild umsetzen und zugleich signifikativ unterstreichen. Indem Autorbilder nicht nur im lateinischen Kontext, sondern auch in der volkssprachigen Überlieferung von vornherein diesen Anspruch signalisieren, eröffnen sie auch im Umkreis volkssprachiger Literatur den folgenden Texten einen besonderen Raum autoritativer Gelehrsamkeit.

Es fragt sich allerdings, ob dies auch für die Bilder der volkssprachigen Liedersammlungen zutrifft, die zwar in der Regel Titelbilder zu Autorcorpora und in

gewissem Sinne Autorbilder sind, insofern auch an der Autoritätstradition von Autorbildern teilhaben, die zugleich aber doch auch ganz andere Wege beschreiten.⁶⁴ Am deutlichsten zeigen das die deutschen illustrierten Liedersammlungen. Sie weisen verschiedene Bildtypen von Autorpräsentation auf, als Einzelfigur mit oder ohne Accessoires von Schriftlichkeit, im Gespräch mit der Dame, als adeliger Ritter, aber auch – vor allem im Codex Manesse – eingebunden in die verschiedensten höfischen Geselligkeits- und Lebensformen wie Turnier, Tanz, höfische Botschaften, Musikunterhaltung, Spiel-, Jagd- oder Badeszenen, die das Thema Autorschaft als gelehrte *auctoritas* nicht unbedingt forcieren.⁶⁵ Zwar rufen einige Bilder mit Diktier-, Schreib- und Lehrszenen⁶⁶ eine gewisse Vorstellung von Gelehrsamkeit und Unterweisung ab. Doch sie sind direkt auf bestimmte ›Anlässe‹ des Œuvres bezogen, als konkretisierende Illustrationen entweder des Autornamens respektive des Meistertitels oder des folgenden Lehrgespräch-Corpus, wie im Falle der Bilder zu *König Tirol*, den *Winsbecke-* bzw. *Winsbeckin*-Texten, sodass sie kaum einen besonderen Spielraum für ein weiterführend-generelles Autor- und Textverständnis eröffnen, das auf Lehre im speziellen Sinne oder allgemeiner auf Buchgelehrsamkeit basiert.⁶⁷ Auch die zahlreichen Zeigegesten scheinen im Codex Manesse in den meisten Fällen auf bestimmte Objekte, eine Botschaft, ein Schriftband oder eine ganze Szene, bezogen,⁶⁸ jedenfalls fest in die jeweilige ›Bildgeschichte‹ eingebunden zu sein. Selbst in den Fällen einer fehlenden Referenz, etwa im Bild zum Liedcorpus des Schulmeisters von Esslingen (fol. 292v), sind sie eher eine Art Illustration des Namens bzw. des ›Berufs‹ des Minnesängers und weniger ein Zeichen für eine generelle Unterweisungsautorität der Autorfigur.

Demgegenüber weisen von den 25 Miniaturen der Weingartner Liederhandschrift B (Stuttgart, Württ. LB HB XIII 1)⁶⁹ ein gutes Drittel so ausgeprägte Handgebärden der mit überdimensionierten Händen agierenden Figuren auf, dass sie zugleich einen Eindruck von der Lehrautorität des ›Autors‹ vermitteln. Dies mag weniger für die expressiven Argumentationsgesten der Protagonisten in den so genannten Gesprächsbildern gelten,⁷⁰ da hier der Bildtypus ›Gespräch zwischen Dame und Herr‹ in entsprechende Redegesten umgesetzt wird. Aber in einigen Bildern mit singulären Autorfiguren sind doch gelegentlich die auffallenden Handgebärden so sehr – und zwar ohne Referenz – auf Unterweisung bezogen, dass hier die dargestellte Person zugleich eine Aura von Lehr-*auctoritas* erhält: etwa die Figur des Grafen Rudolf von Fenis (p. 4), der in der linken Hand ein die rechte Bildhälfte einnehmendes unbeschriftetes Schriftband hält, während er mit hoch aufgerecktem Zeige- und Mittelfinger seiner riesigen rechten Hand eine das Bild beherrschende Unterweisungsgeste vollführt (Abb. 13), oder Otto von

Botenlauben (p. 23), der leicht nach rechts geneigt auf einer Bank sitzt und mit seinen beiden – wieder in ihren Ausmaßen das Bild bestimmenden – Händen eine für Lehrautorität charakteristische Doppelgeste der Unterweisung ausführt (Abb. 14).⁷¹ Damit unterscheiden sich die Bilder der Liedersammlung B – trotz aller Übereinstimmungen – signifikant von der Vielfalt der Bildtypen des Codex Manesse, der mit seiner Zurückhaltung gegenüber etablierten Formen ikonographischer Inszenierung von gelehrter *auctoritas* zugleich einen Sonderweg einschlägt. Die Liedersammlung B weist hingegen mit ihren beiden Bildtypen, Einzelfigur und Gesprächsbild, sogar eher auf die romanischen Liederhandschriften, vor allem die Trobadorsammlungen. Diese präsentieren mit ihren historisierten Initialen oder einspaltigen Miniaturen nur in wenigen Fällen komplexere Personenfigurationen und damit eine Art ›Erzählung‹, sondern bieten eher ein breites Spektrum an AutorDarstellungen, die zu einem Großteil – wenn auch in ganz anderer Ausprägung als die Bilder der Weingartner Liedersammlung – jene Aura von Unterweisungskompetenz vermitteln, die nicht zuletzt auf einer Vielfalt ausgeprägter Zeigegesten beruht.⁷²

Der bestimmende Bildtyp ist hier der ›Autor‹ als Einzelfigur, und dies in zwei grundsätzlichen Ausprägungen: einerseits als Ritter auf dem Pferd, entweder wie auf den Reitersiegeln in voller Rüstung mit gezücktem Schwert beziehungsweise aufgerichteter Lanze oder als adeliger Herr in höfischer Kleidung, andererseits als stehende oder sitzende Halb- oder Vollfigur, die sich in vielen Fällen eines ausdifferenzierten Gestensystems bedient. Diese Art der Autorpräsentation ist besonders charakteristisch für die Trobadorüberlieferung. Zwar ist sie auch in Trouvèrehandschriften vertreten, aber hier doch eher als eine unter anderen Darstellungsformen,⁷³ während in den Trobadorhandschriften dieser Darstellungstypus einer Figur mit Redegesten ein sehr breites Spektrum an Variationen und Kombinationen abdeckt und in den Handschriften jeweils spezifische Ausprägungen erfährt. In den drei italienischen Trobador-Handschriften A (Rom, Bibl. Vat. lat 5232), I (Paris, BN fr. 854) und K (Paris, BN fr. 12 473) des 13. Jahrhunderts nimmt er etwa die Hälfte der Bilder ein, als seitlich gedrehte, manchmal frontal ausgerichtete, stehende, gelegentlich sitzende, in einigen Fällen auch reitende Vollfigur, mit den verschiedensten Rede- und Zeigegesten: als Einzel- oder Doppelgeste der ausgestreckten respektive ausgebreiteten Arme und erhobenen Hände, der unterschiedlich geöffneten Handflächen und dem rhetorischen Gebrauch entsprechend gebogenen, ausgestreckten und erhobenen Finger, speziell der verweisen- den Geste des ausgestreckten Zeigefingers, des *digitus argumentalis*.⁷⁴

Noch dominanter sind Rede- und Zeigegesten in den 29 Initialenbildern der New Yorker Sammelhandschrift N (Pierpont Morgan M 819), die sich mit

10 Bildern auf die Eingangspartie liebesdidaktischer Texte (fol. 1r–52v), mit 18 auf die Trobador- und Trobairitzcorpora (fol. 55r–274r) und mit einem Bild auf die abschließende Partimenpartie (fol. 275r–293r) verteilen, ohne dass sich jeweils signifikante Unterschiede ausmachen ließen.⁷⁵ Mit zwei Ausnahmen⁷⁶ sind die figurierten Initialen dieser Handschrift zumeist frontal, gelegentlich auch im Halbprofil angeordnete Brustbilder von Autorfiguren, die in der Regel ausgeprägte Handgebärden aufweisen: Sie halten einen Stab in der Hand,⁷⁷ greifen in die Tasselschnur⁷⁸ oder vollführen ausdrucksstarke Demonstrationsgesten.⁷⁹ Auffallend sind dabei einige geradezu überdeutliche Zeigegesten in den Bildern der Trobadorpartie: Sie setzen ein mit einer Demonstrationsgeste der ausgestreckten offenen Handfläche der linken Hand, mit der die Bischofsfigur im Eingangsbild zum *Œuvre* des Folquet de Marseilla (fol. 55r, Abb. 2) entweder sehr konkret auf den nebenstehenden Text oder genereller auf das sich anschließende Trobadorcorpus der Handschrift zu verweisen scheint. Es folgen – zunächst mit beigegebenen Namen, ab fol. 197r ohne Namensnennung – Initialen-Halbfiguren mit den unterschiedlichsten Kombinationen von Handgebärden, bei denen der Charakter des Zeigens deutlich dominiert (Abb. 15–17).⁸⁰

Noch ausgeprägter, allerdings mit einem begrenzten Ausdrucksrepertoire, sind die Zeigegesten bei den wenigen erhaltenen figurierten Initialen der beiden gasconischen Liederhandschriften C (Paris, BN fr. 856) und E (Paris, BN fr. 1749) des 14. Jahrhunderts, die als Autorbilder gelten können: In zwei der fünf erhaltenen Figurenbilder der Handschrift C weist eine leicht nach rechts gerichtete Vollfigur mit ausgestrecktem beziehungsweise erhobenem Zeigefinger ihrer linken Hand gleichsam auf den danebenstehenden Text, während sie in der rechten ein geschlossenes Buch hält (Abb. 18/19).⁸¹ Die B-Initiale zum Corpus des Monge de Foysan (fol. 345v) bietet eine vergleichbare Figur im Mönchshabit nach links ausgerichtet (Abb. 20).⁸² Und im fünften Bild, der Eingangsinitiale zum Corpus des Amfos d’Aragon, des »*Reis d’Arago*« (fol. 382r), sitzt leicht nach rechts gerichtet ein König auf einer Bank mit einem fast übertrieben wirkenden Doppelgestus der Unterweisung mit offener Handfläche der ausgestreckten linken und hoch erhobenem Zeigefinger der rechten Hand.⁸³ Auch vier der fünf erhaltenen Figureninitialen der Handschrift E – neben dem (sehr abgeriebenen) Eingangsbild (p. 1) mit der Bischofsfigur Folquet de Marseilla in Frontalstellung und einer Zweifingergeste der rechten Hand⁸⁴ – bieten einen vergleichbaren Darstellungstyp mit einem speziellen Zeigegestus:⁸⁵ eine nach rechts gedrehte Halbfigur im Profil, mit hoch erhobenem, ausgestrecktem Zeigefinger der rechten Hand, während die linke Hand – vielleicht mit einer eingerollten Schriftrolle⁸⁶ – locker auf der rechten Hüfte aufruht (Abb. 21/22).

Rede- und Zeigegesten in unterschiedlichen Ausprägungen bestimmen demnach in der Trobador-Überlieferung einen Großteil der Autorbilder. Insofern mag es nahe liegen, in ihnen einen Hinweis auf die Mündlichkeit des Liedvortrags, auf das Thema der Performanz zu sehen,⁸⁷ zumal dieser Vielzahl von Bildern mit Rede- und Zeigegestus nur eine Minderheit mit dezidierten Schriftlichkeitssignalen, etwa einem Buch oder beschrifteten Schriftrollen, gegenüberstehen.⁸⁸ Und selbst diese wenigen Beispiele für Schriftlichkeitszeichen scheinen sogar nicht selten durch ihre Kombination mit Rede- und Verweisgebärden wieder aufgehoben, zumindest in ihrer Aussagekraft gemindert zu werden.⁸⁹

Während die Bilder der deutschen Liedersammlungen mit ihrer Vielzahl ganz unterschiedlicher »unbeschrifteter Streifen«⁹⁰ eher Schriftlichkeitssignale zu geben scheinen und deshalb neuerdings von Rüdiger Schnell⁹¹ zu Recht und dezidiert unter dem Gesichtspunkt einer markanten Positionierung des Minnesängers als schriftlicher Autor in der Minnesang-Überlieferung gesehen werden, belassen die Trobadorbilder die Autoren offenbar eher in einer Sphäre rhetorisch-deklamatorischer Performanz. Diese Unterschiede in der Autorpräsentation zeigen sich besonders deutlich an den Reiterbildern. In der Weingartner Liederhandschrift B ist in zwei Fällen auch ritterlichen Minnesängern auf dem Pferd je einer der für diese Handschrift so charakteristischen Pergamentstreifen beigegeben: Im Bild Heinrichs von Rugge (p. 45) geht einer dieser Streifen von dem oberen Ende des aufgerichteten Speers des ritterlichen Minnesängers aus, bei Leuthold von Seven (p. 128) hält ihn der Reiter in seiner hoch erhobenen rechten Hand. Durch diese Abwandlung des Reiterbildes werden die ritterlichen Minnesänger offenbar deutlich als Autorfiguren markiert. Eine vergleichbare Mutation erfahren auch einige Reiterbilder in den Trobadorhandschriften: hier allerdings, indem anstelle der aus den Reitersiegeln bekannten prototypischen Darstellung des in voller Rüstung mit erhobenem Schwert oder aufgerichteter beziehungsweise eingelegerter Lanze auf seinem Pferd daherspringenden Ritters ein elegant gekleideter Herr ungerüstet auf seinem Pferd sitzt und Rede-/Zeigegebärden ausführt (Abb. 23/24).⁹² In beiden Fällen scheint es um eine Markierung von Autorschaft zu gehen, die allerdings die deutschen Sammlungen über unbeschriftete Pergamentstreifen, die Trobadorhandschriften hingegen eher über Rede- respektive Zeigegesten signalisieren und entsprechend divergierende Autorvorstellungen im Bezugsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit zu vermitteln scheinen.

Und doch fragt es sich, ob mit diesen Unterschieden in den Reiterbildern der deutschen und romanischen Überlieferung tatsächlich unterschiedliche Autorkonzepte verbunden sind, die sich mit der Opposition schriftlicher Autor versus körperliche Präsenz im mündlichen Vortrag verrechnen lassen. Dass die Spruch-

oder Schriftbänder ein problematisches Zeugnis für Mündlichkeit versus Schriftlichkeit sind, dass sie ganz unterschiedliche ›Aussagen‹ haben können und in ihrer Funktionsbestimmung sehr direkt auf den jeweiligen Kontext der Bildüberlieferung bezogen sind, zeigt sich bereits in der verwirrenden Forschungsdiskussion zu diesem Problem.⁹³ Dies scheint nicht anders bei den Redegesten der Trobadorüberlieferung zu sein, die wohl nicht ohne weiteres als Signaturen für Mündlichkeit, für die rhetorische *declamatio* gelten können. Denn es ist auffallend, dass ein großer Teil der ›Redner‹-Bilder weniger die Performanz von Rede oder gar den mündlichen Liedvortrag als den Aspekt von Lehre beziehungsweise Lehrautorität betont, da sie mit ausgeprägten Unterweisungsgesten ausgestattet sind, sei es als Doppelgeste mit beiden Händen⁹⁴ oder als überdimensionierte Zeigegeste des *digitus argumentalis* (Abb. 25–32).⁹⁵ Spezifische *declamatio*-Gesten, die – wie etwa das bereits erwähnte Eingangsbild zu Konrads von Megenberg *Buch der Natur* in der Berliner Handschrift⁹⁶ oder die Eingangsigniale der St. Galler *Nibelungenlied*-Handschrift B⁹⁷ – Anweisungen der Redeeröffnung aus Quintilians Rhetorik sehr präzise ins Bild umzusetzen scheinen, lassen sich meines Erachtens in den Trobadorbildern nicht finden. Das Gestensystem dieser Bilder verbleibt im generellen Rahmen von Zeige- und Unterweisungsgesten. Sie sind die dominierenden Kennzeichen der Autorpräsentation,⁹⁸ sodass zumindest hier der Aspekt von Mündlichkeit, von *declamatio* hinter den der Lehrautorität zurückzutreten scheint. Dies ist sicher auch der entscheidende Punkt bei jenen Bildern, die die Präsentation eines Buches mit Zeigegesten der Autorfigur verbinden.⁹⁹ Auch hier geht es wohl in erster Linie nicht um die Frage von Schriftlichkeit oder Mündlichkeit, sondern um einen Verweis auf die Autorität von Buchgelehrsamkeit, die sich in der Figur des mit Zeige- und Demonstrationsgesten versehenen gelehrten Autors konkretisiert.

Unter der Perspektive, dass in den Trobadorbildern die Redegebärden weniger die Medialitätsformen von Oralität/Performanz versus Literalität des trobadoresken Autor- und Textverständnisses thematisieren, sondern eher für die Lehrautorität dieses Autortyps stehen, lassen sich auch einige Besonderheiten der Trobadorbilder besser verstehen, etwa jene bereits erwähnte Variante der Reiterbilder mit gestikulierenden höfischen Herren, die in den Trobadorhandschriften A, I und K neben den Rittern in Rüstung, mit Wappen, Schwert oder Lanze auftreten, in der Trobadorsammlung M sogar – bis auf vier Ausnahmen¹⁰⁰ – die Mehrzahl der Reiterbilder bestimmen. Als eine charakteristische Abwandlung der Ikonographie der Reitersiegel verbinden sie die ständische Akzentuierung des Trobadors als adelig-höfischen Ritter mit demonstrativen Zeichen seiner Lehrautorität. Auch die auffallende Kontinuität in den Figureninitialen der New Yorker

Sammelhandschrift N über die liebesdidaktische Eingangspartie hinweg bis zu den Trobadorcorpora zeigt nicht nur, dass einzelne Autoren – wie im Falle des Arnaut de Maroill¹⁰¹ – als Verfasser sowohl von liebesdidaktischen Reden als auch Liebesliedern gegolten haben und deshalb dasselbe Bild erhalten, sondern die fehlende Spezifizierung der Trobadorfiguren im Vergleich zu den Figureninitialen der liebesdidaktischen narrativen Texttypen der Anfangspartie der Handschrift spricht auch dafür, dass man bei der Illustration der gesamten Sammelhandschrift von ein und demselben Autortyp ausgegangen ist, der im Prinzip höfische Liebesdidaxe vermittelt und deshalb über die unterschiedlichen literarischen Formen hinweg sehr häufig mit vergleichbaren Zeige- und Demonstrationsgesten der Unterweisung vorgeführt wird. Und schließlich gewinnen unter diesem Gesichtspunkt von Lehrautorität des Trobadors noch einmal jene im ganzen nicht seltenen Bilder an Gewicht, die – entweder als bildliche Realisierung des Namens oder als Umsetzung von Vidaangaben über die *clergie* beziehungsweise die geistliche Karriere des Trobadors – seine Buchgelehrsamkeit, seine Lehraktivitäten oder auch nur seinen geistlich-monastischen Status herausstellen.¹⁰² In einigen Fällen markieren diese Bilder durch bestimmte Signale wie grauer Bart und/oder ehrwürdige (oft auch Ordens-)Kleidung sogar eigens das hohe Alter des Trobadors und damit zugleich sein Auftreten als – nicht selten geistliche – Autoritätsperson.¹⁰³ Diese spezifischen biographischen Ingredienzen mögen sich in vielen Fällen den Angaben der entsprechenden Vidas verdanken, die davon berichten, dass Trobadors nach einem höfischen Leben in der Welt sich im Alter in geistliche Institutionen zurückziehen oder – wie Folquet de Marseilla – hohe geistliche Würden bekleiden.¹⁰⁴ Indem die Bilder aber genau diese Vida-Informationen aufgreifen, akzentuieren sie eine geistlich ausgerichtete *auctoritas* des Trobadors, in die auch das folgende Liedcorpus, ja vielleicht sogar noch genereller – wie möglicherweise im Falle der Folquet-de-Marseilla-Darstellung in Handschrift N – die gesamte Liedüberlieferung der Sammelhandschrift eingebunden ist.

Jener auf geistlich-weltliche Didaxe, auf Lehrautorität zielende Verständnishorizont der Autorbilder, den Stephen Nichols am Beispiel der Folquet-de-Marseilla-Präsentation in der Trobadorsammlung N und Laura Kendrick in Bezug auf das Eingangsbild der Trobadorhandschrift M zum *Œuvre* des Guiraut de Borneill bestimmten Autorbildern zugesprochen haben,¹⁰⁵ scheint die Bilder der Trobadorhandschriften auf wesentlich breiterer Ebene zu bestimmen. Diese beiden Beispiele sind nur insofern Sonderfälle, als sie durch ihre Positionierung als eine Art Titelbild einer gesamten Handschrift respektive – im Falle Folquets de Marseilla in N – der Trobadorpartie einer Sammelhandschrift diesen Aspekt einer spezifischen Lektüreeinweisung besonders augenfällig herausstellen. Aber diese

Aura von Lehrautorität bestimmt doch auch einen Großteil der anderen Autorbilder, und zwar auf den verschiedensten Ebenen und mit den verschiedensten Mitteln. In den deutschen Liedersammlungen ebenso wie in den Trouvèrehandschriften mögen es vornehmlich die oft unbeschrifteten Schriftbänder sein, die gelegentlich den Autorfiguren beigefügt sind. In den Autorbildern der Trobadorüberlieferung ist es hingegen – neben der Präsentation geistlicher Würden oder gelehrten Buchwissens – die breite Palette an Demonstrationsgebärden, die vor allem – in den verschiedenen Varianten des *digitus argumentalis* – als generelle Zeigegesten ohne spezielle Referenz den Trobador als Lehrenden erweisen. Auch im Falle der trobadoresken Liedüberlieferung unterstreichen demnach die Autorbilder, obwohl sie hier gerade nicht den für die Lehrautorität üblichen Darstellungsformen des Gelehrten am Schreibpult oder als Dozierenden vor einer Zuhörergruppe folgen, sondern die unterschiedlichsten Bildtypen generieren, in ihrer Gesamtheit eindrucklich jenen in anderen literarischen Kontexten so charakteristisch mit den Autorbildern verbundenen Anspruch auf Lehr-*auctoritas*, die hier in ihrer besonderen Verbindung mit trobadoresker Autorschaft die Textlektüre bestimmen soll.



Abb. 1 Trobador-Handschrift M (Guiraut de Borneill), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12474, fol. 1r



Abb. 2 Trobador-Handschrift N (Folquet de Marseille), New York, The Morgan Library, Ms. M 819, fol. 55r

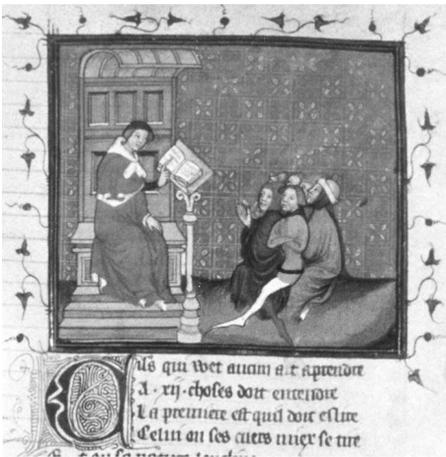


Abb. 3 Guillaume de Machaut-Handschrift, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 22545, fol. 40r



Abb. 4 Jean Froissart-Sammelhandschrift, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 831, fol. 1v



Abb. 5 Bertholds von Regensburg Predigten, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2829, fol. 1r

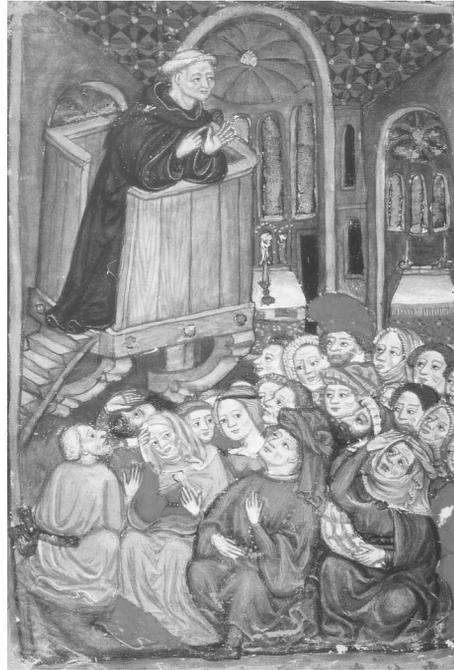


Abb. 6 Rechtssumme des Bruder Berthold, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4142, fol. 1*



Abb. 7 Prosa-Übersetzung des Schachtraktats von Jacobus de Cessolis, London, British Library, Ms. Add. 21458, fol. 2v



Abb. 8 Neufelsenbuch, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 78.5 Aug. Fol., fol. 267v



Abb. 9 Hugo von Trimberg: Renner, Leiden, Universitätsbibliothek, Ms. Voss. G. G. F. 4, fol. 25r



Abb. 10 Didaktische Sammelhandschrift, London, British Library, Ms. Add. 16581, fol. 1v



Abb. 11 Chronik des Twinger von Königshoven, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 7366, fol. 1v



Abb. 12 Konrad von Ammenhausen: Schachzabelbuch, London, British Library, Ms. Add. 11616, fol. 6r



Abb. 13 Weingartner Liederhandschrift (Rudolf von Feins). Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XIII 1, p. 4



Abb. 15 Trobador-Handschrift N (Bernard de Ventadorn), New York, The Morgan Library, Ms. M 819, fol. 137r



Abb. 16 Trobador-Handschrift N (Guiraut de Borneill), New York, The Morgan Library, Ms. M 819, fol. 163r



Abb. 14 Weingartner Liederhandschrift (Otto von Botenlauben). Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XIII 1, p. 23

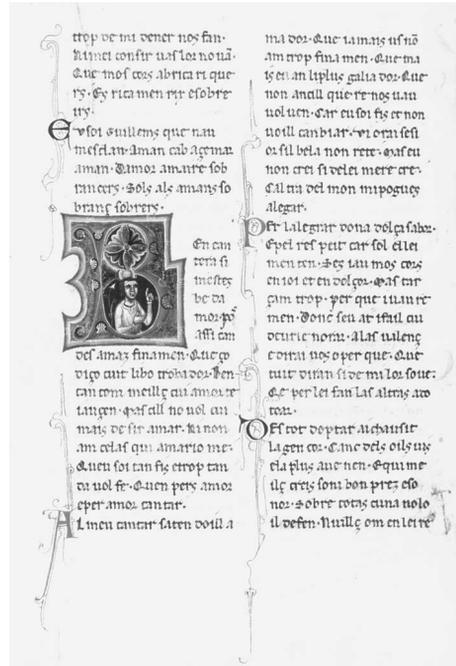


Abb. 17 Trobador-Handschrift N, New York, The Morgan Library, Ms. M 819, fol. 199v



Abb. 18 Trobador-Handschrift C (Monge de Montaudon), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 856, fol. 183v



Abb. 19 Trobador-Handschrift C (Arnaut Daniel), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 856, fol. 202v



Abb. 20 Trobador-Handschrift C (Monge de Foyssan), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 856, fol. 345v



Abb. 21 Trobador-Handschrift E (Arnaut Tintinhac), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1749, p. 69



Abb. 22 Trobador-Handschrift E (Albertet), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1749, p. 90



Abb. 23 Trobador-Handschrift K (Gui d'Uissel), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12473, fol. 73r



Abb. 24 Trobador-Handschrift K (Guillem de Berguedan), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12473, fol. 178r



Abb. 25 Trobador-Handschrift I (Arnaut Daniel), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 65r



Abb. 26 Trobador-Handschrift I (Gausbert de Poicibot), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 80v



Abb. 27 Trobador-Handschrift I (Uc Brunet), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 102v



Abb. 28 Trobador-Handschrift I (Peire Guillem de Tolosa), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 110r



Abb. 29 Trobador-Handschrift I (Daude de Pradas), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 111v



Abb. 30 Trobador-Handschrift I (Cadenet), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 113v



Abb. 31 Trobador-Handschrift I (Elias de Barjols), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 854, fol. 130v



Abb. 32 Trobador-Handschrift K (Elias de Barjols), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12473, fol. 116v



Abb. 33 Liederhandschrift (Guittone d'Arezzo), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 217, fol. 6v



Abb. 34 *Liederhandschrift* (Inghilfredi da Lucca), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 217, fol. 14r



Abb. 35 *Liederhandschrift* (Guittone d'Arezzo), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 217, fol. 7r



Abb. 36 *Liederhandschrift* (Inghilfredi da Lucca), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 217, fol. 47v



Abb. 37 (*Chanson d'Aspremont*), University of Nottingham, Middleton Library, Ms. Mi M 6, fol. 299v

- 1 Die Formulierung verdankt sich Maria Luisa Meneghetti: *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984, die in dem Kap. VII: *Narratione e interpretazione nell' iconografia dei trovatori* (S. 323–363) wertvolle Informationen über die Ikonographie der Trobadorbilder, ihr Verhältnis zu den *Vidas* wie auch zu den Liedern, aber auch – im Rückgriff auf Bruno Paradisi: *Rito e retorica in un gesto della mano*, in: *Raccolta di scritti in onore di Arturo Carlo Jemolo*. Vol. IV. *Filosofia del diritto. Storia del diritto italiano. Altre scienze giuridiche e storiche*, Milano 1963, S. 332–362 – zum Gestensystem der Autorfiguren in den Handschriften bietet. Für ihre Hilfe bei der Zusammenstellung der Bilder danke ich Silke Rothenburger, für ihre kritische Lektüre Marion Wagner.
- 2 Heidelberg, UB Cpg 848; Abb. in: *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. und erläutert v. Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Frankfurt/M. 1988.
- 3 Vgl. dazu vor allem Joachim Bumke: *Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung*, München 1976, der die ältere Forschungsdiskussion um die biographisch-sozialen Informationen der *Codex-Manesse*-Bilder kritisch präsentiert.
- 4 Vgl. etwa Claudia Brinker: *Höfische Lebensformen*, in: *edele vrouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*. Ausstellungskatalog von Claudia Brinker und Diane Flühler-Kreis, Zürich 1991, S. 131–181.
- 5 Diesen Aspekt diskutiert für die deutschen Sammlungen vor allem Franz-Josef Holzner: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen/Basel 1995 (*Bibliotheca Germanica* 32) in dem Kapitel: *Die Bilder in mittelhochdeutschen Lyrikhandschriften. Aufbau und Funktion*, S. 66–88; für die *Trouvère*handschriften vgl. Sylvia Huot: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987. Für die Bilder der Trobadorhandschriften gibt es zwar die Zusammenstellung von Joseph Anglade: *Les miniatures des chansonniers provençaux*, in: *Romania* 50 (1924), S. 593–604, aber abgesehen von Meneghetti: *Il pubblico dei trovatori* (Anm. 1) keine übergreifende Arbeit. Für Teilprobleme vgl. Angelica Rieger: »*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso.*« *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 28 (1985), S. 385–415; Laura Kendrick: *The Game of Love. Troubadour Wordplay*, Berkeley/Los Angeles/London 1988; neuerdings auch Ursula Peters: *Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 130 (2001), S. 392–430, sowie Laura Kendrick: *L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers*, in: *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999) réunis sous la direction de Michel Zimmermann*, Paris 2001 (*Mémoires et documents de l'École de Chartres* 59), S. 507–519.
- 6 Zur neueren Diskussion des »Autorbezugs« der illustrierten deutschen Liedersammlungen vgl. etwa die Hinweise bei Burghart Wachinger: *Autorschaft und Überlieferung*, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Autorentypen*, Tübingen 1991 (*Fortuna Vitrea* 6), S. 1–28 (hier: S. 11 ff.); Albrecht Hausmann: *Reinmar der Alte. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität*, Tübingen/Basel 1999 (*Bibliotheca Germanica* 40), S. 32 f., oder Thomas Bein: »*Mit fremden Pegasusen pflügen.*« *Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie*, Berlin 1988 (*Philologische Studien und Quellen* 150), S. 205.
- 7 Michael Curschmann: *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum *Codex Manesse*, in: Hagen Keller/Klaus Müller/Nikolaus Staubach (Hg.): *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungen und Entwicklungsstufen* (Akten des Internationalen Kolloquiums 17.–19. Mai 1989), München 1992 (*Münstersche Mittelalter-Schriften* 65), S. 211–229.
- 8 Huot: *From Song to Book* (Anm. 5), S. 53–64.
- 9 Thomas Cramer: *Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik*, Berlin 1998 (*Philologische Studien und Quellen* 148), S. 26–29.
- 10 Rüdiger Schnell: *Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs*, in: Ursula Peters (Hg.): *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, Stuttgart/Weimar 2001 (*Germanistische Symposien. Berichtsbände* 23), S. 96–149.
- 11 Ein zentrales Argument für die jeweilige Bestimmung der Autorfigur sind die unbeschrifteten Pergamentstreifen, die in ihrer Qualifizierung als Spruch- oder Schriftband bzw. als Verweis auf die

- ›Stimme‹ oder auf das Geschriebene entweder die Mündlichkeit des Liedvortrags oder eher die Schriftlichkeit des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses des Minnesangs zu dokumentieren scheinen. Zur Problematik dieser Pergamentstreifen vgl. unten S. 42 f.
- 12 Dies ist in der neueren Forschung zur romanischen Lyrik bereits mehrfach betont worden; vgl. etwa William D. Paden: *Manuscripts*, in: F. R. P. Akehurst/Judith M. Davis (Hg.): *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 307–333 (hier: S. 314); Hendrik van der Werf: *The chansons of the troubadours and trouvères. A Study of the melodies and their relations to the poems*, Utrecht 1972, S. 19 ff.; Amelia E. Van Vleck: *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 41 ff.; dazu auch Peters: *Ordnungsfunktion* (Anm. 5), S. 429.
- 13 Jean Boutière/A. H. Schutz: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles. Edition refondue, augmentée d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le ›trobar‹ par Jean Boutière avec la collaboration de J.-M. Cluzel*, Paris 1964, S. 39: »mas savis hom fo de letras et de sen natural [...] E la soa vida si era aitals que tot l'inverna estava en escola et aprendia letras«.
- 14 Von 21 Autorbildern sind 19 Reiterbilder; zur genaueren Spezifizierung vgl. unten Anm. 74 und 100.
- 15 Kendrick: *Game of Love* (Anm. 5), S. 110.
- 16 Stephen G. Nichols: »Art« and »Nature«: Looking for (Medieval) Principles of Order in Occitan *Chansonnier* N (Morgan 819), in: Stephen G. Nichols/Siegfried Wenzel (Hg.): *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor 1999, S. 83–121.
- 17 Diesem spezifischen Bildtypus folgen in der Trobadorpartie 16 der 18 historisierten Initialen.
- 18 Nichols: *Art and Nature* (Anm. 16), S. 105. Unter der Voraussetzung, dass die Handschrift im Umkreis dieses Patriarchen entstanden ist, gewinnt auch die Vorzugsstellung, die dem Liedcorpus des Folquet de Marseille in dieser Trobadorsammlung – als mit einem Bischofsbild und Marginalien versehenes Eingangsoeuvre – zukommt, eine besondere Plausibilität.
- 19 Dieses Bild einer zunehmenden geistlichen Wendung dieses Trobadors bietet auch die (allerdings nicht in dieser Handschrift überlieferte) *Vida*, S. 471: »abandonet lo mon; e si se rendet a l'ordre de Cistel ab sa mailler et ab dos fillz qu'el avia. E si fo faichs abas d'una rica abadia [...]. E pois el fo faichs evesques de Tolosa«.
- 20 Sylvia Huot: *Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript*, in: *Gesta* 31 (1992), S. 3–14.
- 21 Nichols: *Art and Nature* (Anm. 16), S. 109.
- 22 Dies hat besonders Norbert H. Ott an einer Reihe von Beispielen und in den verschiedensten Kontexten gezeigt, vgl. etwa ders.: *Pictura docet. Zu Gebrauchssituation, Deutungsangebot und Appellcharakter ikonographischer Zeugnisse mittelalterlicher Literatur am Beispiel der Chanson de geste*, in: Gerhard Hahn/Hedda Ragotzky (Hg.): *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart 1992 (Kröners Studienbibliothek 663), S. 187–212 (hier: S. 201 f.); neuerdings ders.: *Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wien 2000 (Schriften des kunsthistorischen Museums Wien 5), S. 105–143 (hier: S. 106 f.).
- 23 Vgl. etwa in der Pariser Hs. (BN fr. 13568, fol. 1r) die Übergabe der *Histoire de Saint Louis* durch Joinville oder das Dedikationsbild in der Wiener Hs. (ÖNB Cod. 2549, fol. 6r) von Jean Wauquelins französischer Prosafassung des *Girart de Roussillon*. Allerdings agiert in der Regel, vor allem in der deutschen Überlieferung, der sein Werk darbietende Autor eher als gelehrter Buchautor im Geistlichen- bzw. Gelehrtenhabit; vgl. die Dedikationsbilder der Meisterlin-Chronik (München BSB Cgm 213, fol. 12v; Augsburg, Staats-, Kreis- und Stadtbibl. 2^o Cod. Hald. 1, fol. 4v; Abb. in: Hellmut Lehmann-Haupt: *Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert*, Berlin/Leipzig 1923, Abb. 62 und 21; Augsburg, ebd. 2^o Cod. Aug 60, fol. 1r, Abb. in: *450 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Kostbare Handschriften und alte Drucke. Ausstellungskatalog*, Augsburg 1987, Nr. 28, Abb. 14), der Heidelberger Handschrift der *Kinder von Limburg* des Johann von Soest (UB, Cpg 87, fol. Iv) oder der Rostocker Hs. der Reimchronik des Nikolaus Marschalk, einer Abschrift des 18. Jahrhundert (UB, Meckl. B. 114/1, fol. Iv, Abb. in: Edith Rothe: *Buchmalerei aus 12 Jahrhunderten. Die schönsten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven in Mecklenburg*, Berlin, Sachsen und Thüringen, Berlin 1966, S. 229).

- 24 Generell zum Verständnis der Handgebärden in illuminierten Handschriften vgl. François Garnier: *Le langage de l'image au moyen âge. Signification et symbolisme*, Paris 1982 (hier: Chapitre IX: *Gestes de la main et du bras*, S. 159–226), der auf der Basis von Bildern eine ausdifferenzierte Typologie der ›Aussagen‹ unterschiedlicher Handgesten zusammenstellt, und Jean-Claude Schmitt: *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (1990), dt. *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992, der ein breites thematisches Spektrum abdeckt, von der rethorischen Kodifizierung in der Antike über Hugos von St. Victor Überlegungen zur Disziplinierung des Körpers bis zu Anstandsregeln, und dabei nur summarisch auf die Fingergesten bei Quintilian verweist; zu Quintilians *Gesten-Kapitel* vgl. speziell Ursula Maier-Eichhorn: *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XV. Klassische Sprachen und Literaturen 41). Zwar wird man – angesichts der Vielfalt von Handgebärden in den Handschriftenbildern nicht von einem ausdifferenzierten Gestensystem sprechen können, sondern eher allgemeiner von einem Spektrum an Möglichkeiten etwa bei Zeige-, Rede-, Argumentations- und Lehrgesten. Dennoch gibt es in den Bildern immer wieder signifikante Einzelgesten, die sehr genau mit Beispielen bei Quintilian für bestimmte Figurhaltungen übereinstimmen; vgl. etwa die Geste der Redeeröffnung unten S. 37 und Anm. 54.
- 25 Zu den verschiedenen Typen der Autorpräsentation in Titelbildern lateinischer und volkssprachiger Handschriften vgl. Elizabeth Salter/Derek Pearsall: *Pictorial illustration of late medieval poetic texts: the role of the frontispiece or prefatory picture*, in: F. G. Andersen (Hg.): *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense 1980, S. 100–123; neuerdings auch die kurze Zusammenfassung bei Susanne Skowronek: *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 22), hier S. 25–37. Eine sehr instruktive Zusammenstellung der verschiedenen Autorbildtypen und -kombinationen der lateinischen und volkssprachlichen enzyklopädischen Überlieferung, die zugleich paradigmatisch Präsentationsformen mittelalterlicher Autorschaft abdeckt, bietet die eben erschienene Arbeit von Christel Meier: *Ecce auctor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 338–391, Tafel XXII–XLIV, die hier ihre früheren Überlegungen zu den Wissenschafts- und Lehrerdarstellungen der lateinischen Enzyklopädienüberlieferung (vgl. Anm. 26) auf die Autordarstellung zuspitzt.
- 26 Zahlreiche Beispiele für die Ausprägung dieses Bildtypus, der in den Umkreis des *Magister-cum-discipulis*-Bildes gehört, sind aufgeführt und in Bildern dokumentiert bei Christel Meier: *Bilder der Wissenschaft. Die Illustrationen des ›Speculum maius‹ von Vinzenz von Beauvais im enzyklopädischen Kontext*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 33 (1999), S. 252–286; vgl. auch die Zusammenstellung der historisierten Eingangssinitialen des Werkprologs in der lateinischen Überlieferung des *De proprietatibus rerum* von Bartholomäus Anglicus bei Heinz Meyer: *Die illustrierten Handschriften im Rahmen der Gesamtüberlieferung der Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 368–395 (hier: S. 375–377); generell zum Typus ›Autor und Lehrer‹ vgl. auch Meier: *Ecce auctor* (Anm. 25), S. 383–385.
- 27 Abb. in: Henri Focillon: *Le Peintre des Miracles Notre Dame. Quarante miniatures photographiées par Pierre Devinoy*, Paris 1950, Tafel XXVIII. Auch Gilles li Muisit, der Abt der Benediktinerabtei Saint Martin von Tournai, tritt in einer Reihe von Bildern in der Brüsseler Hs. (BR IV, 119) der gesellschafts- und ordenskritischen Ich-Klagen seiner *Lamentations* als Lehrender mit Abtsstab und Zeigegeste in Interaktion mit wechselnden, den jeweiligen Adressaten der folgenden Textpassagen angepassten Personengruppen auf: fol. 1r, 43v, 72v, 84r, 86v, 105r, 109v, 110v, 111v, 112v, 113v, 117v, 119, 122v, 127v, 150v, 156v, 168v; vgl. einige Abb. in: G. Caultet: *Les manuscrits de Gilles le Muisit et l'art de la miniature au XIVe siècle. Le relieur tournaisien Janvier*, in: *Bulletin du cercle historique et archéologique de Courtrai* 5 (1907/08), S. 200–225.
- 28 Abb. in: Otto Pächt/Dagmar Thoss: *Französische Schule I. Tafelband*, Wien 1974 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Denkschriften 118. Bd. Die illustrierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 1), Bild 152. In der Beschreibung des Bildes im Textband wird in dem Vortragenden Heinrich Seuse vermutet. Allerdings können die beiden Figuren auch den französischen Übersetzer im Vortrag und den deutschen ›Originalautor‹ in Meditationspose darstellen, wobei allerdings der französische Übersetzer ein Lothringer Franziskaner und nicht ein Dominikaner gewesen zu sein scheint.
- 29 So etwa Paris, BN fr. 376, fol. 1r, aber auch die beiden nebeneinander angeordneten Miniaturen der ersten Seite der Heidelberger *Pèlerinage*-Hs. (UB Cpl 1969, fol. 1r) bei Rosemarie Bergmann: *Die*

- Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem: ein allegorisches Gedicht des Spätmittelalters aus der Heidelberger Bilderhandschrift Cod. Pal. Lat. 1969. *Pèlerinage de la vie humaine* des Guillaume de Deguileville, Wiesbaden 1983, S. 81; ähnlich auch Paris, BN fr. 1645, fol. 1r. Eine vergleichbare, leicht gegeneinander versetzte Bildaufteilung bietet auch die New Yorker *Pèlerinage*-Hs. der Pierpont Morgan Library Ms. 772, fol. 1r; Abb. in: Salter/Pearsall: *Pictorial Illustration* (Anm. 25), S. 109; ähnlich Paris, BN fr. 1818, fol. 1r; BN fr. 824, fol. 1r; München, BSB, Cod. Gall 30, fol. 1r.
- 30 Der *Rosenroman*-Hinweis, der den folgenden Text zu einer Art spiritueller Kontrafaktur macht, spiegelt sich auch in der Ikonographie des in Unterweisungs- und Traumszene aufgeteilten Eingangsbildes der Pariser *Pèlerinage*-Hs. (BN fr. 376, fol. 1r), das sich in dieser speziellen Ausprägung auch in der *Rosenroman*-Überlieferung findet: vgl. etwa Paris, BN fr. 1569 fol. 1r. Häufig setzen illustrierte *Rosenroman*-Handschriften mit einem Traumbild bzw. mit einer Bildsequenz ein, die die im Text präsentierte Reihenfolge Schlaf, Aufstehen, Ärmelschnüren, Weg zur Mauer des Gartens abschreitet. Zu den Illustrationstypen der Eingangspartie der *Rosenroman*-Bilderhandschriften vgl. Suzanne Lewis: *Images of opening, penetration and closure in the Roman de la Rose*, in: *Word and Image* 8 (1992), S. 215–242 (hier: S. 215–221); Eberhard König: »Atant fu jourz, et je m'esveille«. Zur Darstellung des Traums im *Rosenroman*, in: Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hg.): *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart/Zürich 1989, S. 171–182; Hermann Brant: *Der Roman der Rose, Raum im Blick*, in: ebd., S. 183–205.
- 31 Allerdings beziehen sich wohl auch diese beiden fast identischen Gelehrten-/Lehrerbilder, die in der Guillaume-de-Machaut-Überlieferung singulär sind, zugleich auf die jeweils folgenden Texte: fol. 40r auf die im Lehrgestus gehaltenen Eingangsverse des *Remède de Fortune*; vgl. *Œuvres de Guillaume de Machaut. Publiées par Ernest Hoepffner. Tome II, Paris 1911 (SATF)*, S. 1–157 (hier: S. 1): »Cils qui vuet aucun art aprendre / a XII choses doit entendre« (V. 1f.) und fol. 75v als Eingangsbild des ›Dit de l'Alerion‹ auf die höfische Vogeljagd-Lehre dieses Textes.
- 32 In ihr sind »pluisour dittie et traitie amoureux et de moralite« (fol. 1v), die Lieder und Dits, versammelt, die Jean Froissart zwischen 1362 und 1394 verfasst hat.
- 33 Abb. in: Eberhard König: *Die Liebe im Zeichen der Rose. Die Handschriften des Rosenromans in der Vatikanischen Bibliothek*, Stuttgart, Zürich 1992, S. 33. Im Rahmen der *Rosenroman*-Illustration ist dieses Bild ungewöhnlich: Als Autorbild zum Beginn der Jean-de-Meun-Partie (vor V. 4059) ersetzt es das in vielen *Rosenroman*-Handschriften übliche Bild eines Gelehrten am Schreibpult durch die Figur eines Universitätslehrers, der eine geistlich-monastische Zuhörerschaft unterweist.
- 34 Die Redegeste entspricht mit vier locker gestreckten Fingern und dem nach innen gebogenen Daumen der von Quintilian XI, 3, 99 für die Gliederung der Rede empfohlenen Handgeste: Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt³ 1995 (Texte zur Forschung 3), Bd. 2, S. 644 f.; Karl von Amira: *Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, in: *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlich-bayerischen Akademie der Wissenschaften* 13, 1. Abt., München 1905, S. 162–263, erläutert diesen Gestentypus unter der Kategorie »Die weisende Hand« (ebd., S. 204–208), Abb. 4a–4d. Zu dem Berthold-Bild vgl. auch den Beitrag von Altröck/Kapfhammer in diesem Band.
- 35 Abb. und Beschreibung in: Helmut Weck: *Die ›Rechtssumme‹ Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der ›Summa Confessorum‹ des Johannes von Freiburg. Die handschriftliche Überlieferung*, Tübingen 1982 (Texte und Textgeschichte 6), S. VIII und S. 211 f.; Garnier: *Langage* (Anm. 24), S. 209 sieht in dieser Kombinationsgeste der beiden Hände die Grundform für die Darstellung von Diskussion bzw. Argumentation. Als *Accipies*-Geste ist sie bei Helmut Birkhan: *Der babylonischen Verwirrung entgangen? Mittelalterliche Gebärdensprache als Schlüssel zum Verständnis bildlicher Darstellungen*, in: Peter K. Stein/Andreas Weiss/Gerd Hayer (Hg.): *Festschrift für Ingo Reiffenstein zum 60. Geburtstag*, Göttingen 1988 (GAG 478), S. 443–462 (hier: S. 456, Abb. 2) verzeichnet. In der Berliner Sammelhandschrift (SB Preuß. Kulturbesitz Ms. germ fol. 19, fol. 227v) bietet das Eingangsbild zu dem Traktat *Von einem christlichen Leben* diesen Darstellungstyp eines Gelehrten auf einer Holzkanzel mit dieser programmatischen Argumentationsgeste, allerdings hier ohne Zuhörer.
- 36 Das Schachzabelbuch des Jacobus de Cessolis, O. P. in mittelhochdeutscher Prosa-Übersetzung. Nach den Handschriften hg. v. Gerard F. Schmidt, Berlin 1961 (Texte des späten Mittelalters 13), S. 25.
- 37 Vgl. etwa das Titelbild in der Londoner Hs. (BL Ms. Add. 15 685, fol. 1r). Die Überlieferung der Übersetzung von Konrad von Ammenhausen bietet hingegen bei drei ihrer vier Autorbilder den Typ des Gelehrten am Schreibtisch: vgl. Stuttgart, LB Cod. poet. et philol. fol. N° 2, fol. 1v; Köln, Hist. Ar-

- chiv W 356, fol. 7r (Abb. in: Konrad von Ammenhausen. Das Schachzabelbuch. Die Illustrationen der Stuttgarter Handschrift [Cod. poet. et philol. fol. N° 2] in Abbildung hg. und erläutert v. Carmen Bosch-Schairer, Göppingen 1981 [Litterae 65], S. 1 und S. 146) und London BL Add. 11 616, fol. 6r. In der Überlieferung französischer Cessolis-Übersetzungen dominiert hingegen bei den Titel- bzw. Eingangsbildern der Typus des Dedikationsbildes: vgl. Paris, BN fr. 1728, fol. 157r (zur Übersetzung des Jean de Vignay) oder Paris, BN fr. 2000, fol. 2v (zur Übersetzung des Jean Ferron).
- 38 Der Renner von Hugo von Trimberg. Hg. v. Gustav Ehrismann (1908). Mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle. 4 Bde., Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke, Bd. I, Vv. 1315 ff.; vgl. dazu die entsprechenden Bilder in den Hss.: Cologny-Genf, Bibliotheca Bodmeriana Cod. 91, fol. 18r (wobei hier die Malanweisung nicht den ›Autor‹ profiliert, sondern den ›Renner‹: »Hye sol der renner auff aynem stuel sitzen«; Abb. in: Jakob Lehmann: Wenn Nürnberg mein wär', wollt ich's in Bamberg verzehren. Vom literarischen Bamberg, in: Colloquium Historicum Wirsbergense. Geschichte am Obermain. Jahrgabe 1974/75, Bd. 9, Bamberg 1975, S. 123; Bild-Beschreibung bei Bruno Müller: Die illustrierte *Renner*-Handschrift in der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny-Genf [Hs. CG] im Vergleich mit den sonst erhaltenen bebilderten *Renner*-Handschriften, in: 109. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, Bamberg 1973, S. 77–160 (hier: S. 91); Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibliothek Hs. 2779, fol. 82r (Beschreibung bei Lehmann, S. 92); Frankfurt, UB Ms. germ. quart. 33, fol. 18v (als Ritter mit ausgeprägter Lehrgeste).
- 39 Vgl. dazu Bruno Müller: Hugo von Trimberg, in: Wolfgang Buhl (Hg.): Fränkische Klassiker. Eine Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen mit 255 Abbildungen, Nürnberg 1971, S. 133–148 (hier: S. 135).
- 40 Abb. in: Robert Luff: Wissensvermittlung im europäischen Mittelalter. ›Imago mundi‹ – Werke und ihre Prologe, Tübingen 1999 (Texte und Textgeschichte 47), Abb. 1, S. 575.
- 41 Entsprechend der *Rosenroman*-Anspielung des Prologs folgen diese Traumbilder im Wesentlichen den Eingangsbildern der *Rosenroman*-Überlieferung, die den Traum des Ich-Erzählers, nur ganz gelegentlich den Hinweis auf Macrobius' Bericht vom Traum des jungen Scipio illustrieren. Die Ich-Figur des *Pèlerinage*-Textes erblickt jedoch im Traum nicht einen lieblichen Garten, sondern das Himmlische Jerusalem; so auch in den Bildern zur deutschen Überlieferung: vgl. Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibl. Cod. 201, fol. 2v, wo der träumende Mönch zugleich mit seiner rechten Hand auf das Traumbild des Himmlischen Jerusalem verweist; Berleburg, Fürstl. Sayn-Wittgensteinsche Schloßbibliothek Nr. 1292, fol. 1r (Abb. in: Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs. Aus der Berleburger Handschrift, hg. v. Aloys Bömer, Berlin 1915 [DTM 25], Tafel I). In der Hamburger Hs. (Staats- und Universitätsbibl. Cod. germ. 18) fehlen allerdings die beiden ersten Blätter und damit wohl auch dieses Eingangsbild; vgl. dazu Guillaume de Deguileville: Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Hamburg. Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 18, mit einer Einführung von Ulrike Bodemann, München 1998 (Codices illuminati medii aevi 53), S. 24 f. Die Berliner Hs. (BSB Mg. 624) einer mittelniederländischen *Pèlerinage*-Fassung bietet allerdings – wie oft in der französischen Überlieferung – wieder die Kombination von Lehrszene (fol. 1r) und Traumbild (fol. 1v).
- 42 Im lateinischen Bereich vgl. – neben den zahlreichen Beispielen des diktierenden Johannes, Hieronymus oder Gregor d. G. – etwa die Darstellung des diktierenden Augustinus in der Stuttgarter Hs., LB Cod. theol. et phil. fol. 132, fol. 1v, oder – als zeitgenössischen Autor – des Benediktinerabts Gilles le Muisit mit einer unbeschrifteten Rolle, die sich auf den aufmerksamen Schreiber zubewegt, in der Kortrijk-Hs. (Stadsbibl. 135, fol. 1r) seiner *Tres tractatus*. Im volkssprachigen französischen Bereich bietet ein vergleichbares Diktierbild die reich illustrierte Berliner Hs. (SB Preuß. Kulturbesitz, Hamilton Ms. 193) der *Coutumes et Usages de Beauvais* des Philippe de Beaumanoir in dem Eingangsbild (fol. 1v), das offenbar den Autor unter der Rahmenbeschriftung *Phelipe* im Akt des Diktierens zeigt (Abb. in: Michael Camille: Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, in: Art History 8 [1985], S. 26–49 [hier: Abb. 8]), oder auch die Pariser Hs. (BN fr. u. a. 24541, fol. 2r) der französischen Werke des Benediktiners Gautier de Coincy (Abb. in: Focillon: Le Peintre des Miracles Notre Dame (Anm. 27), Tafel II).
- 43 So die drei Diktierbilder zum *Œuvre* des Bigger von Steinach (fol. 182v), des Reinmar von Zweter (fol. 323r) und des Konrad von Würzburg (fol. 383r).
- 44 Zu den Autorbildern der Rudolf-von-Ems-Überlieferung vgl. Ursula Peters: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 119 (2000), S. 321–368 (hier: S. 350–360); neuerdings Sebastian Coxon: The Presentation of

- Authorship in Medieval German Narrative Literature 1220–1290, Oxford 2001, S. 37–94, der den bisher bekannten fünf Autorbildern drei weitere (aus der *Weltchronik*- und der *Barlaam*-Überlieferung) hinzufügt.
- 45 München, BSB Cgm 8345, fol. Iv; Farbab. in: Norbert H. Ott: Texte und Bilder (Anm. 22), Abb. 3.
- 46 Michael Curschmann: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 378–470 (hier: S. 423 f.).
- 47 Frontalsitz mit Autoritätsdemonstration, allerdings ohne jede Art von Lehrkonnotation, bietet auch das Bild König Wenzels von Böhmen (fol. 10r).
- 48 Abb. in: Andreas Fingernagel/Martin Roland: Mitteleuropäische Schulen I (ca. 1250–1350), Wien 1977 (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe I, Band 10. Tafel- und Registerband (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 245)), Abb. 431.; vgl. auch Peters: Autorbilder (Anm. 44), Abb. 2.
- 49 Abb. in: Bosch-Schairer (Hg.): Konrad von Ammenhausen (Anm. 37), S. 3. Im Rahmen der Konrad-von-Ammenhausen-Überlieferung des *Schachzabelbuchs* ist dies das einzige Bild des Autors der lateinischen Vorlage; vgl. dazu Ulrike Spyra: Das Schachzabelbuch Cod. poet. et phil. fol. 2 der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, in: Bibliothek und Wissenschaft, 27 (1994), S. 189–209 (hier: S. 194), die auf vergleichbare Autorbildtypen in der lateinischen Cessolis-Überlieferung verweist. Auch in der Wolfenbütteler Handschrift (HAB 25. Aug. 40) der deutschen Prosaübersetzung des *Liber scaccorum* des Dominikaners Jacobus de Cessolis geht dem Prolog, der in der Ich-Rede die Entstehungsgeschichte des lateinischen Textes bietet, ein Eingangsbild (fol. 1r) voraus, das einen frontal mit einem offenen Buch im Schoß sitzenden Dominikaner darstellt, der mit den Fingern seiner rechten Hand auf die beschriebenen Seiten des Buches verweist, die linke in einer autoritativen Geste mit zwei nach oben ausgestreckten Fingern erhebt. In der Dresdner Hs. (Sächs. LB M 69b, fol. 7r) dieser Prosaübersetzung sitzt ein älterer Herr (mit langem Haar und Bart) leicht nach links gerichtet auf einer Bank und verweist ebenfalls mit der rechten Hand auf die beschriebenen Seiten eines Buches in seinem Schoß.
- 50 Abb. in: Martin H. Jones (Hg.): The Carmina Burana. Four Essays, London 2000, Plate 19.
- 51 Sachsenspiegel. Landrecht, hg. v. Karl A. Eckhardt, Göttingen/Berlin/Frankfurt 1955–1956 (Germanenrechte NF. Land- und Lehnrechtsbücher III, 2), S. 51: »Des hejlighen gheystes minne de sterke mine sinne, dat ich recht unde unrecht den Sassen bescheide«.
- 52 Faks.: Der Oldenburger Sachsenspiegel. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex picturatus Oldenburgensis CIM 410 der Landesbibliothek Oldenburg. Textband/Kommentarband, hg. v. Ruth Schmidt-Wiegand, Graz 1995/96 (Codices Selecti CI).
- 53 Abb. der Initiale (p. 5) dieser Handschrift (im Privatbesitz) in: Egbert Koolman/Ewald Gäßler/Friedrich Scheele (Hg.): Beiträge und Katalog zu den Ausstellungen. Bilderhandschriften des Sachsen spiegels – Niederdeutsche Sachsenpiegel und Nun vernehmet in Land und Stadt – Oldenburg. Sachsenpiegel. Stadtrecht, Oldenburg²1995, S. 440, Abb. 137.
- 54 Vgl. Quintilian (Anm. 34) XI, 3, 92: Zusammenschluss von Mittelfinger und Daumen, während die drei anderen Finger entfaltet bleiben.
- 55 Abb. in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss. Fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann. Bd. 3, Lieferung 1, München 1998 (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), Abb. 41. Die Inschrift lautet: »ain gûten rat will ich dir geben wilt du erwerben ewig leben so hiet dich vor falsen rat und vor bêser mise tat vnd hût dich zû allen studen das du in kainer tod sind werst gefunden wen du wirst dar vmm verlorn und hit dich vor gotes zoren«. Ebd., S. 16.
- 56 Dieser Typus der Autorpräsentation ist am besten dokumentiert; vgl. etwa Peter Bloch: Autorenbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum, 1. Bd., 1968, Sp. 232–234, vor allem aber Meier: Ecce auctor (Anm. 25), S. 347–351.
- 57 Abb. in: David J. A. Ross: Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A Study in Comparative Iconography, Cambridge 1971, S. 20f., Bild Nr. 2; Coxon: Presentation (Anm. 44), S. 73, Bild Nr. 5.
- 58 Abb. in: Wachinger: Autorschaft und Überlieferung (Anm. 6), S. 24; vgl. auch ders.: Wolfram von Eschenbach am Schreibpult?, in: Joachim Heinzle/L. Peter Johnson/Gisela Vollmann-Profe (Hg.):

- Probleme der Parzival-Philologie. Marburger Kolloquium 1990, Berlin 1992 (Wolfram-Studien 12), S. 9–14, Abb. 1.
- 59 Abb. und Diskussion dieses Bildes eines gelehrten Schreibers, das in der Münchner Handschrift von Rudolfs *Weltchronik* das »Buch der Könige« und die dazwischengeschaltete panegyrische Stauferpartie einleitet, in: Erika Ismael-Weigle: Rudolf von Ems: Wilhelm von Orlens. Studien zur Ausstattung und zur Ikonographie einer illustrierten deutschen Epenhandschrift des 13. Jahrhunderts am Beispiel des Cgm 63 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII, Vol. 285), Abb. 35, sowie S. 162.
- 60 Abb. in: Bosch-Schairer: Schachzabelbuch (Anm. 37), S. 1 und S. 146; das Autorbild der Stuttgarter Hs. auch bei Spyra: Schachzabelbuch (Anm. 49), S. 203, die zu Recht überlegt, ob in diesem Bild nicht der Typus des Evangelistenbildes mit der Darstellung des Hieronymus im Gehäuse kombiniert worden sei (ebd., S. 194). In dem Eingangsbild der Londoner *Schachzabelbuch*-Hs. (BL Add. 11 616, fol. 6r, vgl. Abb. 12) fehlen die Accessoires von Schreibaktivitäten: Die halbfrontal, leicht nach rechts gerichtete Figur weist mit der rechten Hand nur sehr generell in Richtung des vor ihr auf dem Schreibpult liegenden geöffneten Buches.
- 61 Abb. in: Lehmann-Haupt: Schwäbische Federzeichnungen (Anm. 23), Abb. 56; vgl. auch Kurt Otto Seidel (Hg.): Teichner-Reden. Ausgewählte Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung, Göttingen 1978 (Litterae 54), Umschlagbild.
- 62 Die Handschrift beginnt auf der gegenüberliegenden Seite (2r) mit: »Wer geren list und lere lieb hett und geren hört weyßheit der gewynnet kunde«.
- 63 Den Hinweis auf diese dem Teichnerbild vergleichbare Autordarstellung verdanke ich Gisela Kornrumpf. Wie in dem Teichnerbild der Berliner Bollstatter-Handschrift sitzt hier der Autor in einer kreisförmigen Umrandung halbfrontal, leicht nach rechts ausgerichtet vor einem Schreibpult und weist mit der rechten Hand in einer deutlichen Zeigegeste auf die beschriebenen Seiten eines geöffneten Buches. Während in dem Teichnerbild der Berliner Handschrift in die Umräumung die auf das Bild folgende Überschrift in abgewandelter Versform eingearbeitet ist (*Hie heb ich an zu tihten und wil geistlich und weltlich sachen usriekten*), bietet das Twingerbild des Münchner Teildrucks biographische Informationen zu dem Autor des folgenden Textes: »Ich Jacob von Königshofen ain priester zû Strauspurg pin ich genannt. Und tûn euch hie Inn disem pûch und Cronig vil aubentürlich dings bekannt«.
- 64 Generell dazu Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), hier auch weiterführende Literatur zu den verschiedensten Aspekten der Autordarstellung in den deutschen und romanischen Liedersammlungen.
- 65 Zu den verschiedenen Bildtypen in der Liederhandschrift C vgl. Hella Frühmorgen-Voß: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift (1969), wieder in: dies.: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. und eingeleitet v. Norbert H. Ott, München 1975 (MTU 50), S. 57–88 (hier: S. 59 ff.).
- 66 Vgl. die Bilder zum Corpus Bliggers von Steinach (fol. 182v), des Schulmeisters von Eßlingen (fol. 292v), Reinmars von Zweter (fol. 323r), Rudolf des Schreibers (fol. 362r), Konrads von Würzburg (fol. 383r) und die Unterweisungsbilder zu den *König Tiro*-Texten (fol. 8r), den *Winsbecke*- (fol. 213r) und *Winsbeckin* (fol. 217r)-Corpora.
- 67 Entsprechende Unterschiede in Bezug auf das folgende Œuvre zeigen etwa auch die Eingangsbilder in der *Lucidarius*-Überlieferung: Während das Schreiberbild der Heidelberger Hs. (UB Cpg 359, fol. 6r), das unter der Überschrift »Hie vohet sich an lutzidarius und set von allen frömden landen« dem Text voransteht, als Autorbild gelten kann, ist das *Magister cum discipulis*-Bild, das in der Münchner Hs. (UB 2° Cod. 688, fol. 260v) als Titelbild dem Textbeginn gegenübersteht, sehr viel enger und vor allem deutlicher textillustrativ auf die Lehrreden des *Lucidarius* bezogen.
- 68 Vgl. etwa die Bezugspunkte in fol. 13r (Schachbrett); 14v; 164v (Vogel); 299r (Kind); 20r; 30r; 120v; 311r (Schriftband bzw. Buch); 48v (die ganze Szene).
- 69 Abb. in: Gebhard Spahr: Weingartner Liederhandschrift. Ihre Geschichte und ihre Miniaturen. Beiheft: Die Miniaturen der Weingartner Liederhandschrift, Weißenhorn 1968.
- 70 Vgl. die Bilder zu den Corpora Meinlohs von Söflingen (p. 20), Albrechts von Johansdorf (p. 40), Hiltbolts von Schwangau (p. 121); aber auch Reinmars (p. 60), des Truchseß von Singenberg (p. 115) und Rubins (p. 131).
- 71 Vgl. etwa Meier: Bilder der Wissenschaft (Anm. 26), Abb. 37, 39, 43, 44, 49, 51.
- 72 Zu den Autorfiguren der romanischen Sammlungen vgl. generell Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), vor allem den Abbildungsteil.

- 73 So sind von den sieben erhaltenen Bildern der Trouvèrhe's a (Rom, Bibl. Vat. reg. lat. 1490) zwei Reiterbilder (fol. 18; 21), drei Berufsbilder (fol. 86, 94, 100) und zwei Bilder mit einer ›redenden‹ Vollfigur (fol. 69 und 82); von den sechs erhaltenen Miniaturen der Trouvèresammlung A (Arras, Bibl. Municipale Nr. 139) sind drei Bilder Reiterdarstellungen (ursprüngliche Zählung: fol. 130r, 133r, 135r), zwei präsentieren den Autor am Schreibpult (fol. 140r, 142v) und ein Bild ist eine auf eine Jeu-Parti-Sammlung bezogene Disputationszene (fol. 145r); von den 18 Initialen-Bildern der Trouvèrhe's O (Paris, BN fr. 846), die allerdings nicht unbedingt Autordarstellungen sind (vgl. dazu Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), S. 409–411), folgen drei Bilder jenem für die Trobadorhandschriften charakteristischen Figurentypus mit einem ausgeprägten Redegestensystem (fol. 14r, 21v, 53v), zwei Bilder bieten eine Unterweisungsszene (fol. 89v, 127v). Faks. von Hs. A: *Le Chansonnier d'Arras. Reproduction et phototypie. Introduction par Alfred Jeanroy, Paris 1875–1925*; Hs. O: *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. Publiés en Facsimilés et transcrits en notation moderne par Jean Beck. Tome Premier. Reproduction phototypique du chansonnier Cangé. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français N° 846, Paris/Philadelphia 1927*; zu den Bildern von a und A vgl. Huot: *From Song to Book* (Anm. 5), S. 55–57.
- 74 Vgl. etwa Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), Abb. 27–32. Diese Rede- bzw. Zeigegesten bestimmen auch einen Großteil der Reiterbilder der Trobadorhs. M (Paris, BN fr. 12474), die nur selten den Ritter in voller Rüstung im Galopp bieten, sondern meist als höfische Herren auf ihrem Pferd mit – allerdings nicht immer gut erkennbaren – Handgesten: vgl. etwa fol. 25r, 37r, 89r, 99r, 103r, 110r, 124r, 135r, 148r, 152r, 159r, 207r. In den Trobadorhandschriften wechseln generelle Gebärden wie vorgestreckte Hände und ausgebreitete Arme, die eventuell den Trobador als Bittenden präsentieren, mit verschiedenen Redegesten und in seltenen Fällen sehr speziellen Arm- und Handstellungen, etwa der Trauergeste des Guillem de la Tor in Hs. I (fol. 131v), der seinen Kopf auf die linke Hand stützt, oder – noch deutlicher – die Inaktivitäts- bzw. Verweigerungsgeste des Marcabru in Hs. K (fol. 102r), der seine Arme vor dem Oberkörper verschränkt; vgl. dazu Amira: *Handgebärden* (Anm. 34), Nr. 12; Garnier: *Langage* (Anm. 24), S. 216 ff.
- 75 Zwei Bilder (fol. 1r und fol. 66r) sind sogar identisch: Fol. 1r leitet den *Ensenhamen* des Arnaut de Maroill ein und fol. 66r im Trobadorteil das Liedcorpus dieses Autors.
- 76 Lediglich das Folquet-de-Marseilla-Bild (fol. 55r) zu Beginn der Trobadorsammlung (vgl. Abb. 2) und das sitzende Paar der Eingangsigniale zum Liedcorpus des Richard de Barbezieu (fol. 71v) fallen aus dem Normaltypus der Initialenausgestaltung von N heraus.
- 77 Fol. 14v, 55r (Bischofsstab), 66r, 103r, 108v, 111v, 129r, 150r, 192r, 275r.
- 78 Fol. 10r, 21r, 23v, 24v, 26v, 27v, 47r, 108v, 129r, 163r, 197r.
- 79 Fol. 14v, 27v, 47r, Trobadorpartie: 55r, 66r, 71v, 103r, 111v, 137r, 163r, 197r, 199v, 203r, 206v, 218 r, 275r.
- 80 Stab in der linken und Zeigegestus des *digitus argumentalis* der rechten Hand wie etwa zum Corpus des Arnaut de Maroill (fol. 66r), des Peire Milon (fol. 103r) und Bernarts de Ventadorn (fol. 137r); Demonstrationsgeste der ausgestreckten offenen Handfläche der linken und Griff in die Tasselschnur mit der rechten Hand wie zum Corpus Guirauts de Borneill (fol. 163r) oder des Guillem Ademar (fol. 197r); Doppelgeste mit hoch erhobenen Zeigefinger der linken und ausgestreckter offener Handfläche der rechten Hand wie zum Corpus des Guillem de St. Leidier (fol. 199v) oder hoch erhobenen Arm mit offener Handfläche der linken und Stab in der rechten Hand wie zum Corpus des Gaucelm Faidit (fol. 111v), linke Hand auf dem rechten Arm und hoch erhobenen ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand wie zum Corpus des Gui d'Uissel (fol. 203v).
- 81 Zu den Liedcorpora des Monge de Montaudon (fol. 183v) und des Arnaut Daniel (fol. 202v).
- 82 Auch die Initialenfigur zum Corpus des Elias Cairel (fol. 232v) scheint eine Verweisgeste auf den nebenstehenden Text zu bieten; vgl. die Abb. in: Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), Abb. 3.
- 83 Abb. in: ebd., Abb. 5.
- 84 Diese Verbindung von leicht ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger und den nach innen geneigten anderen Fingern, die Michael Camille: *Word, Text, Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex*, in: *Testi e immagine nell'alto medioevo. 15–21 aprile 1993. Tome primo, Spoleto 1994* (Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull' alto medioevo XLI), S. 65–92, als »two-fingered sign« bezeichnet, ist bei Quintilian: *Ausbildung des Redners* (Anm. 34), XI, 98, S. 644 eine der Varianten, die *aptus ad disputandum* sei; vgl. auch F. Roland Varwig: *Chironomie*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, 1994, Sp. 175–190 (hier: Sp. 181).
- 85 Zum Liedcorpus des Arnaut Tintinhac (p. 69), Arnaut Plaguet (p. 71), Albertet (p. 90) und Guiraut d'Españha (p. 231).

- 86 Dies ist auf den mir vorliegenden Fotos nicht genau zu erkennen.
- 87 So sieht etwa Michael Camille: *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, in: *Art History* 8 (1985), S. 26–49 (hier: S. 28), in der Zeigefinger-Geste, die ihre Wurzeln in der Verbildlichung der rhetorischen *declamatio* habe, ein universelles Zeichen für akustische Performanz, das »the sound of the voice« evoziere.
- 88 Vgl. etwa in Hs. A: Guiraut de Borneill (fol. 11r), Folquet de Marseilla (fol. 61v), Gausbert de Poicibot (fol. 115r), Aimeric de Belenoi (fol. 119r), Daude de Pradas (fol. 122r); in I: Arnaut de Maroill (fol. 46r), Folquet de Marseilla (fol. 61r); in K: Folquet de Marseilla (fol. 46r), Uc Brunet (fol. 86v), Monge de Montaudon (fol. 121r); in M: Guiraut de Borneill (fol. 1r); in C: Monge de Montaudon (fol. 183v), Arnaut Daniel (fol. 202v), Elias Cairel (fol. 232v), Monge de Foyssan (fol. 345v). Zu den Schriftlichkeitssignalen der Trobador- und Trouvèrehandschriften vgl. Peters: Ordnungsfunktion (Anm. 5), S. 422–425.
- 89 Das gilt vor allem für die erhaltenen Autorfigur-Bilder der Trobadorhs. C mit Buch in der rechten und Zeigegestus der linken Hand (vgl. Abb. 18–20), aber auch für fol. 119r und 122r der Trobadorhs. A, fol. 46r und 61r der Hs. I, fol. 86v der Hs. K und nicht zuletzt für das Eingangsbild der Trobadorhs. M (vgl. Abb. 1), in der ein Gelehrter mit Zeigegestus vor einem aufgeschlagenen Buch sitzt.
- 90 Diese offene Formulierung wählt Franz-Josef Holznapel: *Wege in die Schriftlichkeit* (Anm. 5), S. 71, um sich nicht vorschnell auf eine Bestimmung dieses Accessoires als Spruch- oder Schriftband, als Pergamentrolle, Brief oder Fahne festzulegen. Auch in den Bildern der Trouvèrehandschriften sind die (Autor-)Figuren gelegentlich mit Schrift- oder Spruchbändern ausgestattet: etwa in Hs. M (Paris, BN fr. 844) zum Liedcorpus des Maistre Willaume le Vinier (fol. 97r) und Piere de le Piere (fol. 144r), in dem Gesprächsbild der Eingangsminiatur der Hs. P (Paris, BN fr. 847, fol. 1r), in dem der Herr sich einer Dame zuwendet mit einer ausgeprägten Demonstrationsgeste der rechten und einem locker nach unten gehaltenen unbeschrifteten Schriftband in der linken Hand, und schließlich in einer Reihe von Bildern der Hs. O (Paris, BN fr. 846), die allerdings als Initialenbilder des Alphabets nicht unbedingt Autorbilder sind: fol. 46v, 56r, 56v, 85v, 94r, 132v, 140r.
- 91 Schnell: *Vom Sänger zum Autor* (Anm. 10), S. 112–115.
- 92 In Hs. A: etwa Peire Rogiers (fol. 107v) und Jaufre Rudel (fol. 127r), mit Jagdvogel auf der Hand: Raimon de Miraval (fol. 43r), Guillaume de St. Leidier (fol. 131r), Peirol (fol. 147r); Hs. I: Raimon de Miraval (fol. 67v); Raimbaut de Vaqueiras (fol. 75v), Viscomte de Saint-Antonin (fol. 82r), Uc de Saint Circ (fol. 127v) und Garin le Brun (fol. 159r); Hs. K: Aimeric de Peguillan (fol. 37r), Gui d'Uissel (fol. 73r), Guillem d'Ademar (fol. 88r), Peire de Maensac (fol. 93r), Jaufre Rudel (fol. 107v), Richard de Tarascon und Bertrand del Poiet (fol. 108v), Berengier del Palazol (fol. 126r), Peire Bremon (fol. 127r), Guillem Rainol (fol. 129r), Aimeric de Mantleon zu einem Partimen (fol. 138r), Guillem de Berguedan (fol. 178r). Die Reiterbilder von M sind mit wenigen Ausnahmen im höfischen Duktus; deutlichere Redegesten zeigen Folquet de Marseilla (fol. 25r), Albertet (fol. 124r), Cadenet (fol. 152r), Peire Cardenal (fol. 207r).
- 93 Zur Diskussion um die Pergamentrollen, Spruch- oder Schriftbänder vgl. Richard H. Rouse: *Roll and Codex: The Transmission of the Works of Reinmar von Zweter* (1982), wieder in: Mary A. Rouse/Richard H. Rouse: *Authentic Witnesses: Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre Dame, Indiana 1991 (Publications in Medieval Studies. The Medieval Institute of the University of Notre Dame 17), S. 13–29; Franz H. Bäuml/Richard H. Rouse: *Roll and Codex: A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105 (1983), S. 192–231 und S. 317–330; Huot: *From Song to Book* (Anm. 5), S. 44 und S. 230 f.; Michael Camille: *Visual signs of the sacred page: books in the Bible moralisée*, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 111–130 (hier: S. 128); Curschmann: *Pictura laicorum litteratura?* (Anm. 7), S. 121–226; Holznapel: *Wege in die Schriftlichkeit* (Anm. 5), S. 71–73; Susanne Wittekind: *Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 343–367; Cramer: *Waz hilfet âne sinne kunst?* (Anm. 9), S. 27 f. und neuerdings Schnell: *Vom Sänger zum Autor* (Anm. 10), S. 112–115. Bei dieser sehr heterogenen Diskussion um die »Aussage« der Pergamentstreifen hinsichtlich des Problems von Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit spielen ganz verschiedene Fragen eine Rolle: die Unterscheidung beschrifteter und unbeschrifteter Rollen, die Differenzierung zwischen Spruch- und Schriftbändern, die Abgrenzung der Pergamentrolle vom Codex und schließlich – im Falle von Illustrationszyklen – die Einbindung der Pergamentrollen in die Szenerie der Handlung. Bei allen Unterschieden im Einzelnen zeichnet sich jedoch ein Konsens der Forschung darüber ab, dass zwar prinzipiell beschriftete oder unbe-

- schriftete Rollen im Vergleich zum Buch eher für das gesprochene Wort, etwa als Accessoire der Propheten die prophetische Rede im Gegensatz zum Buch als Schrifttext der Evangelisten stehen, daneben jedoch immer wieder im Umkreis von Autorbildern auch deren schriftliche *auctoritas* markieren könnten. Diese Ambivalenz der Zuschreibung bestimmt auch die neuere Minnesang- und Trouvèryerikforschung, sobald die Bilder der Liedüberlieferung als Argument eingesetzt werden: Sylvia Huot und Michael Curschmann sehen – wie auch Michael Camille – in den Schriftrollen eher »Sprachgesten« (im Gegensatz zu den Schriftlichkeitssignalen des Wachsdiptychons oder des Buches), während Bäuml/Rouse, ansatzweise auch Holznagel, neuerdings dezidiert Cramer und Schnell den Aspekt der schriftlichen Fixierung, den Weg der Lieder zum Codex betonen, den die Streifen evozierten. Und doch hat Huot: *From Song to Book* (Anm. 5), S. 44 gezeigt, dass in französischen illustrierten Sammelhandschriften des 13. Jahrhundert, etwa der berühmten Pariser Arsenal-Hs. 3412, offenbar feste autor- und texttypenspezifische Zuweisungsmuster für den Einsatz von beschrifteten oder unbeschrifteten Rollen existieren, dass Autorbilder zu großen Erzähltexten wie höfischen Romanen und Chansons de geste, aber auch zu gelehrt-wissenschaftlichen Texten mit Wachsdiptychen oder Büchern versehen sind, während bei Dits oder Spruchsammlungen von Autoritäten eher Pergamentrollen auftreten. Insofern scheint die Häufigkeit der Pergamentrollen in den deutschen Liederhandschriften doch eher auf den Umkreis von Rede zu zielen.
- 94 Dieser Bildtypus der Belehrung ist in einer Reihe von Unterweisungsbildern aus der lateinischen und volkssprachigen illustrierten Überlieferung des *Speculum maius* des Vinzenz von Beauvais bei Christel Meier: *Bilder der Wissenschaft* (Anm. 26) vertreten; vgl. hier Abb. 37–39, 41, 43, 44, 47–49, 51.
- 95 Zur Zeigegeste des hoch erhobenen, ausgestreckten Zeigefingers vgl. in Hs. A: fol. 39r, 70r, 86r, 110v, 119r, 126v, 134r; in Hs. I: fol. 14r, 26v, 39r, 50v, 65r, 80v, 95v, 102v, 106r, 108v, 110r, 111v, 113v, 121v, 130v; in Hs. K: fol. 86v, 93v, 116v. Auch bei den Autorbildern der italienischen Liedersammlung Florenz, BNC Ms. Banco Rari 217, dominieren diese charakteristischen Gesten der Demonstration und Argumentation (Abb. 33–36): vgl. etwa Zeigegeste mit *digitus argumentalis* (fol. 6v, 12v, 14r, 18v, 20r, 28v, 32r, 55r), einfach Demonstrations- bzw. Argumentationsgeste (fol. 9r, 9v, 10r, 10 v, 11r, 25v, 26r, 29v, 30r, 38r), mit Pergamentblatt oder -rolle (fol. 15r, 17r, 18r, 47v).
- 96 Vgl. oben S. 37.
- 97 Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 857, fol. 117r. Abb. in: Joachim Heinzle: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung* (1987). Überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt 1994, Umschlagbild; zur Redeeröffnungsgeste und den Verbindungen des Bilderschmucks zu italienischen Trobadorhandschriften vgl. hier S. 110f. Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen dieser Eingangsinitiale und den Initialen der Trobadorhandschriften A, I, K und vor allem N frappierend. Umso mehr fällt allerdings auf, dass die Trobadorbilder keine dieser sehr charakteristischen rhetorischen Gesten der *declamatio* bieten.
- 98 Etwa in Hs. N: fol. 55r, 66r, 71v, 103r, 137r, 163r, 197r, 199v, 203v, 206v, 218r, 275r; vor allem aber die erhaltenen Bilder in den Hss. C und E (vgl. Abb. 18–22). In der Nottinghamer Sammelhs. (University of Nottingham, Hayward Library, Middleton Ms. Mi LM 6) höfischer Epen, Chansons de gestes und Fabliaux findet sich in der Schlusspartie der *Chanson d'Aspremont* zu der Erzählerrede »Signor baron, plait vos a escolter« (V. 10556) eine gerahmte Figur in Frontalstellung beigefügt (fol. 299v), die mit ihrer Zeigegeste der linken Hand den Trobadorbildern der italienischen Sammlungen A, I und K sehr nahe kommt. Auch sie scheint mir allerdings mit ihrem auf den nebenstehenden Text weisenden *digitus argumentalis* weniger die Mündlichkeit des Erzählers zu thematisieren als seinen *auctoritas*-Anspruch zu unterstreichen (Abb. 37).
- 99 Etwa jene von Kendrick: *Game of Love* (Anm. 5) diskutierte Eingangsminiatur der Trobadorhs. M zum Liedcorpus des Guiraut de Borneill (vgl. Abb. 1); aber auch in Hs. A: Aimeric de Belenoi (fol. 119r), Daude de Pradas (fol. 122r); in Hs. I: Arnaut de Maroill (fol. 46r) und Hs. K: Folquet de Marseilla (fol. 46r), Uc Brunet (fol. 86v); vgl. dazu Peters: *Ordnungsfunktion* (Anm. 5), Abb. 36–41.
- 100 Von den 21 Bildern dieser Handschrift bieten 17 Reiterbilder den Typus des höfischen Herrn, zwei Bilder – zum Corpus des Peire Vidal (fol. 51r) und Bertran de Born (fol. 227r) – sind die üblichen Ritterbilder in voller Rüstung, das Bild zum Corpus des Jaufre Rudel (fol. 165r) präsentiert ein Liebespaar, und das Eingangsbild zum Corpus des Guiraut de Borneill (fol. 1r) ist jenes programmatische Gelehrtenbild am Schreibpult.
- 101 Vgl. Anm. 75 zu den beiden identischen Bildern in N.
- 102 Vgl. etwa in Hs. A: fol. 11r, 61v, 110v, 113r, 115r, 119r, 122r, 143v, 154r; Hs. I: fol. 11r, 46r, 61r, 80v, 102v, 104r, 107v, 110r, 111v, 113v, 135r, 190v; Hs. K: fol. 1r, 2v, 33r, 46r, 64v, 86v, 95r, 96v, 98v, 111r, 116v, 121r, 149r; Hs. M: fol. 1r; Hs. N: fol. 55r (vgl. etwa Abb. 26, 27, 28, 30, 31, 32).

- 103 Hs. A: Guiraut de Borneill (fol. 11r), Folquet de Marseilla in Bischofshabit im Frontalsitz auf dem Pferd (fol. 61v), Cadenet im Deutschordensmantel (fol. 143v), Roi Richard (fol. 203r), evtl. auch Peire d'Alvernhe (fol. 9r) und Arnaut Daniel (fol. 39r); Hs. I: Peire d'Alvernhe (fol. 11r), Gausbert de Poicibot (fol. 80v), Uc Brunet (fol. 102v), Guillaume Ademar (fol. 104r), Peire Guillem im Deutschordensmantel (fol. 110r), Cadenet im Deutschordensmantel (fol. 113v), evtl. auch Arnaut Maroill (fol. 46r); Hs. K: Peire d'Alvernhe (fol. 1r), Peire Rogier (fol. 2v), Folquet de Marseilla (fol. 46r), Gausbert de Poicibot (fol. 64v), Cadenet im Deutschordensmantel (fol. 98v), Monge de Montaudon (fol. 121r), Peire Cardenal (fol. 149r).
- 104 So etwa die Vida-Informationen zu Peire d'Alvernhe (Hs. A: fol. 1r; I: fol. 11r): »e pois el fetz penitensa et mori« (S. 264); zu Cadenet (Hs. A: fol. 143v; I: fol. 113v; K: fol. 98v): »si se rendet a l'Ospital« (S. 500); zu Peire Guillem (Hs. I: fol. 110r; K: fol. 95v): »E rendet se a l'ordre de la Spaza« (S. 436); zu Guillem Ademar (Hs. I: fol. 104r): »E pois el se rendet e l'ordre de Granmon« (S. 349); zu Elias de Barjols (Hs. K: fol. 116v): »Et el s'en anet rendre a l'hospital de Saint Beneic d'Avignon« (S. 215); zu Folquets de Marseilla Bischofswürde (Hs. A: fol. 61v; I: fol. 61r; K: fol. 46r; N: fol. 55r) vgl. Anm. 19.
- 105 Vgl. Anm. 15 und 16.

Stephanie Altrock/Gerald Kapfhammer

HAND-BÜCHER: DIE HAND DES AUTORS UND SEIN BUCH

Im Gegensatz zu Albrecht Dürers Kupferstichen von Willibald Pirckheimer¹ (1524) und Philipp Melanchthon² (1526), in denen er sich darauf konzentriert, allein durch die authentische Abbildung der Physiognomie einen Eindruck ihrer individuellen Erscheinung zu geben, stellt er in seinem ebenfalls 1526 entstandenen Kupferstichporträt des Erasmus von Rotterdam dessen Hände in das Zentrum des Bildes. Dürer zeigt ihn, dem traditionellen Bildtypus des schreibenden Autors entsprechend,³ an einem Pult, umgeben von einer Vielzahl an Attributen seines gelehrten Wissens.⁴

Erasmus' Gesicht trägt deutliche, individuelle Züge, ist aber nur im Halbprofil zu erkennen, und sein nach unten gerichteter Blick lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Hände: beide liegen dicht beieinander auf einem Stück Papier oder Pergament; während er mit der rechten schreibt, hält er in der linken ein Tintenfass. Ebenso wie das Gesicht sind auch die Hände nicht idealtypisch abgebildet, sondern wurden porträtiert: Sie wirken groß, schwer, in natürlicher Schreibhaltung. Dürer positionierte sie offenkundig gezielt im Bildmittelpunkt: Genau in ihnen kreuzen sich die Bilddiagonalen. Dürers Erasmus-Porträt ist das vielleicht herausragendste Beispiel der Darstellung einer prominenten Gelehrtenpersönlichkeit, deren Dignität nicht allein – wie in vielen frühneuzeitlichen Gelehrten- und Autorenporträts – durch die individuelle Abbildung des Gesichtes, sondern zusätzlich über die Hände vermittelt wird.

Im Umfeld der seit einigen Jahren intensiv geführten Forschungsdiskussionen um Autorschaft und Autorschaftsvorstellungen in mittelalterlicher Literatur⁵ werden neuerdings verstärkt auch bildliche Autorfigurationen berücksichtigt.⁶ Bei der Untersuchung der Ausbildung und Realisierung bildlicher Autorkonzeptionen und deren Funktionalisierung innerhalb verschiedener Textcorpora konnten einzelne Bildtypen herausgearbeitet werden, die durch ein bestimmtes Repertoire an ikonographischen Formeln und durch Kombinationen differierender Aspekte von Autorschaftsfigurationen unterschiedliche Verständnisebenen des Autorschaftskonzeptes abrufen und gleichzeitig die Vorstellung einer spezifischen Autor- und Text-*auctoritas* generieren. Bevorzugte Verwendung finden dabei solche Bildtypen, die ohne Zusatzinformationen das Thema Autorschaft beziehungsweise die Autor-*auctoritas* ins Bild setzen, indem sie die Tätigkeiten des Autors, also das Schreiben, Lesen, Lehren, Disputieren oder auch das Nachdenken und die Inspiration darstellen. Die Inspiration⁷ wird, etwa in Evangelistenbildern, meist zeichenhaft-symbolisch an-



Abb. 1

Albrecht Dürer: Porträt des Erasmus von Rotterdam, 1526

gedeutet, die anderen Tätigkeitsbereiche dagegen können wesentlich durch die Handdarstellung angezeigt werden: Die schreibende, lehrende und disputierende Hand des Autors reklamiert dessen Anspruch auf gelehrte *auctoritas*, während der denkende, kreative Autor nach dem Muster der Melancholiedarstellung sein Kinn in eine Hand schmiegt.⁸ Gleichzeitig demonstriert aber Albrecht Dürer in seinem – auch einem traditionellen Bildmuster verpflichteten – Erasmusporträt, dass die Autorhand nicht nur einen Aspekt gelehrter Autorität abbilden, sondern zum wichtigsten Bedeutungsträger funktionalisiert werden kann.

Ausgehend von dieser Beobachtung sollen im Folgenden exemplarisch einige im deutschsprachigen Gebiet entstandene Autorbilder aus Inkunabeln und Drucken besonders des frühen 16. Jahrhunderts – und damit aus dem näheren Umkreis des Erasmus-Bildes – daraufhin untersucht werden, inwieweit in ihnen traditionelle Muster der Autordarstellung übernommen oder, insbesondere durch eine gezielte Funktionalisierung der Autorhand, variiert werden. Dabei wird zu

überprüfen sein, welche Auswirkungen sich dadurch auf die im Bild inszenierte Autor- und Text-*auctoritas* ergeben. Der Schwerpunkt der Bildauswahl liegt auf Lehrszenen (*magister-cum-discipulis*-Szenen), Predigtbildern und Dedikations-szenen; auf dieser Basis sollen im Anschluss einzelne Sonderformen diskutiert werden.

I. DIE HAND DES AUTORS IN »MAGISTER-CUM-DISCIPULIS«-SZENEN

Eine besonders umfangreiche Gruppe innerhalb der traditionellen Autorbild-typen stellen die Lehrszenen beziehungsweise die *magister-cum-discipulis*-Sze-nen dar,⁹ die in den verschiedensten Lehrbüchern Verwendung finden und ein konstantes Repertoire an Bildelementen umfassen: An einem Pult, auf dem meist



Abb. 2

Schulszene. *Thesaurus Veteris et Nove logice Aristotelis*, Köln: Heinrich Quentell, um 1497, Titelblatt

ein Buch (geschlossen oder aufgeschlagen) liegt, steht oder sitzt ein Lehrer vor einem einzelnen Schüler oder einer Gruppe von Schülern. Das Verhältnis zwischen Lehrendem und Schüler(n) wird in fast allen Bildern dieses Typs als hierarchisches Verhältnis ausgedrückt, wobei der Lehrer leicht erhöht vor seinen Schülern sitzt oder steht, während diese auf niedrigen Schemeln am Fuß des Pultes hocken. Die spezifische Lehr-*auctoritas* des Lehrenden wird dabei durch seine Hand angezeigt: In ihr hält er meist eine Rute¹⁰ oder ein Buch, zuweilen vollführt er auch eine Argumentations-, Verweis- oder eine allgemeine Redegeste.¹¹

Für unsere Fragestellung ist dieser Bildtypus besonders interessant, weil zwischen einzelnen Holzschnitten innerhalb jener Gruppe bestimmte Ähnlichkeiten bestehen oder auch signifikante Abhängigkeiten von einer gemeinsamen Vorlage festgestellt werden können. Das ist zunächst nicht überraschend, denn aus finanziellen Gründen wurde ein Druckstock normalerweise, wenn er einmal

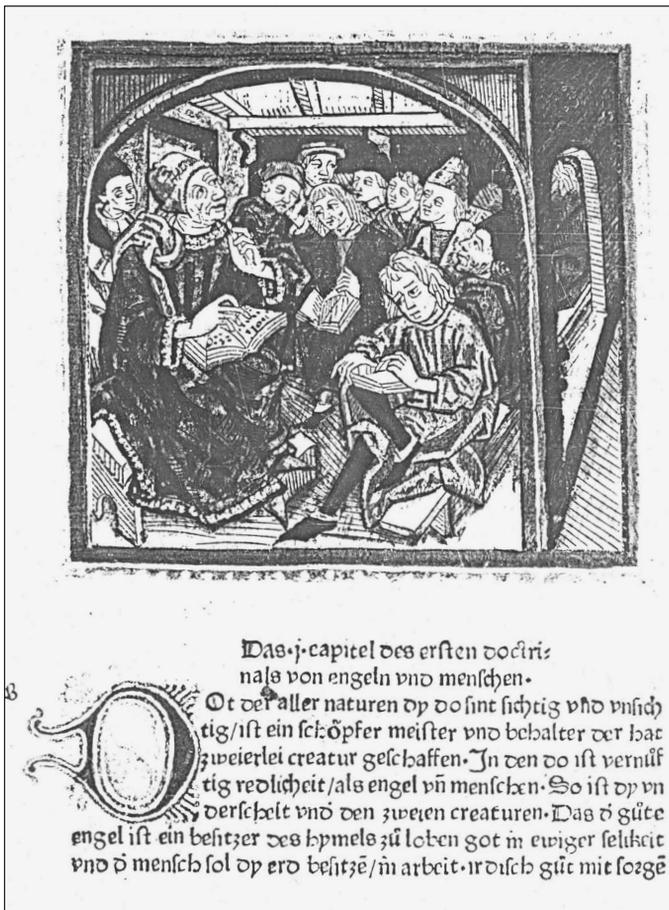


Abb. 3

Schulzene. Erhart
Groß: Der Laien
Doctrinal. Straßburg:
Heinrich Knobloch-
ter. um 1477/1480. Bl. 3v

von einem Künstler entworfen und von einem Formschneider geschnitten war, nicht nur für den Druck eines einzigen Werkes benutzt, sondern fand oft in ganz unterschiedlichen Texten und Büchern Verwendung oder wurde als eine Art Raubdruck kopiert. Dabei wurde der ursprüngliche Druckstock nicht selten leicht verändert und dem neuen Kontext angepasst, in dem er nun stehen sollte. Vergleicht man so entstandene Bildfamilien, beispielsweise in unterschiedlichen Drucken des *Lucidarius*,¹² fällt auf, dass entsprechende Änderungen nicht selten der Handdarstellung des Lehrers und des Schülers und damit gleichfalls, wie zu zeigen sein wird, der Inszenierung der jeweiligen Autor- beziehungsweise Text-*auctoritas* gelten.

I.1. MÜNDLICHE LEHR-»AUCTORITAS« UND SCHRIFTGELEHRTE »AUCTORITAS«

Das Titelblatt eines Druckes des deutschen *Cato*¹³ (Johann Bämmler, Augsburg 1492), ein als Lehrdialog zwischen einem Vater und seinem Sohn konzipierter Text moralisch-didaktischen Inhalts, zeigt eine solche typische Lehrszene.¹⁴



Abb. 4

Schulscene. Cato (vulgo
Disticha Catonis) deutsch,
Augsburg: Johann Bämmler,
1492. Titelblatt



Abb. 5

Schulszene. Cato (vulgo
Disticha catonis) deutsch.
[Wien: Johann von
Winterburg, um 1499].
Titelblatt

In der linken Hälfte des Bildes sitzt auf einem mit einem Baldachin überwölbten, leicht erhöht stehenden Stuhl eine Figur, deren Lehr-*auctoritas* zunächst durch ihren wallenden Bart avisiert wird. Bekleidet ist sie mit einem langen Gewand mit breitem Kragen und einer turbanähnlichen Kopfbedeckung. Ihr gegenüber sitzt auf einem niedrigeren Schemel ein in ein einfaches Gewand gekleideter Schüler. Eingefasst ist diese Szene von einer Mauer, die im Bildhintergrund verläuft und so hoch ist, dass sie gerade noch den Blick auf eine dahinter liegende, hügelige Landschaft freigibt.

Durch die Gestik der beiden dargestellten Personen präsentiert sich das Bild – analog zum Text – als dialogische Lehrszene: Während der Lehrer eine deutliche Argumentationsgeste ausführt, indem er mit dem Zeigefinger der rechten Hand die Innenfläche seiner linken Hand berührt,¹⁵ reagiert der Schüler darauf mit einer einfachen Redegeste. Er hebt seine rechte Hand, deren Finger gestreckt sind;¹⁶ mit seiner linken hält er ein Buch, das auf seinen Knien liegt. Mit der Blickrichtung der beiden Figuren wird gleichzeitig auch der Blick des Betrachters genau auf die Hände des Lehrers, auf seine Argumentationsgeste, gelenkt.

Eine Kopie dieses Holzschnittes, die in einem späteren Druck des gleichen Textes enthalten ist (ohne Ort und Jahr, wahrscheinlich Wien, Johann von Win-

terburg, um 1499),¹⁷ wurde in bezeichnender Weise modifiziert. Die Figuren – und das lässt diesen Holzschnitt als Kopie erscheinen – werden exakt spiegelverkehrt wiedergegeben, der Lehrer ist jetzt in der rechten Bildhälfte, der Schüler in der linken zu sehen. Davon abgesehen entspricht die Bildkomposition selbst in kleinsten Details der Vorlage, allerdings mit einer Ausnahme: Anstelle der Argumentationsgeste zeigt der Lehrer hier mit einer eindeutigen Verweisgeste, wobei der ausgestreckte Zeigefinger überlang erscheint, auf das geöffnete Buch des Schülers. Schüler und Lehrer blicken nicht auf die Hände des Lehrers, sondern sehen sich direkt in die Augen, wodurch der Eindruck eines intensiven, direkten dialogischen Lehrgespräches evoziert wird, das sich jedoch, und das ist der entscheidende Unterschied zum ersten Beispiel, dezidiert auf das Lehrbuch, den lehrhaften Inhalt des Textes stützt. Beide Holzschnitte stellen durch die Darstellung einer Lehrszene den nachfolgenden Text in den Kontext weltlicher Didaxe. Während aber der Holzschnitt des älteren Druckes, die Konzeption des Textes gleichsam illustrierend, programmatisch die mündliche Vermittlung und Aneignung von Wissen ins Bild setzt, stellt die Kopie dieses Bildes dagegen die »auctoritas« schriftlicher Unterweisung in den Mittelpunkt: das Lehrbuch gibt in seinem Titelholzschnitt einen selbstreferenziellen Hinweis auf die eigene Medialität, es verweist den Betrachter/Leser über die Schüler- und Lehrer-Figur auf sich selbst.

Dass dies keineswegs nur ein Einzelfall ist, sondern ganz ähnlich in weiteren Variationen jenes Bildmusters umgesetzt wird, kann anhand der Titelblätter verschiedener Drucke des bereits angesprochenen *Lucidarius* verdeutlicht werden, der von einem anonymen Autor wahrscheinlich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in deutscher Sprache verfasst wurde und sich in der Frühen Neuzeit zu einem Bestseller entwickelte.¹⁸ Das insgesamt drei Bücher umfassende Lehrbuch beginnt als naturphilosophischer Traktat, wobei geographische, meteorologische und astronomische Betrachtungen im Vordergrund stehen. Das zweite Buch belehrt über die Erlösung der Christenheit und widmet sich besonders den Bedeutungen liturgischer Handlungen, während das dritte Buch eschatologische Fragestellungen behandelt. Die Struktur des gesamten Werkes und der Inhalt insbesondere des ersten Buches werden in der als Titelbild vorangestellten Lehrszene vorgeführt.

Diese Lehrszene einer der ersten, bei Anton Sorg 1479 in Augsburg gedruckten Ausgabe des *Lucidarius* entspricht dem bekannten Schema: Auf der rechten Seite des Bildes erblickt man einen Schüler, der auf einem sehr kleinen Schemel sitzt. Auf seinen Knien liegt ein Pergamentblatt, das er mit seiner linken Hand festhält, während er es mit der Feder, die er in seiner rechten Hand hält, beschreibt. Sein Blick richtet sich dabei auf den Lehrer, der, während er vorträgt, vor



Abb. 6

Schulszene. *Lucidarius*.
Augsburg: Johann Bämmler,
1479. Bl. 2r

ihm hin- und herläuft. Die Argumentationsgeste, die er mit beiden Händen vollführt, gleicht exakt der Argumentationsgeste des Lehrenden in Abb. 4. Er schaut hinauf zu dem durch mehrere parallel geführte Wellenlinien angedeuteten, sternbesetzten Himmel. Die scheinbar aus genauer Beobachtung der Natur (hier zusammengefasst im Bild des bestirnten Himmels) erschlossenen Erkenntnisse des Lehrers werden unvermittelt vor dem Schüler entwickelt und an ihn weitergegeben; dieser scheint sie dann sogleich niederzuschreiben. Johann Schönsperger übernahm in seinen *Lucidarius*-Drucken, von denen er zwischen 1482 und 1494 mehrere Auflagen herstellte, jenes Muster und kopierte es sehr genau.



Abb. 7

Schulszene. *Lucidarius*.
Augsburg: Johann
Schönsperger, 1491.
Titelblatt

Der einzig gravierende Unterschied bezieht sich auch hier allein auf Gestik und Blickrichtung der Figuren: Der schreibende Schüler blickt seinen Lehrer an; dieser erwidert den Blick. Gleichzeitig zeigt der Lehrer mit seiner rechten Hand und dem ausgestreckten Zeigefinger in einer deutlichen Verweisgeste auf das von dem Schüler Geschriebene. Wiederum reflektiert diese Szene die dialogische Form des lehrhaften Textes; jetzt allerdings wird weniger der thematische

Schwerpunkt (Erkenntnisse aus Naturbeobachtungen) angedeutet, sondern vielmehr der Prozess der Verschriftlichung mündlicher Lehre präsentiert. Das Titelblatt bietet damit eine verkürzte Entstehungsgeschichte des Textes, wodurch darüber hinaus die Lehr-*auctoritas* des Lehrers/Autors direkt auf den schriftlichen Text, auf das Buch übertragen und dieses zusätzlich legitimiert wird.

Die variierenden Handdarstellungen in den beiden angesprochenen Bildpaaren bieten eine jeweils unterschiedliche Diskussion und Darstellung der Medialität von Kommunikation und Lehre, wobei auffälligerweise die Veränderungen in den Titelblättern der jeweils jüngeren Drucke des *Cato* beziehungsweise des *Lucidarius* gezielt auf die Generierung einer spezifischen Text-*auctoritas* gerichtet zu sein scheinen. Die Thematisierung der schriftlichen Gelehrsamkeit löst in beiden Beispielen das Konzept mündlicher Unterweisung ab und reflektiert damit möglicherweise die sich allmählich vollziehende Durchsetzung des Buchdrucks und die wachsende Bedeutung des Schriftmediums.



Abb. 8

Schulscene.
Exercitium puerorum
in grammatica [...].
Köln: Heinrich
Quentell, 1506.
Titelblatt

I.2. TEXT-»AUCTORITAS« UND AUTOR-»AUCTORITAS«

Alle bislang beschriebenen Bilder verknüpfen die Figur des Lehrenden nicht ausdrücklich mit dem Namen eines Autors. Dadurch bleibt unbestimmt, ob man in ihr den Autor des Werkes oder eine bildliche Formel gelehrter *auctoritas* erkennen soll. Doch auch die *auctoritas* des Lehrenden kann durch die Handdarstellungen differenziert und präzisiert werden. Als Beispiel soll hier ein Holzschnitt fungieren, der zwischen 1506 und 1516 in der Quentellschen Offizin verwendet wurde.¹⁹

Ein Lehrer, der durch seine nimbierte Mitra als Bischof gekennzeichnet ist, steht hinter einem Pult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt, das er mit seiner rechten Hand festhält. Mit seiner linken Hand vollführt er eine Verweisgeste und erscheint so in einem Lehrgespräch mit einem seiner drei Schüler. Dieser Schüler, ganz rechts im Bild und wie die anderen Schüler auf einer niedrigen Bank vor dem



Abb. 9

Schulzene. Hesiodus (lat.). *Opera et dies*.
[übers. v. Nicolò della Valla]. Köln: Heinrich von Neuß, 1510.
Titelblatt

Pult sitzend und den Lehrer anblickend, erwidert die Geste und weist gleichzeitig genau in die Richtung seines Lehrers. Zusätzlich hält er auf seinen Knien, wie die anderen beiden Schüler auch, ein geöffnetes Buch. Das Bild thematisiert die mündliche und schriftgestützte Lehre in ähnlicher Weise wie die bereits besprochenen Bilder, wobei die Mündlichkeit der Kommunikation durch die Schriftbänder zusätzlich angedeutet wird; dass die Schriftbänder leer erscheinen, bleibt ein offenes Problem.²⁰

Beschriftet wurden diese Bänder erst in einer Kopie dieses Druckstockes, der einer *Hesiod*-Übersetzung Vallas vorangestellt wurde, die 1510 in Köln bei einem unbekanntem Drucker erschien.²¹ Der Name des griechischen Dichters ist auf dem leeren Schriftband eingetragen, das dem Bischof zugeordnet ist: »Hesiodus Poeta.«²² Schreiber konnte wahrscheinlich machen, dass sich die Vorlage dieses und des Holzschnittes, der dem Quentellschen Druck beigegeben ist, ursprünglich in einem Werk des Thomas von Aquin befand,²³ wird doch jenem Schüler, der ganz rechts im Bild von dem Lehrer angesprochen wird, über seinem Kopf ein Schriftband mit dem Namen »St. thomas« beigegeben. Außerdem ist er, im Unterschied zum obigen Beispiel, nimbiert, überdies sitzt eine Taube auf seiner Schulter und ein Kelch²⁴ ist vor ihm zu sehen. Die Taube als Symbol für die göttliche Eingebung dient als bekanntes Attribut des hl. Papstes Gregor, findet aber gleichfalls in Darstellungen des Thomas von Aquin Verwendung.²⁵ Die Abgeschlossenheit der Kammer in diesem Bild verdeutlicht noch die Inspirationssituation. Der zweite Schüler ist mit dem Namen »Thomas von Brabant« versehen, womit wahrscheinlich Thomas von Cantimpré²⁶ gemeint sein dürfte, der wie Thomas dem Dominikanerorden angehörte und mit ihm Schüler des Albertus Magnus war. Dies sind Hinweise darauf, dass der mit »Hesiod« bezeichnete und als Bischof gekennzeichnete Lehrer in einer ursprünglichen Version dieses Bildes wohl Albertus Magnus gewesen zu sein scheint.

Sämtliche Mündlichkeitssignale sind in dieser Lehrszene getilgt: Die Redegeste des Bischofs erscheint hier als Verweisgeste, mit der er auf seinen Schüler Thomas und das ihm beigegebene Attribut des Kelches deutet. Auch Thomas vollführt keine Redegeste, sondern hält in der linken Hand ein geöffnetes Buch. Die leeren Schriftbänder dienen nun als Namenstafeln und erscheinen bezeichnenderweise hier nicht mehr in Höhe des Mundes der Dargestellten, sondern direkt über deren Köpfen. Ferner nehmen die anderen beiden Schüler nicht an einem Gespräch teil: Während der mittlere, mit »Thomas von Brabant« betitelte Schüler in sein Buch schaut, das er vor sich hält, sitzt »Ulrich von Straßburg«²⁷ mit dem Rücken zum Lehrer und scheint in sein Buch zu schreiben, in der rechten Hand hält er eine Feder.

Die Veränderung der Gestik im beschriebenen Beispiel bringt ein neues Element in dieses Bildmuster hinein. Die Verweisgeste des Lehrers, die die Redegeste aus dem ersten Beispiel ablöst, dient hier dazu, einen Schüler, und im ursprünglichen Kontext gleichzeitig den Autor des Textes, besonders zu kennzeichnen und den Betrachter auf ihn aufmerksam zu machen. Dadurch, dass die Taube ihn als Inspirierten kennzeichnet und der Nimbus seine Heiligkeit signalisiert, wird seine Dignität noch zusätzlich nach dem Muster des inspirierten Autors herausgestellt. Der beigefügte Name schließlich bündelt diese Autoritätsmerkmale und schreibt sie dem bekannten Theologen zu. Die Aspekte gelehrter Autorität, die die anfangs geschilderten Beispiele aufweisen und die nicht zwingend eine bestimmte Autor-*auctoritas*, sondern vielmehr eine textbezogene *auctoritas* herstellen, werden hier konkretisiert und auf eine bestimmte Person bezogen. Eine Autorisierung des Textes erfolgt somit über die unmittelbare Referenzialisierung auf einen besonders herausgehobenen Autor – die Lehrszene wandelt sich damit zu einem eindeutigen Autorbild.²⁸

Anhand der wenigen hier angeführten Beispiele sollte demonstriert werden, dass innerhalb der Lehrszenen die Autorhand ganz unterschiedlich funktionalisiert werden kann. Das grundsätzliche Repertoire an Handdarstellungen ist dabei nicht sehr umfangreich: Neben Rede- beziehungsweise Argumentations- und Verweisgesten wird die Lehr-*auctoritas* des Lehrers/Autors dadurch angezeigt, dass er ein Buch oder eine Rute in der Hand hält. Umso erstaunlicher ist die breite Bedeutungsvarianz der Handdarstellungen oder Gesten in ihrer jeweiligen Beziehung zum Kontext des Bildes, die, wie gesehen, zentrale Aspekte wie mündliche und schriftgestützte Lehre, die Entstehungsgeschichte des Textes oder auch die Autor-Autorisation berühren können. Dabei werden die üblichen Gesten und Formeln beibehalten, jedoch mit anderen Elementen kombiniert, wodurch die festen Bezüge der Bildelemente innerhalb eines Darstellungsmusters weiter differenziert und so neue Möglichkeiten der Text- und Autor-Autorisation eröffnet werden. Eine interessante Tendenz zeigt sich in dem Bemühen, die Autor-*auctoritas* in den Mittelpunkt der Bildaussage zu stellen. Der Nachweis der *auctoritas* des Urhebers eines Textes bedeutet dann zugleich die Bestätigung der Dignität dieses Textes beziehungsweise des Buches.

Inwieweit dies eine Tendenz ist, die auch in anderen Mustern von Autoren-darstellungen wirksam wird, soll in einem nächsten Schritt anhand der Gruppe der Dedikationsszenen diskutiert werden.

II. DIE SIGNIFIKANZ DER AUTORHAND IN DEDIKATIONSSZENEN: HERRSCHER-»AUCTORITAS« UND AUTOR-»AUCTORITAS«

Dedikationsszenen gehören wie die Lehrszenen zu den traditionellen Autorbildtypen, deren ikonographische Wurzeln bis in die Antike reichen. Sie stellen nicht eine spezifische Tätigkeit des Autors dar, sondern die Übergabe des abgeschlossenen Werkes an eine Autorität aus dem geistlichen oder aus dem weltlichen Bereich. Autor und Werk werden in der Dedikationsszene in eine enge Beziehung zur adressierten Instanz gesetzt, die im Idealfall zugleich den Auftraggeber und den ersten Rezipienten des Buches bezeichnet. Dedikationsbilder können somit »den Ursprung und den ersten Akzeptionsakt bleibend dokumentieren und so dem Werk Dignität verleihen«.²⁹

Der von Konrad Celtis³⁰ besorgten Ausgabe der Werke Hrotsvits von Gandersheim (935–973)³¹ mit dem Titel *Opera Hrosvithe Illustris Vir/ginis et Monialis Germane Gen/te Saxonica Orte Nuper A Conra/do Celte Inventa*, die 1501 in Nürnberg gedruckt wurde, sind gleich zwei Dedikationsszenen inseriert, die Albrecht Dürer zugeschrieben werden.³² Grundlage der Ausgabe ist der Text einer um das Jahr 1000 entstandenen Handschrift, in der Hrotsvits Schriften überliefert sind und die Celtis 1493 im Kloster St. Emmeran in Regensburg entdeckt hatte. Seine Entdeckung wurde von den Humanisten begeistert aufgenommen, wie zahlreiche Lobgedichte beweisen, die in dieser Zeit entstanden und die Hrotsvit als erste deutsche Dichterin feiern. Die besondere Wertschätzung Hrotsvits scheint dann auch der Grund dafür zu sein, dass ihr in einer der beiden Dedikationsszenen ein Denkmal gesetzt wurde; daneben war es sicher auch eine Möglichkeit, den von Celtis herausgegebenen Text durch den Rückgriff auf die ursprüngliche, scheinbar konkret-historische Dedikationssituation gleich zweifach zu legitimieren.

Hrotsvit kniet hier vor Kaiser Otto und übergibt ihm mit beiden Händen ein Buch. Dieser nimmt es mit seiner rechten Hand entgegen, während seine linke den Reichsapfel als Zeichen seiner Herrscherwürde hält, die zusätzlich durch seine Kaiserkrone und das Herrscherwappen – bestehend aus dem sächsischen Wappen und dem Doppeladler Habsburgs, der hier wohl den Reichsadler symbolisieren soll – am oberen Bildrand angezeigt wird. Ottos Nichte Gerberg, die 959 Äbtissin des unabhängigen Reichsstifts Gandersheim wurde, dem auch Hrotsvit angehörte, ist im Bildhintergrund dargestellt. Auch sie trägt herrschaftlichen Ornat, wodurch der Kontrast zum schlichten Nonnengewand der Hrotsvit umso deutlicher ausfällt. Der Unterschied in der Kleidung, Hrotsvits knieende Haltung und der Umstand, dass nur die Gesichter Gerbergs und Ottos für den



Abb. 10

Dedikationszene:
Hrotsvit von Ganders-
heim überreicht ihr
Werk Kaiser Otto.
Konrad Celtis: Opera
Hrosvithe Illustris
Virginis [...]. Nürn-
berg: Sodalitas Celtica,
1501. Bl. aiiii v

Betrachter zu erkennen sind, während Hrotsvit diesem den Rücken zuwendet, unterstützen die grundsätzliche Aussage des Bildes: Die Dignität der Autorin und ihres Werkes werden ausschließlich, aber gleichsam zweifach über die beiden herausgehobenen Repräsentanten der weltlichen und der geistlichen Autorität bestätigt; die Verfasserin selbst ist durch kein weiteres Autorschaftssignal gekennzeichnet.

Das zweite Dedikationsbild zeigt Konrad Celtis kniend vor Friedrich dem Weisen, dem Kurfürsten von Sachsen.

In Anwesenheit von drei Angehörigen des Fürstenhofes übergibt Celtis in einer öffentlichen Zeremonie sein Buch mit seiner rechten Hand dem Herrscher, der es seinerseits ebenfalls mit der Rechten annimmt. Die Krone und

Abb. 11

Dedikationsszene:
Konrad Celtis über-
reicht das Werk der
Hrotsvit an Kurfürst
Friedrich von Sachsen.
Konrad Celtis: Opera
Hrosvithe Illustris
Virginis [...]. Nürn-
berg: Sodalitas Celtica.
1501. Bl. ai v



das Schwert, das er in seiner linken Hand hält, sowie sein pelzbesetztes Herrschergewand kennzeichnen seine Herrscher-*auctoritas*. Ihr steht in diesem Bild jedoch die Autor-*auctoritas* des Celtis gegenüber, der sich durch den Dichterlorbeer, den er in seiner linken Hand hält, selbstbewusst als *poeta laureatus* präsentiert.³³ Gleichzeitig ist der Lorbeerkrans Sinnbild der Anerkennung des Werkes Konrad Celtis' durch Kaiser Friedrich III., der ihn 1487 zum *poeta laureatus* erhob: Celtis erscheint damit als doppelt ausgezeichnete Autor.

Das Bildmuster der Dedikationsszene wird hier durch das innovative Autorschaftsattribut des Lorbeerkranzes in der Hand von Konrad Celtis erweitert und die *auctoritas* des Autors präzisiert: Es tritt zu der in diesem traditionellen Darstellungsmuster abgerufenen *auctoritas*-Zuschreibung und geht gleichzeitig

darüber hinaus, indem es Celtis als zeitgenössischen, modernen Dichter präsentiert.

III. DER AUTOR ALS PREDIGENDER: INSPIRATION UND ARGUMENTATION

Ebenso, wie die Kombination von traditionellen Autorschaftsdarstellungen und *auctoritas*-Signalen mit neuen Attributen dazu dienen kann, die Autorität eines Autors schärfer zu konturieren, entsteht ein ähnlicher Effekt gerade durch das Weglassen überlieferter Elemente der Autorschaftsinszenierung. Auch im nachfolgenden Beispiel betrifft diese Darstellungsvariation vor allem die Hand des Autors.

Predigten verloren durch die Verschriftlichung einen Teil der Autorität, die durch die Performanz konstituiert wurde und in besonderer Weise an die Person des Predigers geknüpft war.³⁴ Die Autorbilder der Predigttexte konnten jedoch dazu beitragen, diesen Autoritätsverlust durch einen Verweis auf die performative Situation auszugleichen. Eine kolorierte Federzeichnung aus dem Jahr 1447, mit der eine Sammlung von Predigten Bertholds von Regensburg (ca. 1210–1272)³⁵ in einer Wiener Handschrift (ÖNB Cod. 2829, fol 1r) eröffnet wird, zeigt den durch eine schriftliche Verfassersignatur innerhalb des Bildes gekennzeichneten Franziskaner predigend vor einer Kirche im Freien.³⁶ Er steht auf einer Kanzel und blickt in ein geöffnetes Buch, das vor ihm liegt und das er mit seiner rechten Hand hält, während er mit der Linken eine Redegeste vollführt. Am Fuß des Redepultes sind einige sich eng aneinander drängende Zuhörer zu erkennen, während neben ihnen ein schlafender Hund im Gras liegt, der als Allegorie der Glaubenstreue und der Wachsamkeit der Gläubigen gedeutet werden kann und ein verbreitetes Attribut in vielen Predigerbildern ist.³⁷ Im Hintergrund übergibt eine Nonne, die zusammen mit einem Mönch aus dem geöffneten Portal einer Kirche tritt, ein Buch an einen weiteren Franziskanerbruder, der mit einer Zeigegeste darauf verweist. Der skizzierte Kontext stellt Berthold als Verkünder des Gotteswortes dar, wobei die Situation einer religiösen Unterweisung noch zusätzlich durch ein schmales Spruchband evoziert wird, das anscheinend vom geöffneten Buch Bertholds ausgeht und auf dem die Zeile »Nu merkeht auf« zu lesen ist. Gleich zweifach bestätigt und festgeschrieben wird die göttliche Autorität, in der und durch die Berthold hier predigt: zum einen durch die Darstellung einer nimbierten Taube, die aus einem strahlenumgebenen Wolkenkranz in der rechten oberen Ecke des Bildes auf Berthold herabzufliegen scheint und die in diesem Zusammenhang symbolisch die göttliche Inspiration anzeigt,³⁸ zum anderen durch die doppelte

Verbildlichung des verschriftlichten Gotteswortes, der Heiligen Schriften, einmal in der Hand Bertholds, auf die er sich anscheinend in seiner Predigt unmittelbar bezieht, und nochmals in der Hand der Nonne im Hintergrund des Bildes.

Ebenso wie Berthold, der als der bedeutendste Prediger des 13. Jahrhunderts gilt, gehörte auch Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510)³⁹ zu den berühmtesten Volkspredigern seiner Zeit. Geiler, der von 1471–1477 als Theologe an den Universitäten Basel und Freiburg lehrte, gab diese Tätigkeit 1477 auf und ging als Prediger nach Straßburg, wo er bis zu seinem Tod blieb. Die überlieferten Sammlungen von Predigten Geilers stammen nicht von ihm, sondern wurden von verschiedenen Händen herausgegeben. Im Jahr 1513, also kurz nach seinem Tod, erschien in Straßburg ein Druck seiner Predigten, dem ein Holzschnitt beigegeben ist, der eine Predigtszene zeigt.

Umgeben von mehreren Zuhörern links und rechts der Kanzel, auf der er steht, wird Geiler von Kaysersberg mit der gleichen Argumentationsgeste dargestellt, die schon in den Lehrszenen begegnete: Mit dem Finger der rechten Hand zeigt er auf die Innenfläche seiner linken Hand.⁴⁰ Die spezifischen Signale göttlicher *auctoritas* fehlen in diesem Bild; weder werden ihm durch die Inspirations-



Abb. 12

Geiler von Kaysersberg als Prediger. Johannes Pauli: Die Brösämlin Doct. Keiserspergs [...]. Straßburg: Johann Grüninger. 1517. Bl. Aiiiii v

taube seine Predigtworte eingeflüstert, noch stützt er sich bei seinen Ausführungen auf die Autorität der heiligen Schriften. Der Verzicht auf diese Elemente und die sehr lebensweltlich-konkret wirkende Ausführung des Bildes verstärkt den Eindruck einer unmittelbaren, gleichsam authentischen Predigtsituation, wodurch eine scheinbare Gegenwärtigkeit Geilers vermittelt wird. Diese Authentifizierungsstrategie lässt die *auctoritas* Geilers nicht als abgeleitete erscheinen, sondern als unmittelbare.⁴¹ Die dem Bild inserierte Buchstabenfolge DIK (Doctor Johannes Keisersperg) scheint diese Konzentration auf die *auctoritas* Geilers noch zu bestätigen.

IV. DIE HAND DES AUTORS UND SEIN BUCH? AUTORISATION UND AUTHENTIZITÄT

Ein Zuhörer Geilers und gleichzeitig Herausgeber einiger seiner Schriften war der Franziskanerpater Johannes Pauli, der in der Mitte des 15. Jahrhunderts im Elsass geboren wurde und nach 1520 starb. Auch von Pauli sind einige Predigten überliefert,⁴² besonders hervorgetreten ist er allerdings durch seine 1519 abgeschlossene und 1522 bei Johannes Grüninger in Straßburg erschienene Sammlung kurzer Prosaerzählungen mit dem Titel *Schimpf und Ernst* (Scherz und Ernst). Die kurzen Erzählungen dienen dem bekannten doppelten Zweck der Belehrung und Unterhaltung (*prodesse et delectare*). Pauli schöpfte bei der Zusammenstellung der Sammlung aus unterschiedlichsten literarischen Quellen, so etwa aus antiken Werken (Exempla des Valerius Maximus, Disticha Catonis, Aesop), aus Altväter-Sprüchen, lateinischer Predigt- und Exempelliteratur (Johann de Bromyard: *Summa Predicantium*; *Gesta Romanorum*), aus Legendenwerken (*Legenda aurea*), aber auch aus Petrarca-Exzerpten sowie Schwänken und Fazetien aus den Sammlungen Boccaccios, Poggios und Bebels. Im Vorwort dieses Buches, mit dem Pauli »als Literat im heutigen Sinne auftritt«, ⁴³ beschreibt er nicht nur den Zweck⁴⁴ seiner Sammlung, sondern auch deren Entstehung beziehungsweise seine Beteiligung an jenem Werk:

[...] ist mitler Zeit dises Buoch zuosamengelesen von dem erwürdigen Vatter vnd Bruoder Johannes Pauli Barfuosser Ordens, Leßmeister zuo Than in dem selben Kloster, so er 40 Jar uff Erden gepredigt hat, und hat disa Exempel zuosamengelesen uff allen Büchern, wa er es funden hat 680 Hystorien und Parabulen zuo beiden Hendlen, geistlich vnd weltlich dienende, und uff das das Wort des heiligen Ewangely erfüllt wird: Lesen die Brösamlin zuosamen, das sie nit verloren werden!⁴⁵

Als »Sammler« bezeichnet Pauli sich ebenfalls im weiteren Verlauf des Vorwortes, in dem er den Leser ermuntert, eigene Ergänzungen hinzuzufügen:

Es bit auch der obgemelt Samler dis buochs, das man es lesen wöl in der Meinung, als er es gemacht hat, nit verkeren noch verwerffen, sunder bessern und es meren und andere gütigliche Stück herzusetzen, die sich zimen.⁴⁶

Das »Machen« des Buches bedeutet hier demnach das »Aufsammeln« der verschiedensten nützlichen »Brosamen«. Genau diese Metapher verwendet Pauli in seiner Ausgabe verschiedener Predigten Geilers von Kaysersberg, die 1517 bei Johannes Grüniger in Straßburg verlegt wurde. Eingeleitet wird der Text mit einem Bild, das mit folgendem Kommentar versehen ist:

Hie würt ufgelesen die brösamlin von des hochgelerten doctor Keiserspergs tisch/so er in vil malen gepredigt/hatt der erwidrig bruoder Johannes Pauli uf gesamlet / und hie nacheinander gesetzt / unnd trucken lassen vonn grosser bitt wegen die an in gethon / und auch in hoffnung das mancher mensch sich da ran fruchtbarlich bessere zuo seiner seelen heil und selikeit.⁴⁷

Ähnlich formuliert es auch der Epilog:

Dem allmechtigen Gott zuo lob und zuo eeren seiner wirdigen muoter Marie unnd allen heiligen / so endet sich hie dis buoch der Broesamlin Doctor Keiserspergs / die dann zesamen hat gelesen der wirdig bruoder Johannes Pauli.⁴⁸

Eindeutig herausgestellt wird die Autorität Geilers, die das »Sammeln« Paulis motiviert und legitimiert: »Der große Name Geiler begründet dort [in den Brösamlin] das Auflesen auch noch der Brosamen der Predigten.«⁴⁹ Analog zu diesen Entwürfen im Text erscheint das beigegebene Bild.

Es zeigt eine Studierstube, in der Geiler von Kaysersberg an einem Tisch sitzt und mit seiner rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch hält. Diese bereits bekannte ikonographische Signalisierung gelehrter *auctoritas* wird noch ergänzt durch die Brille, die er in seiner linken Hand hält. Auf dem Tisch liegt ein kleines Messer und ein angeschnittenes Brot. Vor dem Tisch auf dem Boden kniet der durch sein Mönchsgewand identifizierbare Johannes Pauli. Er bückt sich halb un-

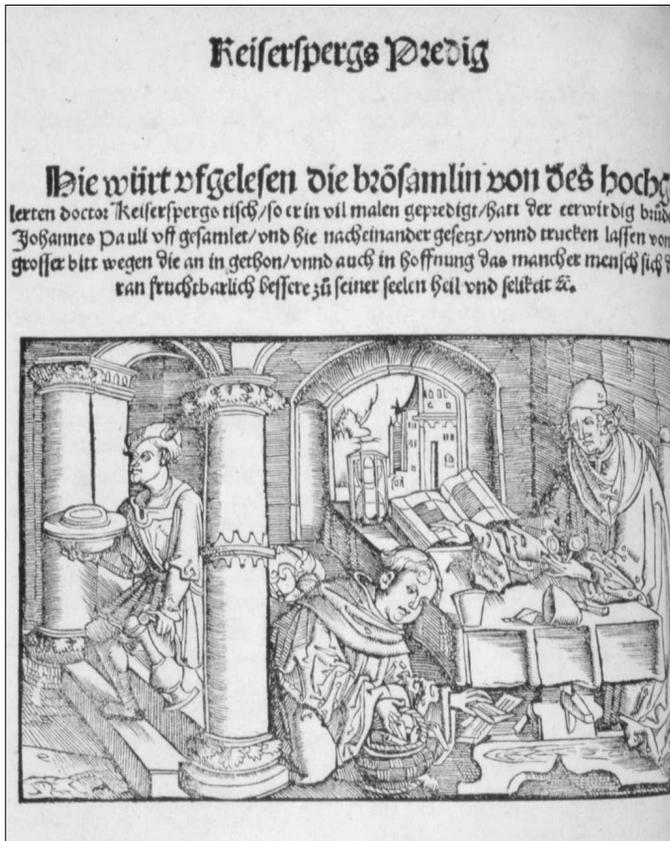


Abb. 13

Johannes Pauli sammelt in der Studierstube Geilers von Kaisersberg vom Tisch heruntergefallene Notizzettel auf. Johannes Pauli: Die Brösämlein Doct. Keiserspergs [...]. Straßburg: Johann Grüninger, 1517. Bl. avi v

ter den Tisch und sammelt mit seiner linken Hand kleine Papierstreifen auf, die offenbar vom Tisch heruntergefallen sind. Im Korb, den er mit seiner rechten Hand hält, befinden sich bereits einige dieser Zettel. Die Speise- oder Brotmetapher wird im Bild überdies durch einen Diener angedeutet, der mit einem Weinkrug und einem Teller in den Händen im Begriff ist, die Studierstube zu verlassen. Die Nähe zwischen dem Urheber des Textes und seinem Herausgeber sowie die Darstellung der Tätigkeit Paulis, die sich in bewusst devoter Haltung auf das Sammeln beschränkt, suggeriert die Vorstellung einer größtmöglichen Authentizität des herausgegebenen Textes; Bild und Text ergänzen und bestätigen sich in ihrem Bemühen, die Autor-*auctoritas* und die Beteiligung Paulis an der Textentstehung deutlich voneinander zu unterscheiden. Tatsächlich wurden Pauli nach der Herausgabe der Predigten Geilers schwerste Vorwürfe gemacht, diese zu eigenständig ergänzt und damit verfälscht zu haben. Das Bild und die textliche Darstellung antizipierten diesen Vorwurf offenkundig. Das Bild demonstriert besonders deutlich, wie die Autorhand einerseits noch im traditionellen Muster als Signal

einer gelehrten *auctoritas* ikonographisch funktionalisiert wird (Buch und Brille), andererseits sich aber aus diesem Muster zu lösen beginnt und in einer neuen Form der Darstellung spezifischer die Tätigkeit eines Autors beziehungsweise eines Herausgebers definiert, um dadurch den Text zu authentisieren und zu legitimieren.

Eine Authentisierung eines Textes wird nicht nur über die Verbildlichung der Tätigkeit des Autors, sondern auch über eine konkrete Darstellung seines Themas erreicht. So ist auf der Rückseite des Titelblattes seines 1543 in Basel gedruckten »New Kreütterbuch« der Naturkundler Leonhart Fuchs⁵⁰ in ganzer Figur dargestellt.⁵¹

Durch die auffallende Kleidung und die Bildüberschrift »D. Leonhart Fuchs/seins alters im XLII Jar.« bestimmen auf den ersten Blick Signale biographi-



Abb. 14

Leonhart Fuchs mit einer Blume in seiner Hand. Leonhart Fuchs: New Kreütterbuch, Basel: Michael Isingrin, 1543, Rückseite Titelblatt

scher und der Standes-*auctoritas* das Bild. Kennzeichen seiner Autorschaft ist hier nicht ein Buch, sondern eine Blume, die er mit seiner linken Hand umfasst. Das Thema, der Gegenstand des Buches, wird damit genau umschrieben und gleichzeitig Fuchs als Autorität und fachkundiger Wissenschaftler vorgestellt. Zusätzlich zu diesem Autorbild sind auf der Rückseite desselben Blattes die beiden Maler Heinrich Füllmaurer und Albert Meyer und der Formschneider Vitus Rudolph Speckle abgebildet, wodurch das Buch als Produkt einer Werkstatt erscheint und nicht nur der Text, sondern auch die dem Text beigegebenen Illustrationen autorisiert werden. Gleichzeitig lässt sich daran ein verändertes Bewusstsein der Medialität des Buches ablesen; dieses wird von seinem Inhalt *getrennt* und erscheint selbst nicht mehr als Attribut des Autors, sondern wird abgelöst durch ein Symbol (die Blume), das die behandelte Thematik anzeigt.



Abb. 15:
Die Maler Heinrich Füllmaurer und Albert Meyer sowie der Formschneider Vitus R. Speckle. Leonhart Fuchs: *De Historia stirpium* [...]. Basel: in officina Isingriniana, 1542, Bl. fff5r (Werkende); Abb. entsprechen der deutschen Druckfassung.

Authentisierung und Autorisierung eines Textes durch die bildliche Darstellung seiner Thematik erfolgt in besonderer Weise in einem Chirurgie-Lehrbuch des Hieronymus Brunschwig (um 1450–1512/13).⁵² Brunschwig, der dem Straßburger Bürgergeschlecht Saulern entstammte, zog als Wundarztgeselle durch den süddeutschen Raum, bevor er sich in Straßburg niederließ, wo er auch unter anderem die Bekanntschaft Geilers von Kaysersberg machte. Sein literarisches Werk umfasst verschiedene medizinische Fachschriften, die ausnahmslos sehr erfolgreich waren. In der »vorred« seines »buch[es] der Chirurgia«, sein erstes, 1497 bei Johannes Grüninger in Straßburg gedrucktes Werk, stellt der Autor sich und den Nutzen seines Buches vor, wobei er auch seine Verfasserstätigkeit kurz charakterisiert:

O ir iungen angonden meister vnd knecht der scherrer vnd wundartzet nempt war vnd merckent vff mit fliß diß aller cleinste buchlin dz ich Jheronimus brunschwig burtig von strassburgk des geslechtz von saulern mit fliß vnd erst zuo samen bracht hab von vil gelertten vnnd guten meistern vnd gedacht an dz wort das die alten gesprochen vnnd darzuo gelert hant / verflucht sie der der erkennen oder etwas weisz das dem menschen zuo hilff vnd trost komen mag der das hindert oder nit offenbart. Aber gebenediget vnd glicksellig sy die hant des milten wan im gebrist niemer hie vnd dort.⁵³

Mit der Berufung auf die »gelertten vnnd guten meister[n]« autorisiert Brunschwig sein Buch nicht nur, er beschreibt auch deren Anteil an der Entstehung des Buches: Denn neben eigenen Erfahrungen aus seiner wundärztlichen Tätigkeit übernimmt Brunschwig vor allem Erkenntnisse aus Werken anderer Autoren, sodass er, ähnlich wie Johannes Pauli, weniger als Verfasser denn als Kompilator des Buches erscheint. Dies spiegeln allerdings nicht die zahlreichen, seinem Chirurgie-Lehrbuch beigegebenen Autorbilder wider. Zu Beginn des Werkes (Bl. ii r) findet sich eine einfache Lehrszene, die Brunschwig an einem Pult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt, vor einer Gruppe von vier Schülern darstellt. Er vollführt, ganz nach dem schon bekannten Muster, mit der linken Hand eine Redegeste, die einer der beiden Schüler in der ersten Reihe erwidert. Als Lehrender ist er dann auch in allen weiteren Bildern dargestellt, in denen er durch die identische Kleidung identifizierbar bleibt. Jede dieser nachfolgenden Illustrationen eröffnen ein neues Kapitel, in denen verschiedene Krankheitsbilder abgehandelt werden. Auf dem Bild am Anfang des 32. Kapitels »Von den quetsten wunden« ist Brunschwig, umgeben von seinen Schülern, am Bett eines

Patienten abgebildet, auf dessen gebrochenes Schienbein er mit einer Verweisgeste deutet.

Der Autor des Buches erscheint hier in seinem authentischen, wissenschaftlichen »Ambiente«⁵⁴, er stellt sich damit als Fachwissenschaftler und gleichzeitig in seiner Funktion als Lehrender dar. Diese »starke Fiktion der Autorpräsenz«⁵⁵, die auch das Predigtbild Geilers von Kaysersberg bestimmte, wird mit anderen bildlichen Mitteln ebenfalls in Autorbildern erzeugt, die keine authentische Situation und ebenso wenig die spezifische Thematik eines Textes darstellen, vielmehr den Bildtypen des schreibenden Autors oder des Autors mit seinem Buch

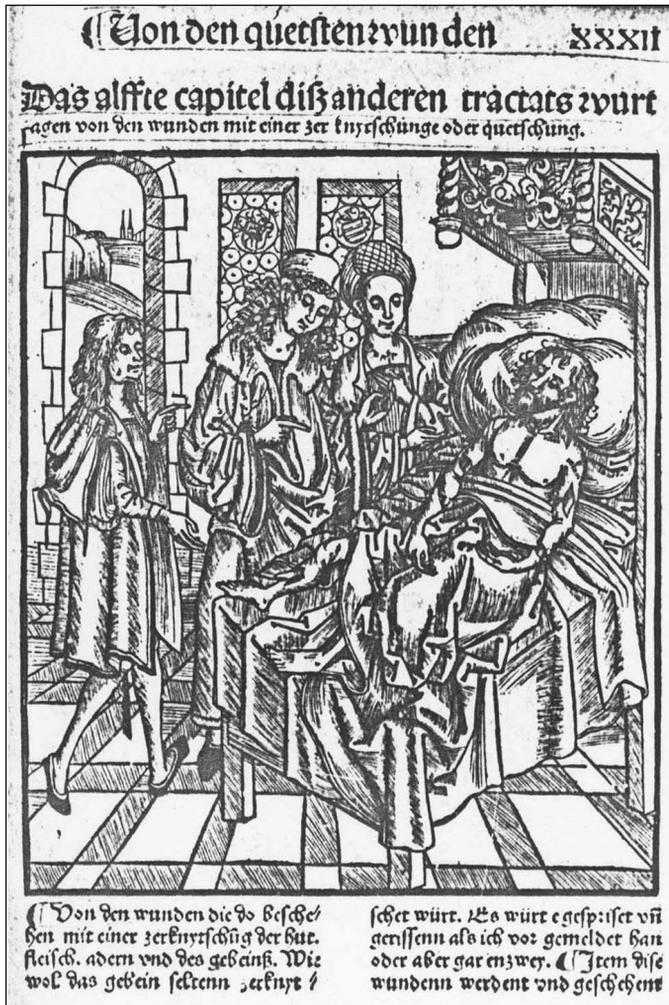


Abb. 16

Hieronymus Brunswig als Lehrender am Pult. Hieronymus Brunswig: Chirurgia, Straßburg: Johann Grüninger, 1497, Bl. ii r

Abb. 17

Hieronimus Brun-
schwig als Lehrender
am Krankenbett.
Hieronimus Brun-
schwig: Chirurgia.
Straßburg: Johann
Grüninger, 1497.
Bl. D vi r



verpflichtet sind. Ein Autorbild, das den Autor mit seinem Buch zeigt, wird auch »Repräsentationsbild« genannt. Meier stellt für diesen Typus fest, es gehe hier »offensichtlich darum, das Bewusstsein von einem Urheber des vorliegenden Textes zu bekräftigen, der gezeigt wird, ohne dass dadurch weitere Aussagen zu Autor und Werk gemacht würden.«⁵⁶ Gerade in den Autorenporträts des späteren 16. Jahrhunderts zeigt sich, dass dieses Muster bevorzugt verwendet wird, um der Person des Autors schärfere Konturen zu verleihen und die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten zu minimieren. Dies gilt beispielsweise für das Autorbild des Mathematikers Johannes Stöffler (1452–1531)⁵⁷, das auf der letzten Seite seines 1534 bei Morhart in Tübingen gedruckten *In Procli Diadochi* [...] *Commentarius* abgebildet ist.



Abb. 18

Brustbild Stöfflers mit
Schriftrolle und Buch in
seinen Händen. Johannes
Stöffler: In Procli Diadochi
[...]. Tübingen: Ulrich
Morhart, 1534, Bl. 138r
(Werkende)



Abb. 19

Brustbild Stöfflers mit
Schriftrolle und Zeigegeste.
Johannes Stöffler: Ephem-
erides 1532-1551,
Tübingen: Ulrich Morhart,
1531, Titelblatt

Es handelt sich um ein Brustbild Stöfflers, das den Autor im Profil zeigt, wobei sein Gesicht (pseudo-)individuelle Züge trägt. Seine Arme ruhen auf einem angedeuteten Tisch, der gleichzeitig die untere Begrenzung des Porträts bildet. Mit seiner rechten Hand umfasst er ein Buch, in der linken hält er eine zusammengerollte Schriftrolle. Eine Konkretisierung wird hier einerseits durch das Bemühen erreicht, Stöfflers individuelle Physiognomie abzubilden, andererseits aber auch dadurch, dass durch schriftliche Zusatzinformationen im Bild sein Name und auch sein Lebensalter (79 Jahre) festgehalten sind. Dieses Bild scheint eine Kopie jenes Porträts zu sein, das das Titelblatt seiner *Ephemeriden* zierte, die 1531 ebenfalls bei Morhart in Tübingen gedruckt wurden.

Stöffler hält dort ebenfalls mit der linken Hand eine Schriftrolle, mit der rechten vollführt er dagegen eine Verweisgeste, die auf den folgenden Text deutet; Name und Alter werden indes nicht angegeben, das Bild wirkt dadurch weniger als »Porträt«, sondern präsentiert den Autor in einer aktiven rhetorischen Geste; es suggeriert eine mündliche Kommunikationssituation, in der der Autor werbend und hinweisend den Leser zur Beschäftigung mit seinem Buch auffordert.

Ganz ähnlich gestaltet ist das Bildnis des Theologen Martin Chemnitz,⁵⁸ das sich auf der Titelseite seines Buches *Postilla oder Außlegung der Evangelien* befindet. Er hält sein Buch in der linken Hand, wobei er mit dem Zeigefinger eine Seite des Buches zu markieren scheint. Dadurch, dass Chemnitz nicht nur sein Buch hält bzw. es dem Betrachter präsentiert, sondern durch den Finger im Buch einen unterbrochenen Lesevorgang anzeigt, erhält das Bild den Charakter einer unmittel-



Abb. 20

Chemnitz, seinen Zeigefinger als Lesezeichen benutzend.
 Martin Chemnitz: *Postilla oder Außlegung der Evangelien* [...]. Frankfurt/Main: Johann Spieß, 1593. Titelblatt (Ausschnitt)

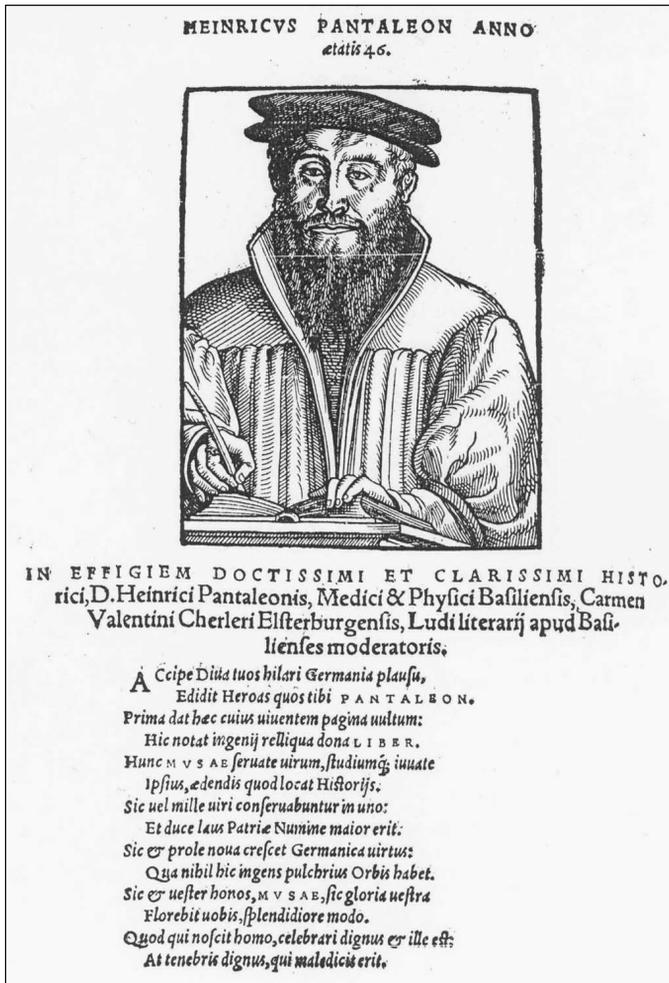


Abb. 21

Schreiberbild des
Heinrich Pantaleon.
Heinrich Pantaleon:
Der ander Theil
Teutscher Nation
Heldenbuch [...].
(Teil 2). Basel: Niko-
laus Brylingers Erben,
1568. Rückseite
Titelblatt

telbaren Momentaufnahme und deutet auf die eigentliche »Tätigkeit« des Autors hin: das Bücherstudium.

Den gleichen Eindruck vermittelt ebenfalls das Porträt des Humanisten Heinrich Pantaleon,⁵⁹ auf der Rückseite des Titelblattes seiner *Prosopographiae heroum Germanicae*, die er bald ins Deutsche übersetzte und als *Deutscher Nation Heldenbuch* herausgab.

Pantaleon ist hier in frontaler Haltung dargestellt; vor ihm liegt auf einem Pult ein geöffnetes Buch, das er mit der linken Hand hält, während er es mit seiner rechten beschreibt. Auch er blickt nicht in sein Buch, sondern schaut den Betrachter an; das Bild scheint ihn, wie eine Fotografie, im Moment des Schreibens festzuhalten. Das Buch in der Hand des Autors ist damit nicht nur

Autorschaftsattribut, sondern wird Teil einer *natürlicheren* Autorinszenierung dadurch, dass es in seiner Funktion als wesentliches Arbeitsmittel des Autors dargestellt wird.

Als Zeichen einer vollendeten, abgeschlossenen Arbeit werden die Hände Konrad Celtis' in seinem so genannten »Sterbebildnis« eingesetzt, einem Holzschnitt, der in der neuen Bildform eines Epitaphs ein intellektuelles Programm mit deutlich klassischer Ausrichtung veranschaulicht.⁶⁰

Celtis selbst war der Auftraggeber dieses Bildes, das von Hans Burgkmair angefertigt und erst nach Celtis' Tod 1507 gedruckt wurde. Celtis erscheint hier mit gesenktem Blick über seinem geborstenen Wappen, mit dem Lorbeer des *poeta*



Abb. 22

Hans Burgkmaier: Das Sterbebild des Konrad Celtis, 1507

laureatus. Um ihn trauern die in den Ecken des Bildes zu sehenden antiken Götter Apollo und Merkur und nackte Genien. Celtis' Hände, die mit dem Ring des *poeta* geschmückt sind, ruhen übereinander gelegt auf mehreren Büchern, die auf dem Schnitt mit ihren Titeln versehen sind: es handelt sich dabei um die *Quatuor Libri Amorum*, die *Epigramme*, die *Libri Odarum quatuor* und die unvollendet gebliebene *Germania illustrata* – allesamt Texte, die von Celtis stammen. Auf dem Tisch, auf dem die Bücher liegen, steht geschrieben: »OPERA EORUM SEQUUNTUR ILLOS« (Ihre Werke folgen ihnen nach),⁶¹ und seine Werke, das Ergebnis der nun zu Ende gebrachten Tätigkeit des Gelehrten, sind es dann auch, die ihn überdauern und damit unsterblich machen werden. Das bestätigt das Schriftband: »VOCAT CVNCTOS VRNA SVPREMA EXITUS ACTA PROBAT QVI BENE FECIT HABET QVID NON LIBITINA RESOLIVS« (Alle ruft die letzte Urne. Der Tod ist ein Prüfstein der Taten. Wer gut gehandelt hat, besitzt, was du, Todesgöttin, nicht vernichten kannst). Im Mittelpunkt des Bildes steht damit der *memoria*-Gedanke, der zusätzlich durch die lateinische Subscriptio evoziert wird (Übersetzung):

Weint, ihr frommen Dichter, und schlagt die Brust mit der flachen Hand, denn euer Celtis hat hier sein letztes Schicksal erlitten. Zwar ist er tot, doch wird er – noch lange lebendig – durch seine Schriften zu gelehrten Männern sprechen.⁶²

Während in den bislang besprochenen Beispielen ausnahmslos darauf abgezielt wurde, durch die Veränderung eines festen Bildschemas und die Variation der Handdarstellung des Autors dessen Autor-*auctoritas* in je unterschiedlicher Weise näher zu fassen, so wird hier dieser Gedanke gleichsam überstiegen: Die Inszenierung der Gelehrsamkeit Celtis' begründet nicht nur seine Autorität, sie verleiht ihm Unsterblichkeit. Gleichzeitig aber weist das Bild damit die Vorstellung, das Wesentliche eines Autors im Bild zeigen zu können, dezidiert zurück.

Das eingangs erwähnte Erasmus-Porträt Dürers scheint diesen und auch die wichtigsten Aspekte der Inszenierung von Autor- und Text-Autorisierung, die in den anderen besprochenen Autorbildern jeweils nur partiell diskutiert werden, aufzunehmen und zu bündeln. Grundsätzlich lehnt es sich an das traditionelle ikonographische Muster des schreibenden Autors an, das bereits ab dem frühen Mittelalter bevorzugt für Darstellungen der Evangelisten und anderer biblischer Autoren verwendet wurde,⁶³ und ruft damit die für diesen Bildtyp spezifischen *auctoritas*-Vorstellungen ab. Authentisiert und konkretisiert wird der dargestellte Schreibvorgang durch die individuelle Gestaltung der Physiognomie des Gelehr-

ten und seiner Hände. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Bücher im Vordergrund des Bildes, die dort übereinander gestapelt auf einem niedrigeren Tisch liegen und die Arbeitsgrundlage für Erasmus zu bilden scheinen: teilweise schauen aus ihnen Markierungsstreifen heraus, ein weiteres liegt aufgeschlagen daneben. Sie zeigen das authentische Umfeld einer Studierstube an, thematisieren aber auch die Entstehung eines Textes auf der Grundlage bereits fertig gestellter schriftlicher Zeugnisse. Auf das schriftliche Werk des Gelehrten bezieht sich dann auch die Inschrift auf der großen weißen, gerahmten Tafel, die den Hintergrund dominiert. Oben steht in lateinischer Sprache geschrieben: »Imago Erasmi Roteroda / Mi Ab Alberto Durero Ad / Vivam Effigiem Deliniata« (Bildnis des Erasmus von Rotterdam gezeichnet von Albrecht Dürer nach dem Leben), darunter auf Griechisch: »THN. KPEITTO. TA. ΣΥΓΓΡΑΜ/ΜΑΤΑ. ΔΕΙΞΕΙ« (besser zeigen ihn seine Bücher),⁶⁴ dann die Jahreszahl 1526 und das Monogramm Dürers. Der lateinische Text scheint das Bild als Abbild, als Porträt des berühmten Gelehrten zu bestätigen, während die griechische Inschrift über das Bild hinausweist und es hinter das zurücktreten lässt, was aber gleichzeitig wieder in ihm zu sehen ist: das Medium Buch, die Schriften, also das Œuvre des Erasmus, das sein eigentliches, besseres Bild wiedergebe. Der dem Bild inserierte Text lenkt damit gleichsam verschlüsselt die Aufmerksamkeit des Betrachters wiederum auf die Hände des Humanisten, auf die Darstellung des Schreibprozesses, durch den Erasmus selbst sein eigenes, »besseres« Bild hervorbringe – »besser« hier auch in dem Sinne, dass es ein bleibendes Bild sein wird, mit dem Erasmus selbst für seine »memoria« sorgt. Die Hände des Erasmus bilden damit nicht nur den geometrischen Mittelpunkt des Porträts, sie vermitteln auch als zentraler inhaltlicher Bedeutungsträger zwischen allen anderen Bildelementen, um die Autorität des Gelehrten gezielt ins Bild zu setzen.

Die Vorstellungen unterschiedlicher Aspekte der Text- und Autor-*auctoritas* werden in Autorbildern aus Drucken des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts entscheidend auch über die Hand des Autors dargestellt. Es konnte gezeigt werden, dass die Muster der traditionellen Bildtypen wirksam bleiben, die festen Bezüge zwischen charakteristischen Bildelementen und den Darstellungen der Autorhand aber allmählich aufgelöst und dadurch neue Möglichkeiten der Inszenierung des Autors gewonnen werden. Die Person des für sein Werk einstehenden und es repräsentierenden Autors bildet sich sukzessive aus und rückt dabei immer stärker in den Mittelpunkt. Es wäre interessant, hier fortzufahren und danach zu fragen, ob diese Beobachtungen eventuell darauf schließen lassen, dass mit der veränderten Darstellung von Autoren und deren Händen auf ein sich ins-

gesamt wandelndes Autorschaftsverständnis reagiert wurde, beziehungsweise ob ein solches gewandeltes Verständnis durch die dargestellten Tendenzen vielleicht sogar gefördert wurde. Dazu müssten nicht nur verstärkt auch textliche Autorfigurationen in die Überlegungen mit einbezogen, sondern ebenfalls Autorenbilder des späteren 16. Jahrhunderts vergleichend herangezogen werden. Dabei verspricht insbesondere eine Untersuchung der Gruppe der Reformatorendarstellungen aufgrund ihrer besonderen Inszenierung des Buches und der Hand des Autors neue Anknüpfungspunkte.

- 1 Abbildung in: Albrecht Dürer: Das gesamte graphische Werk in zwei Bänden. Mit einer Einleitung von Wolfgang Hütt, Bd. 2: Druckgraphik, München²1988, S. 1918.
- 2 Abbildung ebd., S. 1919.
- 3 Vgl. zu diesem Bildtypus etwa Joachim Prochno: Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, Leipzig 1929; Christel Meier: *Ecce auctor*. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 34 (2000), S. 338–392 (hier: S. 351). Als Vorlage diente wahrscheinlich das Erasmus-Bildnis des Quentin Massys, der auf die niederländische Tradition des *Hl. Hieronymus in der Schreibstube* zurückgreift, das als spezielle Ausformung des *Schreiberbildes* gelten kann, vgl. Susanne Skowronek: Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 22), S. 57.
- 4 Vgl. zu diesem Bild Kurt Löcher: Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse, in: Hartmut Boockmann/Ludger Grenzmann/Bernd Moeller/Martin Staehelin (Hg.): Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989–1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen), S. 352–390, Abb. S. 383; Dieter Wuttke: Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: ›Jahrhundertfeier als symbolische Form‹, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 10 (1980), S. 73–129; Rudolf Preimesberger: Albrecht Dürer. *Imago et Effigies* (1526), in: ders./Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): Portrait, Berlin 1999, S. 228–238.
- 5 Aus der Fülle an Arbeiten zu diesem Problemfeld seien hier nur genannt: Rainer Warning: Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): Identität, München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 553–589; Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): Autorentypen, Tübingen 1991; Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992; Elizabeth Andersen/Jens Haustein/Anne Simon/Peter Strohschneider (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998; Jan-Dirk Müller: Auctor-actor-author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, S. 17–31; Rüdiger Schnell: ›Autor‹ und ›Werk‹ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Joachim Heinzle (Hg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998 (Wolfram-Studien 15); Sebastian Coxon: The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature 1220–1290, Oxford 2001; Timo Reuvekamp-Felber: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), S. 1–23.
- 6 Vgl. Burghart Wachinger: Autorschaft und Übertieferung, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): Autorentypen, Tübingen 1991, S. 1–28; Horst Wenzel: Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen, in: Elizabeth Andersen/Jens Haustein/Anne Simon/Peter Strohschneider (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 1–28; Christel Meier: Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften, in: Frühmittelalterliche Studien 31 (1997), S. 1–31; Ursula Peters: Autorbilder in volkssprachigen Hand-

- schriften des Mittelalters. Eine Problemskizze, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 119 (2000), S. 321–368; Meier: *Ecce auctor* (Anm. 3); Ursula Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autor-konstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 130 (2001), S. 392–430; sowie den Beitrag von Ursula Peters in diesem Band.
- 7 Vgl. zum Typus des Inspirationsbildes unten S. 82 und Anm. 38.
- 8 Durch diese Geste des Nachdenkens werden etwa Heinrich von Veldeke und Walther von der Vogelweide im Codex Manesse gekennzeichnet. Vgl. Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, hg. und erläutert v. Ingo F. Walther unter Mitarbeit v. Gisela Siebert, Frankfurt/M. 1988, S. 33 und S. 91.
- 9 Vgl. dazu Wilhelm Ludwig Schreiber/Paul Heitz: Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung, Straßburg 1908 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 100); Meier: *Ecce auctor* (Anm. 3), S. 383–385. Im Unterschied zur handschriftlichen Überlieferung des 13. und 14. Jahrhunderts ist die Zahl der Lehrszenen in Frühdrucken sehr groß, vgl. Peters: Autorbilder (Anm. 6), S. 335, Anm. 40.
- 10 Die Rute ist traditionelles Attribut des Lehrenden, wie etwa die Darstellung des Schulmeisters von Esslingen im Codex Manesse demonstriert. Vgl. Codex Manesse (Anm. 8), S. 196; nach 1500 scheint sie aber allmählich abgelöst zu werden durch das Buch in der Hand des Lehrenden.
- 11 Zur Ausprägung der einzelnen Gesten vgl. François Garnier: *Le langage de l'image au moyen âge*, Bd. 2: *Grammaire des gestes*, Paris 1989, S. 108–111; Jean-Claude Schmitt: *La raison de gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, S. 253–288; eine Übersicht zu den Gesten der antiken Rhetorik geben Ursula Maier-Eichhorn: *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Frankfurt/Bern 1989 (Europäische Hochschulschriften XV,41); Fritz Graf: *Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators*, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture*, Cambridge 1991.
- 12 Zum *Lucidarius* vgl. unten S. 72 und Anm. 18.
- 13 Vgl. zum *Cato* Peter Kesting: »Cato«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 1, Berlin/New York ²1978, Sp. 1192–1196.
- 14 Vgl. zu diesem Bild Schreiber/Heitz: Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte (Anm. 9), S. 26.
- 15 Vgl. zu dieser Geste Schmitt: *La raison de gestes* (Anm. 11), S. 283; François Garnier: *Le langage de l'image au moyen âge*, Bd. 1: *Signification et symbolique*, Paris 1982, S. 209; mit derselben Argumentationsgeste wird Äsop in der ersten Ausgabe von Heinrich Steinhöwel (Ulrich Zainer, Ulm 1475) dargestellt.
- 16 Vgl. zu dieser bei Quintilian als Geste der Einteilung der Rede beschriebenen Handdarstellung Maier-Eichhorn: *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik* (Anm. 11), S. 81.
- 17 Vgl. zu diesem Bild Schreiber/Heitz: Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte (Anm. 9), S. 26.
- 18 Vgl. zum *Lucidarius* Georg Steer: »Lucidarius«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 5, Berlin/New York ²1985, Sp. 939–947; vgl. zur Geschichte dieses Textes auch die Einleitung in Marlies Hamm: *Der deutsche »Lucidarius«*, Bd. 3: *Kommentar*, Tübingen 2002 (Texte und Textgeschichte 35).
- 19 Vgl. zu diesem Bild Schreiber/Heitz: Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte (Anm. 9), S. 44.
- 20 Die Bedeutung des leeren Schrift- oder Spruchbandes ist nicht eindeutig zu bestimmen. Es kann in der Tradition des Evangelistenbildes den Vorgang der Inspiration aufzeigen, vgl. Skowronek: *Autorenbilder* (Anm. 3), S. 35; in dieser Funktion, also als Inspiration oder hier genauer als Offenbarungsbestätigung ist ein solches Band etwa im *Liber revelationum* Brigittas von Schweden zu sehen (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 33, 155v); Brigitta hat hier die Vision eines Mönchs, der auf einer Leiter steht, die bis zum Himmel reicht, und Christus befragt, der dort mit Maria in einer Mandorla zu sehen ist. In der rechten Bildhälfte ist Brigitta selbst dargestellt, die durch ein leeres Band mit Maria verbunden ist. Interessant an diesem Bild ist, dass ein zweites leeres Band von Christus ausgeht und bis zum Mönch reicht; hier könnte die Befragung Christi durch den Mönch versinnbildlicht sein, als zeichenhafte Darstellung einer mündlichen Kommunikationssituation. Vgl. die Abbildung in: Tilo Brandis/Peter Jörg Becker (Hg.): *Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ausstel-*

- lungskataloge 33, Wiesbaden 1988, S. 205. Nach Michael Curschmann verweisen die leeren Bänder in den Darstellungen Walthers, Graf Rudolfs von Neuenburg und Heinrichs von Veldeke im Codex Manesse auf den mündlichen Status der Minnellyrik, vgl. Michael Curschmann: *Pictura laicorum literatura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse*, in: Hagen Keller/Klaus Grubmüller/Nikolaus Staubach (Hg.): *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, München 1992, S. 211–229 (hier: S. 223–226); auch Wenzel stellt für das in der Erstausgabe von Ulrich Boners *Edelstein* (Bamberg 1461) enthaltene Autorbild, in dem der sitzend dargestellte Autor, der ein Buch unter dem Arm hält und eine einfache Redegeste zeigt, von einem solchen leeren Schriftband umgeben ist, fest: »Besonders aufschlußreich ist, daß im Handlungsraum der letzten Boner-Miniatur der Autor dargestellt ist, mit dem Buch unter dem rechten Arm, das sein Wissen symbolisiert, und dem Sprechband, das auf eine mündliche Vermittlung zu verweisen scheint.« Vgl. Wenzel: *Autorenbilder* (Anm. 6), S. 11, Abb. S. 28 (Nr. 16).
- 21 Schreiber vermutet, dass der Druck aus der Offizin des Heinrich von Neuß stammen könnte. Vgl. Schreiber/Heitz: *Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte* (Anm. 9), S. 44; vgl. Abb. Tafel 48.
- 22 Solche nicht ganz zutreffenden Zuweisungen eines dargestellten Lehrenden zum Kontext des Textes bzw. zu dessen Autor waren nicht selten und erklären sich auch aus der üblichen Übernahme schon vorhandener Druckstöcke in einen neuen Text, um diesen allgemein in den Kontext gelehrter Unterweisung zu stellen. Ein Beispiel dafür ist etwa das Vorsatzblatt des 1509 in Braunschweig bei Hans Dorn gedruckten Textes der »*Comoedia de optimo studio iuvenum*« von Heinrich Bebel. Bebel's Humanistendrama, in seiner Struktur angelegt wie die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wiederentdeckten Stücke der römischen Komödiendichter (v. a. Plautus, Terenz), der so genannten *Comoedia Palliata*, wurde 1501 an der Universität Tübingen vor dem Kanzler, dem Senat und der versammelten Studentenschaft zum ersten Mal aufgeführt. Sie steht im Zusammenhang mit der Dichterkrönung Bebel's, mit der Maximilian zu Pfingsten 1501 den jungen Bebel ausgezeichnet hatte, der sich dafür mit diesem bildungsprogrammatischen Stück erkenntlich zeigte. Es steht damit deutlich in einem universitären Kontext, wirbt um die Ausbildung einer klassischen *latinitas*, und damit um humanistische Lehrinhalte. Umso mehr überrascht vor diesem Hintergrund das dem Braunschweiger Druck – und nur diesem – vorangestellte Vorsatzbild, das die »*Comoedia*« in den Kontext kirchlicher Didaxe stellt: Der auf der linken Bildhälfte dargestellte Lehrer trägt eine Bischofsmitra. Während er seine linke Hand auf seinem linken Knie abstützt, verweist er mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf das vor ihm auf einem Pult aufgeschlagen liegende Buch, dessen Inhalt zwar nicht erkennbar ist, im Bildzusammenhang aber wohl theologisch ausgerichtet sein dürfte. Vgl. Wilfried Barner (Hg.): *Heinrich Bebel. Comoedia de optimo studio iuvenum*. Über die beste Art des Studiums für junge Leute, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 1982, S. 103–173 (hier: S. 113 f.), Abb. S. 154. Vorlage für dieses Bild scheint ein im Auftrag von Johann Koelhoff in Köln im Jahr 1490 angefertigter Holzschnitt zu sein, der ursprünglich einen Druck mit Werken des Albertus Magnus einleitete. Vgl. zu diesem Holzschnitt Schreiber/Heitz: *Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte* (Anm. 9), S. 53 f., Abb. Tafel 66.
- 23 Vgl. Schreiber/Heitz: *Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte* (Anm. 9), S. 22 f.
- 24 Zur ikonographischen Bedeutung des Kelches vgl. Oskar Holl/Géza Jázai/Lore Kaute/Volker Oste-neck/Brigitte Ott: *Kelch*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Sp. 496 f.
- 25 Vgl. ebd., Tafel 49. Zur Taube als Symbol der Inspiration vgl. unten S. 81 f. und Anm. 38.
- 26 Vgl. Christian Hünemörder/Kurt Ruh: *Thomas von Cantimpré*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Burghart Wachinger u. a., Bd. 9, Berlin/New York ²1995, Sp. 839–851.
- 27 Es ist nicht ganz eindeutig bestimmbar, wer mit Ulrich von Straßburg bezeichnet ist, vielleicht Ulrich Engelbrecht von Straßburg, vgl. Loris Sturlese: *Ulrich Engelbrecht (Engelberti) von Straßburg OP*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Burghart Wachinger u. a., Bd. 9, Berlin/New York ²1995, Sp. 1252–1256.
- 28 In anderen Lehrszenen erfolgt die Fokussierung einer Autorpersönlichkeit nicht ausdrücklich durch die Gestik der Figuren innerhalb des Bildes, sondern durch beigegebene schriftliche Bildkommentare. So erscheint eine identische Kopie der eingangs gezeigten Schulszene (Abb. 2) auf dem Titelblatt der *Quaestiones iuxta* des Johannes Versor (Heinrich Quentell, Köln 1497) und wurde hier durch den folgenden, in das Bild inserierten Kommentar ergänzt: »Versor cum discipulis suis«.

- 29 Meier: *Ecce auctor* (Anm. 3), S. 373. Vgl. zum Bildtypus des dedizierenden Autors auch: Béatrice Beys: La valeur des gestes dans les miniatures de dédicace (fin du XIV^e siècle – début du XVI^e siècle), in: Le geste et les gestes au moyen âge, Aix-en-Provence 1998 (Senefiance 41), S. 71–89.
- 30 Vgl. Dieter Wuttke: Conradus Celtis Protucius, in: Stephan Füssel (Hg.): Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk, Berlin 1993, S. 173–199.
- 31 Vgl. Fidel Rädle: Hrotsvit von Gandersheim, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 4, Berlin/New York ²1983, Sp. 196–210.
- 32 Vgl. auch die Neuedition Conrad Celtis (Hg.): Hrotsvit von Gandersheim. Opera, Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1501, Hildesheim 2000.
- 33 Zu Dichterkrönungen in der Frühen Neuzeit und der Bedeutung des Dichterlorbeers vgl. Ernest Hatch Wilkins: Die Krönung Petrarca, in: August Buck (Hg.): Petrarca, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 353), S. 100–167; Werner Suerbaum: Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarca und sein Ennius-Bild, in: Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 5 (1972), S. 293–328; Dieter Mertens: Petrarca »Privilegium laureationis«, in: Michael Borgolte/Herrad Spilling (Hg.): Litterae medii aevi. Festschrift für Johanne Autenrieth zu ihrem 65. Geburtstag, Sigmaringen 1988, S. 225–247; ders.: »Bebelius ... patriam Sueviam ... restituit«. Der poeta laureatus zwischen Reich und Territorium, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 42 (1983), S. 145–173.
- 34 Vgl. dazu Rüdiger Schnell: Von der Rede zur Schrift. Konstituierung von Autorität in Predigt und Predigtüberlieferung, in: James F. Poag/Claire Baldwin (Hg.): The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods, Chapel Hill/London 2001, S. 91–134.
- 35 Vgl. Frank G. Banta: Berthold von Regensburg, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 1, Berlin/New York ²1978, Sp. 817–823.
- 36 Abb. s. Peters in diesem Band. S. 47, Abb. 5.
- 37 Vgl. Peter Gerlach: Hund, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (1970), Sp. 334–336.
- 38 Die Taube als bildliche Vergegenwärtigung der göttlichen Inspiration ist eines der geläufigsten Darstellungsmuster und wird insbesondere bei der Darstellung von Evangelisten und Kirchenlehrern und -v Vätern verwendet, »d. h. im Sinne ihrer Lehre erscheint die Inspiration als Diktat des Heiligen Geistes«, vgl. Géza Jázai: Inspiration, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (1970), Sp. 344–346 (hier: Sp. 345). Vgl. auch Werner Weisbach: Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern, in: Rivista di archeologia cristiana 16 (1939), S. 101–127; Meier: *Ecce auctor* (Anm. 3), S. 365 ff., die verschiedene Inspirationsdarstellungen bespricht (Gregor mit dem Symbol der Taube, Hildegard mit Flammzungen). Abbildungen verschiedener Inspirationsdarstellungen auch bei Horst Wenzel: Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4 ff. Zur Entwicklung eines europäischen Dichterbildes, in: Hans-Dieter Mück (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk, Stuttgart 1989, S. 133–153, Abb. S. 417–424.
- 39 Vgl. zu Geiler von Kaysersberg und seinem Werk etwa Herbert Kraume: Geiler, Johannes, von Kaysersberg, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 2, Berlin/New York ²1980, Sp. 1141–1152; Uwe Israel: Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510). Der Straßburger Münsterprediger als Rechtsreformer, Berlin 1997 (Berliner Historische Studien 27).
- 40 Vgl. dazu auch eine Darstellung Jean Gersons in seinen *Sermons sur la Passion* (um 1480), die den Prediger mit der gleichen Argumentationsgeste zeigt (Valenciennes, Stadtbücherei, Ms. 230, fol. 57). Abb. in: Schmitt: La raison de gestes (Anm. 11), Tafel XI (Abb. 2).
- 41 Vgl. dazu auch die Beobachtungen von Jean-Claude Schmitt, der die französische Überlieferung von Predigerbildern untersucht und zu einem ähnlichen Ergebnis kommt: »Au XIII^e siècle, les miniatures qui mettent en scène un prédicateur (souvent membre d'un ordre mendiant) présentent une structure ternaire associant le prédicateur, les auditeurs et Dieu ou le Christ. Le prédicateur se tient debout, les pieds bien calés sur le sol. De la main gauche, il tient un livre, ouvert et dirigé vers les fidèles: il proclame la Parole de Dieu. Il tend la main droite, avec mesure, vers sont public.« Dagegen konstatiert er für die Folgezeit: »Puis l'image du prédicateur se transforme: à la fin du Moyen Âge, le prédicateur monte un chaire, dominant les fidèles (*subditi*: les sujets qui lui sont soumis) de la hauteur de son autorité. Cette autorité est celle de l'Eglise et d'une parole autorisée, mais c'est aussi l'autorité personnelle du prédicateur.« Schmitt: La raison de gestes (Anm. 11), S. 282 f.
- 42 Vgl. Robert G. Warnock (Hg.): Die Predigten Johannes Paulis, München 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 26), Einleitung S. 1–25; Robert G. Warn-

- rock: Pauli, Johannes OFM, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 7, Berlin/New York ²1989, Sp. 369–374; Anna Mühlherr: Johannes Pauli, in: Stephan Füßel (Hg.): Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk, Berlin 1993, S. 125–137.
- 43 Vgl. Mühlherr: Johannes Pauli (Anm. 42), S. 125 f.
- 44 »Wan vil schimpfflicher, kurzweiliger und lecherlicher Exempel darin sein, damit die geistlichen Kinder in den beschloßnen Klöstern etwa zuo lesen haben, darin sie zuo Zeiten iren Geist mögen erlütigen und ruowen, wan man nit alwegen in einer Strenckeit bleiben mag, und auch die uff den Schlössern und Bergen wonen und geil sein, erschrockenliche vnd ernstliche ding finden, davon sie gebessert werden, auch das die Predicanten Exempel haben, die schlefferlichen Menschen zuo erwecken und lüstig zuo hören machen, auch das sie Osterspil haben zuo Ostern, und ist nichtz hergesetzt, dan das mit Eren wol mag gepredigt werden«. Johannes Bolte (Hg.): Johannes Pauli. Schimpf und Ernst, Erster Teil, Berlin 1924, S. 3.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 4.
- 47 Johannes Pauli: Die Brösämlin Doct. Keiserspergs, Straßburg: Johannes Grüninger 1517, Bl. avi^v.
- 48 Ebd., Bl. viiiir.
- 49 Vgl. Mühlherr: Johannes Pauli (Anm. 42), S. 128.
- 50 Vgl. Joachim Telle: Fuchs, Leonhart, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. Walther Killy, Bd. 4, Gütersloh 1989, S. 55 f.
- 51 Vgl. zu diesem Bild auch die Darstellung Püterichs von Reichertshausen auf dem Titelblatt seines 1462 entstandenen *Ehrenbriefes*. Abb. in Fritz Behrend/Rudolf Wolkan (Hg.): Der Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen, Faksimile und Kommentar, Weimar 1920. Püterich erscheint hier in derselben Haltung, allerdings ohne Blume.
- 52 Vgl. Jan Frederiksen: Brunschwig, Hieronymus, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 1, Berlin/New York ²1978, Sp. 1073–1075.
- 53 Hieronymus Brunschwig: Dis ist das buch der Chirurgia, Straßburg: Johannes Grüninger 1497, Bl. ii v.
- 54 Vgl. Christel Meier: Bilder der Wissenschaft. Die Illustration des »Speculum maius« von Vinzenz von Beauvais im enzyklopädischen Kontext, in: Frühmittelalterliche Studien 33 (1999), S. 252–286, hier S. 256. Besonders in der Mitte und gegen Ende des 16. Jahrhunderts häufen sich Darstellungen dieser Art von Autoren der Wissenschaftsliteratur.
- 55 Meier: *Ecce auctor* (Anm. 3), S. 348.
- 56 Vgl. ebd., S. 353.
- 57 Vgl. Wolf-Dieter Müller-Jahncke: Stöffler, Johannes, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. Walther Killy, Bd. 11, Gütersloh 1991, S. 215.
- 58 Vgl. Inge Mager: Chemnitz, Martin, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. Walther Killy, Bd. 2, Gütersloh 1989, S. 406.
- 59 Vgl. Heinz Holeczek: Pantaleon, Heinrich, in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. Walther Killy, Bd. 9, Gütersloh 1991, S. 70 f.
- 60 Vgl. zu diesem Bild Löcher: Humanistenbildnisse – Reformatorbildnisse (Anm. 4).
- 61 Hierbei handelt es sich um ein Zitat aus der Offenbarung 14.13.
- 62 Übersetzungen nach Löcher: Humanistenbildnisse – Reformatorbildnisse (Anm. 4), S. 355 f.
- 63 Zum Typus des Evangelistenbildes vgl. A. M. Friend: The Portraits of Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, in: Art Studies. Medieval Renaissance and Modern 5 (1927), S. 115–147; 7 (1929), S. 3–29.
- 64 Zur Übersetzung vgl. Preimesberger: Albrecht Dürer (Anm. 4), S. 228.

Hedwig Pompe

DAS GESETZ DER SERIE: PÄDAGOGISCHE FINGERZEIGE UND MODULARE ÄSTHETIK
IN EINER BILD-TEXT-FOLGE DES SPÄTEN 18. JAHRHUNDERTS
(CHODOWIECKI / LICHTENBERG)

»Vorher« – »nachher« lauten die knappen Bildunterschriften zu einer Gegenüberstellung von zwei Vervielfältigungsmaschinen aus dem Jahr 1929. Dem emblematischen Schema folgend zeigt die Abbildung unter der Inscriptio *Der Gestetner Vervielfältiger. Raymond Loewy's erstes Gestaltungsproblem 1929* zwei Apparaturen, deren Beziehung mit einer einfachen zeitlichen Markierung geklärt zu sein scheint: »vorher« – »nachher«. Zwischen den beiden Bildern liegt das geheime Wissen der Techniker und Ingenieure, zeitlich und ideell. Dem verborgenen Expertenwissen entspricht die zweite Maschine funktional, wenn ihr möbelartiges Design sich als gelungene Lösung gegenüber dem annoncierten »Gestaltungsproblem« präsentiert, das die Vorgängermaschine offensichtlich darstellte. Diese nämlich legt, wenn auch nicht ihr ganzes Innenleben, so doch erheblich mehr mechanische und andere Gesetzmäßigkeiten der elektrisch betriebenen Maschine offen als das zweite Modell in und auf einer eleganten Kiste, die bis zum Stromkabel hin den größeren Teil der Konstruktion verbirgt, eine allegorische Blackbox ihres technischen Könnens.

häßlichkeit verkauft sich schlecht heißt der Titel der 1953 erschienenen deutschen Übersetzung von Raymond Loewy's Buch *Never leave well enough alone*, dem die Abbildung entnommen ist.¹ Die deutsche Übersetzung kündigt im Untertitel *die erlebnisse des erfolgreichsten formgestalters unserer zeit* an (die Kleinschreibung verdankt sich der typographischen Gestaltung von Werner Rebhuhn) und huldigt so dem Schule machenden Pionier auf dem Gebiet des modernen Industriedesigns. Loewy stellt sich selbst in seiner kurzen »einführung« als Selfmademan vor, mit dessen Autobiographie die Entstehung des neuen Berufs verbunden ist:²

Über den Zweck dieses Buches ist gleich jetzt die Feststellung notwendig, daß es nicht im geringsten dazu bestimmt ist, ein Lehrbuch oder eine Abhandlung über Technik und Kultur zu sein. Denn dieses Thema ist schon von vielen pedantischen Theoretikern mit außerordentlicher Brillanz und weltferner Unverständlichkeit behandelt worden. Dies Buch erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der nach Amerika kam, um dort sein Brot zu verdienen, und dieses Ziel in einem Beruf erreichte, den er selbst erst schaffen half. Einen anderen Anspruch will es nicht erheben.³

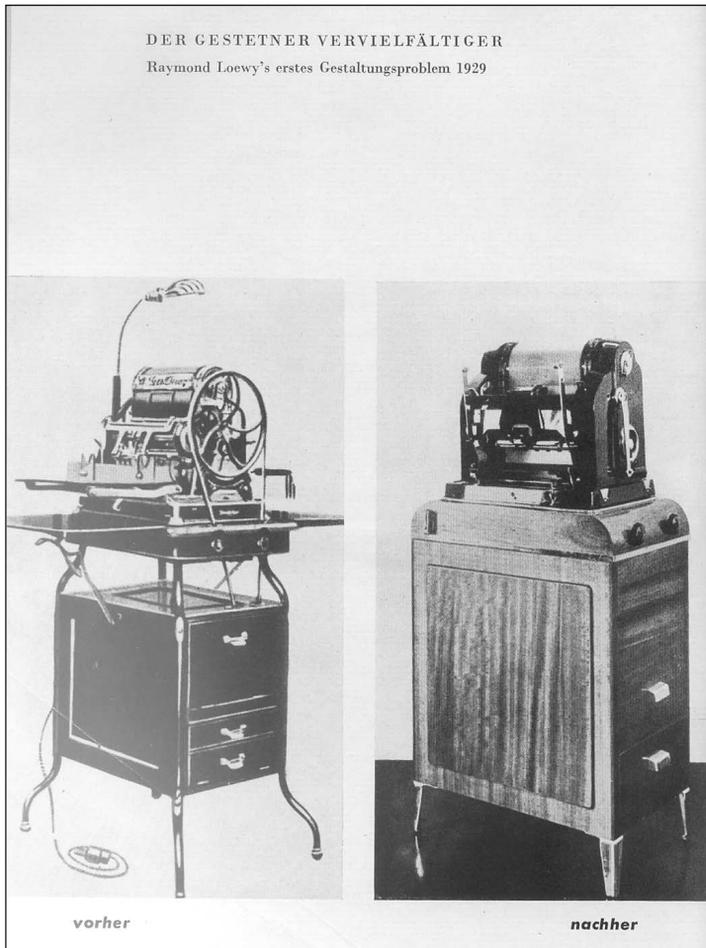


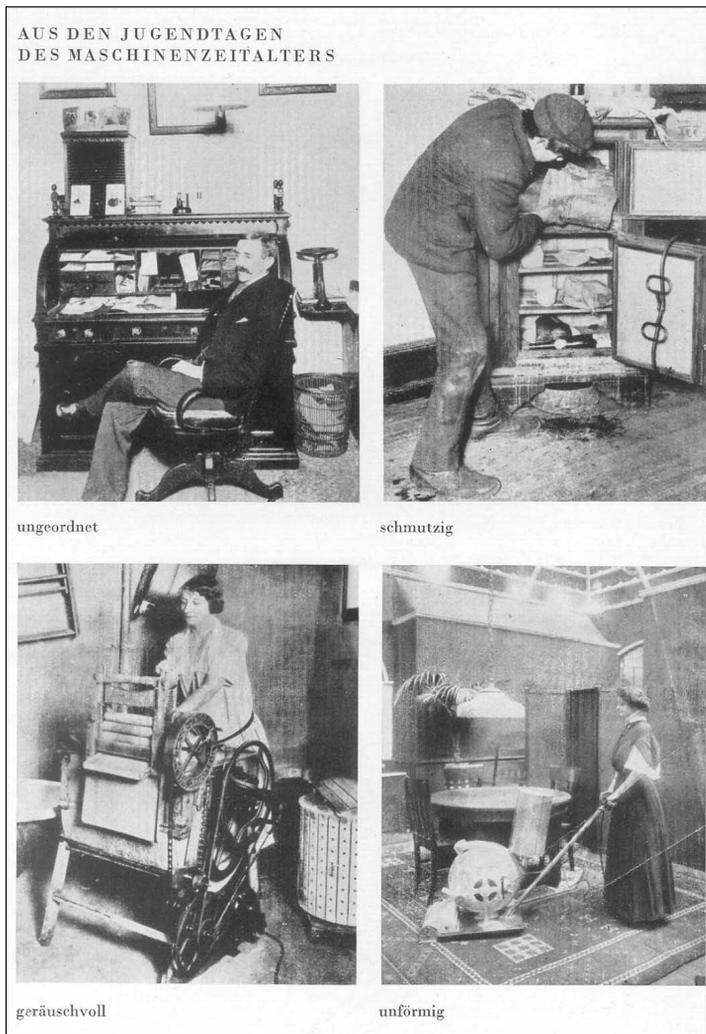
Abb. 1

Die rhetorische Maschine

Eine Erfolgsstory also, die für das wirbt, was die zitierte Bemerkung des Autors in ihrer lässigen Selbsteinschätzung nur am Rande einzufordern vorgibt: Es geht um ökonomischen Erfolg im Brotberuf des Designers. Dessen Arbeit kürzt das mühselige Geschäft »weltferner Unverständlichkeit« in der Theoriearbeit ab, wenn es gelingt, in das Geschäft mit der industriellen Serienproduktion einzusteigen. Prototyp dieser gelungenen Einstellung zum Leben ist auch der abgebildete *Gestetner Vervielfältiger*, gleichsam ein selbstreferenzieller Auftakt zu einer ganzen Reihe solcher Vorher-nachher-Gegenüberstellungen in Loewy's Buch. Die abgebildeten Objekte verkünden alle die Botschaft des ökonomischen Erfolgs, in dem die Lösung des jeweiligen Gestaltungsproblems sich bestätigt. Für den *Sears Roebuck's Kühlschrank*, das zweite Bildpaar dieses Typs, wird bereits die Subscriptio entsprechend ergänzt: »vorher: Verkauf 60 000 Stück« – »nach-

her: Verkauf 275 000 Stück«. Die Reihe der publizierten Bildpaare (und Einzelbilder) ist dabei als unabschließbare konzipiert, offen auch für jede interne Verbesserung, die dem Imperativ folgt: »never leave well enough alone«. Das Nachher-Modell der Vervielfältigungsmaschine von 1929 wird in Loewy's Buch bereits auf der nächsten Seite überboten: »und das Modell von 1951«, dem dann eine ganzseitige Abbildung gegönnt ist. Durch stetes Vergleichen, so eine andere Botschaft für die Leser, lässt sich offensichtlich lernen, wie es besser zu machen ist und wie es immer nur besser werden kann – ein auslesender Darwinismus optimistischer Gestaltungskunst scheint hier am Werk zu sein. Den »starter« der auf den Vergleich zielenden Abbildungen in Loewy's autobiographischer Erfolgsstory

Abb. 2



setzt dabei eine andere Serie mit vier Fotografien. Diese geben Auskunft über alteuropäische Zustände, deren Kenntnis man mit in das neue, allemal junge Amerika nimmt: »*Aus den Jugendtagen des Maschinenzeitalters*« lautet hier die Überschrift (vgl. Abbildung 2).

Die vier Fotografien versammeln einen Erinnerungsschatz aus dem kollektiven Gedächtnis europäischstämmiger Einwanderer in die USA; stillschweigende Kommentare lassen sich denken: ›Vater vor dem Schreibtisch, ach ja, dem Eisschrank, Mutter an der Bügelmaschine und mit dem Staubsauger!‹ – Erinnerungen aus der, so könnte es auch gleich heißen, Jungsteinzeit des Maschinenzeitalters, das man, dem Schicksal sei Dank, irgendwie hinter sich gelassen hat.⁴ Situativ aufgefangen sind hier verschiedene Mensch-Maschine-Schnittstellen, die die Generation der Altvorderen und ihre Betätigungen mit den Lastern einer Dysfunktionalität ihrer Werkzeuge und Maschinen verbinden. Hier ist das soziale mit dem ästhetischen Elend verknüpft: »ungeordnet«, »schmutzig«, »geräuschvoll« und »unförmig« ist die Kommunikation dieser Mütter und Väter mit ihren Maschinen. Was ihre Hände kommunizierend ergreifen, strapaziert den Körper und seine fünf Sinne und scheint die Idee eines technisch angeleiteten Fortschritts zu desavouieren. Loewy schreibt und publiziert natürlich das ironisch in Abrede gestellte Lehrbuch über den allgegenwärtigen Zusammenhang von Technik und Kultur, und so gibt er auch genug pädagogische Winke für eine in komplexen Verhältnissen stehende Schule des Sehens. Für den Autor steht ex professo diese Komplexität außer Frage. Sie betrifft jede Gestaltung eines Gegenstandes, dessen kulturelle Vermitteltheit mit gesellschaftlichen Anliegen konzeptuell aufzufangen ist. So beginnt er seine »Einführung« mit folgenden Worten:

Sobald ich eine materielle oder körperliche Substanz wahrnehme, fühle ich mich gleichzeitig genötigt, zu erkennen, daß sie irgendwie geartete Begrenzungen hat; daß sie im Verhältnis zu anderen groß oder klein ist; daß sie sich zu dieser oder jener Zeit an diesem oder jenem Ort befindet; daß sie in Bewegung oder in Ruhe ist; daß sie einen anderen Körper berührt oder nicht berührt; daß sie einzigartig, selten oder häufig ist: von diesen Qualitäten vermag ich sie durch keine Anstrengung meiner Vorstellungskraft zu trennen.⁵

Der, zumindest in der deutschen Übersetzung, nicht von ungefähr an den Gestus aufklärerischer Diktion erinnernde Tonfall, der einen Gegenstand in die klassischen philosophischen Bezüge seiner Qualitäten und Quantitäten stellt, wiederholt so die Quintessenz der Bildschemata: dass es um Relationen geht, die bereits

im Minimalpaar einer einfachen Unterscheidung wie schlecht/gut, vorher/nachher die Botschaft der ganzen Geschichte verdichten können: Menschen, Maschinen und Kommunikation, Kultur und Technik, natürliche wie künstliche Medien stehen in wechselseitigen Bezügen, die es wert sind, »pedantisch« oder »brillant«, theoretisch oder praktisch, textuell oder bildlich bearbeitet zu werden. Die Vorher/nachher-, Schlecht/gut-Bilder stützen den aufklärerisch-pädagogischen Impetus dabei mit der Simplizität ihres Konzepts, das von der inneren Spannung des jeweils aufgemachten Kontrastes, des tendenziell übertriebenen Unterschieds zehrt. Die Hyperbolik ist dabei die Figur, die das Rhetorische selbst identifiziert, wenigstens seit dessen Kritik in der Aufklärung. Die hyperbolische Spannung ist in die Relation der Minimalpaare eingetragen und dürfte bei den meisten Abbildungen in Loewy's Geschichte ihren Zweck nicht verfehlen, Aufmerksamkeit für besseres Wissen und Können zu erzeugen. Dabei kommt es darauf an, dieses Prinzip in vielen Beispielen zu wiederholen, um die Maschine der Rhetorizität selbst in Bewegung zu halten.

Was sich lohnt, ist eine Frage der Bestimmung des Mehrwerts. Für den Industriedesigner Loewy überkreuzen sich im gelungenen Produkt das ästhetische Postulat des ›Schönen‹ mit dem ethischen des ›Guten‹ und ›Wahren‹. Die gesellschaftliche Wahrheit einer funktionstüchtigen Maschine bezieht nicht zuletzt den ökonomischen Aspekt mit ein, sodass das, was funktioniert, einen kulturellen Wert an sich darstellen kann. Das Gesetz des Erfolgs, das verlangt, das auf der ganzen Linie Ausgezeichnete sei auf Dauer zu reproduzieren, und die ebenso gesetzmäßige Rückkopplung, das ökonomisch Erfolgreiche sei auch das Gute, Wahre und Schöne, verdankt sich einer modernen Rationalität, die seit dem 18. Jahrhundert zu greifen beginnt. Schon hier geht es um die Produktion des Kulturfortschritts in Serie, und zwar in prominenter Weise auf der operativen Basis eines unablässigen Vergleichens: des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen genauso wie mit sich selbst. Das Verfahren des kritischen Vergleichs nimmt dem überkommenen Prinzip der Amplificatio ein für alle Mal seine kulturelle Unschuld in der ökonomischen, ästhetischen und moralischen Rahmung und wird dabei selbstbezüglich: wovon setzt man sich ab, wenn man sich ›nachahmend‹ absetzt, und wie setzt man die fortschrittliche Neuerung selbst ab von anderen Formen der Abweichung? Niklas Luhmann stellt das »neuartige[] Interesse für Kultur« im 18. Jahrhundert in direkten Zusammenhang mit einem »plötzliche[n] Auftreten eines intensiven und extensiven Vergleichsinteresses« und dem »Folgeinteresse an Reflexion und an Reflexion der Reflexion«. ⁶ Das neue Interesse an Kultur »trägt gleichsam, ohne auf begriffliche Klärung angewiesen zu sein, ein Verständnis von Kultur als einer in die Gesellschaft eingezogenen Ebene für

Beobachtungen und Beschreibungen.«⁷ Unhintergebar verbunden ist mit der Aufklärung, auch mit allem spätaufklärerischen Skeptizismus, dass dabei die Gesellschaft die neue, kollektive Adresse darstellt für alle Formen der Beobachtungen und Beschreibungen, was kultureller Fortschritt sein könnte. Dieses Konzept verlangt nach einer möglichst breiten medialen Streuung ähnlicher Botschaften des Vergleichens. Ohne die begriffliche, auf das Wort abhebende Klärung, aber in äußerst komplexen Bildkompositionen wird auch im Medium des Bildes auf die Kunst des Vergleichens abgestellt. So gibt es in der populären Druckgrafik zahlreiche Serien, in denen Bilder und Texte interagieren. Hier inszeniert die Generation der Spätaufklärer die Geste des pädagogisch erhobenen Zeigefingers, der auf das zu Erlernende aufmerksam macht. In diesem pädagogischen Impetus geht es um das Gesetz einer Kulturproduktion in fortgesetzter Serie. Im kontrastiven Vergleich wird das Schema der Operation selbst wiederholt und zugleich die Möglichkeit der Abweichung diskutiert. Damit verbunden ist die Frage, mit welchem Ethos das Unterscheiden jeweils praktiziert wird. Der *digitus argumentalis*, der die Lehrsituation prototypisch auszeichnet,⁸ wird so in Bild und Text einer Selbstbeobachtung unterzogen, ohne dass damit das Argument der Belehrung selbst schon verabschiedet würde. Die Erziehung zum Vergleichen bedient sich wie Loewys Präsentation der Vervielfältigungsmaschine der Operation des Unterscheidens selbst als einer rhetorischen Maschine, mit deren Anwendung es immer nur besser werden soll.

Im Folgenden wird es um eine solche Serie gehen, die von zwei Befürwortern serieller Publizistik gestaltet wurde, von Daniel Chodowiecki und Georg Christoph Lichtenberg. Letzterer gilt als einer der pädagogisch Bewanderten und Einsichtsvollen auf der metareflexiven Ebene der Beobachtung anderen wie eigenen Nachdenkens. So zeigt etwa Lichtenbergs prominent gewordener Streit mit Johann Caspar Lavater um die richtige Physiognomik, wie der Zeigefinger auf die schwachen Stellen des anderen Unterscheidungsvermögens gelegt werden kann und auch muss, um des kulturellen Fortschritts willen. Und ebenso bekannt ist Lichtenbergs Interesse für kontrastive Bilderserien zeitgenössischer Künstler, besonders William Hogarth⁹, gerade weil dieser das formale Schema des einfachen Kontrastes in lehrreiche Vergleiche einträgt, die die alten Geschichten von gut und schlecht im zeitgenössischen Gewand der »moral subjects« neu erzählen.⁹ Prägnanz gewinnt das Anliegen kulturstiftender Serienproduktion auch in der Zusammenarbeit von Lichtenberg und Chodowiecki, dem Meister der kleinen illustrierenden Bildformate, die sich hervorragend für die weit streuende Publikation in den populären Almanachen und Taschenbüchern eigneten, in denen auch Lichtenberg veröffentlichte.

Als eine in struktureller Analogie zu Loewy's Projekt allgemeiner Seh-
schulung stehende Serie könnte man die von Chodowiecki gestochenen und von
Lichtenberg kommentierten Bilderfolgen *Natürliche und affectirte Handlungen
des Lebens* ansprechen.¹⁰ Die Rationalität des aufklärerischen Imperativs, der hier
wie in anderen Projekten von Chodowiecki und Lichtenberg zum Zuge kommt,
setzt an der Erkenntnis einer offenen Geschichte an. Noch ist nichts ›gut genug‹;
diese Annahme strukturiert ein geschichtsphilosophisches Narrativ, das noch in
Loewy's Umschrift »never leave well enough alone« im 20. Jahrhundert unter
anderen historischen Bedingungen und Gegenstandsbezügen fortgeführt wird.

Es handelt sich um zwei Folgen mit je sechs Bildpaaren, die 1779 und 1780 im
von Lichtenberg herausgegebenen *Goettinger Taschen-Calendar* erschienen sind
(vergleiche Abbildungen 3 bis 8). Mit Akzent besonders auf Chodowieckis Stichen
sind die beiden Serien aus kunsthistorischer Sicht und unter gendertheoretischer
Perspektive bereits mehrfach interpretiert worden.¹¹ Es wäre aber nochmals zu
fragen, wie die pädagogisch erhobenen Zeigefinger des darstellenden und des
schreibenden Künstlers sich zueinander verhalten, wenn es auch hier um die se-
rielle Reproduktion von Kultur geht. In Wort und Bild schließt sich dabei die
Rhetorik des Vergleichs mit einer umfassenden sozialen Grammatik kurz, um in
der Gegenüberstellung von These und Antithese den kulturellen Mehrwert des
»Natürlichen« zu gewinnen. Im Zentrum der Darstellung steht in Chodowieckis
Stichen dabei nicht die Maschine, sondern der menschliche Körper. Er ist ein
Medium der Natürlichkeit wie Künstlichkeit, dessen zeichenhafte Relevanz in
Lichtenbergs Texten diskutiert wird. Wie der im Gesicht beheimatete Blick sind
dabei die Hände und die Füße exponierte Zonen des kommunikativen Übergangs
zwischen Körper und Welt, Selbst- und Fremdbezug der vorgeführten Figurinen,
mittels welcher Bezüge dieser Art auf höchst komplexe, und das heißt dann auch
auf eine für das späte 18. Jahrhundert typisch selbstreferenzielle Weise vorgeführt
werden. Die Vervielfältigung im Schema des Vergleichs stellt dabei den Lernerfolg
anhand der paradigmatisch strukturierten Reihe sicher, die das Syntagma des
Leitcodes ihrer Gegenwart unablässig amplifiziert.

Überdeutlich für das unterstellte gemeinsame pädagogische Ansinnen von
Text und Bild beginnt die erste Serie gleich mit der Kontrastierung zweier Unter-
richtsszenen (siehe Abbildung 3: *Der Unterricht*), die dem Schema, das auch alle
weiteren Bildpaare bestimmt, folgen: hier ›schlecht‹, dort ›gut‹ oder auch um-
gekehrt in der zweiten Serie. In den erhobenen Händen der ersten und dem klas-
sisch ausgestreckten Zeigefinger der zweiten Lehrperson ist, pars pro toto, nicht
nur die topische Lehrsituation verdichtet. Über sich selbst und den Rahmen des
Bildes hinaus verweisend zeigt der auf klassische Weise belehrende Finger des

zweiten Bildes auf die Situation des ersten und ihre ebenso, auch im ›Schlechten‹ belehrende Funktion. Es geht bei allen Bildpaaren um derartige Rück- und Quer- verweise, eine deiktische Funktion der Bildzeichen, die auch die Bezüglichkeiten zwischen allen Einzelbildern regelt. Man kann diese Gegensatzpaare wechselseitig und untereinander gar nicht genau genug vergleichend lesen; sie funktionieren wie Suchbilder, die in manchmal nur minimalen Abweichungen ihrer Details den lehrreichen Witz und dessen Moral ausstellen.¹² Die kulturelle Anweisung für das vergleichende Lesen der Bilder gibt die Überschrift: *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*. Der konstative Gestus des Titels regelt die sozialen, ästhetischen und moralischen Bezüge, in die das Vergleichsinteresse gestellt werden soll. Wie für die Bilder gilt auch für den Titel die Rhetorik des Kontrastes, dessen augenfällige Evidenz das Komplexe strukturell vereinfacht. Alles andere als ›unschuldig‹ ist der aufgemachte Gegensatz in seiner Simplizität: Diese minimiert als Syntagma formal, was zugleich in den Paradigmen semantisch überdeterminiert ist. So erhebt die Behauptung der Überschrift nicht nur den Anspruch, dass das Begriffspaar natürlich/affektiert auf »das Leben« selbst in seinen unendlich vielen Situationen passt, sondern stellt sich in ihrer eigenen Rhetorizität unter das Vorzeichen des geläufigen zeitgenössischen Leitcodes, der das Natürliche als das andere des Rhetorischen fasst. Der antirhetorische Affekt wird akkompagniert von der eigenen ideologischen Bewegung im Seriellen, die selbst eine Figur der über- treibenden Anhäufung vollzieht.

Den gelehrten wie den nicht so bewanderten Leser gleichermaßen zu adressieren ist die Kunst dieser Art Aufklärung in Bild und Text. Eine Bildserie in einem Almanach so zu betiteln setzt voraus, dass der Leitcode, um dessen Moralität es geht, über ein breites Kontextwissen wohl eingeführt ist:

Jedermann sieht, es sind Bilder zu dem großen Roman, den wir alle, der eine mehr der andere weniger aufmerksam gelesen haben, und Scenen aus dem Schauspiel, das wir täglich ansehen, und in welchem wir nicht selten mitspielen, es sey nun in Scenen die mit ungraden Zahlen bezeichnet sind, oder in welchen mit graden.¹³

So Lichtenberg in seinen einleitenden Sätzen zur ersten Folge. Zu Recht weist Werner Busch darauf hin, dass damit die Kategorie des ›Bürgerlichen‹ nicht in einer nach ständischen Hinsichten sortierenden Unterscheidung wie ›hier das rechte bürgerliche, dort das negative adelige Verhalten‹ aufgehen kann.¹⁴ Das kollektive, integrierende »wir« ebnet im Interesse an einer Technik des Beobachtens soziale Unterschiede aller Art ein. Es sieht für die Selbstpositionierung des ler-

nenden Beobachters nicht nur den steten Wechsel zwischen den beiden Seiten des gemachten Unterschieds vor, sondern führt in die spezifische Kulturtechnik der Beobachtung zweiter Ordnung ein, wenn es im Wechsel die Operation des Vergleichens selbst berücksichtigt. Den Zusammenhang zwischen den Szenen stellt nicht nur der mögliche Wechsel beim lesenden Sehen von links nach rechts und umgekehrt oder auch ein Kreuz- und Querlesen sicher, sondern dazu tritt die Durchnummerierung der Bilder, die die Szenen und die Texte als zu einer Serie gehörend ausweist. In für Lichtenberg typischer Weise geht es im bezeichnenden »wir« um eine anthropologisch fundierte Gleichheit vor der allgemeinen Moral, wo jeder Beobachter und Beobachteter ist. Dies als alltäglichen Vorgang aufzufassen, auf den dennoch immer wieder aufmerksam gemacht werden muss, trägt zur Anreicherung des kollektiven Archivs mit Gegenwartswissen bei, dessen soziale Grammatik gelernt werden soll.

Die Kontrastaufnahmen, die die Bilder und Texte inszenieren, bieten also nichts Spektakuläres auf, sondern eine offene Reihe von gewöhnlichen Idealsituationen des bürgerlichen Lebens, die ›falsch‹ und ›richtig‹ kommunizierende Körper unter der Einheit eines Bildthemas ausstellen. In der ersten Folge: *Der Unterricht, Die Unterredung, Das Gebeth, Der Spatziergang, Der Grus, Der Tanz*. In der zweiten Folge: *Natur/Affectation, Empfindung, Geschmack, Kunstkenntnis, Böses Wetter, Reitbahn* (vgl. die Abbildungen 3 ff.). Die Situationen entstammen dem unabschließbaren Register möglicher Alltagspraxen, einer offenen Aufzählung. Das Register selbst steht zwischen einer noch topisch normierenden Lehre sozialer Grammatik – es geht um typisches Verhalten in ebenso typischen Situationen (beim Unterricht, in der Kirche, auf der Reitbahn, beim Spaziergang, beim Tanz) – und deren prozessuale Auflösung in vielfältige und unüberschaubare Möglichkeiten des Sozialen hinein (man unterredet sich, man ist schlechtem Wetter ausgesetzt). Liest man die Bilder dieses Archivausschnitts nacheinander, dazu fordert der fortgesetzte Vergleich auf, wie hin und her, so zeigen sich in der parataktischen Reihung syntagmatische Beziehungen, die in das Gleichgeordnete Wertigkeiten einbringen. In der emblematischen Konfiguration, bestehend aus einem Vorzeichen setzenden Titel, Bild und Subscriptio, entfalten sich in den Stichen Chodowieckis metareflexive semantische Querbezüge, und dies, noch bevor Lichtenbergs Kommentare anheben. Denn man darf wohl unterstellen, dass die Bildthemen »Empfindung«, »Geschmack« und »Kunstkenntnis« in ihrer richtigen und falschen Art auch im »Unterricht«, der »Unterredung« und allen anderen Bildpaaren zum Zuge kommen. Wie »Natur« und »Affectation« repräsentieren diese Begriffe die konzeptuelle Ideenlehre, die das kulturelle Archiv des Sozialen in allen seinen Möglichkeiten regulieren soll. Insofern ein Teil, wie der »Ge-

schmack«, als Leseanleitung des offenen Ganzen fungieren kann, stehen die Bildunterschriften in synekdochischer Konfiguration zueinander. Über die sich andeutenden, funktionalen Systembezüge wird die in Aussicht gestellte Einheit des gesellschaftlichen Ganzen dennoch eher aufgesprengt, gerät in Zerstreuung. Auch metonymische Beziehungen können für alle Bilder in der wechselseitigen Kommentarfunktion geltend gemacht werden, lassen sich doch einzelne Aspekte der einen Darstellung als Nebenthema einer anderen extrapolieren. Denn geht es nicht in allen Beispielen um Kommunikation, die nur in der »Unterredung« topisch verdichtend auf den Punkt gebracht wird, »unterrichten« nicht alle Bilder über das Verhältnis von Körpern im Raum der Natur, der Kultur, über wechselseitige Wahrnehmung und anderes mehr? Alles in diesen Bildern und Texten lässt sich als Zeichen und Inschrift behandeln, die ihre materialen, wahrnehmbaren Spuren an den verschiedensten Medien der Kommunikation hinterlassen haben: den Körpern, der Kleidung, den Gesten, den Handlungen, den Räumen, den Gegenständen, den Buchstaben und Zahlen. Alles kommuniziert miteinander in Zonen der wechselseitigen Übergänge, neben den bereits genannten auch die zwischen privaten und öffentlichen Räumen.

Der Appell an das topisch-funktional arrangierte Gemeinwissen, der die Aufforderung des ›sapere aude‹ enthält, wird in der zweiten Bildfolge nach dem Schema der ersten Folge gestaltet, wobei die zweite Folge die Gegenüberstellung umkehrt: erst das ›natürliche‹, dann das ›affektierte‹ Verhalten. Der Binarismus in Serie erlaubt die lesende Sozialisation im Umgang mit den Leitbegriffen: es geht um Speichern, Wiederholen, Produzieren und Anwenden unter denselben Bedingungen für alle. Vorzüglich sind es kommunikative Situationen, die die Anwesenheit von mindestens zwei Personen je Bild ausstellen, bevorzugt der Umgang der Geschlechter, von Eltern und Kindern. Als kollektive Habitus-Lehre liegt der Fokus auf den Körpern, den natürlichen Handlungsträgern dessen, was unter der Einheit des »Lebens« alle vorgeführten Situationen umfasst. So heißt es etwa zum ersten Bild der ersten Folge, dem affektierten Unterricht, in dem der Hand eine besondere Rolle zukommt:

So wie Papa und Mama von ihrer Seite nicht wenig Geisteskraft verschwendet zu haben scheinen, die Oberfläche ihrer Kinder ihrer eigenen ähnlich zu schmücken, so scheint von der seinigen der Informator mit dem ganzen Körper beschäftigt, den Geist der Kinder nach denselben erhabenen Mustern zu modeln. Daß der Satz, den er jetzt vorträgt, äusserst epineus, und, wie alles epinuese wichtig ist, sieht man aus den Fingern der linken Hand und den Zähnen des rechten Fußes. Daß aber derselbe Satz

nach dem Hieb, den ihm der Hr. Informator vermuthlich versetzt hat, bereits in ein Paar ganz leicht Sätzgen zu zerfallen anfängt, liest man durch den ganzen rechten Arm hinauf, und in der Natur würden die Oscillationen der Lämmerschwänzgen an der Perücke gewiß unwiderstehlich seyn.¹⁵

Die Konfrontation einer überkommenen ›eloquentia corporis‹ mit einer alle Rhetorik leugnenden ›natürlichen‹ Körpersprache ist dabei ein genauso zeitgemäßes Thema des späten 18. Jahrhunderts wie die alltäglichen Bildszenen selbst. Werner Busch weist für Chodowieckis Bildprogramm auf stilbildende Zeremonialwerke des 18. Jahrhunderts hin,¹⁶ und 1806 erscheint ein Werk, das die klassische Actio-Lehre Quintilians in ihrer Gesamtheit bebildert und verbindliches Lehrbuch für die Ausbildung von Schauspielern im 19. Jahrhundert wurde.¹⁷ Manche der Gesten, die die Figuren in Chodowieckis Stichen vollziehen, lassen sich auf solche Inventare beziehen: etwa die im ›Gebeth‹ theatralisch nach oben gewendeten Augen, ebenso in der ›Empfindung‹ die erhobenen Arme, der verweisende Zeigefinger in der ›Kunstkenntnis‹ und immer wieder die erhobenen Arme und Hände sowie die ausgestellten Beine und Füße zur Identifizierung des Affektierten. Lichtenberg spielt in der zitierten Stelle auf Quintilians Actio-Lehre respektive den engeren Bereich der Chironomie an, wenn er eine satzbegleitende, dynamisch strukturierende Qualität dem Hieb des ›Informators‹ unterstellt, mit dem das Gesagte in andere Sätze zu zerfallen beginnt.¹⁸ Dies ist ein satirischer Seitenhieb auf die gelehrte Attitüde, wie sie in zahlreichen Texten zur Gelehrtenkritik erscheint: Statt zur Einheit des Denkens zu erziehen, zerstreut sie vorab den sinnstiftenden Zusammenhang im Übereifer des Gezierten.

Im komplementären Text begegnen einem dann alle bedenkenswerten Aporien der antirhetorisch sich gebenden ›Natürlichkeit‹, deren Programmatik auch von Lichtenberg aufgenommen wird:

Ueberdachte und längst bewährt gefundene Lehre, mit sanft eindringendem Ernst und fast väterlichem Ansehen von der einen Seite gegeben, und von der andern mit Aufmerksamkeit, Respekt und Liebe angenommen. [...] Die Künste zu gefallen sind ihm [dem Knaben] noch wenig bekannt, ein Paar Kleinigkeiten ausgenommen, die ihm die Natur beygebracht hat, ofnes unschuldiges Lächeln und Hände geben. [...]

Der erste von seinem Lehrer zu einem klugen und rechtschaffenen Mann fürs künftige angelegt, blendet freylich jetzt wenig, wächst langsam aber harmonisch und gewiß: der andere von einem Gecken für heute abgerich-

tet, gelehrte Künste bey Tisch zu machen, wird bewundert bis ins 15 Jahr, von da mit stiller Erwartung angesehen, und dann im 22ten dem großen Orden vielwissender Gecken ohne Verstand einverleibt.¹⁹

In solcher Semantik und ihrer Hermeneutik zeigt sich wie in anderen Texten Lichtenbergs die charakteristische Übergangszeit vom rhetorischen Inventar und dessen Systematik zu einer neuen Lesart der Sprache des Körpers und seiner Teile. Mit der Rede von der Natur geht es um die *Körpergebärde*, die dem Ausdruck verleiht, was an Natur vor aller rhetorisch angeleiteten *techné* den Körperzeichen neu abzulesen ist: Offenheit und Unschuld, für die Blicke und nackte Hände eintreten.²⁰

Folgt man den bildlichen Minimalpaaren von links nach rechts, von einer Seite zur nächsten, so entfaltet sich der titelgebende Kontrast als endloser binärer Schematismus ... affektiert/natürlich/affektiert ... Einige von Lichtenbergs Kommentaren holen dabei die Selbstbezüglichkeit differenziellen Denkens – man hat die selbstbezeichnende Seite einer Unterscheidung nur, wenn man zugleich auch auf die andere Seite verweist – ein. Im Kommentar zum letzten Bildpaar der zweiten Folge (*Reitbahn*) wird die historische Tendenz, die Luhmann andeutet, dass das kritische Vergleichsinteresse wie von selbst in die Beobachtung der Beobachtung, die Reflexion der Reflexion münden musste, besonders deutlich, geht es doch hier um den Wiedereintritt der Differenz natürlich/affektiert auf der einen Seite der Unterscheidung, hier der Darstellung des ›Affektierten‹:

Auf dem 12ten Blat hat uns der Künstler Affektation zu beyden Seiten desjenigen eigentlichen schönen und natürlichen gegeben, welches er auf dem eilften darstellt. Das viel zu viel neben dem viel zu wenig. Wie lehrreich müste diese Verdoppelung des Contrastes seyn, wenn sie uns dieser durchschauende Beobachter einmal in mehrern Scenen geben wolte? Die schulrichtige Kostbarkeit in der Prose eines Candidaten der schönen Wissenschaften, ist wohl nie lehrreicher, als neben die Drescherkraft in dem Natur-Stil eines unserer rhetorischen Wilden gestellt.²¹

In gleicher Weise wird Schiller wenig später in seinen ästhetischen Schriften gegen ein ›viel zu viel‹ und ›viel zu wenig‹ anschreiben, um das ›eigentlich Schöne und Natürliche‹ in einer mittleren Lage zu vermuten, die den harmonischen Ausgleich sucht. Was Lichtenberg dabei dem Vergleichsbildchen (zweite Folge, Nr. 11) beiläufig unterstellt, ist die Darstellbarkeit des schönen Natürlichen. Folgt man seiner Auslegung, lassen die zwei Reiter auf der affektierten Seite des Lebens

sowohl die überzogene *Unterbietung* der idealisierten, auf Ausgleich bedachten Natürlichkeit sehen (in den »rhetorischen Wilden« ist leicht die Spitze gegen die junge Generation der Stürmer und Dränger zu erkennen) wie die ihrerseits unharmonische *Überanstrengung* der »schulrichtige[n] Kostbarkeit in der Prose eines Kandidaten der schönen Wissenschaften«. Beide Verfehlungen hätte man auch im Schema der alten Rhetorik kritisieren können, die ebenfalls in ihrer Systematik auf die Gefahren von zu viel und zu wenig hinweist, um immer wieder in den Aptum-Geboten das rechte Maß aller Mittel einzufordern. Die semantische Beschwerung der Mitte mit der Ideologie schöner Bürgerlichkeit bleibt allerdings der mittleren Aufklärung vorbehalten, in der sich die Metaphysik des Schönen bereits ankündigt. Denn trotz der Idee einer Darstellbarkeit des Schönen (die Bild Nr. 11 zufallen soll) ließe sich in der Binnenbeziehung zwischen der falschen Unterbietung des Natürlichen und der gezierten Austreibung alles Natürlichen im Bild Nr. 12 bereits jene Leerstelle vermuten, die als die Nichtdarstellbarkeit des Natürlichen als des Schönen etwas später kunsttheoretisch eingeholt wird.²² So zeichnen sich in der Serie auch für die Frage nach dem Ort des Schönen verschiedene Übergänge auf spezifische Weise ab: von der rhetorischen Systematik, die in den drei Stillagen die mittlere Darstellungsebene mit Fragen des Decorums oder der Gattungsbezüge positiv identifizieren kann, zu einer zweistelligen Relation, wie sie gerade in der Korrelation des Natürlichen mit dem Affektierten angelegt ist, wenn diese Verbindung sich als der neue Leitcode des Schönen in einer geschichtsphilosophischen Ästhetik emanzipiert.²³

Auch hier wäre Schiller zu nennen, der die aus der Rhetorik kommende Begriffsgeschichte des Natürlichen und Affektierten, an die auch Chodowiecki und Lichtenberg anschließen, wenig später auf den geschichtsphilosophischen Punkt bringt: Es ist das mit und seit Schiller alle Abweichung von der Natur und dem Natürlichen produzierende sentimentalische Bewusstsein, dessen Modernität unhintergebar mit dem ubiquitären, selbstreferenziellen Beobachterstatus verbunden ist. Dieses Bewusstsein kann nicht anders, als sich ständig vergleichend abzusetzen von dem, was es seiner Ansicht nach nicht mehr ist. Summarisch identifiziert wird dieser Raum des anderen mit der Kategorie des Naiven.²⁴ Die Geschichte der vielen Umschriften der alten Rhetorik, die sehr genau über das Verhältnis von Wissen und Beobachten Auskunft gibt und die im 18. Jahrhundert über den empfindsamen Einspruch verläuft, dass es im Namen der Natur nicht mehr um ein selbstwissendes Beobachterwissen gehen darf, führt so zu der erneuten Erkenntnis, dass alles Wissen beobachterabhängig und selbstreflexiv generiert wird. Diese Einsicht findet in der Fassung als sentimentalisches Bewusstsein einen ihrer transzendentalpoetologischen Höhepunkte, an dessen Schwelle

Spätaufklärer wie Lichtenberg stehen. Lichtenberg fehlt noch die melancholische Grundierung des transzendental aufgeklärten Beobachters, der sein Reflexionsvermögen nur noch unter dem Aspekt einer immer verfehlten und damit nicht mehr darstellbaren Natur des Schönen betrachten kann. Er hätte die Gesten dieser Melancholie vielleicht als ›rhetorische Übervernunft‹ abgetan, wie er die »rhetorischen Wilden« als die abzulehnende Vereinnahmung des Naturparadigmas im obigen Zitat einschätzte.

Zugespitzt und mit Blick auf das Schema der Serie deutet sich aber auch bei dieser schon die Leerstelle schöner Natürlichkeit, das Prinzip ihrer Undarstellbarkeit an – im Zwischenraum, der sich zwischen den Bildern und ihren sich jeweils tautologisch selbst verdoppelnden Bildunterschriften auftut: »Der Unterricht« – »Der Unterricht«, »Die Unterredung« – »Die Unterredung« und so fort. Bei dieser Verdopplung im Zitat ist nicht klar, welches der Bilder in den jeweiligen Bildpaaren das andere zuerst zitiert hat oder zitieren wird. Im Verbund mit der ein hermeneutisches Vorzeichen setzenden Überschrift funktionieren die Tautologien der jeweilig ersten Subscriptionen zugleich als Indikator für Differenz: natürlich zeigen die Bildchen nicht *dasselbe*. Auch ohne die Kommentare Lichtenbergs bleiben die Bilderserien in der Interpretationsanweisung des Kontrastes lesbar. Auch verspricht der Reichtum an Details in jedem Bildchen die Sprache verständlicher Zeichengebung, so wie diese bis in ihre kleinsten Einheiten hinein genau ist. Wenn Lichtenberg in seinem Kommentar zum letzten Bildpaar der zweiten Folge, den Reitern, darauf aufmerksam macht, dass die schöne Mitte zwischen zu viel und zu wenig liegt, so fokussiert er das darstellerische Anliegen der einen Seite der Unterscheidung, dem die ›natürliche‹ Semantik der Bilderzeichen ihr moralisches wie ästhetisches Gewicht geben möchte. Im Unterschied zur Mitte der Leerstelle zwischen den Bildpaaren *dezentriert* die eine Seite der Unterscheidung im Bild, was sie ohne ihr bildliches Pendant nicht sagen könnte: Sieh her, um mich geht es!

Derselbe Effekt dezentrierter Zentrierung lässt sich aber auch für die abgelehnte affektierte Seite behaupten: Sieh her, um dich selbst zu unterscheiden! Die affektierten Handlungen sprechen durchgängig vom ›viel zu viel‹ in der Häufung ihrer Details, oft bis zur Buchstäblichkeit des Überladenen. Dann geht es nicht nur um eine überzogene Gestik der Figuren, sondern auch die reine Menge der Sachen: So gibt es etwa beim *Unterricht* die Darstellung einer Vase auf einem Rokotischchen an der Stelle, wo das Gegenüber den Raum leer lässt. Besonders aber in der Kleidung der Personen kommt dieses Prinzip wie das Zitat eines barocken Horror vacui zum Zuge. In diesem ›viel zu viel‹ verfehlte die »Affectation« allerdings auch die Aptum-Gebote der alten Rhetorik, die über zahlreiche interne

Bezüge zwischen Redegegenstand, Redeschmuck, Person des Redners, der Redesituation und -zwecke das jeweils richtige Maß ausmacht. Die Übertreibungen im Affektierten dienen hier der satirischen Verzerrung des Rhetorischen selbst. Im Sinne ihrer Moralität zielt die Bildsatire auf die semantische Vereindeutigung der Aussage: hier das Affektierte! Notwendigerweise muss das ›natürliche‹ Pendant sich gegenüber dem satirisch Überzogenen zurücknehmen, um als antirhetorische Antwort ernst genommen zu werden. Dem satirischen Effekt auf der einen Seite korrespondiert so im strengen Sinne die Ernsthaftigkeit der Gegenseite, die sich nicht über sich selbst belustigen darf. Symmetrisch und zwecks Stabilisierung ihrer auf Evidenz zielenden Aussagekraft aufeinander verwiesen holen die Bildpaare so das Versprechen der Moralsatire der mittleren bis späten Aufklärung formalästhetisch ein: dass eine deutliche Unterscheidung zwischen ›schlecht‹ und ›gut‹ möglich sei.

Das Schema wechselseitig sich zitierender Bildunterschriften, die in ihrer Tautologie die ernsthafte Moral in der witzigen Satire spiegeln, wird nur an einer einzigen, ausgezeichneten Stelle unterbrochen: bei dem ersten Bildpaar der zweiten Folge, das nun nochmals die allen bereits bekannte Geschichte, auch hier auf durchaus ›gewöhnliche‹ Weise, auf den darstellerischen Punkt bringt: *Natur* steht dort drunter, wo Natur vermutet werden darf und soll, *Affectation* dort, wo es um das Gegenteil geht. Hier verdoppelt die Subscriptio das paradigmatische Gegensatzpaar der Überschrift, während die Bilder im Syntagma des fortgesetzten Schemas bleiben.

Dass Lichtenbergs Witz der feststellenden, gleichförmigen moralischen Botschaft der Bildsatire entkommen möchte, davon zeugen seine kurzen Einleitungsworte zur zweiten Folge:

Hr. Chodowiecky hat uns hier wieder auf einigen Blättern sinnlich gemacht, was in verschiedenen Verrichtungen des Lebens den geehrtesten und besten und weisesten jetzt gefällt, und auf einigen was den anderen (menschenfreundlicher kan ich sie nicht benennen) unmaßgeblich besser schmeckt.²⁵

Es geht um den gewöhnlichen Geschmack der Gegenwart, das Maß desjenigen, was »jetzt gefällt«; dessen beredete Vertreter sind zwar mit Superlativen versehen, die »geehrtesten und besten und weisesten«, aber diese Häufung wird auf der anderen Seite der Unterscheidung nicht nachgeahmt: die »anderen«, mehr braucht man zum Unmaßgeblichen nicht zu sagen. Im Affekt der Einrede gegen die Affektierten ist darauf zu achten, selbst nicht im eigenen Anspruch auf die abgelehnte

Seite zu geraten, etwa durch zu viel eigenes Pathos. Auf diese Weise gerät der typische Lichtenbergsche Witz so auch auf die andere Seite der Darstellungen von Chodowiecki, die zum empfindsamen Pathos der Moral des Natürlichen tendieren. Lichtenbergs Kommentare können aber auch den empfindsamen Gestus der gehaltvollen Zurücknahme durchaus mitunterschreiben, wenn auch er die Zahl seiner Worte zurücknimmt. So heißt es etwa bei der natürlichen *Unterredung* nur: »Dieses sind Deutsche, sprechen deutsch, sehen sich und verstehen sich.«²⁶ Wenige Worte sagen mehr, wäre das Programm empfindsamer Hermeneutik, das hier urszenenhaft an die »Unterredung« gebunden ist. Ähnlich knapp, aber wiederum ganz unpathetisch heißt es zum natürlichen *Grus*: »Auch ein Compliment; und da doch einmal Complimente gemacht werden sollen, noch immer das beste. Es ist schwer hierbey etwas zu sagen, aber zum Glück eben so unnöthig.«²⁷ Und nicht von ungefähr kommt so der Lichtenbergsche Wortwitz bei den affektierten Szenen gehäuft zum Einsatz.

Die bildliche Inszenierung des programmatischen Einsatzpunktes beider Serien gibt das angesprochene erste Bildpaar der zweiten Folge. Der hermeneutisch wie semiotisch zu behandelnde geschichtsphilosophische Leitcode, der noch »Empfindung«, »Geschmack« und »Kunstkenntnis« übergreift, wird hier zum Thema einer augenfälligen Darstellung: die (fast) nackten Körper – die in der Kleidung (fast) verschwindenden Körper. Im Bildvergleich ›menschlicher männlicher und weiblicher Körper‹ wiederholt sich das Prinzip der Gegenüberstellung auf der Ebene des nun anthropologisch bestimmten ›Minimalpaares‹ natürlich-affektiert, um den nackten gegen den verkleideten Sprach-Körper moralisch auszuspielen. Sowenig, soviel nackter/bekleideter Körper hier im Kontrast auftreten, so adäquat fällt einerseits die jeweilige Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat aus, auch auf der Seite der »Afectatio«: Die überreiche Kleidung entspricht einem zu viel an Ornatus. Doch erst im vergleichenden Sehen als Lesen fällt den überbekleideten Körpern erneut das Urteil ›zu viel‹ zu. Die Einübung in vergleichendes Lesen von unterschiedenen Zeichen dient also dazu, die paradigmatischen Bezüge der Reihen immer wieder in ein verbindliches kulturelles Syntagma auf der operativen Basis des Vergleichens zu überführen. Die durchgängig im Spiel befindliche Relation von natürlicher und affektierter Zeichengebung als ihrerseits kulturelles Paradigma einer alles umfassenden Differenz ließe sich allein schon mit diesem Bilderpaar aufrufen, das Zeichen und Körper allegorisch kurzschließt. Doch lernt der Bild- und Textleser erst mittels einer Amplificatio, der Mehrfachverwendung und -belegung des kulturellen Codes. Es geht damit um Module, die kulturelles Wissen als allgemeines gesellschaftliches Wissen auf einen moralischen wie ästhetischen Standard bringen sollen, ein Schema F des

pädagogisch erhobenen Zeigefingers kulturellen Lernens. Lichtenbergs Kommentar unterläuft allerdings auch hier die allzu einfache, schnelle Lesbarkeit, wenn er seinerseits eine moralische Beobachtung zweiter Ordnung für die Moralität der Unterscheidung *Natur* versus *Affektation* anbietet. So notwendig auch seiner Ansicht nach die Zeichensprache der Bilder ausfällt, so kontingent, weil kulturell normiert und damit dem Geschmack der Zeit anheim gegeben ist die sittliche Codierung der Zeichen. Die tautologische Beziehung der *Subscriptio* »Natur« und ihrer unmaßgeblichen, aber notwendigen Schwester »Affectation« zu ihren bildlichen Komplementen wird von Lichtenberg selbst als Abweichung vom üblichen Darstellungsmodus thematisiert. Hier sprengt die Absicht des darstellenden Künstlers den Rahmen der gewöhnlichen Inszenierung des Kontrastes:

Natur ist hier der Affektation nicht in dem Grade entgegengesetzt, in welchem sie ihr auf den übrigen Blättern entgegen steht, wenigstens nicht auf denen, wo von Oberfläche die Rede ist. Der Künstler hat hier tiefer ausgeholt. Natürliche Tracht erscheint hier ohngefähr so, wie die Unschuld im Bilde nackender Voreltern. Indessen muß man doch auch hier bedenken, daß manches in dieser Tracht sich selbst jezt über das Herz bringen liese, wenn es die Haut litte, und daß der Erbherr auf den Himmel aus Erbherrn-Stolz zu oft aus seinem moralischen Gefühl erklärt, was dem physischen zugehört.²⁸

Die These, dass die ganze Serie in Bild und Text auf ›leichte‹ Verständlichkeit zielt, scheint angesichts einer solchen Verdichtung nicht haltbar: Zu anspielungsreich kommt dieser Kommentar Lichtenbergs daher. Zu selbstbezüglichen Querverweisen zwischen den Texten treten solche auf weiteres Kontextwissen, das etwas über die weitreichende kulturelle Kodierung des Begriffes der »Natur« sagt. Die semantisch ausgewiesene Leerstelle des Natürlichen, dessen aus den materialen Zeichen hermeneutisch zu erschließende Tiefendimension erscheint manchmal an der »Haut«, der »Physis« oder auch an der »natürlichen Tracht« »nackender Voreltern«. Um mit einer Schicht dieser Rätselaufgabe anzufangen: Die Geschichte der nackten Voreltern, mit der alle Selbstunterscheidung und alle Kultur begann, soll eben nicht ihren Endpunkt in dem komplementären Paar auf der Gegenseite finden, deren Körper nun über und über bekleidet sind. Kultur ist nicht unbedingt mit allen zivilisatorischen Errungenschaften gleichzusetzen, um eine rousseauistische Lehre aus den Texten und Bildern zu ziehen. Folgt man dem beiläufigen Ende der Serie selbst, wird mit dem Paradigma der Natürlichkeit aber auch (noch)

nicht der Horizont der jungen Wilden aufgemacht, in denen sich bereits die Fortsetzungsgeschichte der kulturellen Zurichtung des Natürlichen andeutet. Gegenüber solcher Gegenwart zielt die »Natur« des dargestellten Paares noch auf die Sittlichkeit ihrer eigenen Moralität. Nicht zu viel und nicht zu wenig zu zeigen heißt hier, wo es um das Paradigma des Programms geht, den nackten Körper angemessen so zu bekleiden, dass Nacktheit und Bekleidung die ausbalancierte Waage ihrer leeren Mitte einhalten. Und dies nur im »ohngefähr« der Darstellbarkeit, im idealisierenden, analogisch gefassten »wie« die »Unschuld im Bilde nackender Voreltern«. Dieses auffordernde »wie« entzieht dem nackten Zeichen der nackten Haut seine unbefragte Selbstevidenz und gibt der in dieser halben Nacktheit verbürgten empfindsamen Unschuld und Offenheit ihren gesellschaftlichen Ort, aktuell und zeitgenössisch verfügbar nur in der Erinnerung an eine gewesene und behauptete Ursprünglichkeit.

Lichtenberg scheint aber auch an dieser programmatischen Bild- und Textstelle, an der die Reihe zum zweiten Male und sich immer schon zitierend beginnt, davon abzuraten, allzu schnell im gelungenen Vergleichen in die Selbstüberheblichkeit moralischer Gewissheit zu verfallen. Diese wüsste sich immer auf der richtigen Seite, als »Erbherr auf den Himmel«, der mit »Erbherrn-Stolz« »zu oft aus seinem moralischen Gefühl« erklärt, »was dem physischen zugehört«. Die in der Nacktheit erkennbare »Naturgegebenheit« alles Menschlichen lässt sich mehrfach auf unterschiedliche kulturelle Schichten und Systeme rückbeziehen. Aus der Überkodierung auch der kruden Physis durch eine formgebende Moral kommt man aber eingestandenermaßen nicht leicht heraus, ein Umstand, der besonders auf die historischen Anknüpfungspunkte in Bildprogrammen für die »Voreltern« zutrifft. Der geschichtsphilosophische Sprung aus der imaginären Nacktheit der Voreltern in die sittliche Bekleidung des Nackten wird schon lange in der Ikonographie des ersten Paares bezeugt, der auch Chodowiecki folgt. Das Paradies eigener Unschuld zu verlassen bedeutet für Chodowiecki wie für Lichtenberg im späten 18. Jahrhundert, ebenfalls auf geziemende Weise in die Geschichte des Abfalls vom Ideal einzutreten. Der unverhüllte Busen des weiblichen Teils der »nackenden Voreltern« verweist wie der männlich-muskulöse Körper, dessen Scham verhüllt ist, auf die geschlechterspezifischen Markierungen in dieser langen Geschichte der idealen Unschuld. Die Umschriften der Rhetorik in den antirhetorischen Affekten der empfindsamen Aufklärung verlaufen vorzüglich über die Beredsamkeit des Leibes, das Modethema der Zeit, das dann im nackt-bekleideten Körper seine geschichtsphilosophische und zeichentheoretische Fokussierung erfährt. In den Körpern und ihren Gesten nehmen dabei nicht zuletzt die Hände als pars pro toto die Gesten der überzogenen wie diskreten Rhetorik

auf. In den Extremitäten des Körpers weisen die Pole des Programms figurativ über sich selbst hinaus: wo die eine Seite (nackte) Hände (aber auch: bekleidete Füße) in raumgreifender Gestik überstrapaziert und Augen selbstbezogen der Kommunikation verweigert, verschränken sich auf der anderen Seite nackte Hände ineinander oder wird im Medium des Blickes Unsagbares unvermittelt ausgetauscht. Wo die eine Seite so von den empfindsamen Zentren der Selbstaussage Seele und Herz wegweist, gewinnt die andere Seite ihr sinntiefes Zentrum in der Überkreuzung von Händen und Blicken. Lichtenbergs Kommentare heben mehrfach auf die Hände und Gesichter (und die Augen) als Kommunikatoren in solcher Pars-pro-toto-Konstellation ab.

Der geschichtsphilosophische Impetus, das, was sein sollte, gegenüber dem, was auch immer, gleichzeitig da ist, wird so unablässig in die Reihe, die Paare, die lineare Abfolge, das Hin- und Herlesen syntagmatisch eingeschrieben: auf Unnatur, zumeist bekannt als rhetorisch affektiertes Handeln und Kommunizieren, folgt jetzt Natur, so genanntes natürliches Handeln; auf das, was geherrscht haben mag, folge jetzt das, was angesagt ist. Was das Erste sei, worauf das Auge fällt, ist beliebig, wenn es um das kulturelle Lernen auf der Basis des Vergleichens geht, der Vergleich selbst setzt beide Seiten seiner Unterscheidung, zwischen denen das lesende Auge hin und her geht. Nicht kontingent ist der Anfang dort, wo das zuerst, neu und zeitgemäß Gesetzte über den kulturellen Imperativ verfügt, auf den hin über zahlreiche Beispiele gelernt werden soll. So kann man die Reihe mit dem Paradigma des Natürlichen für alle nachfolgenden, anschlussfähigen Sätze und Bilder beginnen lassen oder auch nicht, ohne die Botschaft des Leitcodes zu verzerren.

Was bleibt, ist bei aller Deutlichkeit die Ambivalenz einer Darstellbarkeit dessen, was als zentrales, idealistisches Signifikat der Bilder wie der Texte fungieren und anhand dieser gelernt werden soll. Dort, wo die »Empfindung« zum Thema der bildlichen Darstellung gemacht wird, hebt Lichtenberg die Abwendung der natürlichen Körper als so bezeichnend hervor, wie diese Bildzeichen es ihm erlauben, die Grenzen eigenen Darstellungsvermögens und -willens anzusprechen:

Nicht leicht wird ein Künstler in Figuren, die das Gesicht fast abwenden, und bey denen alles unterstützt ist und ruht, mehr Empfindung ausdrücken können, als hier aus dem unschuldigen gefühlvollen starren des Mädchens und aus der Kopfhaltung der Mannsperson hervorleuchtet. Sie geniessen den Anblick der untergehenden Sonne, mit dem ruhigen Gefühl, das so wie jene in der Ferne sanft hinwallende Kreiße die bepur-

perte Fläche des Wassers, in welchem sich ihr Feuer spiegelt, die ganze Seele endlich füllt ohne in ihr zu stürmen. Wie viel dieses grose Schauspiel der Natur in einer solchen Gesellschaft gewinnen mag, würde ich nicht beschreiben auch wenn es in meiner Macht stünde. Mich würde der Unsegen schrecken, der, wie man an dem Beyspiel so vieler unserer jugendlichen Dichter sieht, die Ausplauderung dieser Mysterien begleitet. Sprecht durch diese Empfindung so viel ihr wißt, aber plaudert von diesen Empfindungen so wenig als möglich, am allerwenigsten glaubt, ihr empfindet durch besondere Begünstigung der Natur allein, was ihr allein Schwachheit genug besitzt der Welt vorzusingen.²⁹

Gegen und mit dem Text gesprochen: Hier wird die Erhabenheitsrhetorik des Undarstellbaren an den allegorischen Modus ausdrückgebender Bildzeichen verwiesen. Was vom Betrachter nicht gesehen werden kann, der unaussprechliche Innenraum der Empfindung, findet ein adäquates Bild-Zeichen in einem Sonnenuntergang im Rahmen einer kommunikativen Szene; die Erhabenheit der untergehenden Sonne wird von den Betrachtern im Bild stellvertretend für den Leser vor dem Bild erfahren. Allegorisch erfüllen die noch in ihrer Abwendung mit dem Leser kommunizierenden Bildzeichen, was die Ethik der Textdarstellung einfordert: auf dem Geheimnis der »Mysterien« im ästhetischen Konzept des Ausdrucks zu bestehen. Auch hier positioniert sich Lichtenberg auf der Schwelle vor (und zu) den neuen poetischen Verfahren, die seiner Ansicht nach profanisieren, was sie mit so gesehen fälschlicher Emphase »ausplaudern«. Zudem stört ihn der mit den »jugendlichen Dichtern« verbundene anmaßende Sprechergestus der nächsten Generation, sich in der neuen Natürlichkeit zu den von der »Natur« besonders Begünstigten zu zählen.

Die Interaktion der Körper als Zeichen mit anderen Bildzeichen steht so in einer analogen Beziehung zur wechselseitigen Kommentarbeziehung von Textzeichen und Bildzeichen. Die Ekphrasis dient einem symmetrischen Paragone zwischen Text und Bild, der nicht grundsätzlich in Frage stellt, dass Zeichen zeigen können. So folgt die Serie thematisch und formal dem aufklärerischen poetologischen Gebot des Zusammenwirkens von *prodesse* und *delectare*. Während bei Chodowiecki die Moralität der Zeichen auf einer Beobachtung beruht, die ›falsch‹ und ›richtig‹ am Ort der Darstellung überdeutlich positioniert, treten in Lichtenbergs Kommentaren Pädagogik und Moralität im Modus der Selbstreflexion eigener Unterscheidungen auffordernd an den Leser als lernenden Beobachter heran. Das Zeigenkönnen der Zeichen ist der erhobene Zeigefinger des Textes, der immer wieder als Aussage eingeholt wird, etwa im Kommentar zur affektierten

»Empfindung«: »Wer hier nicht modische Empfindsamkeit und vitulirendes Entzücken in Hexametern aufwallen sieht, der sieht nichts. Man glaubt man hörte sie skandiren.«³⁰ Der literale Sinn der Körperlichkeit von Zeichen, also auch ihrer materialen Spuren, dienen einem Vergegenwärtigungspathos, dem es um eine Ansprache der Sinne und daran gebundene Wahrnehmungseffekte geht: Lerne empfindendes Verstehen durch Sehen und Hören!

Die medialen Schnittstellen zwischen den Text- und Bildzeichen wurden hier auf der Basis des Textuellen, im Kommentar zu den Texten zu den Bildern formuliert. Wenn oben gesagt wurde, dass man die Bilderserie als autonome Veranstaltung, gleichsam für sich, im kontrastiven Vergleich lesen kann, so gilt das für Lichtenbergs Textsegmente nicht in gleicher Weise, die die intertextuelle wie intermediale Verweiskraft zwischen Texten und Bildern ständig thematisieren und sich deshalb nicht von den Bildern ablösen lassen, um gleichsam eigenständig ›lesbar‹ zu werden. So erinnern die Zeichen der Texte ihrerseits an den unhintergehbaren Status wechselseitiger Kontextuierung von Zeichen durch andere Zeichen, von der auch die Bilder wieder eingeholt werden, und dies nicht nur durch deren interne, emblematischen Text-Bild-Bezüge. Der (wie auch immer ausfallende) Medienvergleich im zweiten, dritten Kommentar ist selbst ein operativer Modus, der generiert, was er thematisieren kann: mediale Spuren des Vergleichsinteresses.

Abb. 3-8

**1779: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Erste Folge.**

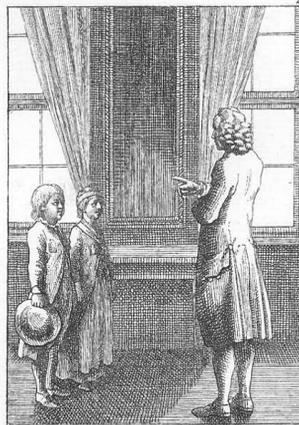
1



*Der Unterricht
L'instruction*

D. Christmann del. 1779

2



*Der Unterricht
L'instruction*

3



*Die Unterredung
La conversation*

4



*Die Unterredung
La conversation*

**1779: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Erste Folge.**

5



*Das Gebeth
La priere*

6



*Das Gebeth
La priere*

7



*Der Spatzier Gang
La promenade*

8



*Der Spatzier Gang
La promenade*

1779: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Erste Folge.

9



*Der Grus
La reverence*

10



*Der Grus
La reverence*

11



*Der Tanz
La dance*

12



*Der Tanz
La dance*

1780: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Zweite Folge.

1



Natur

2



Affectation

D. Cheronowski fecit.

3



Empfindung
Sentiment

D. Cheronowski fecit.

4



Empfindung
Sentiment

D. Cheronowski fecit.

1780: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Zweite Folge.

5



*Gefchmack
Gout.*

D. Chodowicki. Jussif.

6



*Gefchmack
Gout.*

D. Chodowicki. Jussif.

7



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts.*

D. Chodowicki. Jussif.

8



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts.*

D. Chodowicki. Jussif.

1780: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens.
Zweite Folge.

9



*Böses Wetter
Mauvais tems*

W. G. Schwaninger del.

10



*Böses Wetter
Mauvais tems*

W. G. Schwaninger del.

11



*Reitbahn
Manège*

W. G. Schwaninger del.

12



*Reitbahn
Manège*

W. G. Schwaninger del.

- 1 Raymond Loewy: *Never Leave Well Enough Alone*, New York 1951, dt.: häßlichkeit verkauft sich schlecht, die erlebnisse des erfolgreichsten formgestalters unserer zeit, ins Deutsche übertragen von Hans Achim Weseloh, Düsseldorf 1953; nach Auskunft von David Martyn, Bonn, heißt die Redewendung »leave well enough alone« so viel wie: Greif' nicht in etwas ein, was zufriedenstellend läuft. »Never leave well enough alone« könnte man im Kontext des Buches von Loewy als Anweisung, sich einzumischen, lesen.
- 2 Raymond Loewy (1893–1986), geboren in Frankreich, emigrierte 1919 in die USA. Er zählt zu den Gründungsvätern des modernen industriellen Designs: »Der aus Frankreich abstammende Loewy, der als freier Mitarbeiter für über 100 Großunternehmen arbeitete, übernahm Gestaltungsideen der europäischen Industrie und verwirklichte sie in zahlreichen amerikanischen Erzeugnissen, die den vielfältigsten Produktbereichen angehörten. Die von ihm und seinem mehrere hundert Angestellte umfassenden Mitarbeiterstab gestalteten Autos (Studebaker), Motorboote, Kühlschränke, Toaster, Staubsauger, Verpackungen (Lucky-Strike-Zigarettenpackung) und Innenausstattungen für Warenhäuser, Schiffe, Eisenbahnen und Flugzeuge prägten in geradezu revolutionärer Weise den amerikanischen Lebensstil.« Bernd Maier: *Industrial Design*, Teil I, Stuttgart 1978, S. 101.
- 3 Loewy: häßlichkeit verkauft sich schlecht (Anm. 1), S. 8.
- 4 Der durchgängig ironische Ton, mit dem der europäische Bildungshintergrund des Autors aufgerufen wird, um ihn dann doch nicht gänzlich zu verneinen, stellt die Herkunftsbezüge nicht so in Abrede, wie es die rhetorische Geste dieser ersten Abbildungen zu tun scheint.
- 5 Loewy: häßlichkeit verkauft sich schlecht (Anm. 1), S. 7.
- 6 Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1995, S. 38 f.
- 7 Ebd., S. 39.
- 8 Vgl. dazu den Beitrag von Ursula Peters in diesem Band.
- 9 Vgl. Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977.
- 10 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Chodowiecki und Lichtenberg. *Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum »Göttinger Taschen Calender«* nebst Georg Christoph Lichtenberg's Erklärungen (1778–1783), mit einer kunst- und litterargeschichtlichen Einleitung hg. v. Rudolf Focke, Leipzig 1901; im Unterschied zu anderen Publikationen der Bildfolgen stellt diese Ausgabe die Abfolge der Bildpaare der ersten Folge *nicht* um: zunächst kommt hier das »affektierte«, dann das »natürliche« Verhalten.
- 11 Ilsebill Barta: *Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: dies./Zita Breu/Daniela Hammer-Tugendhat u. a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, Berlin 1987, S. 84–106; Werner Busch: *Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«*, in: Ernst Hinrichs/Klaus Zernack (Hg.): *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Tübingen 1997, S. 77–99.
- 12 Vgl. zur Detailanalyse für einige der Szenen Barta: *Der disziplinierte Körper* (Anm. 11); Busch: *Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«* (Anm. 11).
- 13 Zit. nach: Focke: *Chodowiecki und Lichtenberg* (Anm. 10), S. 8.
- 14 Vgl. Busch: *Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«* (Anm. 11), S. 78.
- 15 Zit. nach: Focke: *Chodowiecki und Lichtenberg* (Anm. 10), S. 8.
- 16 Busch führt etwa Julius Bernhard von Rohr *Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Privatpersonen* von 1728 an und für das ikonographische Umfeld Gérard de Lairese: *Het groot schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1707; in diesen und anderen Werken zeichnet sich noch unter dem ästhetischen Konzept der höfischen Grazie stehend die Übertragung der eloquenten Körperbeherrschung in alle Bereiche des sozialen Miteinanders bereits ab; Busch: *Daniel Chodowieckis »natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«* (Anm. 11), S. 82 ff.
- 17 Gilbert Austin: *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery* [...], London 1806; Austin summiert damit zugleich gängige Gestik der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts, vgl. dazu: Dene Barnett: *The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg 1987.
- 18 Vgl. zur Chironomie den Artikel von F. R. Varwig: *Chironomie*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen/Darmstadt 1994, Sp. 175–190.
- 19 Zit. nach: Focke: *Chodowiecki und Lichtenberg* (Anm. 10), S. 9.
- 20 Vgl. dazu auch Ursula Geitner: *Die »Beredsamkeit des Leibes«*. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und Kommunikation im 18. Jahrhundert (Neuerscheinungen und Desiderate), in: *Die Aufklä-*

- runge und ihr Körper. Beiträge zur Leibesgeschichte im 18. Jahrhundert, Wolfenbüttel 1990 (Das Achtzehnte Jahrhundert 14.2), S. 181–194.
- 21 Zit. nach: Focke: Chodowiecki und Lichtenberg (Anm. 10), S. 16.
- 22 Vgl. hierzu auch Busch, der Chodowieckis Kupfer bereits von der Problematik heimgesucht sieht, wie das Schöne darzustellen sei, Busch: Daniel Chodowieckis ›natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‹ (Anm. 11).
- 23 Ein ähnliches Problem stellt sich auch in der theoretischen Reflexion auf die Idyllendichtung, einer Gattung, die durch das thematische Raumgreifen ›realistischer‹ Aspekte des Sozialen ihrer überkommenen Verortung in traditionellen Gattungsschemata verlustig geht, bevor sie im geschichtsphilosophischen Schema ihren sinnbestimmten Ort erneut entfalten kann; vgl.: Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert. Mit einer Einführung und Erläuterungen hg. v. Helmut J. Schneider, Tübingen 1988.
- 24 Vgl. zur Begriffsgeschichte: Verf.: Art. *Natürlichkeit*, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik (Anm. 18), Bd. 6 (i. E.).
- 25 Zit. nach: Focke: Chodowiecki und Lichtenberg (Anm. 10), S. 13.
- 26 Zit. nach ebd., S. 10.
- 27 Zit. nach ebd., S. 12.
- 28 Zit. nach ebd., S. 13.
- 29 Zit. nach ebd., S. 14.
- 30 Ebd.

Jürgen Fohrmann
HAND UND HERZ DES PHILOLOGEN

I.

Folgt man der Darstellung von Roland Kanz,¹ so vollzieht sich im 18. Jahrhundert ein markanter Wechsel der Porträtkultur:

Das Ähnlichkeitspostulat wird von der introspektiven Wesensschau zurückgedrängt, die künstlerische Praxis mit anthropologischen Beobachtungsprämissen verkettet. [...] Das zentrale Thema ›Mensch‹ mit all seinen Besonderheiten hebt das Porträt auf die Ebene des Historienbildes. Die Personen, die einem Porträt Dignität zu verleihen imstande sind, entstammen nicht mehr der absolutistischen Standespriorität, sondern zeichnen sich durch den ›Adel‹ ihrer Verdienste aus [...].²

Dieser generelle Zug lagert das dargestellte Subjekt – als Mensch ›schlechthin‹ – allen weiteren Markierungen vor: Weder der Stand noch der Beruf, auch keine Disposition (etwa der Temperamente) bestimmen das Bild und machen die Person zur beliebig eintragbaren Füllung eines vorgegebenen Schemas. Das Subjekt ist originär, Individuum.

Dies gilt auch und gerade für die Abbildung von Dichtern und Gelehrten, deren Genius dann als konstitutiv begriffen wird und nicht durch vorgängige Bedeutungen bestimmt erscheint.

Damit tritt für Kanz die bislang topische Darstellung des Gelehrten in seiner Vita solitaria (etwa Hieronymus im Gehäuse) zurück zugunsten der »individuellen Modellierung einer Personalität«.³ Das akzentuierte Gesicht steht dann anstelle der Verortung des Gelehrten durch ein Interieur, das ihn als Mann der Wissenschaften auswies und auf das er zugleich als Lebens- und Arbeitsraum deutete. Leistungen und Arbeitsmittel bildeten hier einen Zusammenhang, der *gezeigt* werden konnte und in dem die weisende Hand im Wesentlichen die Verdopplung einer Evidenz darstellte, die bereits vom Interieur geleistet wurde – ganz unabhängig davon, welche weitergehende allegorische Ausdeutung man dem Arrangement des Interieurs und der gleichsam sprechenden Haltung des Gelehrten geben mochte (etwa: Melancholie in Anbetracht des memento mori).

Die pure Abbildung des charakteristischen Gesichts kann diese vom Interieur erzeugte Evidenz aber nicht ersetzen, und so lässt sich aus *solchen* Porträts



Abb. 1 Der Gelehrte im Interieur – alter Art
(Karl Hillebrand)



Abb. 2 Der Gelehrte, akademisch – alter Art
(Wilhelm Grimm)



Abb. 3 Der Gelehrte und das Buch – alter Art
(Karl Bartsch)

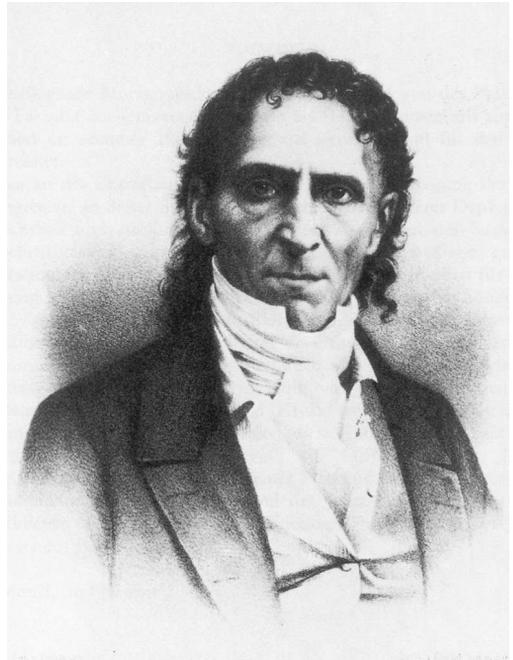


Abb. 4 Der Gelehrte als Standesperson
(Friedrich Heinrich von der Hagen)

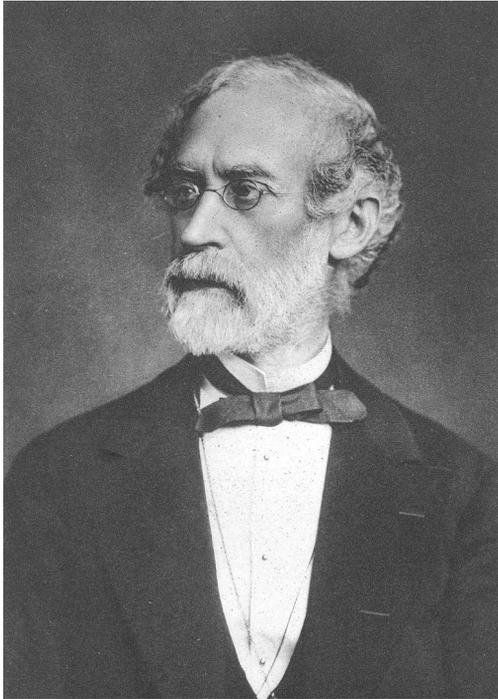


Abb. 5 Der Gelehrte – neuer Art. Erst die Unterschrift erschließt Person und Profession (Karl Müllenhoff)

(seien es Bilder, Stiche oder dann Photographien) weder der genaue Berufsstand noch eine Zugehörigkeit zur Gelehrtenschaft überhaupt erschließen. Man muss das Gesicht schon kennen oder man benötigt eine *Subscriptio*, um – zumindest – den ›Wortwissenschaftler‹ als solchen auf dem Bild wahrzunehmen.⁴

Umso genauer ist das Gesicht nun zu erforschen, zu lesen; diese Lektüre wird zu einer Ekphrasis, die ein Inneres, einen Charakter entbergen soll. Aber trotz des Versuchs (seit den physiognomischen Spekulationen), zwischen Aussehen, Ausdruck und diesem Charakter stabile, in umfängliche Klassifikationen einmündende Beziehungen zu behaupten, bleibt diese Ekphrasis höchst spekulativ. Das *Rätsel des Inneren* ist weder aus den lebendigen Gesichtern noch aus ihren Porträts zu gewinnen. Simulation und Dissimulation sind von vermeintlicher Aufrichtigkeit nicht hinreichend zu diskriminieren und werden auch selbst ununterscheidbar.⁵

Dieses notwendige Schwanken der Interpretation gilt auch für die Valenz der Gesten, die – als Teil der *Actio*⁶ – die rhetorische Tradition systematisieren will, und es trifft selbst dort noch zu, wo ein Autor zu rhetorischen Figuren Gesten

sucht und damit eine direkte Beziehbarkeit zwischen beiden voraussetzt.⁷ Einem auf den Anlass verpflichteten Denken kann dasselbe einmal dies, dann etwas anderes bedeuten; dieselbe Geste kann dann, ist sie auch noch schwächer oder stärker ausgefallen, ganz Unterschiedliches meinen, und von der Geste ist die Rückrechnung auf den Anlass ausgesprochen schwierig.

Wie stets in historischen Übergängen, gelten diese Befunde nicht ausschließlich (gleichwohl tendenziell), und so findet sich von 1770 bis weit in das 19. Jahrhundert in der Darstellung von Gelehrten eine typische Gemengelage, in der Altes und Neues kopräsent ist.

II.

Konterkariert wird dieses Schwanken durch Reihenbildung, in denen die Serialität von Gesten in vergleichbaren Kontexten einen ›Bilddiskurs‹ erzeugt, der Bedeutungen nahe legt und stabilisiert. So auch bei jener Geste, die den Gelehrten, nun den Rahmen des Porträts überschreitend, als jemanden zeigt, der seine Hand auf die Brust, auf ›das Herz‹ gelegt hat.

Man kann es als Abwandlung dieser Gebärde [Hand auf die Brust legen] ansehen, wenn ein Mann seine Hand zwischen die Knöpfe seines geschlossenen Rockes schiebt, wie es öfters Geistliche oder Offiziere an sich haben. Hier liegt weit weniger eine Schutzabsicht als vielmehr ein Unterstreichen der eigenen Person vor, wobei noch eine Verhüllungstendenz in bezug auf die Hand sich auswirken mag. [...] Auch zur *Beteuerung* legen viele die Hand auf die Brust, eigentlich ›auf das Herz‹, wie sie sagen. Bei der Geste ›Hand aufs Herz‹ soll das ›treue Herz‹ oder die ›ehrliche Brust‹ als Zeuge für das bürgen, was man versprochen oder gesagt hat [...].⁸

In diesem Sinne formuliert auch das *Grimmsche Wörterbuch*: »betheuernd wird die hand aufs herz, auf die brust gelegt, zur hindeutung, wie gedanke und wort übereinstimmen [...].«⁹

Das Unterstreichen der eigenen Person oder die Betonung eigener Wahrhaftigkeit und, damit zusammenhängend, die Übereinstimmung von Gedanke und Wort eröffnet eine Bandbreite von Bedeutungen, die zwischen Selbstreferenz (»Ich bin die Weltgeschichte« – im Falle Napoleons, s. Abb. 6, oder des jungen

Nietzsche, auch schon ein Napoleon, s. Abb. 7), der oft auf Selbstlosigkeit zielenden Beteuerung von Transparenz und der wohl protestantisch inspirierten Kontestation des ›hier stehe ich ...‹ (s. Abb. 8) wechseln. In der Geste ›Hand aufs Herz‹ wird der offensichtliche Kommunikationsaspekt der Pose, der die deliberative, geöffnete Hand des Redners, die einen Kontakt zum Forum herstellt, ersetzt und auf das Subjekt rückgewendet, das sich in seiner Unüber- und Unhintergebarkeit selbst bezeichnet.

Vor diesem Hintergrund stellt ein Porträt des Altphilologen und Germanisten Carl Lachmann¹⁰ eine bemerkenswerte Ausnahme dar, wird hier doch das alte, auf einen Topos zielende und allegorisch deutbare, auf etwas verweisende Bildkonzept mit Merkmalen neuer Persönlichkeitsdarstellung verbunden.

Es handelt sich um einen Stich von Albert Teichel, der nach einer Daguerreotypie Hermann Biows geschaffen wurde.¹¹ Lachmann wird hier sitzend vorge-



Abb. 6 Ich bin die Weltgeschichte
(Napoleon Bonaparte)



Abb. 7 Auch schon ein Napoleon
(Friedrich Nietzsche)

Abb. 8

Kontestation (Friedrich Theodor Vischer)



stellt, die linke Hand auf die Brust gelegt beziehungsweise leicht ins Revers eingesteckt, der rechte Ellenbogen auf ein Buch gestützt; die rechte Hand hält den Kopf, wobei der Zeigefinger, leicht vorgesprenzt, auf die Schläfe, auf den »Verstand« zeigt. Auch wenn um die Mundwinkel tiefe Falteneinschnitte sichtbar werden, handelt es sich offensichtlich nicht, wie zunächst zu vermuten wäre, um eine Pose der Melancholie, denn der feste Blick ist auf den Betrachter gerichtet, der große Kopf insgesamt gegen die Stuhlrichtung zum Beobachter gedreht. Dabei fällt eine eigentümliche Entgegensetzung auf: Während der Körper und insbesondere die Hände einen Verweiszusammenhang organisieren, der erkannt werden soll und der dafür auf Topoi zurückzugreifen scheint, wirkt das Gesicht durchaus individualisiert – es sei denn, man will, wie weiland Darwin, aus dem geschlossenen Mund als solchem bereits einen Typisierungsversuch ableiten:



Abb. 9

Der Kreislauf des Philologen (Carl Lachmann)

Das feste Schließen des Mundes dient dazu, der Miene einen Ausdruck von Entschlossenheit oder Festigkeit zu geben. Kein entschlossener Mann wird jemals gewohnheitsmäßig den Mund offen gehalten haben. Deshalb wird auch ein kleiner und schwacher Unterkiefer, der anzuzeigen scheint, dass der Mund nicht gewohnheitsmäßig und fest geschlossen ist, gewöhnlich für Charakterschwäche charakteristisch gehalten.¹²

Bemerkenswert ist, dass im Bildnis Lachmanns der allein deutlich sichtbare Oberkörper mit Kopf durch die Arm- und Handhaltung einen Kreislauf anzudeuten scheint, der von der Brust über das Buch zum Kopf sich bewegt, um dann zur Brust zurückzukehren. Auch wenn – ganz offensichtlich – Ernst Jünger den Lachmann-Stich nicht gekannt hat, hat er diesen Kreislauf doch vorzüglich beschrieben: »Das Herz strömt Leidenschaften, das Hirn Gedanken zu.«¹³

Im Weiteren wird es um diesen Kreislauf von Herz, Buch und Kopf gehen, auch um den geschlossenen Mund und um den energischen Blick. Es soll behauptet werden, dass gerade aus den ›sprechenden Händen‹ die Allegorie *einer bestimmten Form von Philologie* zu gewinnen ist. Ernst genommen wird dabei, dass am unteren Rande des Stichs eine Lachmann-Reliquie beigefügt ist: ein aus Haaren geflochtenes Ornament.

Das Bild wird damit zu einem Akt des Totengedenkens. Dies aufnehmend soll auch hier die Darstellung sich auf weite Strecken am *Nekrolog*, als einem sehr spezifischen Genre der *Schrift*, orientieren und soll dann ihrerseits diesem Konzept von Philologie eine Totenrede halten. Der Nekrolog im hier vorliegenden Sinne gibt vor, die Vermischung zweier Stimmen in Szene zu setzen, derart, dass die wahrhaftige Stimme des Verstorbenen über die mediale Stimme eines zweiten, vermeintlich Pietätvollen, zum Sprechen gebracht und danach endgültig versiegelt wird. So soll das im Nekrolog geführte Totengespräch zugleich ein Verschießen des Andenkens sein, das Tradition stiftet. Bewusst umgesetzt wird der Nekrolog dann zur Waffe des biographischen Interpreten. Auf weite Strecken ist dies zumindest für das hier insbesondere herangezogene Großunternehmen der *Allgemeinen deutschen Biographie*¹⁴ feststellbar.

III.

Spätestens seit der Neukonzeptionalisierung von Philologie¹⁵ wird diese Wissenschaft – als Transformation der Gelehrsamkeit – zumindest programmatisch durch eine Semantik der Liebe bestimmt. Insbesondere die Nationalphilologie, zumal die deutsche, setze als *philo-logos* ›Liebe‹ voraus, und mit ihr verbunden sei die Hinwendung zu jener Gabe, die nur durch die ›Liebe‹ gefunden werden kann:

für den lehrer wie den schüler erläutert aber jener fremdherrschaft [sic!] bleierner druck die trostreiche zuflucht zu den vergrabnen schätzen heimischer sprache und dichtung, aus denen fühlbare frische anwehte und etwas, das in der classischen, wenn auch überlegnen literatur nicht aufgieng, jedenfalls eine angestrengeter forschung werthe und bedürftige uns vom eignen vaterlande selbst dargereichte gabe.¹⁶

Trotz der »fühlbaren Frische« und des ebenfalls durchaus in Anspruch genommenen Lebensbegriffs erfordert die hier angesprochene *Gabe* keine pure Introspektion, sondern – unabhängig davon, ob man die »worte um der sachen, oder

die sachen um der worte willen «¹⁷ treibt – sehr genau zu bezeichnende eigene *Gaben* der Philologen, will man mit den Toten so ins Gespräch kommen, dass man *ihrer* Gabe gerecht wird: »Auf das Vaterland sind wir von Natur gewiesen, und nichts anderes vermögen wir mit unseren angeborenen Gaben in solchem Maße und so sicher begreifen zu lernen.«¹⁸

Die Gabe des Vaterlandes lässt sich daher nur durch angeborene, gleichwohl aber auszubildende Gaben enthüllen, sodass am Ende das ›Haus‹ dieses Vaterlandes in der ihm zukommenden Vollständigkeit ausgestattet sein wird:

Die Geschichte unserer Poesie und Sprache erscheint jetzt noch arm und unentwickelt; es kann aber einmal eine Zeit kommen, wo sie, fruchtbarer und festgegründeter, selbst auf griechische und lateinische Gelehrsamkeit wohlthätigen Einfluß äußern wird. Eines langsamen und bedächtigen Gangs mag sie immer bleiben. Bisher hat sie mehr einem wohlgelegenen Haus geglichen, dessen Fenster zu schönen Aussichten einladen, in welchem aber noch Tisch und Stühle mangeln, sich bequem und wohnlich niederzulassen.¹⁹

Belege dieser Art sind Legion, und sie dauern weit über die Anfangsgründe der deutschen Philologie im 19. Jahrhundert hinaus, wobei der genaue historische Ort ihrer Äußerung auch zugleich ihr Politikum darstellt und sich Verbindungslinien ergeben, die von den Napoleonischen Befreiungskriegen bis zur Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges reichen:

Die Sprache ist unter allen Bauten die unzerstörbarste und älteste – ein Zauberschloß mit Labyrinthen und Oublietten, mit Sälen, aus deren hohen Fenstern man weit auf die Geschichte und Vorgeschichte blickt, [. . .]. Welch Glück, daß *sie* uns inmitten der Vernichtung erhalten blieb. Ruht doch in ihren Kammern, die unzerstörbar überdauern, das volle Erbe der Vergangenheit. Wer hier zuhause ist, wird nie dem Niederen verfallen und stets beschenkt und reich erquickt werden. – Insofern die Sprache also nicht nur Offenbarung, nicht nur Gabe, sondern zugleich auch Werk und Ausdruck des Menschen ist, sind seine Züge in ihr abgeprägt wie Lettern in einem Buch. Man kann aus ihnen auf seine Entwicklung und sein Leben schließen, wie aus den Abdrücken im Schiefer auf die Formen von Tieren, die ausgestorben sind. – In diesem Sinne hat der Leib, die Organisation des Menschen in der Sprache Spuren hinterlassen, die zur Betrachtung, zur Deutung einladen.²⁰

Die Deutung, die so erzielt werden soll, verdankt sich allerdings erst einer spezifischen Ökonomie, einem Kreislauf von der Gabe des Vaterlandes über die Gaben des Philologen zu einer neuen Gabe, die jetzt das reine Sosein des Vaterlandes offenbart und dann dem Gedächtnis der Nation inkorporiert wird, um schließlich als neue Gabe ›des Vaterlandes‹ zu wirken. Ganz typisch werden für solche Ökonomie organologische Metaphoriken bemüht. Denn es geht bei diesem Kreislauf von Gabe und ›Wi(e)dergabe‹ um eine ›Semantik der Liebe‹, die sich ganz am Ursprünglichen, Unverfälschten (wie noch zu sehen sein wird: am ›Reinen‹, ›Unberührten‹) fasziniert:

Was zu tun sei, braucht nicht erst lange gesagt zu werden. Die geretteten und wiedereroberten Denkmäler werden überall in sorgsamer Bewahrung gehalten, es frommt uns nicht, sie eilfertig in den Druck zu geben, damit ihr Inhalt der bloßen Neugier geöffnet werde, sondern wir sollen uns der Herstellung und Sicherung ihrer ursprünglichen Gestalt befleißigen. Was die Vorzeit hervorgebracht hat, darf nicht dem Bedürfnis oder der Ansicht unserer heutigen Zeit zu willkürlichem Dienste stehen, vielmehr hat diese das Ihrige daranzusetzen, daß es treulich durch ihre Hände gehe und der spätesten Nachwelt ungefälscht überkomme.²¹

Das Vaterland ist ein Bräutigam, die Nation eine Braut (oder eine Tochter?), die zunächst wiedererobert, dann in sorgsamer Verwahrung gehalten werden müssen und nicht willkürlichem Dienste zur Verfügung gestellt werden dürfen. ›Treulich‹ ist dann derjenige, der das Eigene sucht, bewahrt, als Unverfälschtes wiedererrichtet, um es erst später, nun im ›Priesteramte‹, zu verheiraten. Dieses Argument, das die aristotelische Corruptio-These nutzt und spätestens seit der Renaissance an Bedeutung gewinnt,²² ist strukturell immer auf die Markierung von Identität ausgerichtet. Sie ergibt sich im Rekurs auf ein verschüttetes Ereignis, das inhaltlich nicht benannt werden kann, sehr wohl aber als formale Konstitutionsbedingung in immer neuen Variationen einfordert, mit sich selbst identisch zu sein und auch für die anderen eine klar umrissene Identität zu haben. Das heißt dann auch, Gedanken und Worte stets übereinstimmen zu lassen, in diesem Sinne sich und den anderen ›treu‹ zu sein: »M. Lexer war ein ganzer Mann, ein ruhiger, klar denkender Kopf, ein wohlwollender parteiloser Mensch, eine feste, reine Seele. – Treue war sein Grundzug.«²³

Mit dieser ›Treue‹ verbunden ist eine emphatische Abwehr des Fremden, passen doch *fremde* Worte schlecht zu *eigenen* Gedanken:

Dieses Nachweben jedes glänzenden Stoffs, den das Ausland trägt, dieses Wenden und Linkmachen unserer eigenen alten Röcke hebt nicht allein den wirklichen Wert des Fremden oder Alten auf, indem Inhalt und Form einer wahren Dichtung so wesentlich verbunden sind, daß sie nicht auseinandergerissen werden können; es benimmt auch die eigentliche Freude an dem Einheimischen und Jetzigen. Unsere heutigen Dichter leben in einem Geräusch von Stoff und Form, woraus sich viele gar nicht flüchten können; wenige nur sind in ihrer Heimlichkeit unberührt geblieben. [Es folgt bei Grimm die Fußnote: wie Hebel]²⁴

Die Übereinstimmung von Gedanke und Wort, die Durchsichtigkeit nach innen und nach außen entspringen einer Heimlichkeit, einem Unberührten, das den Prozess kultureller Differenzierung, der soziale Systeme begründet, als ›Geräusch‹ ablehnt. Selbst ganz unmedial konzipiert, ist das Unberührte jene Reinheit, die den Zeichenprozess, wo er sich nicht als Entelechie des verborgenen Kerns versteht, ganz kollabieren lassen möchte zugunsten des puren Erstrahlens einer leeren, aber monumentalen Identität.

Diese Liebe zum Unberührten ist es einmal, die auch – im Verweis auf Herz und Brust – die kontestative Geste Lachmanns ausmacht. Es geht um den Wert des Vaterlandes, dessen Inneres geborgen, mit Andacht verwahrt und behandelt werden muß. Daher ist – trotz aller anders scheinenden Wesenszüge – diese Haltung, der Einschluss des Vaterlandes im Herzen, immer die erste Voraussetzung:

Benecke's Exegese ist aus echt historischem, pietätvollem Sinne, aus folgsamster Hingebung und Versenkung entsprungen. Die Sinnes- und Gemüthsart des Autors wird ihm wie eines Mitlebenden gegenwärtig. So trocken und spröde er sich äußerlich geben mochte, die Quelle seiner höchsten Leistungen ist Weichheit und Kunst des Anschmiegens. [...] Es schlummerte einige Romantik auf dem Grunde seiner Seele, und den altdeutschen Dichtern widmete er eine tiefe Liebe.²⁵

Immer, wenn diese ›Persönlichkeitsmerkmale‹ besprochen werden, zieht in die Nekrologe eine empfindsame Semantik ein: »In seinem innersten Herzen wohnte eine Gefühlsw weichheit, wie sie nicht zum wenigsten die Idylle des vorigen Jahrhunderts unter uns gezeitigt hatte [...]«. ²⁶

Diese Liebe kann dann, etwa bei Karl Müllenhoff, so weit führen, dass das Vergangene zu einer ›realen Gegenwart‹ wird.

Die Fähigkeit phantasievoller Vergegenwärtigung machte ihm [Müllenhoff] abgeschiedene Menschen lebendig, und er gewann zu ihnen ein ganz persönliches Verhältniß in Feindschaft und Freundschaft, in Haß und Liebe, in Verachtung und Verehrung. Das Organ der Verehrung war stark in ihm ausgebildet und das, was er verehrte, hielt er wie ein Heiligthum hoch.²⁷

Die Verbreitung solcher Liebe wird zur nationalpädagogischen Aufgabe; durch sie wird auch ein Autor und Gelehrter gerechtfertigt, dem man sonst den Dilettantismus-Vorwurf nicht ersparen zu können glaubt. So heißt es in Edward Schröders Nachruf auf Karl Simrock, dass Simrocks Arbeiten »Stimmung gemacht [haben], die der Wissenschaft Wärme und Enthusiasmus erzeugt, die der nationalen Erhebung zu gute gekommen sind.« Daher werde »dieses Lebenswerk als ganzes genommen [...] in der Bildungsgeschichte unseres Volkes unverilgbar fortleben.«²⁸

In der Schererschen Charakteristik Beneckes taucht allerdings die andere Seite der Unterscheidung, die Rede von der ›folgsamen Hingebung‹, schon auf. Gerade dieses ›Folgsame‹ erhält eine kontrastive Bedeutung, denn der Enthusiasmus darf nicht willkürlich schweifen:

Aber zu dem modernen Nachempfinden gesellte sich in ihm [Benecke] die Verstandesbildung des 18. Jahrhunderts, ihr verdankt er die scharfe Sonderung der Bedeutungen, die präzise, schlagende Fassung der Erklärung, worin die Individualität des Wortes jedesmal so merkwürdig zur Geltung kommt.²⁹

»Scharfe Sonderung«, »präzise«, »schlagend« – dies alles sind Epitheta, die die empfindsame Liebessemantik martialisch konterkarieren und das technische Komplement des Enthusiasmus ergeben; hier werden dann die Verfahren freigesetzt, die die Gabe zunächst bewusst zergliedern, ja zerstückeln, um sie wie einzelne ›Beuteteile‹ als Naturgeschichte des Vaterlandes zu präsentieren:

Generelle Beobachtungen theilt er [Benecke] leider nur gelegentlich mit; aber wo er es thut, sind sie von großer Feinheit. [...] wir könnten ihn selbst mit einem Naturforscher vergleichen, der von einer Entdeckungsreise heimkehrt und die neugefundenen Arten und Familien beschreibt und bestimmt: so hat er aus der Blüthezeit der mittelhochdeutschen Poesie in verschiedenen Beutezügen Wörterschätze geholt und eingeheimst.³⁰

Die Romantik der Seele, die auf einen mythischen, eigentlich ›mütterlichen‹ Boden verweist, wird also komplementiert durch einen scharfen Verstand, in dessen Beutezügen die Naturgeschichte des Vaterlandes erst hergestellt wird. Um die Gabe der Tradition empfangen zu können und sich ihr selbst ganz hinzugeben, sind damit neben der Liebe, der Pietät und Hingabe auch noch die entsprechenden (väterlichen) *Verstandesgaben* notwendig, die erst die Gründlichkeit garantieren, ohne die nichts ›Unverfälschtes‹ zustande gebracht wird. So will Benecke »nicht durch abgerissene Bemerkungen zu flüchtigem Lesen verleiten: ›das Bequemere dem Gründlichen vorziehen bringt kein Gedeihen.«³¹

Es sind diese *Gaben des Verstandes*, auf die Carl Lachmanns rechte Hand verweist. Sie lassen sich, einer immer wieder gebrauchten Unterscheidung der Nekrologe folgend, zweiteilen in die Gabe erster (oft spekulativer) Kombination und die Gabe gründlicher, sondernder Kritik, und mit ihnen eröffnet sich eine ebenfalls zweigeteilte Genealogie der deutschen Philologie:

Aus dem gesamten Kreise der Romantik war Jacob Grimm allein fähig, die Wissenschaft der altdeutschen Philologie aus dem Groben zu hauen. Er war nicht in seinen Interessen geteilt, wie die Schlegel. Er war nicht dichterisch productiv, wie Tieck, Arnim, Brentano. Er war nicht von praktischen Tendenzen erfüllt, wie Görres. Er war nicht so leblos empfangend, wie von der Hagen und Büsching. Er war nicht bedächtig, wählerisch und vorsichtig wie sein Bruder. Der Trieb seiner großen Bestimmung beherrschte ihn ganz. [...] Aber es ist eine häufige Bemerkung an schöpferischen und ursprünglichen Menschen: die Bedingung ihrer Größe bildet ihre Begrenzung. Jacob Grimm hatte nicht das Bedürfnis, eine Sache abzuschließen, auszuschöpfen, den höchsten möglichen Grad von Gewißheit darüber zu erreichen [...]. Solche schätzbaren Gaben sind den altdeutschen Studien durch Karl Lachmann gewonnen.³²

Mit Lachmann kommt die Disziplin (die Zucht und das Diszipliniere) in die Wissenschaft, und von nun an wird eine Bewegung des ständigen Re-entry³³ zwischen gewagter Kombinatorik und zurechtender Kritik initiiert, die alle Selbstbeschreibungen der Wissenschaft bestimmen sollte:

den Ton, den Stil nicht mehr bloß zu fühlen und durch ein andeutendes Wort zu bezeichnen, sondern ihn streng zu demonstrieren, die ganze künstlerische Technik, Composition und Darstellungsweise nach genauer Observation zu analysieren und zu charakterisieren und den Satz

individuum est ineffabile so viel als möglich, wenn auch nur immer annähernd, zu widerlegen [...].³⁴

Dem dient ein Beharren auf »vollständiger Induction«,³⁵ mit dessen Hilfe ein Programm der ›Diskriminierung‹ begonnen wird, das alle Kontingenzen auszuräumen bestrebt ist.

Es ist in der Tat ein stolzes Programm, eine disziplinierte Maßnahme an sich selbst, den Satz, dass das Individuum »ineffabile« sei, so viel als möglich zu widerlegen.

Es ist eine Eigenart der Gabe, dass sie immer wieder Vermögen herauszufordern versucht, die das Gewalttätige der Sonderung, mit der der Körper des Textes, das Corpus, erst hergestellt werden soll, nicht nur von den eigenen geistigen Dispositionen, sondern auch von der eigenen körperlichen Zurichtung abhängig machen.

Der Text verdankt sich dann vornehmlich der Gewalt gegen die eigene Laxheit,³⁶ und gerade die Permanenz dieser Gewalt ist das Opfer, das die Philologen erbringen. Die Unablässigkeit des Arbeitens ist daher in fast allen Nekrologen, die mit einer positiven Würdigung des Toten enden, topisch: »Seit Sommer begann er zu kränkeln [...]. Aber seine rastlose Thätigkeit erlosch trotzdem nicht. Bis in die letzten Tage arbeitete er durch.«³⁷ Ganz diesem Duktus folgend wird über Johann Gustav Gottlieb Büsching, einen Liebhaber der Vergangenheit, dessen Passion sich in einem Wohnen in Ruinen fortsetzte, vermerkt:

selbst längerer Aufenthalt im schlesischen Gebirge, wo er 1823 die Ruinen der reizenden Kynsburg im Weistritzthale angekauft und ausgebaut hatte, vermochten seine von anstrengenden Arbeiten geschwächte Gesundheit nicht zu kräftigen und so starb er im besten Mannesalter.³⁸

Und über den Ritter von Karajan heißt es, dass er

eine minder kräftigen Naturen verwehrte rastlose Arbeitssamkeit [entwickelte], indem er nicht nur alle von den Amtsgeschäften freie Tageszeit seinen Studien widmete, sondern Jahre hindurch schon um die dritte Morgenstunde über Handschriften und Büchern saß.³⁹

Das Ziel dieses Opfers ist neben der ›Vertiefung‹ jene Selbstzurücknahme, die in den Dienst am Corpus mündet:

Er [Moriz Haupt] hat seine Persönlichkeit nie vorgedrängt, sein Belieben dem Stoffe nie aufgedrängt; er unterlag nicht dem Fluche der Virtuosität; er wollte nicht selbst glänzen, sondern seinem Autor den ungetrübten, durch schlechte Ueberlieferung verdunkelten Glanz wiedergeben.⁴⁰

Der Gelehrte kann diesen Dienst an der Gabe des Vaterlandes nur leisten, wenn er Subiectum wird, und das heißt, sich freiwillig unterwirft:

»Denn was ihn [Karajan] auszeichnete«, sagt Vahlen S. 212 ff., »[...] war die Gewissenhaftigkeit des in der Zucht der Wahrheit aufgewachsenen Mannes. Entfernt von dem Dünkel, der, die eigenen Kräfte überschätzend, leichten Wurfs Erfolge zu erringen und blinkenden Schein für Weisheit zu verkaufen meint, war er stets gewillt, das ihm zu Theil gewordene Maß von Kraft ganz und ehrlich einzusetzen, um das vorgesteckte Ziel nach Möglichkeit zu erreichen, überzeugt, daß die Wissenschaft Pflichten auferlegt und nur der ihr wahrhaft dient, der ihrem Gebot sich willig unterwirft.«⁴¹

Rainer Kolk hat zu Recht herausgestellt, dass die hier entwickelten Gaben eine Methodologie implizieren, die weitgehend in der Anerkenntnis und in der Ausbildung bestimmter Charakterdispositionen besteht.⁴² Signifikant ist dabei, dass dieser Charakter ebenso unter dem Imperativ der Geschlossenheit wie das Werk dann unter der Maxime der Einheitlichkeit steht, ja dass beide ihrerseits einen Nexus haben, der nur aus der »Einheit des moralischen und des intellectuellen Menschen«⁴³ entstehen kann:

diese Einheit [...], dem die Besonnenheit der Forschung als heiligste Pflicht erschien, gab seiner Persönlichkeit eine großartige Geschlossenheit, seinen Leistungen eine vollendete Sauberkeit, seinem Beispiel eine hohe erziehende Kraft, die noch heute unter uns fortwirkt.⁴⁴

Damit wird Position bezogen gegen eine neue intellektuelle Ökonomie, die sich ganz den zirkulierenden Meinungen einer zumindest idealiter gedachten demokratischen Printöffentlichkeit verschrieben hat.⁴⁵ Das von Lachmann im Gegensatz hierzu favorisierte Modell der Vaterlandsgabe, dem persönliche Gegengaben nur gerecht werden, die auf dem Opfer beruhen, denkt eine Transparenz, mittels derer (und nur mittels derer) der Philologe zum personalen Medium werden kann, durch das die nationale Vergangenheit wieder »aus der Tiefe« hinaufsteigt:

Er [Moriz Haupt] hat sich sein Arbeitsfeld nicht auf der Höhe gewählt, von der er hier frei umblickt. Aber er hat in der Tiefe eine intensive und zugleich breite Thätigkeit entfaltet, die auf einen großen Willen und einen mächtigen Charakter hindeutet.⁴⁶

Oder in Bezug auf Jacob Grimm: »Das Innerste und Heimlichste war ihm das Wertheste, die verborgensten Blumen pflückte er am liebsten.«⁴⁷

Im Unterschied zum verachteten Geräusch des forensischen, vom Parteiengezänk durchmischten Diskurses erzwingt das Heimlichste und Innerste unbedingte Stille: »Dies alles geschah in der Stille [...].«⁴⁸

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Philologen dieses Typs eine auf rhetorischen Glanz ausgerichtete öffentliche Wirksamkeit ablehnen, ja sehr oft die Universitätslaufbahn, wenn überhaupt, nur sehr zögerlich antreten, weil ihr eigentlicher Ort nicht der Hörsaal, sondern die *Bibliothek* ist. Dies trifft gerade für die ›Frühzeit‹ deutscher Philologie zu; so sind Benecke und Docen, die Grimms, Schmeller und Julius Zacher Bibliothekare, Karajans Wunsch zielt auf die Bibliothek, und Laßberg und Meusebach werden wegen ihrer fulminanten Büchersammlungen geschätzt: »Meusebachs Hauptwerk ist seine Bibliothek.«⁴⁹

Die Bibliothek stellt mit ihren Möglichkeiten aber nicht nur den gerade nach der Säkularisierung der Kirchenschätze durchaus rauschhaft erfahrenen Ort dar, an dem nun das verschüttete Vaterland wirklich zugänglich wird; es ist auch der Ort der Schriften wie der Schrift, des stillen, das heißt schriftlichen – und nicht mündlichen und öffentlichen – Arbeitens. Es geht damit im Kern auch um eine Mündlichkeit-Schriftlichkeit-Differenz, die als Konstituens entweder von Ungenauigkeit und Laxheit oder aber von Präzision und Willenskraft erscheint. Und auch in der Schriftlichkeit selbst entfaltet sich, gewissermaßen als Ethos, noch einmal das Ideal des knappen, präzisen Ausdrucks: »Wortkarg und knapp ist L. [Lachmann] als Schriftsteller stets gewesen.«⁵⁰ Oder, nicht ohne komische Note, über Benecke: »B. [Benecke] ist recht eigentlich ein Kenner. Er scheint immer mehr zu wissen, als er sagt.«⁵¹

Der Philologe in diesem Verständnis ist ›Medium‹ als der angerufene Mittler einer alteuropäischen Ökonomie, in deren Rahmen er die Gabe empfängt, um durch sein ganzes Leben hindurch, in der Schrift, die die gereinigte Vergangenheit als Liebesdienst erst hervorbringt, seine Gabe wiederum der Nachwelt darzubieten. Dazwischen liegt stilles Arbeiten, Schweigen.

Diese Stille der Schrift ist Voraussetzung, macht aber noch nicht ausschließlich den Philologen:

Aber so wenig L. schriftlich zu interpretieren liebte, so wenig gefiel er sich in litterarhistorischen Charakteristiken und ästhetischen Analysen. [...] Auch hier zeigte er, daß nicht vorschnelle Geistreichigkeit, sondern geduldige Vertiefung die philologischen Lorbeern pflücke [...].⁵²

Nur diese geduldige Vertiefung erbringt das gewünschte Ergebnis: Dies sind Editionen, Kommentare, biographische Miszellen.⁵³ Wie sie zu erlangen ist und wie es auch hier ein ›zu viel‹ wie ein ›zu wenig‹ gibt, dies erschließt sich am besten aus den Ausgrenzungsbewegungen, die diese Philologie versucht, um auf solche Weise die regulative Idee ihres eigenen Konzepts zu gewinnen.

Denn in der Tat gibt es auch ein ›zu viel‹:

Sein leidenschaftlicher Ernst, der ihn [Müllenhoff] bei geringem Anlaß im Tiefsten aufwühlen konnte, hat ihm manche bittere Stunde bereitet und seine wissenschaftliche Laufbahn fast zu einer tragischen gemacht. Die schwere Gründlichkeit seiner Natur ließ ihn bei der Alterthumskunde nicht aus der Stelle kommen. Sie zwang ihm eine solche Vertiefung in die Einzelheiten auf, daß das Ganze, das seinem Geiste vorschwebte, überhaupt nicht zu Tage trat.⁵⁴

Häufiger als solche »verhängnißvoll strengen Anforderungen«⁵⁵ sind allerdings die Formen des ›zu wenig‹, und mit ihnen kommt man zu den Leidenschaften, die sich nicht in der selbstlosen Liebe für das Vaterland kanalisieren lassen wollen.

Da ist zunächst und vor allem die offensichtliche Charakterschwäche, die auch die Bibliothekare erfassen kann und die etwa Docen immerzu zu kurzatmigem Arbeiten veranlaßt, ja ihn am Ende in den »Unfleiß« geführt habe.⁵⁶ Das ›Kurzatmige‹ läßt sehr schnell die Mängel der Arbeiten offen zutage treten. In der Regel münden solche Beschreibungen in die Ausweisungen aus der disziplinären Gemeinschaft, da sie sofort mit den Prädikaten ›Autodidaxie‹ und ›Dilettantismus‹ operieren und bei allen dann oft nachgeschobenen Ehrenrettungen dennoch einen schlechten Gusto hinterlassen: »Er [Schmeller] ist ein Autodidakt ohne das Gepräge des Dilettantismus«.⁵⁷ Oder zu Meusebach: »Aber M. gehörte zu den vornehmen Dilettanten [...]«,⁵⁸ sei aber dann doch ein Kenner für das 16. und 17. Jahrhundert; insgesamt gilt dieser Meusebach dem Biographen als ein wenig verrückt, weil er ›Klebebriefe‹ verschickte und Ähnliches mehr.

Der Vorwurf der Autodidaxie und des Dilettantismus kann beliebig gewendet werden, und er wird es auch, um einen politischen Einsatz zu markieren, der immer wieder die Geschlossenheit von Formen des Fluktuiers unterscheidet:

Im Frühling [1854] ging er [Karl Bartsch] nach Berlin, um – Schauspieler zu werden, ließ sich aber noch rechtzeitig abrahen. [...]. Im Herbst 1855 kam er [glücklicherweise, aber dann doch ohne nachhaltige Wirkung – J.F.] als Custos an die Bibliothek des Germanischen Museums in Nürnberg [...].⁵⁹

Auf den Gedankenstrich folgt der Schauspieler und auf ihn dann glücklicherweise der Kustos der Bibliothek. Schon die Neigung, ›Schauspieler werden zu wollen‹, wird mit Charakterdispositionen in Verbindung gebracht, die der Philologie abträglich sind, weil sie die nötige Festigkeit vermissen lassen:

B. schrieb gemeinverständlich, aber nicht wie zuweilen Pfeiffer mit Rücksicht auf unwissenschaftliche Leser. Immerhin ergab sich auch hieraus ein Gegensatz zu den wissenschaftlichen Ausgaben der älteren Lachmann'schen Schule, die nur für die engste Zunft berechnet waren. Wenn in den unzähligen Ausgaben und Abhandlungen, die B. veröffentlichte, manche Versehen und Flüchtigkeiten mit unterliefen, so dürfen daraus keine unge-rechten und übertriebenen Vorwürfe gegen seine im ganzen doch höchst fruchtbare und ergebnisreiche Forscherthätigkeit erhoben werden.⁶⁰

Trotz vieler »Flüchtigkeiten«, die dann mit Süffisanz nochmals angemerkt werden, heißt es dann in aller Bigotterie: »Die Geschichte unserer Wissenschaft räumt aber auch Karl Bartsch einen wohlverdienten Ehrenplatz ein.«⁶¹

Diese Ablenkung durch das »Theater« kann auch einen ansonsten viel gerühmten Philologen wie Wilhelm Wackernagel treffen, den die ihn umgebende ›Kultur‹ zu viel vom Eigentlichen fortführte:

Nur wünschte ihm Lachmann etwas mehr Festigkeit und Kritik [...] und sah nicht ohne Sorge, wie sich W. in diesen Jahren immer mehr und mehr zu zersplittern schien. [...] Die Zugehörigkeit zur ›Zwecklosen Gesellschaft‹ und zum Künstlerverein förderte die poetische Production, brachte ihn als Recensenten in nahe Beziehung zum Theater und regte die Beschäftigung mit allerlei Fragen der bildenden Kunst an [...].⁶²

›Umwelt‹ und in ihr insbesondere der Hang zur Popularisierung führen zu ›Flüchtigkeit‹, weil sie die Gabe zur ›Ware‹ machen und vorschnell auf dem Markte feilbieten oder weil sie dabei oft mit großem Geräusch ins politische Räderwerk einzugreifen versuchen.

Prototyp einer solchen Haltung ist der Turner Hans Ferdinand Maßmann, von dem sich sein Biograph Wilhelm Scherer daher auf das Deutlichste distanziert; dabei werden die Bücherverbrennungen, an denen Maßmann (»der die unsauberen Bücher verbrannt hat«)⁶³ maßgeblich beteiligt war, zu seinem flüchtigen Charakter in Beziehung gesetzt:

Die verhängnisvolle Farce der Bücherverbrennung vom 18. October 1817 [...] beruhte wohl auf einer litterarhistorischen Erinnerung an das Auto-dafé des Göttinger Dichterbundes und traf nicht einmal Exemplare der incriminierten Bücher selbst, sondern nur beliebige Maculatur; die Liste war in Berlin festgestellt worden; die Acteurs selbst hatten die wenigsten davon gelesen, und M. saß nachher den Winter über still in Jena und ›las und excerptirte nachträglich die von ihm mit so hohen und zum Theil wüthigen Worten verbrannten Bücher, da ihm doch einfiel, wie lächerlich es sich ausnehmen müsse, wenn er, zur Rede gestellt, eingestehen müsse, den größten Theil derselben noch nicht von weitem erblickt zu haben.« (Leo aus meiner Jugendzeit, S. 165).⁶⁴

Alles, was vom ›Feldumschwung‹ des Turner Maßmanns bleibe, sei wissenschaftlich höchstens als erste Materialsammlung noch tauglich.

Das Politische führt zur Parteiung, Zergliederung, zunächst nach außen, und mit ihr kommt der leidige Schulenstreit, der Ungehorsam eines Franz Pfeiffer gegenüber dem Gründervater Lachmann in die Welt, der sich dann unter dem Stichwort *Nibelungenstreit* zum Gruppenkampf in der Germanistik auswuchs.⁶⁵ Pfeiffer wird erst als der Mann des (Quellen-)Abschreibens charakterisiert; dann werden die Polemik gegen Lachmann getadelt, die Gründung der Zeitschrift *Germania*, die Streitsucht, der Parteigeist, der ihm doch selbst keinen Spaß bereiten haben könne. Wenigstens stirbt er dann befriedet, in der ›Fülle der Erinnerungen‹ an seine schöne Jugend.

Neben dieser Zersplitterung nach außen ist aber auch die innere ›Diffusion‹ von nicht zu unterschätzender Gefahr; so zeichne Pfeiffers Mitstreiter Adolf Holtzmann, der zum Träumen neige und glaube, alles im ›Handumdrehen‹ lösen zu können, eine »willkürliche Combinationslust und Sucht nach Paradoxien« aus, die »seine wissenschaftlichen Leistungen [...] von sehr ungleichem Werthe« erscheinen lassen, so »daß man ihm im besten Falle nur das Verdienst zuschreiben kann, eine Anregung zu erneuerter Diskussion gegeben zu haben.«⁶⁶

Selbst Julius Zacher, den »allezeit rührigen und treufleißigen Gelehrten«, trifft dieses Verdikt, der – obgleich von Lachmann zum Katalogisierer und Kustos

der Meusebachschen Bibliothek bestimmt – doch allzu viele Seitenpfade begehe und sich trotz strenger Selbstzucht, sittlicher Natur und unbedingter Treue zu Lachmann immer wieder seinem verhängnisvollen Hang zur etymologischen Spekulation hingebe.⁶⁷

Auch hier geht es stets um mangelnde Festigkeit und zu große Proliferation, und es ist so keine Überraschung, all diese Präzidierungen in der Charakteristik von Michael Bernays durch Erich Schmidt (»viel Farbe, wenig Zeichnung«) wiederzufinden, wobei zugleich – in der ganzen Bigotterie – nicht zu zitieren vergessen wird, dass er »mit seinem ganzen Wesen dem eigentlich jüdischen Element diametral entgegengesetzt, wenngleich sein äußeres Auftreten noch mitunter an manche jüdischen Eigenschaften erinnert.«⁶⁸

Eine gelungene Biographie, die allerdings einer »eisernen Natur« bedarf (und die Arbeit an/in der Meusebachschen Bibliothek voraussetzt), überwindet diese Proliferation, die ja stets das Sich-Hingeben an ästhetische Neigungen zur Voraussetzung hat:

Mit stark ausgeprägtem Trieb zu ästhetischen Studien hatte Z[arncke] die Universität bezogen, und auch in seiner Leipziger Zeit sehen wir ihn noch eifrig diesen Neigungen nachgehen. In seiner späteren wissenschaftlichen Thätigkeit hat er indessen ästhetischen Erwägungen thatsächlich keinen breiteren Raum mehr gegönnt. Die streng kritische Schule Hermann's und Haupt's mag ihn zuerst zur Selbstbeschränkung in dieser Hinsicht geführt haben.⁶⁹

Nur die Überwindung eigener ästhetischer Neigungen führt dazu, dass der Kreislauf aus Herz, Hand und Kopf, der das in dieser Beziehung allegorisch zu nennende Bildnis Lachmanns prägt, in ein Buch hineinmündet, das seinerseits als Gabe verstanden werden kann. Gabe wird es nur dadurch, indem es »rein« erscheint, weil es von allen Verderbnissen durch die Hand und die stille Arbeit des Philologen »gereinigt« ist, ging es doch darum, dem Werk den »durch schlechte Ueberlieferung verdunkelten Glanz wieder[zugeben.«⁷⁰

Es »strahlt« dann kraft einer ganz eigenen Ästhetik, da nun »ein einheitliches Werk aus einem Guß, aus einer Hand vorlieg[t]«, ⁷¹ ein Werk, das »von Lachmann geheilt« wurde.⁷² Nur in diesem Sinne scheint durch die Gabe des Werkes hindurch die Spur des Philologen: »Sooft aber ich nunmehr das Märchenbuch [W. Grimms] zur Hand nehme, rührt und bewegt es mich, denn auf allen Blättern steht vor mir sein Bild, und ich erkenne seine waltende Spur.«⁷³

Der Glanz des öffentlichen Redners, des Virtuosen, des geistreichen Schriftstellers wird ganz zurückgenommen, um nur noch als Spur zu erscheinen, an der die Arbeit ablesbar wird, mit der nun der *Glanz des Werkes* zu erstrahlen vermag. Die weitgehende öffentliche Unsichtbarkeit des Philologen ist das Opfer, das die gereinigte, authentische (deutsche) Vergangenheit erst zum Scheinen bringt.⁷⁴ Die ›Gabe‹ der Vergangenheit durchläuft damit *erstens* eine *horizontale Kette* von Transformationen, um am Ende in ihrer ›eigentlichen‹ Gestalt sichtbar zu werden.

Die ›waltende Spur‹ des Philologen überhaupt noch wahrzunehmen, setzt dabei eine Nähe voraus, die sich erst in einer *Gemeinschaft* ergibt. In gesteigerter, empfindsamer Form ist es die ›Gemeinschaft der Brüder‹, die bei den Grimms in märchenhafter Diktion erinnert wird:

So nahm uns denn in den langsam schleichenden Schuljahren *ein* Bett auf und *ein* Stübchen, da saßen wir an einem und demselben Tisch arbeitend, hernach in der Studienzeit zwei Betten und zwei Tische in derselben Stube, im späteren Leben noch immer zwei Arbeitstische in dem nämlichen Zimmer, endlich bis zuletzt in zwei Zimmern nebeneinander, immer unter *einem* Dach in gänzlicher unangefochten und ungestört beibehaltener Gemeinschaft unsrer Habe und Bücher [...].⁷⁵

Die waltende Spur gilt aber nicht nur dem in der Gemeinschaft der Brüder erzeugten Werk, sondern sie ist *zweitens* in ihrer Vorbildlichkeit auch – ganz selbstreferenziell – eine Gabe an die wissenschaftliche Tradition, die weitergestiftet werden soll. Denn die Transformation von Gabe zu Gaben und wieder zur Gabe zurück führt in ein genealogisches Wissenschaftsverständnis und zur *vertikalen Kette* der Väter, die nur von Söhnen fortgesetzt werden kann, indem sie versuchen, sich selbst an die Vaterstelle zu bringen, nachdem der geistige Vater erst gepflegt und dann beerdigt wurde:

dasz er unverheiratet geblieben war, wurde in seiner letzten schweren krankheit wehmütig empfunden, wo ihn keine weichen, sanften hände einer liebenden frau pflegen konnten, nicht einmal seine freunde ihm nahen durften, auszer dem von Leipzig herüber gefahrenen Moriz Haupt, der nacht und tag seiner bis ans ende wartete.⁷⁶

Es geht um Fortpflanzung, einmal in einem metaphorischen Sinn:

und für die Philologie ist es ein unberechenbarer Vortheil gewesen, daß Lachmann gleichsam zweimal erschien, daß ihm in H. [Haupt] eine so verwandte Natur, eine so ebenbürtige Kraft erstand, welche volle Befriedigung darin empfand, die Art des Freundes sich anzueignen und in Schrift und Lehre fortzusetzen, fortzupflanzen.⁷⁷

Fortpflanzung zum anderen in einem literalen Verständnis:

Gottfried Hermann wurde sein Lehrer und Vorbild. Er erzog ihn zur Einfachheit des Urtheiles. [...] Am 11. September 1841 wurde er ohne sein Vorwissen auf Hermann's Betrieb zum Extraordinarius ernannt und am 23. November 1843 erhielt er die neu errichtete ordentliche Professur für deutsche Sprache und Litteratur. Schon 1842 hatte er einem Freunde melden können: ›Seit dem 7. April bin ich am Ziele jahrelanger Wünsche, d. h. mit einer Tochter von Gottfried Hermann verheirathet.‹⁷⁸

Im Grunde wird immer der Vater geheiratet, und man muß nicht lange an Freuds *Totem und Tabu* erinnern, um zu sehen, dass in der Brüdergemeinschaft der Vater am besten erinnert *und* gebannt werden kann, weil die Schuld am Mord die Gemeinschaft gründet *und* individualisiert. Fast alle wissenschaftsgeschichtlichen Reflexionen, die die Geschichte der Philologie im 19. Jahrhundert begleiten, sind strukturell bestimmt durch die Ambivalenz von Liebe und Mord, durch die die Kette der Väter-Söhne erst etabliert wird. Die symbolstiftende Kraft des Opfers ist gerade in dieser Disziplin, aus der aus diesen Gründen die Frauen lange verbannt waren, in besonderer Weise abzulesen.

Dabei geht es nicht im eigentlichen Sinne um Schulbildung, der das *odium* des Parteiischen immer anhaftet. Der Rekurs auf Lachmann, den man in jenen Artikeln der *Allgemeinen deutschen Biographie*, die auf die deutsche Philologie bezogen sind, fast durchgängig finden kann, dient nicht so sehr der Begründung oder der Festigung einer Schule, sondern des Rückbezugs auf ein (väterliches) Verhaltensideal, mit dessen Hilfe ein Ethos geschaffen und immer wieder eingefordert werden kann. Nicht im Kopieren mechanischer Anweisungen liegt also die Aufgabe der Philologie, sondern im Anerkennen des Opfers und der Nachahmung einer geistigen Haltung, für die es eines idealen Gründervaters dringend bedarf. In diesem Sinne, also als personale, nicht mechanische Weitergabe, argumentieren daher die meisten Nekrologe; und das unübersehbare Politicum der *Allgemeinen deutschen Biographie* speist sich nur – oder gerade – aus diesem Umstand:

Und so ist es nicht sein geringster Ruhm, daß er [Zarncke] wohl eine große Zahl dankbarer Schüler hinterlassen hat, die sich bestreben, ein jeder nach seinem Theile im Sinne seiner hohen und freien Auffassung von philologischer Wissenschaft weiter zu arbeiten, aber nicht eine Schule, die nur der enge Glaube an eine Summe persönlicher Lehrsätze einigt.⁷⁹

Ähnliches ist über den Berliner Philologen Moriz Haupt zu lesen, der keine Schule etabliert, sondern »viele dankbare Schüler gezogen« habe.⁸⁰

Die Nichtbildung einer Schule und der Verweis auf die Genealogie einer sich am Ideal unausgesetzter Weiterarbeit ausrichtenden Forscherkette sind konsequent gedacht, geht es doch darum, den Forschungsimperativ unendlich perfektibel zu halten: »Aber der fragmentarische Zustand seines [Müllenhoffs] Lebenswerkes enthält eine Aufforderung zu strenger, weiter führender Arbeit in seinem Sinne; und es wird daran nicht fehlen.«⁸¹

Sowohl die Literatur als auch die Geschichte der philologischen Disziplinen im 19. Jahrhundert sind von der Differenz geprägt zwischen einem öffentlichen, schon als massenmedial bedingt verstandenen Umlauf, dessen falsches Glänzen zu verhindern versucht wird, und einer Kreisbewegung, die Geschlossenheit, Charakter, einen Wert ergibt, der sich aus Opfer und Gabe speist. In unterschiedlichen Aus- und Einfaltungen werden moderne Ökonomie und asymmetrisches Gabenverhältnis gegeneinander gewogen, und in immer anderen Zweitfassungen kommt es dann zum Wiedereintritt des Ausgeschlossenen in die andere Seite der Differenz: Jacob Grimm ist – trotz der Gabe, die er als Anruf inkorporiert – Umlauf, Spekulation; Lachmann sondert zum Reinen, aber zu viel Sonderung führt ins Sonderbar-Ephemere, Partikulare;⁸² Popularisierung widerspricht dem Bilderverbot; die Übereilung in der kunstvollen Darstellung ist zu verhindern, weil sie auf das Opfer verzichtet und sich in der ästhetischen Leistung, in nuce »dem Weiblichen«, vorschnell zufrieden gibt. Festigkeit ist gefordert, aber der Ausschluss des Sozialen, der mit dieser Festigkeit oft verbunden wird, kehrt in der empfindsamen Gelehrtenngemeinschaft (im Leben der »Brüder« oder Ähnlichem) wieder. Das konsequente Durchführen solcher Unterscheidungen führt zu einer Theorie der zwei Kulturen: Persönlichkeit, Wert und Kunst stehen gegen Intellektualismus, Zirkulation, Verflachung, Tagesschriftstellerei, Massenmedien.

Lachmanns Bild, Hand auf der Brust und Hand an der Stirn, lässt sich so lesen als Allegorie auf eine Kreisbewegung, deren »organischer« Charakter den Gabenumlauf des Vaterlands verkörpert. Nicht mehr die einzelnen Attribute des

Philologen werden hier zum Gegenstand der Darstellung, sondern der Vorgang selbst, in dem Kunst und Hingebung in der Arbeit zum Buch als äußerem Zeichen für die gereinigte Vergangenheit führen, wird auf diese Weise kenntlich gemacht. Die Hände weisen damit nicht mehr auf etwas Äußeres, sondern sie zielen auf eine Person, deren Charakterdispositionen zugleich zu einer Bezeichnung von Beruf, ja von Bestimmung geraten. Und die Züge des Gesichts, die ohne weiteres Lachmann auch als Individuum erinnern lassen, sind überlagert von der Funktion, den Charakter als Persona in schematischer und damit maskenhafter Darstellung sichtbar zu machen. Es ist ›Charakter schlechthin‹, der hier visualisiert wird, und in dieser Weise bietet das gezeigte Gesicht eine Allegorie der Allegorie, die Prosopoie der Tugenden von Hand und Herz, die den Vollzug des Kreislaufs von der Gabe der Vergangenheit über die Gaben des Forschers zurück zur Gabe des dem deutschen Leben entstammenden und ihm wieder zukommenden Buches erst möglich machen. Die Philologie des 19. Jahrhunderts (und nicht nur sie) wird dann gerade diese *personificatio* als Persönlichkeit zu fassen versuchen. Von ihr aus gesehen erscheint ihr Gegensatz als das Konturlose und ist daher entweder nur als Allegorie der Masse zur Erscheinung zu bringen oder aber im eigentlichen Sinne undarstellbar.

Die Haltung, die Unterscheidungen dieser Art hervorbringt, ist – so *mein* Epitaph – einer der wissenschaftlichen Sündenfälle, mit denen sowohl der Monumentalisierung des Lebens Vorschub geleistet als auch die konsequente Einstellung auf die ästhetische Moderne verpasst worden ist.

1 Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993.

2 Ebd., S. 200.

3 Ebd.

4 Während der Naturwissenschaftler noch häufig ›mit Instrumenten‹ vorgeführt wird – Indiz einer fundamentalen Trennung, die die eine Wissenschaft als Effekt des Apparates, die andere als Effekt eines ›Inneren‹, dann höchstens akkompagniert von der Bibliothek, versteht.

5 Conrad Ferdinand Meyer, in seiner Erzählung *Die Versuchung des Pescara*, gibt seinen Figuren immer wieder auf, die Aufgabe der Ekphrasis zu lösen, und spielt auf virtuose Weise mit ihrer Unlösbarkeit.

6 Vgl. dazu Bernd Steinbrink: Art. ›Actio‹, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen/Darmstadt 1992, Sp. 43–74; Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, 2 Theile, Berlin 1785/86.

7 Vgl. Dene Barnett: The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting, Heidelberg 1987, insb. Kap. VI.

8 Franz Kiener: Hand, Gebärde und Charakter. Ein Beitrag zur Ausdruckskunde und ihren Gebärden, München/Basel 1962, S. 265.

9 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 10, Leipzig 1877, Sp. 331.

10 Carl Lachmann (1793–1851); vgl. zu Lachmann insbesondere Harald Weigel: Nur was du nie gesehn wird ewig dauern. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition, Freiburg 1989.

11 Berlin: Bessersche Buchhandlung (Wilhelm Hertz) 1852.

- 12 Charles Darwin: Der Ausdruck der Gefühle bei Mensch und Tier. Nach der Übersetzung von Theodor Bergfeldt neu herausgegeben, ausgewählt und kommentiert von Ulrich Beer, Düsseldorf [1964], S. 162.
- 13 Ernst Jünger: Sprache und Körperbau, Frankfurt/M. 1949, S. 8.
- 14 Allgemeine deutsche Biographie. Herausgegeben durch die historische Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1–56, Leipzig 1875–1912 (im Folgenden zit. als AdB).
- 15 Vgl. dazu Holger Dainat/Rainer Kolk: »Geselliges Arbeiten«. Bedingungen und Strukturen der Kommunikation in den Anfängen der Deutschen Philologie, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Von der gelehrten zur disziplinären Gemeinschaft, Stuttgart 1987 (= DVJS-Sonderheft 1987), S. 7–41; Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1994.
- 16 Jacob Grimm: Rede auf Lachmann, in: ders.: Kleinere Schriften, Bd. 1, Berlin 1864, S. 145–162 (hier: S. 149); zu Jacob Grimm siehe insbesondere Ulrich Wyss: Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus, München 1979; Lothar Blum: Die Brüder Grimm und der Beginn der Deutschen Philologie, Hildesheim 1997.
- 17 Grimm: Rede auf Lachmann (Anm. 16), S. 150.
- 18 Jacob Grimm: An Professor von Savigny, in: ders.: Reden und Aufsätze. Eine Auswahl, hg. v. Wilhelm Schoof, München 1966, S. 28–34 (hier: S. 30).
- 19 Ebd., S. 30 f.
- 20 Jünger: Sprache und Körperbau (Anm. 13), S. 9.
- 21 Grimm: An Professor von Savigny (Anm. 18), S. 31.
- 22 Vgl. Jochen Schlobach: Epochenmetaphorik und Zyklen-theorie. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung, München 1980.
- 23 Zit. bei Franz Itwof: Art. Matthias Lexer, in: AdB, Bd. 51, S. 681–684 (hier: S. 683 f.).
- 24 Grimm: An Professor von Savigny (Anm. 18), S. 31.
- 25 Wilhelm Scherer: Art. Georg Friedrich Benecke, in: AdB, Bd. 2, S. 322–324 (hier: S. 323).
- 26 Wilhelm Scherer: Art. Moritz Haupt [eigentlich: Moriz Haupt], in: AdB, Bd. 11, S. 72–80 (hier: S. 79).
- 27 Wilhelm Scherer: Art. Karl Müllenhoff, in: AdB, Bd. 22, S. 494–499 (hier: S. 498).
- 28 Edward Schröder: Art. Karl Simrock, in: AdB, Bd. 34, S. 382–385 (hier: S. 385, beide Zitate).
- 29 Scherer: Art. G. F. Benecke (Anm. 25), S. 323 f.
- 30 Ebd., S. 324.
- 31 Ebd., S. 323.
- 32 Wilhelm Scherer: Jacob Grimm, 2., verbesserte Aufl., Berlin 1885, S. 89 f.
- 33 Sprachgebrauch nach George Spencer Brown: Laws of Form, New York ²1972 und im Sinne Niklas Luhmanns, s. ders.: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1984.
- 34 Wilhelm Scherer: Art. Karl Lachmann, in: AdB, Bd. 17, S. 471–481 (hier: S. 479).
- 35 Wilhelm Scherer: Art. Bernhard Joseph Docen, in: AdB, Bd. 5, S. 278–280 (hier: S. 279).
- 36 Vgl. Rainer Kolk: Wahrheit – Methode – Charakter. Zur wissenschaftlichen Ethik der Germanistik im 19. Jahrhundert, in: IASL 14.1 (1989), S. 50–73.
- 37 W. Golther, Art. Karl Bartsch, in: AdB, Bd. 47, S. 749–752 (hier: S. 750).
- 38 Alwin Schultze: Art. Johann Gustav Gottlieb Büsching, in: AdB, Bd. 3, S. 645–646 (hier: S. 646).
- 39 Max R. von Karajan: Art. Theodor Georg Ritter von Karajan, in: AdB, Bd. 15, S. 109–117 (hier: S. 110).
- 40 Scherer: Art. M. Haupt (Anm. 26), S. 76.
- 41 v. Karajan: Art. T. G. von Karajan (Anm. 39), S. 115.
- 42 Vgl. Kolk: Wahrheit – Methode – Charakter (Anm. 36).
- 43 Scherer: Art. K. Lachmann (Anm. 34), S. 473.
- 44 Ebd.
- 45 Vgl. Jürgen Fohrmann: Die Erfindung des Intellektuellen, in: Wirtschaft und Wissenschaft. Zeitschrift des Stifterverbands für die Deutsche Wissenschaft, 4. Quartal 2001, S. 54–63.
- 46 Scherer: Art. M. Haupt (Anm. 26), S. 80.
- 47 Scherer: Jacob Grimm (Anm. 32), S. 345.
- 48 Über Franz Bopps Werk, vgl. A. Leskien: Art. Franz Bopp, in: AdB, Bd. 3, S. 140–149 (hier: S. 140).
- 49 Anon.: Art. Karl Hartwig Gregor von Meusebach, in: AdB, Bd. 21, S. 539–541 (hier: S. 540); vgl. auch Franz Muncker: Art. Joseph Laßberg, in: AdB, Bd. 17, S. 780–784; Edward Schröder: Art. Johann Andreas Schmeller, in: AdB, Bd. 31, S. 786–792; Edward Schröder: Art. Julius Zacher, in: AdB, Bd. 44, S. 658–660.

- 50 Scherer: Art. K. Lachmann (Anm. 34), S. 477. Diese Differenz wird auch dort nicht selbst Gegenstand der Untersuchung, wo der Unterschied von Mündlich- und Schriftlichkeit als gegenstandsbezogenes Forschungsprojekt beobachtet wird, etwa im Falle Schmellers, der als »Meister vom deutschen Volkstum« »aus den Kreisen des Landvolks hervorgegangen« sei (Schröder: Art. J. A. Schmeller [Anm. 49] S. 786) und sich auch deshalb mit dem »Gegensatz von Schriftsprache und Volksmundart« (ebd., S. 787) beschäftigt habe. Ihm war das »organische Wesen der Sprache« »aufgegangen« (ebd., S. 788).
- 51 Scherer: Art. G. F. Benecke (Anm. 25), S. 324.
- 52 Scherer: Art. K. Lachmann (Anm. 34), S. 480; vgl. zur Differenz von Literaturgeschichte und Philologie Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich, Stuttgart 1989.
- 53 Vgl. zur Biographik Hans-Martin Kruckis: »Ein potenziertes Abbild der Menschheit«. Biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf, Heidelberg 1995.
- 54 Scherer: Art. K. Müllenhoff (Anm. 27), S. 498.
- 55 Ebd., S. 494.
- 56 Vgl. Scherer: Art. B. J. Docen (Anm. 35), passim.
- 57 Schröder: Art. J. A. Schmeller (Anm. 49), S. 790.
- 58 Anon.: Art. K. H. G. von Meusebach (Anm. 49), S. 540.
- 59 Golther: Art. K. Bartsch (Anm. 37), S. 749.
- 60 Ebd., S. 750.
- 61 Ebd., S. 751.
- 62 Edward Schröder: Art. Wilhelm Wackernagel, in: AdB., Bd. 40, S. 460–465 (hier: S. 461).
- 63 Wilhelm Scherer: Art. Hans Ferdinand Maßmann, in: AdB, Bd. 20, S. 569–571 (hier: S. 569); zu Maßmann siehe auch Hans-Martin Kruckis: Charakteristik Friedrich Ludwig Jahns, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): Lebensläufe um 1800, Tübingen 1998, S. 177–202.
- 64 Scherer: Art. H. F. Maßmann (Anm. 63), S. 569.
- 65 Vgl. Rainer Kolk: Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im »Nibelungenstreit«, Tübingen 1990; zur Darstellung Pfeiffers in der AdB vgl. Joseph Strobl: Art. Franz Pfeiffer, in: AdB, Bd. 25, S. 635–639.
- 66 Wilhelm Scherer: Art. Adolf Holtzmann, in: AdB, Bd. 13, S. 16–18 (hier: S. 16, 17).
- 67 Edward Schröder: Art. Julius Zacher, in: AdB, Bd. 44, S. 658–660 (hier: S. 659).
- 68 Erich Schmidt: Art. Michael Bernays, in: AdB, Bd. 46, S. 404–409 (hier: S. 405).
- 69 E. Sievers: Art. Friedrich Zarncke, in: AdB, Bd. 44, S. 700–706 (hier: S. 702).
- 70 Scherer: Art. M. Haupt (Anm. 26), S. 76. Die Idee des Glanzes wird auch von Ernst Jünger noch einmal aufgenommen, mit der Semantik der rechten Hand und ihrer Beziehung zu »regio«, Königsmacht, Fülle, Reichtum, Segen und dem Strahlen von Ordnung verbunden: »Im Gegensatz zur Erkenntnis, die unsern Ursprung unten, im tierischen Schleime sucht, verweist das Wort auf unerhörten Glanz. Daran soll man sich ausrichten.« Jünger: Sprache und Körperbau (Anm. 13), S. 29.
- 71 Scherer: Art. K. Lachmann (Anm. 34), S. 478.
- 72 Jacob Grimm: Rede auf Wilhelm Grimm (1860), in: ders.: Reden und Aufsätze (Anm. 18), S. 175–192 (hier: S. 188).
- 73 Ebd., S. 192.
- 74 Die auffallende Häufigkeit der protestantischen Herkunft in diesen Philologengenerationen begünstigt die Herausbildung dieses Konzepts von Askese.
- 75 Grimm: Rede auf Wilhelm Grimm (Anm. 72), S. 179.
- 76 Grimm: Rede auf Lachmann (Anm. 16), S. 162.
- 77 Scherer: Art. M. Haupt (Anm. 26), S. 74.
- 78 Ebd., S. 73.
- 79 Sievers: Art. F. Zarncke (Anm. 69), S. 706.
- 80 Scherer: Art. M. Haupt (Anm. 26), S. 80.
- 81 Scherer: Art. K. Müllenhoff (Anm. 27), S. 498.
- 82 Hieraus speisen sich dann charakteristischerweise auch alle Vorwürfe gegen die Philologie selbst; s. etwa noch Ernst Jünger, der die Wiedererweckung des Gesetzes (verkörpert in der rechten Hand) im Mythos gegen die Sterilität von Textkritik ausspielen will: »Das größte Beispiel der Wiederfrucht-

barmachung des steril gewordenen Gesetzes bietet das Neue Testament. Gleichzeitig greift in ihm der Mythos in die Historie ein, und zwar in solcher Stärke, daß auch historische Personen in seinem Bannkreis mythisch werden, wie etwa Augustus, Herodes, Pilatus und andere. Die Textkritik des 19. Jahrhunderts mißt solches wieder in umgekehrter Richtung, von unten nach oben, mit dem subalternen Richtmaß historischer *Rektifikationen* an.« Jünger: Sprache und Körperbau (Anm. 13), S. 22 f.

Annina Klappert

IN DEN HÄNDEN DES WISSENSCHAFTLERS.

DIE PFEIFE IM BILD UND ALS BILD DER ›WISSENSCHAFT‹

Der Gelehrte Marcus Zuerius Boxhorn (Leyden, 1612–1653) rauchte so gerne Pfeife, daß er sich einen Huth vorne mit einem Loch anschaffte, darein er die Pfeife steckte, damit der Rauch oben heraus gehen könnte. In dieser sonderbaren Positur saß er Tag und Nacht über den Büchern und dampfte [...].¹

(Er starb an übermäßigem Tabakgenuss.) Boxhorn ist zwar eine originelle Variante des gelehrten Pfeifenrauchers, aber nur als solche ein Einzelfall; die Pfeife ist keine zufällige Leidenschaft, sondern traditionelles Attribut des Wissenschaftlers. Warum ist aber die Pfeife überhaupt in der Darstellung von Wissenschaftlern zu finden, sei es, dass damit die Entscheidung gegen andere Insignien gelehrter Arbeit fällt – wie den Bücherschrank, das aufgeschlagene Buch, den Stift, das Untersuchungsobjekt –, sei es, dass diese weiter erhalten bleiben? In den Bildbeispielen aus dem 20. Jahrhundert, die für diesen Beitrag ausgewählt wurden, ist durchaus die Fortführung traditioneller Attribute zu beobachten (vgl. Abb. 6–8 und 10). Interessant ist aber gerade auch deren Ausbleiben und damit die Tatsache, dass die Pfeife als Attribut für die Darstellung von Wissenschaftlern genügen kann (vgl. Abb. 11–13). Das Porträt des Antwerpener Arztes Everard (vgl. Abb. 5) hat dabei innerhalb der Bildbeispiele einen besonderen Status, da hier der Pfeifentabak selbst der Untersuchungsgegenstand ist, der ganz nach der Konvention der damaligen Gelehrtendarstellung mit abgebildet wird; gleichzeitig wird die Pfeife aber als Rauchgerät und damit auch schon als Attribut des Arztes gezeigt. Den Gründen für diese mehr oder weniger unwillentliche Metonymisierung der Pfeife im wissenschaftlichen Kontext soll zum einen nachgegangen werden. Zum anderen ist nach dem Zusammenspiel von Hand und Pfeife in der ›Geste des Pfeiferauchens‹ zu fragen. Denn die Handhabung der Pfeife macht deren Gebrauch erst zur Geste, die wiederum durch die Pfeife verlängert, rückgewendet, modifiziert werden kann. Die Hand ist dabei das notwendige Bindeglied zwischen der Pfeife und dem Kopf des Rauchenden: Ohne sie gelangt die Pfeife nicht zum Mund des Benutzers. Gleichzeitig stellt auch die Pfeife eine Verbindung her, jene zwischen Hand und Kopf, und kann daher als Medium der Hand- und Kopfarbeit zugleich verstanden werden. Die Bilder von Wissenschaftlern, die sich mit Pfeife abbilden lassen, werden also zum Anlass genommen, diese Fragen nach der Relation von

Hand, Pfeife und Kopf-Arbeit zu stellen und ihnen nachzugehen. Es sollen hierfür zwei Ebenen unterschieden beziehungsweise zwei Bildunterschriften für die Wissenschaftlerbilder angeboten werden. Beide zitieren die Bildunterschrift respektive -inschrift »Ceci n'est pas une pipe«, die Magritte seinen Pfeifenbildern gegeben hat, und wollen sie positiv und im Rückgriff auf Gernot Böhmers Übersetzungsvorschlag im Kontext der Pfeife des Wissenschaftlers reformulieren.² Die erste Unterschrift ›Dies ist nicht irgendeine Pfeife, sondern eine Pfeife *im* Bild der Wissenschaft‹ bezieht sich auf die Ebene des Repräsentierten, und zwar auf die sozialhistorische Funktion der Pfeife des Wissenschaftlers. In diesem Fall werden die Pfeifenbilder der Wissenschaft so analysiert, dass ›Wissenschaft‹ im Sinne des Genitivus subiectivus verstanden wird, deren Bereich die Bilder dann entstammen. Hierfür wird das Pfeiferauchen in vierfacher Hinsicht als Attribut des Wissenschaftlers analysiert: Als Stilisierungsmerkmal des Besonderen, als traditionelle Rauchform im universitären Kontext, als Droge der Denkarbeit und als Ritual mit spezifischer Zeitökonomie. Die zweite Unterschrift: ›Dies ist nicht irgendeine Pfeife, sondern ein Bild *für* Wissenschaft‹, will den Vorschlag machen, die Pfeife im Bild metaphorisch zu lesen: Dies ist nicht irgendeine Pfeife, sondern ein Bild für einen Gedankenprozess, für die Speicherung und Neubildung von Wissen. In diesem zweiten Fall wird der Begriff der ›Wissenschaft‹ in den Pfeifenbildern der Wissenschaft im Sinne des Genitivus obiectivus kommentiert, sodass jene zu möglichen Bildern für ›Wissenschaft‹ werden. Dies wird auf Grundlage eines Wissenschaftsmodells erläutert, das anhand von vier Begriffen aus den Enzyklopädiën des 19. Jahrhunderts rekonstruiert wird: Das ›Gedächtnis‹ stellt hierbei den Wissensspeicher (Pfeife) dar, die ›Gelehrsamkeit‹ das gespeicherte Wissen (gestopfte Pfeife), der ›Intellekt‹ das Mittel der Wissensfindung (Zünden des Tabaks) und die ›Wissenschaft‹ die Neuproduktion von Wissen (rauchende Pfeife). In dieser metaphorischen Relationierung von Kopfarbeit und der Gestik des Pfeiferauchens übernimmt die Hand nun Funktionen des Gehirns: Kopfarbeit wird zur Hand-Arbeit am Pfeifen-Kopf. Die Gestik des Pfeiferauchens ist hierbei in vier Hand-Typen aufzufächern: die bewahrende Hand (die mit dem Pfeifenkopf das ›Gedächtnis‹ hält), die stopfende Hand (die mit dem Tabak ›Gelehrsamkeit‹ in den Pfeifenkopf stopft), die zündende Hand (die mit dem Feuer des Spans den ›Intellekt‹ zündet) und die Hand, die die Pfeife dem Mund darreicht (die die Pfeife zum Prozess der Rauchproduktion und also das vorbereitete Material zur ›Wissensproduktion‹ führt).

I. ERSTE BILDUNTERSCHRIFT: DIES IST NICHT IRGEND EINE PFEIFE, SONDERN EINE PFEIFE IM BILD DER WISSENSCHAFT

I.1. STILISIERUNG DES BESONDEREN

Der Tabak war als Kolonialware im 16. Jahrhundert selbst etwas Besonderes, hatte noch den Reiz des Neuen, und anfangs hatte man für seinen Konsum auch noch keinen festen Namen: ›hurire‹, ›sugere‹, ›bibere‹, ›feuer und dampff sauffen‹, ›rauch fressen‹ und ›aus der pfeife trinken‹ – gegen diese Bezeichnungen setzte sich schließlich das ›Rauchen‹ durch.³ Auch die Pfeife ist in Europa neu und ohne Benennung und wird erst durch Jacques Cartier in einem Bericht von 1536 in Analogie zum Musikinstrument ›pipe‹ genannt.⁴ Die Pfeife ist in ihrer europäischen Geschichte natürlich nicht immer etwas Besonderes geblieben. Nachdem sie im 18. Jahrhundert allmählich das preisgünstige, aber ›unhygienische‹ Tabakkauen verdrängt und anfangs für die Unterschichten typisch ist, entwickelt sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum populärsten Rauchwerkzeug überhaupt: Fast 50 Prozent der Rauchenden greifen nun zur Pfeife. Aber auch in Zeiten ihrer Ubiquität wird die Pfeife immer wieder als Mittel gewählt, sich zu etwas Besonderem zu stilisieren. Neben individuellen Differenzierungsmerkmalen wie Pfeifenform und Tabakqualität gibt es zahlreiche soziohistorische Beispiele für die Inanspruchnahme des Pfeiferauchens als Stilisierungsmerkmal. So wird es etwa gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei den Oberschichten aufgrund der aufgekommenen Englandbegeisterung und zugleich aus der Oppositionshaltung zu adeligen Gewohnheiten heraus regelrecht zur Mode.⁵ Das bis dato für diese Schichten vorbehaltene Schnupfen wird im 19. Jahrhundert nun als unhygienisch eingestuft. Den Hauch des Exklusiven und damit auch das Interesse der oberen Schichten verliert die Pfeife dann aber mit ihrer schnellen Verbreitung und muss diesen Status an die Zigarre abtreten: »Zu Ende des Vormärz galt Pfeiferauchen wieder nur mehr als Genuss des kleinen Mannes, des Subalternen, des Bauern.«⁶ 1848 paffen die Arbeiter auf der Straße und das Freilufttrauchen gilt für den vornehmen Herrn nun als unschicklich.⁷ Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hat das Pfeiferauchen aber auch den besonderen Reiz des Verbotenen.⁸ Bereits im 17. Jahrhundert gibt es Tabakverbote fast überall in Europa,⁹ an die man sich vor allem mit dem zunehmenden Pfeiferauchen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder erinnert, und es drohen nun hohe Strafen für das Rauchen in der Öffentlichkeit. Da die Verbote nicht motiviert werden, werden sie schnell zum Symbol politischer Unterdrückung, und Pfeiferauchen wird im vormärzlichen Staat zum Zeichen politischer Aufmüpfigkeit:

Raucher wurden als gefährliche Revolutionäre betrachtet, Rauchen in der Öffentlichkeit als Aufwiegelung, während Tabakschnupfen als traditionelle, von den adeligen Oberschichten geübte Art des Tabakkonsums nicht zur Diskussion stand.¹⁰

Erst nach 1848 kann man in der Öffentlichkeit wieder ungestraft rauchen, wobei es noch gegen den guten Ton verstößt. Dies gilt vor allem für die Frau, denn das Pfeiferauchen ist das Besondere des Mannes:

Der Tabak ist, wie der Kaffee, lange Zeit ein Symbol der patriarchalen Gesellschaft. Wie das frühe englische Kaffeehaus den Frauen verschlossen ist, so sind diese auch nicht zum Rauchen zugelassen. Die rauchende Frau ist zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ein Gegenstand der Karikatur.¹¹



Abb. 1

Die Studentin. Anonymer Holzstich. 1847

Mit dem Pfeiferauchen geht also neben der geschlechtlichen auch eine räumliche Exklusivität einher:

Solange das Rauchen mit Pfeifen und Zigarren eine starke Rauchentwicklung im Gefolge hat und exklusive Angelegenheit der Männer ist, bleibt es auf bestimmte Räumlichkeiten beschränkt. Die bürgerliche Wohnung im 19. Jahrhundert enthält einen Raum, das Rauch- oder Herrenzimmer, der

eben diesem Zweck vorbehalten ist. Außerhalb dieses Raumes ist das Rauchen verpönt.¹²

Lediglich für Frauen in Künstlermilieus und radikal feministischen Kreisen kommt Pfeiferauchen in Frage und erhält dadurch im 19. Jahrhundert erhebliche emanzipative Bedeutung.¹³ Auch die Tatsache, dass Frauen schließlich als große Zielgruppe der Zigarettenindustrie entdeckt und umworben werden,¹⁴ hat eher noch begünstigt, dass die Pfeife die ›Besonderheit‹ des Mannes bleiben konnte.¹⁵ Die Tatsache, dass die Bilder von Wissenschaftlern mit Pfeife Bilder von Männern sind, ist daher nicht nur darauf zurückzuführen, dass der Frauenanteil in der Wissenschaft deutlich geringer ist. Die Pfeife gehört auch einfach nicht in das Bild, das man sich von Frauen macht. Im 20. Jahrhundert hat die Pfeife schließlich das Besondere einer Randform: Rauchen 1877 noch ca. 46 Prozent aller Rauchenden Pfeife, sind es 1983 nur noch knapp 1 Prozent, denn »nach dem [Zweiten Welt-] Krieg hat die Zigarette Zigarre und Pfeife wirklich verdrängt und zu Konsumformen für Liebhaber des Besonderen bzw. Snobs auf der Suche nach Statussymbolen werden lassen.«¹⁶

Die quantitative Seltenheit des Pfeiferauchens kann nun zum Anlass werden, hierfür auch eine seltene Qualität zu behaupten. Dies ist zum einen der ›besondere Moment‹. Gerade im Gegensatz zur ›schnellen‹ Zigarette scheint die Pfeife das Momentane selbst in die Länge zu ziehen und kann so zu einem Sinnbild der Gemütlichkeit werden.¹⁷ Es gelingt der Werbung sogar, den ›langsamen‹ Genuss noch mit Modernität in Einklang zu bringen.¹⁸ Zu diesem Bild passt außerdem die ›schöne Gelassenheit‹ des Pfeifenrauchers,¹⁹ wobei die Ruhe und Schönheit natürlich nicht ohne besonderes Know-how zu haben ist:

Zigarettenrauchen kann jeder, ganz anders steht es aber um die Pfeife. Dies ist tatsächlich ein Vergnügen, das man wollen und verstehen muß. Einmal, weil die Ausdauer aufgebraucht werden muß, trotz der manchmal recht schwierigen Versuche, weiterzumachen, und zum anderen, weil die Pfeife viel Aufmerksamkeit und Pflege verlangt.²⁰

Diese Treue zur Pfeife bietet so – unter anderem als Treue zu ihrer Geschichte – Anlass zu Traditionalismen: Mit »Tradition und moderne Leistung« versucht eine Pfeifenwerbung zwei verschiedene Geschwindigkeiten zu vereinbaren,²¹ und eine italienische Werbung wirbt mit einem Motto, das diese Tradition spezifiziert: »fumare da pipa è fumare da re.«²² Der traditionelle Bezug kann aber auch ganz unspezifisch sein: »Pfeiferauchen heißt auch – zumindest unbewußt – an

einem Ritus teilnehmen, der bis auf die Frühzeit der Menschheit zurückgeht.«²³ Eingebettet in eine traditionsreiche Geschichte kann sich der Pfeifenraucher gleichzeitig individualistisch als besonderer Mensch stilisieren. Die Technik nämlich, die er im Laufe der Zeit entwickelt, ist ihm ebenso eigen wie die Entscheidungen für die Rauchgeräte:

Der Pfeifenraucher kann sein Verhältnis zum Tabak noch am individuellsten bestimmen. [Er kann die Sorten] nach eigenem Belieben mischen und sich zum Schluß einbilden, eine Privatsorte herausgefunden zu haben, die einzigartig ist in dieser Welt. Dazu kommt [...] die Auswahl der Pfeife [...].²⁴

Die Pfeife kann also – auf welche Art auch immer – eine Möglichkeit sein, sich aus dem normalen Gang der Dinge herauszuziehen, das Eigene, die eigene Zeit, das eigene Geschlecht, die eigene Tradition, die eigene Haltung vom anderen abzugrenzen. Die Pfeife stellt eine Möglichkeit dar, die eigene Person durch dieses Attribut besonders zu kennzeichnen. Dieser Reiz des Besonderen, den man sich gönnt, trotz oder gerade wegen staatlicher, medizinischer oder sozialer Verbote und Risiken, kennzeichnet schließlich auch die Stilisierung des Wissenschaftlers, wenn die Pfeife – wie nebenbei oder ganz prominent – ins Bild der Wissenschaft gerückt wird.

1.2. UNIVERSITÄRE TRADITION

Kulturgeschichtlich hat die Pfeife im Kontext der Universität vor allem im Vormärz eine zentrale Bedeutung. Im Zuge der bereits erwähnten Rauchverbote waren es in erster Linie die Studenten, die sich darüber hinwegsetzten:

Der Renommist wagte auch den Affront, in der Öffentlichkeit zu rauchen, obwohl dieses durch ständig neue Verbote untersagt wurde. Das ›Tabaktrinken‹ aus der langen Pfeife [...] hielt sich als studentische Sitte bis in unser Jahrhundert, und die bereits 1590 ausgesprochene Warnung, daß davon das Gehirn schwarz werden müsse, fruchtete nichts.²⁵

Krawalle zwischen liberalen Studenten und der Polizei wegen des Rauchverbots waren daher nicht selten,²⁶ aber trotz aller Gründe, die gegen das Rauchen hätten sprechen sollen, war das Rauchen bei den studentischen Zusammenkünften Pflicht.²⁷ Das öffentliche Rauchen der Pfeife war in dieser Zeit daher nicht nur ein



Abb. 2 Der sauffende Student. Kupferstich von Johann Georg Puschner. 1725

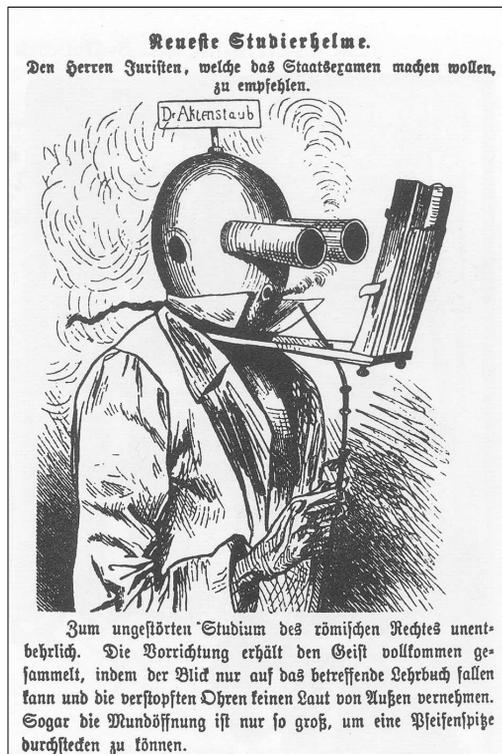


Abb. 3 Neueste Studierhelme. Anonymer Holzstich. 1872

allgemeines Zeichen revolutionärer Gesinnung und Provokation, sondern auch ein festes Merkmal des Studenten: Er war »in den 1830er und 1840er Jahren gar nicht anders denkbar als mit der Pfeife im Mund.«²⁸

Im 20. Jahrhundert mag die Pfeife noch in ihrer »universitären« Tradition innerlich sein, etwa als Symbol des »Selbstdenkenden« und »Freigeistes«. Sicher ist zumindest, dass die Pfeife noch ein universitäres Identifikationsmerkmal ist, allerdings nicht mehr so sehr für den Studenten als für den Wissenschaftler.²⁹ Daher ist es auch vielleicht nicht nur anekdotisch, dass es eine eigene Pfeife für Doktoren gibt. In einem Pfeifenkatalog wird diese »doc's Pipe of the Svenska Rökipfabriken« angepriesen: »Interessant ist die »Doktorspipan«, »Doktors-Pfeife«, mit besonderem Einsatz und biegsamen Zapfen (siehe Querschnitt).«³⁰

Eine Abbildung zeigt die kompliziert gebaute Pfeife im Querschnitt und ruft so nicht nur die wissenschaftliche Rhetorik ab, sondern umwirbt mit dieser »an-

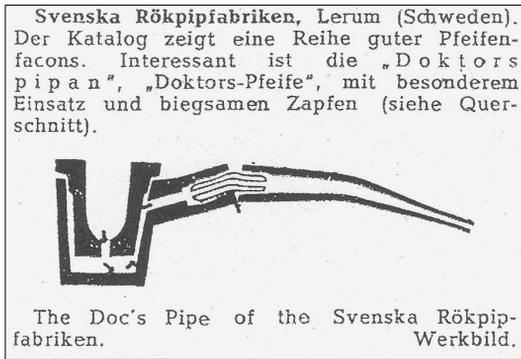


Abb. 4 Doc's pipe. Werkbild. 1954

spruchsvolleren Pfeife die Wissenschaftler als eine Zielgruppe, die sich mit den einfachen, schnell durchschaubaren Dingen des Lebens scheinbar nicht zufrieden geben will.

1.3. DROGE DER DENKARBEIT

Wissenschaftler werden mit ihrer Pfeife oftmals in Arbeitssituationen – am Schreibtisch (vgl. Abb. 5–7 und Abb. 10) oder am Untersuchungsobjekt (vgl. Abb. 8) – abgebildet. Die Pfeife wird durch das repräsentative Bild als typisches Attribut ausgewiesen, rückt damit aber auch als Arbeitsdroge ins Bild, als typische Droge für Denk-Arbeiter. Diese Relation wird bereits im 18. Jahrhundert in einer Abhandlung zum Pfeiferauchen hergestellt, die die vorteilhafte Wirkung des Tabaks bei gedanklicher Tätigkeit hervorhebt:

Denn will man den Geist einsperren / den Verstand in tieffe Beschauung / in Untersuchung der Warheit / in Nachspühung der Tugend und Wissenschaften weyden / so ist der Toback das beste Mittel hierzu / weil der den Verstand schärfft / den Geist munter macht / die Werckzeuge der Sinnen anfrischt / ja den ganzen Leib in action erhält; zu geschweigen / daß uns der aus der Tobacks-Pfeiffe geschwind in die Höhe steigende / aber bald wiederum verschwindende Dampf eine deutliche Abbildung der menschlichen Nichtigkeit vorstellet / und zu andern guten Gedanken Gelegenheit giebet [...].³¹

Das Pfeiferauchen hat praktisch die Funktion, die Gedanken zu sammeln:

Um einer Sache nachzudenken, ist über das Tobackschmauchen nichts besseres auszusinnen, denn hierunter werden die zerstreuten Gedanken zurückgerufen, welches denen Studierenden ganz zuträglich, indem sie bei dem Rauchen alles recht wohl zu überlegen sich angewöhnen können. Oftmals sind die Sinne zerteilet, darbei es unmöglich, von einer schweren Sache recht zu urteilen; unter den Tobackrauchern hingegen werden die Gedanken zusammengesetzt, auch hernach die bei allzu großem Fleiß sich wiewohl selten ereignenden Schwachheiten vertrieben. Man bleibet in sich ruhig und geschickt denen angelegensten Sachen den Ausschlag zu geben.³²

Der vorteilhafte Einfluss des Pfeiferauchens auf das ruhige und abwägende Denken wird dabei auch gerne darauf zurückgeführt, dass man beim Rauchen nicht sprechen kann.³³ Der Drohung, Tabak schwärze das Gehirn ein, steht überdies die Vorstellung gegenüber, er reinige den Kopf von störenden Verschleimungen,³⁴ eine Vorstellung, die heute noch in dem Bild fortlebt, dass Pfeiferauchen die ›Gedanken frei macht‹.³⁵ Damit einher geht der Ruf von Tabak, für eine ›klarere Vernunft‹ zu sorgen: Der Tabak »macht das Gehirn und die Nerven trockner und beständiger. Daraus folgt eine sichere Urteilskraft, eine klarere und umsichtigere Vernunft und eine größere Beständigkeit der Seele.«³⁶ Und weitergehend wird Tabak, der für eine nur ›trockene Trunkenheit‹³⁷ sorgt, sogar als die Droge der ›Rationalität‹ überhaupt apostrophiert:

In den weitgehend organisierten, auf rationalen und funktionalen Mustern basierenden abendländischen Gesellschaftsformen fehlen [...] neben den Techniken auch Räume und damit Möglichkeiten für alle Formen der Entäußerung (Trance, Rausch und Ekstase). Koffein, Teein und Nikotin konnten vornehmlich in Gesellschaftsformen als Kulturdrogen durchgesetzt werden, die im Rationalen ihr Ideal sehen [...].³⁸

Kaffee als Stimulans des Gehirns (denken können) und Tabak als Beruhigungsmittel des ›Restkörpers‹ (sitzen bleiben können) haben nach Wolfgang Schivelbusch geradezu das Ziel, die besten Voraussetzungen für die Denkarbeit zu schaffen: »Das gemeinsame Ziel, zu dessen Erreichung sie angewandt werden, ist die Neueinrichtung des menschlichen Organismus unter dem Primat der geistigen Arbeit.«³⁹ Die Ruhigstellung des Restkörpers ermöglicht, stundenlang am Schreibtisch ausharren zu können, und unterdrückt störende Hungergefühle, so dass außer dem Tabak weiter nichts benötigt wird: »Wenn er [der Musikwissen-



Abb. 5 Gilles Everard, niederländischer Arzt aus dem 16. Jahrhundert, der die Eigenschaften des Tabaks untersuchte

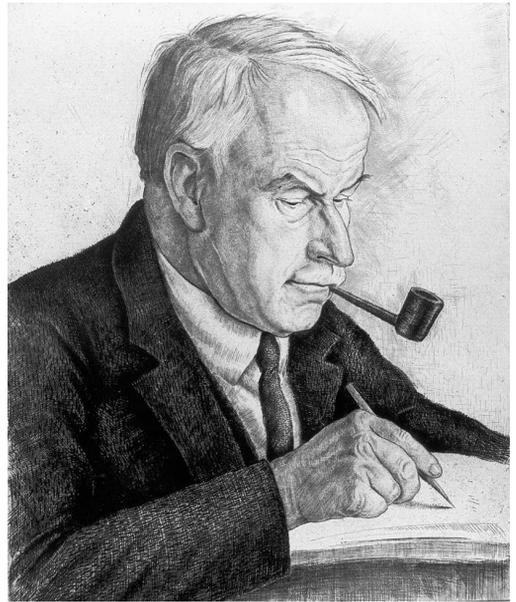


Abb. 6 Carl Gustav Jung. Druckgrafik von Gregor Rabinovitch, 1935



Abb. 8 Konrad Lorenz mit einer Gans auf den Beinen. Foto, 1966. Das Foto ist einer Lorenz-Biografie entnommen und trägt dort den Untertitel »aus dem Alltag des Verhaltensforschers [...], nachdenkend am Seeufer«

Abb. 7 Niels Bohr in seinem Arbeitszimmer. Zeitungsausschnitt, 1985

schaftler Hugo Riemann] am Schreibtisch saß, benötigte er nur Zigarren oder seine Pfeife, die er ausschließlich mit Tabak von Hermannus Oldenkott zu füllen pflegte.«⁴⁰ Und nicht selten scheint dabei der Kontakt zu Arkadien hergestellt: »Zweifellos sind der Schäfer auf einsamer Heide oder der Gelehrte in seiner stillen Studierstube die Idealfiguren des ganz seinem Genuß hingeegebenen Pfeifenrauchers.«⁴¹

1.4. ÖKONOMIE UND RITUAL

Die historische Entwicklung von der Pfeife zur Zigarre und schließlich zur Zigarette ist nach Schivelbusch vor allem durch Konsumbeschleunigung gekennzeichnet:

In der Geschichte des Rauchens zeigt sich die Beschleunigung in der Vereinfachung und Verkürzung des Rauchvorgangs. Das Pfeiferauchen erfordert noch ein ganzes Arsenal von Gerätschaften und Handgriffen, bevor die Pfeife auch nur rauchfertig ist. Es ist jeweils ein kleiner, in sich geschlossener Produktionsvorgang erforderlich: das Schneiden des Tabakblatts, das Stopfen der Pfeife usw.⁴²

Die Pfeife wird bereits in einer Quelle des 19. Jahrhunderts schon im Gegensatz zur Zigarre als zeitaufwendiges Rauchgerät wahrgenommen: »Die Pfeife ist eine schwerfällige Maschine, die in Ruhe gehandhabt sein will, die Zigarre ist leicht zu behandeln und behindert keinerlei Bewegung.«⁴³ Je schneller aber die alternativen Konsumformen werden, umso stärker wird die Pfeife ein Bild für den Genuss, den man sich gönnt, den Zeitgenuss, der mit der sorgsamsten Behandlung der Apparatur und der Langwierigkeit des Rauchprozesses einhergeht. Warum aber soll diese spezielle Konsumform des Tabaks so geeignet sein, den Wissenschaftler zu repräsentieren? Wo sind die Affinitäten von Pfeife und Wissenschaft? Das Verhältnis wurde bereits eingekreist, die Pfeife als Stilisierungsmittel, als typisches Rauchgerät im universitären Kontext und als Droge der Denkarbeit ausgewiesen. Was zeichnet sie über diese Tatsachen hinaus noch als Attribut für den Wissenschaftler aus? Welche Funktion hat die spezifische Zeitökonomie, die mit dem Pfeiferauchen verbunden ist? Vilém Flussers Antwort gilt zwar für alle Pfeifenraucher, ist aber auch im Zusammenhang des Pfeife rauchenden Wissenschaftlers aufschlussreich. Pfeiferauchen – so Flusser – erklärt sich in seiner Umständlichkeit nur als rituelle Handlung.⁴⁴ Der Ritus ist bei ihm neben Arbeit und

Kommunikation nur einer von drei Gesten-Typen, die für drei Lebensformen stehen.⁴⁵ Arbeit bedeute das Stilisieren gegenüber der Welt, Kommunikation das Stilisieren gegenüber anderen und der Ritus das Stilisieren gegenüber sich selbst. Dem Ritus werden dabei insbesondere zwei Kennzeichen zugeschrieben: Norm- und Zweckfreiheit.⁴⁶ Eine allgemeine Norm, eine objektiv beste Methode des Pfeiferauchens könne es nicht geben, da es keine Leistung sei. Flusser spricht hier von einer »Theoriefreiheit des Rauchens angesichts seiner völligen Praxisferne«.⁴⁷

Was nämlich Gesten wie das Pfeifenrauchen kennzeichnet, ist einerseits, daß sie vollkommen unpraktisch sind, in dem Sinne, keine Leistung zu beabsichtigen, und andererseits, daß sie vollkommen praktisch sind, in dem Sinne, keine theoretische Basis zu haben.⁴⁸

Gleichwohl sei es nicht nur so,

daß jeder Pfeifenraucher seine eigene, für ihn charakteristische Art ausgearbeitet hat, seine Pfeife zu manipulieren, sondern auch, daß jeder Pfeifenraucher bereit ist, diesen seinen Stil in einer Diskussion mit anderen Pfeifenrauchern zu begründen und zu verteidigen.⁴⁹

Ebendiese Verquickung von Theoretisierung des eigenen rationalisierten Stils und der unrationalisierbaren Praxis sei das Charakteristikum des Ritus. Denn die Geste des Pfeiferauchens sei nicht rationalisierbar, also nicht zu vereinfachen, und solle auch gar nicht vereinfacht werden. Ihr Reiz bestehe gegenüber der Geste des Zigarterrauchens in eben jener Komplexität, die auch die Teezeremonie vom Frühstückstee unterscheide.⁵⁰ Die rituelle Geste des Pfeiferauchens wird von Flusser neben der beschriebenen Normfreiheit sodann als zweckfrei konzipiert. Sie sei von Arbeit zu unterscheiden, da sie nicht den Zweck erfüllen solle, die Welt zu verändern: »Denn die Geste des Pfeiferauchens ist keine Arbeit, sondern [...] das Gegenteil von Arbeit, nämlich Muße«.⁵¹ Pfeiferauchen erfülle auch nicht den Zweck der Kommunikation, nämlich anderen eine Botschaft zu übermitteln. Es gehe beim Pfeiferauchen lediglich darum, innerhalb gebotener Parameter Bewegungen auszuführen, und so sei es wie alle Riten eine Kunstform, eine Form des Auslebens, nämlich »sich selbst an seinem Stil zu erkennen; und dann alle übrigen Gesten [...] in diesen Stil zu tauchen«.⁵² Das Ritual des Pfeiferauchens ist für Flusser damit eine ästhetische Geste im Sinne des *L'art pour l'art*,⁵³ die die anderen, zweckgerichteten Gesten der Arbeit und der Kommunikation – während

des Schreibens oder einer Unterhaltung – ästhetisch umzudeuten vermag: »Der Pfeifenraucher lebt, wenn er Pfeife raucht, ästhetisch.«⁵⁴

Bedenkt man zum Beispiel die kommunikative Rolle, die das Pfeiferauchen im Vormärz hatte und die es als Stilisierung gegenüber anderen immer noch hat, ist Flussers Darstellung des Pfeiferauchens als gänzlich norm- und zweckfrei problematisch. Es ist aber dennoch aufschlussreich, seine Ausführungen als Kommentar zu den Bildern, die Wissenschaftler mit Pfeife darstellen, zu lesen. Die Pfeife in der Hand des Wissenschaftlers, der keine ›Hand(-)Arbeit‹ verrichtet, lässt sich nunmehr als Kontrapunkt zur wissenschaftlichen Tätigkeit verstehen. Das Bild desjenigen, dessen Leistung vor allem in der geistigen Arbeit liegt, dessen Arbeit darin besteht, objektivierbare Theorie hervorzubringen, und der dafür ständig zu kommunizieren verpflichtet ist, wird vom Bild der Pfeife ergänzt, die die nicht-kommunikativen, nicht der Leistung verpflichteten Aspekte abrufte. Das Bild des Wissenschaftlers wird mit der Pfeife in eine ›ästhetische Atmosphäre‹ getaucht: Die Pfeife stilisiert den Wissenschaftler als Künstler. Das komplexe Tun des Wissenschaftlers wird im Pfeiferauchen komplementär durch ein ›komplexes Nichtstun‹ ergänzt. Es ist dieses Zugleich von Anspannung (Arbeit) und Entspannung (Pfeiferauchen) und deren strukturelle Verbundenheit über die Komplexität des Vorgangs im (Pfeifen-)Kopf, was schließlich den Reiz dieser Wissenschaftlerpositur ausmacht.

II. ZWEITE BILDUNTERSCHRIFT: DIES IST NICHT IRGEND EINE PFEIFE, SONDERN EIN BILD FÜR ›WISSENSCHAFT‹

Die Pfeife erscheint im Bild als Attribut in der Hand des Wissenschaftlers und wird damit Teil seiner Repräsentation. Diese Tatsache soll zum Anlass genommen werden, die Pfeife noch einmal zu verbildlichen und als Bild der ›Wissenschaft‹ – als Medium der Speicherung, Transformation und Produktion von Wissen – zu lesen. Genauer: Das Bild des Pfeiferauchens soll als Allegorie Aufschlüsse darüber geben, wie die Funktionsweise von Wissenschaft in den enzyklopädischen Begriffsdefinitionen des 19. Jahrhunderts gedacht wird. Dafür muss betont werden, dass es nicht darum geht, ›die‹ Wissenschaft im 19. Jahrhundert auch nur annähernd zu beschreiben. Es soll vielmehr untersucht werden, wie das *Begriffsfeld* ›Wissenschaft‹ in den Enzyklopädien dieser Zeit beschrieben wird. In den enzyklopädischen Artikeln wird ja kein eigenes Modell von Wissenschaft entwickelt, sondern es wird aus bestehenden Modellen ausgewählt, die

so referiert und akzentuiert werden, dass die Informationen stark gefiltert und verdichtet werden. Interessant sind diese Artikel daher vor allem in ihrem Versuch, hierdurch etwas Repräsentatives zu sagen und die Bedeutung bestimmter Begriffe zu vermitteln. Es geht im Folgenden also um die Frage, wie dieses über verschiedene Begriffe vermittelte Modell von ›Wissenschaft‹ in den Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts aussieht. Folgendes Schema zeigt dessen Funktionsweise: Wissen (wissenschaftliche Erkenntnis) wird im *Gedächtnis* gespeichert; dies ist die Bedingung von *Gelehrsamkeit*, die zusammen mit *Intellekt* die Voraussetzung für ›Wissenschaft‹, für die Neugewinnung *wissenschaftlicher Erkenntnis* ist.

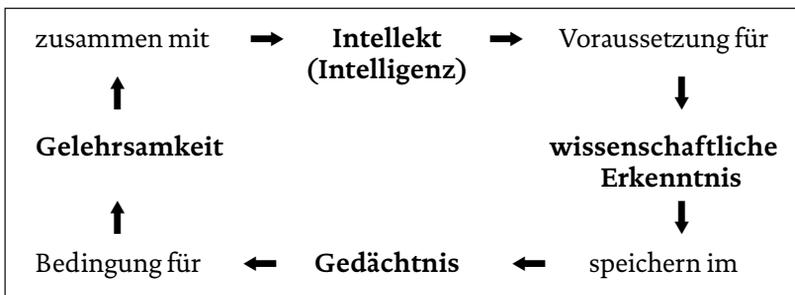


Abb. 9 Modell des Begriffs von ›Wissenschaft‹ in den Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts

Das Schema wird in den folgenden Unterkapiteln, beginnend mit dem Begriff des Gedächtnisses, erläutert. Hierzu wechseln Analyse der enzyklopädischen Begriffsdefinitionen und allegorischer Kommentar immer wieder ab. Die Gesten der Hand beim Pfeiferauchen werden typologisch den einzelnen Begriffen zugeordnet, sodass etwa die Hand, die den Pfeifenkopf hält, als Verweis auf die Bewahrung des Gedächtnisses gelesen werden kann. Die Kopf-Arbeit wird so in der Allegorie, was sie in der Realität – zumindest in diesem Maße – nicht sein kann, nämlich Hand-Arbeit, und zwar: am Pfeifen-Kopf.

II.1. DIE HAND HÄLT DEN PFEIFENKOPF: ›GEDÄCHTNIS‹

Die »Mannichfaltigkeit« der Pfeife wird gewährleistet »durch zahlreiche Modifikationen in Größe und Gestalt der Pfeifenköpfe«⁵⁵, und die »Kopfform ist meist einfach, zuweilen aber sehr phantastisch«.⁵⁶ So oder so, im Pfeifenkopf spielt sich ein wesentlicher Teil des Rauchvorgangs ab. Neben der Ästhetik, neben der Tatsache,

»daß sie gewissen Mindestanforderungen an Formschönheit entsprechen und kein Kitsch sind« ist daher auf die Funktionalität zu achten, darauf dass die Rauchergeräte »für den praktischen Zweck wirklich geeignet sind.«⁵⁷ Auch beim Begriff des ›Gedächtnisses‹ ist es vor allem seine Funktionstüchtigkeit, auf deren Beschreibung die Enzyklopädien Wert legen, weswegen viele Spezifizierungen wie Gedächtnisstärke, -schwäche, oder -verlust den Begriff ausdifferenzieren. Die Frage ist hier, wie gut man das Gedächtnis in den verschiedenen Lebensabschnitten bei verschiedener Veranlagung oder nach bestimmten Krankheiten nutzen kann.⁵⁸ Dabei wird die Funktionstüchtigkeit nach den Kriterien der Dauerhaftigkeit und Sicherung von Daten beurteilt: Wie gut ist das Gedächtnis in seiner Eigenschaft als Speicher, als »Behaltungsvermögen«?⁵⁹ »Etwas bald fassen, lange behalten und sich leicht worauf besinnen, sind Vollkommenheiten des Geistes, welche sich selten beisammen finden.«⁶⁰ Eine unveränderliche Statik des Behaltens, die das Bild des Pfeifenkopfes nahe legt, wird für das Gedächtnis allerdings nicht angenommen. Vielmehr beruhe es auf »Verknüpfungsverhältnissen der Vorstellungen, die man durch den Ausdruck Ideenassociation bezeichnet.«⁶¹ Dennoch wird als Gedächtnis-Metapher von einer »Vorrathskammer des Verstandes«⁶² oder auch von ›Aufbewahrung‹ gesprochen. Ebenso wird die ›Treue‹ gegenüber dem Gewussten, das unverändert bleiben soll, positiv bewertet.⁶³ ›Gedächtnis‹, ›Gelehrsamkeit‹ und ›Wissenschaft‹ werden hierbei eng verschränkt: Ist das Gedächtnis besonders gut, erfüllt der Besitzer eine wesentliche Voraussetzung, um Gelehrter oder Philosoph zu sein.⁶⁴ Für den Gelehrten ist es also besonders wichtig, dass es funktioniert, denn man hat nur das eine. Man kann es wie ein ›individuelles Rauchergerät‹ betrachten, das man – wie die Pfeife – länger pflegt und nicht – wie Zigaretten – bei Benutzung verraucht und wegwirft.⁶⁵ Man ist auf seine ›Konstanz‹ und ›Zuverlässigkeit‹ geradezu angewiesen, ebenso wie bei einem ›guten Freund‹, und dann – ja: »Wer gute Freunde schätzen kann, schätzt auch seine Pfeife [...]«. ⁶⁶

II.2. DIE HAND STOPFT DEN PFEIFENKOPF: ›GELEHRSAMKEIT‹

Ist das ›Gedächtnis‹ der Speicher, mit dem die geistige Tätigkeit operiert, ist das ›Wissen‹ das ›Material‹, das im Speicher gesammelt und ›aufbewahrt‹ wird. Wissen erscheint in den Lexika dabei als Gegenbegriff von Glauben, und zwar als mittelbares Gedächtnisgut im Gegensatz zu unmittelbaren und unprüfbareren Inhalten.⁶⁷ Wissen ist ›Ergebnis von Erkenntnis‹ und im strengsten Sinne »durch den Zwang einer logischen Demonstration gesicherte Überzeugung«;⁶⁸ es ist ›gül-

tig, ›wahr⁶⁹ und auf spezifische Erkenntnisse gegründet.⁷⁰ Man könnte im Bild der Pfeife auch sagen, dass es auf den guten Tabak und die richtige Anordnung des Tabaks in der Pfeife ankommt: Das Wissen wird gemerkt, und je mehr Wissen ein Mensch sammelt und je besser er dieses verwalten kann (selber und richtig stopfen), desto gelehrsamer und – als Produkt dieser Tätigkeit – desto ›gelehrter‹ ist er (gut gesammelt und gestopft).⁷¹ ›Gelehrsamkeit‹ wird im 18. Jahrhundert noch anders konzipiert, wie die Charakterisierung im *Zedler* deutlich zeigt: erstens als »fertige Geschicklichkeit, diejenigen zum Nutzen des Menschlichen Lebens nöthigen Wahrheiten« zu erkennen und nicht Irrtümer; zweitens als eine Erkenntnisart, deren Erkenntnisobjekte »nicht unmittelbar in die Sinne fallen, sondern durch Nachdencken müssen erlernt werden«, und also »sind diejenigen noch vor keine wahrhaftige Gelehrte zu halten, deren Wissenschaft nur bloß auf den Gedächtniß beruhet«; drittens als Mittel zur »Beförderung wahrer Weißheit unter den Menschen, und folglich zu Erlangung wahrer Glückseligkeit«, wodurch die Gelehrsamkeit von »einer pedantischen Wissenschaft« und Scharfsinn ohne Nutzen abzugrenzen ist.⁷² Der Begriff wird als »scharfsinnige Erkenntnis der Wahrheit«,⁷³ als prozessuale Methode der Wissensvermehrung verstanden. Damit umfasst ›Gelehrsamkeit‹ im 18. Jahrhundert genau das, was in den Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts unter dem Begriff ›Wissenschaft‹ verhandelt wird. ›Gelehrsamkeit‹ wird dafür auf das gedächtnismäßige Wissen reduziert, auf den Besitz von Wissen, auf das »Wissen desjenigen, was Andere schon gewußt haben.«⁷⁴ Der Begriff erhält jetzt eher die Funktionsstelle, die im *Zedler* noch ›Gelartheit‹ besetzte, nämlich »die Geschicklichkeit, diejenigen Wahrheiten zu fassen«, die durch Gelehrsamkeit entdeckt wurden.⁷⁵ Während ›Gelartheit‹ im *Zedler* aber noch als wünschenswerter Endzustand erscheint, als »schon erlangte Wissenschaft solcher benannten Wahrheiten«,⁷⁶ wird dem Begriff der ›Gelehrsamkeit‹ in den enzyklopädischen Artikeln des 19. Jahrhunderts eher die Bedeutung eines notwendigen Zwischenzustands zugeschrieben. Zwar stelle das gelehrte Wissen die notwendige Grundlage für Wissenschaft dar, vermöge jedoch das Wissen nicht selbst zu produzieren.⁷⁷ Will man rauchen, reicht es nicht, die Pfeife zu stopfen, weil ohne das darauf folgende Zünden der Pfeife das beste Stopfen nichts nutzt. Was zeichnet aber Gelehrsamkeit dann noch aus? Man könnte es als qualifizierten Umgang mit Wissen bezeichnen. So unterscheidet sie sich nach Ersch/Gruber von Belesenheit durch »ein gründliches Studium der Quellen.«⁷⁸ Das Wissen muss einen »bedeutenden Theil der menschlichen Erkenntniß« umfassen, einen inneren Zusammenhang aufweisen und seine Begriffe müssen von »Klarheit und Deutlichkeit« geprägt sein – es muss »mit Einem Worte der Gründlichkeit Genüge leiste[n].«⁷⁹ Guter Tabak – gut gestopft. Gelehr-

samkeit ist mithin im 19. Jahrhundert aus der Perspektive der Enzyklopädien kein negativer Begriff geworden. Er wird lediglich nivelliert beziehungsweise umgewidmet: nach Dilettantismus kommt (nun) Gelehrsamkeit kommt (nun) Wissenschaft. Im Bild der Pfeife gesprochen könnte man sagen, dass der Wert der Gelehrsamkeit dem guten Tabak vergleichbar ist. Er enthält den Stoff, der aus ihm gezogen werden soll, er ist der Vorrat, auf den man angewiesen ist. Daher muss sich Harry Dickson in den Romanen Jean Rays immer erst sorgfältig eine Pfeife anzünden, bevor er seinen Freunden eine Gespenstergeschichte erzählt.⁸⁰ Das Pfeiferauchen versetzt so nicht nur in den Zustand, sich dem eigenen oder fremden Archiv gegenüber zu ›öffnen‹. Es bedeutet gleichzeitig auch die direkte Aufnahme und Vereinnahmung des gegebenen Archivs.

II.3. DIE HAND ZÜNDET DEN TABAK: ›INTELLEKT‹

Wie wird nun der qualitative Sprung von ›Gelehrsamkeit‹ zu ›Wissenschaft‹ gedacht? Wie stellt man sich den ›zündenden Span‹ vor, der die Transformation des gesammelten Materials in Gang setzt?⁸¹ Diese Funktion wird dem ›Intellekt‹ zugerechnet, der auf Grundlage von schon gesichertem und gewusstem Wissen der Entwicklung und Entdeckung von neuem Wissen dient. Intellekt – so die Definition aller Lexika vom 18. bis ins 20. Jahrhundert – ist die ›Fähigkeit des Erkennens‹ mit dem Verstand, das ›reine Denken‹.⁸² Ihm wird die Physis entgegengesetzt, die sinnliche Wahrnehmung oder auch das Sensuale. Die Anschauungen schlossen sich dem einen oder anderen Begriff an, und so meine ›Intellektualismus‹, dass die Erkenntnis aus dem Verstand erzeugt werde und die idealen Wissenschaften daher Mathematik und Philosophie seien, während die Sensualisten behaupteten, dass das Wissen zu uns käme und daher auf Empirie zu setzen sei.⁸³ Entsprechend zum Begriff des Intellekts meint ›intelligent‹ (im 19. Jahrhundert) ›verständlich‹, ›einsichtig‹, ›erfahren‹, ›geschickt‹, ›mit Verstand begabt‹.⁸⁴ Intelligenz als »Verständnis, Einsicht, Erkenntnis« und das »Vermögen, solche Einsicht zu erwerben«⁸⁵ sei das unterscheidende Merkmal für die drei Wesensformen Tier, Mensch und Gott, da sie sich durch immer höhere Intelligenz auszeichneten und immer weniger in der Sinnenwelt verhaftet seien.⁸⁶ In den Lexika der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird ›Intellekt‹ dann in Abgrenzung von ›Intelligenz‹ definiert: Während Intellekt den Einsatz von Gedächtnis und Denken und damit ein bestimmtes nicht in Zahlen ausdrückbares Vermögen meint, bezeichnet Intelligenz ein messbares Vermögen der »Problemlösung ohne probierendes Verhalten«, das über Intelligenztests für jeden Menschen als IQ individuell bestimmt werden kann.⁸⁷ Der

›zündende Span‹ des Intellekts allein würde jedoch nicht reichen. Das Feuer muss im Rauchvorgang durch die Steuerung des Luftzugs ›in Gang‹ gehalten werden, sodass nach und nach alle Tabakblätter in Rauch transformiert werden können. Wissenschaftliche Erkenntnis findet daher erst im Zusammenspiel von Gedächtnis, gesammeltem Wissen, ›zündendem‹ Intellekt und der Aufrechterhaltung und Steuerung des Denkprozesses statt.

II.4. DIE HAND FÜHRT DIE PFEIFE ZUR RAUCHPRODUKTION: ›WISSENSCHAFTLICHE ERKENNTNIS‹

›Das kann man in der Pfeife rauchen‹, heißt es, wenn die Wertlosigkeit von etwas betont werden soll. Die Pfeife wird in dieser Redensart wie eine bessere Müllverbrennungsanlage behandelt: Aus Tabak wird dann neben der Asche ›Nichts‹ – Rauch eben. Spaßhaft wird in jener Anekdote das Gegenteil bewiesen, in der Sir Walter Raleigh mit Elisabeth I. wettete, dass er das Gewicht des Rauchs messen



Abb. 10

Norbert Elias. Foto, 1977

Abb. 11

Ernst Bloch. Kreidezeichnung
von André Ficus, 1965



könne. Er gewann die Wette – er berechnete die Differenz vom Gewicht der ungerauchten Zigarette und des Gewichts von Asche und Stummel –, was Elisabeth I. mit den Worten kommentiert haben soll, dass er nicht wie andere Geld in Rauch aufgehen ließe, sondern den Rauch zu Geld mache.⁸⁸ In Paul Austers *Smoke*⁸⁹ und dem gleichnamigen Film von Wayne Wang wird ebenfalls der ›Wert‹ von Rauch erfragt, wird versucht, die Nichtgreifbarkeit von Rauch zu begreifen: »Der Film exponiert die Frage nach dem Gewicht des Rauchs, also nach der Wägbarekeit des Unwägbaren.«⁹⁰ *Smoke* bietet an, die Kraft der Fiktion wertzuschätzen. Es zählt dabei nicht, ob etwas erfunden ist oder nicht, sondern ob das Erfundene eine

Abb. 12

Ernst Bloch mit Schülern.
Foto, ca. 1962. Die Bloch-
Biographie von Peter
Zudeick, der dieses Bild
entnommen ist, kommentiert
es mit dem Untertitel
»Meister und Schüler,
Erkennungszeichen Pfeife«



tatsächliche Auswirkung hat, ob es zum Beispiel einen situativen Genuss gibt.⁹¹ Erkenntnis, Fiktion, das Ausgedachte – die Begriffe verweisen auf das Nicht-Sichtbare und doch an den Konsequenzen Ablesbare. Nicht zuletzt ist es genau dieses nicht Sichtbare, an dem die Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts den Wissenschaftler vom Gelehrten unterscheiden. Im Gegensatz zum Gelehrten sei er einer, der die Wissenschaft eigenständig vorantreibe, der das Wissen erzeuge, das der Gelehrte »nur« wisse.⁹² Der Moment der Erkenntnis selbst bleibt aber unsichtbar und allenfalls am Resultat ablesbar. Denken und Erkennen der Gründe – mit philosophischer Einsicht – sei ein Kennzeichen von »Wissenschaft«, die zu betreiben »Selbstdenken« bedeute:

Wissenschaft ist demnach der Form nach Erkenntnis aus Grundbegriffen und Grundsätzen. Seinem Gehalte oder Stoffe und Endzwecke nach geht die Wissenschaft auf Erkenntnis der Gesetze im Sein der Dinge, der Gründe oder Ursachen, die den Erscheinungen zugrunde liegen, um eine

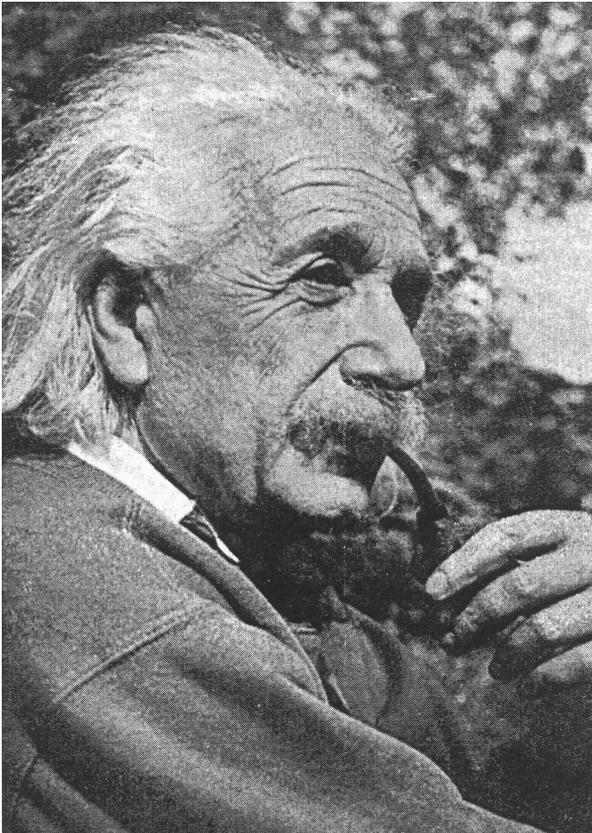


Abb. 13

Albert Einstein. Zeitungsausschnitt, 1992. Der Titel des Artikels »Phantasie ist wichtiger als Wissen« stellt ebenfalls die Findenqualität der Phantasie über das »nur« gesammelte Wissen

Theorie, d. h. die Erklärung der letztern aus erstern, oder für jedes Warum? ein Darum! aufzufinden.⁹³

Interessant ist hierfür auch das Verhältnis, in das Gelehrsamkeit und Literatur gebracht werden. Während Gelehrte lehren und lernen, könne die Generierung von Literatur nicht erlernt oder gelehrt werden, heißt es, sondern hänge von Talent und Genie ab. Wissenschaft rückt so über das Moment der genialen, unerlernbaren Produktionsweise über Gelehrsamkeit hinaus und in die Nähe von Literaturproduktion,⁹⁴ in deren Kontext das Bild des Rauchens übrigens eine ähnliche Rolle spielt wie im Kontext von Wissenschaft.⁹⁵ Der Prozess der Wissenschaft wird so in den Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts anhand von drei Größen beschrieben: Speicherung, Transformation und Produktion. Diese Größen motivieren in diesen Beschreibungen ebenso den Kreislauf und den Fortschritt des Wissens, wie sie das Rauchen mit dem Medium Pfeife motivieren, und auch bei der ›Pfeife‹ kommt es darauf an, den Verarbeitungsprozess des Tabaks selbst zu betreiben und zu bestimmen:

Die Tabakspfeife ist ein mit richtigem chemischen Takte zu Stande gebrachter Apparat. [...] Der Luftzug wird darin durch Saugen erregt, damit man dessen Stärke ganz in seiner Gewalt hat, und zu rasche Verbrennung vermeiden kann. Der Tabak wird von Oben her entzündet, und der Ausgang für den Rauch ist unten im Kessel, damit nur der eben erwähnte künstliche, aber kein natürlicher Luftzug stattfinden kann, welcher letztere die Berechnungen des Rauchers durchkreuzen und dessen Herrschaft über den chemischen Prozeß des Rauchens aufheben würde.⁹⁶

Die Kontrolle über die Geschwindigkeit des Prozesses ist besonders wichtig, weil mit der Langsamkeit des Vorgangs dessen Effizienz verbunden ist:

Überhaupt angesehen, ist der ganze, aus Pfeifenkopf und Pfeifenrohr bestehende Apparat [...] ein Miniatur-Ofen, berechnet auf langsame Verbrennung des eingefüllten Brennmaterials (nämlich des Tabaks) in solcher Weise, daß daraus möglichst viel Rauch erzeugt wird, aber dennoch keine Kohle zurückbleibt.⁹⁷

Viel Transformation, wenig Rest – vielleicht bleibt das als Motto für eine effiziente Wissenschaft übrig. Damit ist aber auch das Ende der Metapher erreicht. Der Rauch materialisiert sich beim Rauchen der Pfeife nicht wieder als neuer Tabak,

der in einen anderen Rauchprozess eingehen könnte. Das neu entstandene Wissen würde, bliebe man in dem Bild, nicht mehr greifbar werden, eine mediale Übersetzung in ein wie auch immer greifbares Wissen fände nicht mehr statt. Allenfalls könnte man die Verteilung des Rauches als Distribuierung des neuen Wissens beschreiben, wobei es sich im Bild der Pfeife dann eher verflüchtigen als in einen neuen Prozess der Wissensproduktion eingehen würde. Aber es ging in diesem Text ja auch nicht darum, einen essenziellen Zusammenhang zwischen Pfeife und Wissenschaft zu behaupten, sondern um den Versuch, den Begriff ›Wissenschaft‹ anhand der Pfeifenmetapher zu verbildlichen und über das Bild nicht alles, aber doch etwas über die Konzeptualisierung des Begriffs in den Enzyklopädiën des 19. Jahrhunderts zu sagen. Es ging darum, auf eine mögliche Verbindung zwischen Wissenschaft und Pfeife hinzuweisen. Magritte wählte für sein Bild, das einen breiten Reflexionsprozess über Text-Bild-Verhältnisse in Gang setzte, eine Pfeife.⁹⁸ Vielleicht ist es allzu stark konstruiert, das Pfeifenbild deswegen schon als Bild über Erkenntnisgewinnung zu lesen. Immerhin ist die Tatsache interessant, dass Magritte in seiner Reihe der vier ›Ceci n'est pas‹-Bilder nicht nur drei Pfeifen abbildet (1948, 1964, 1966), sondern auch einen Apfel: ›Ceci n'est pas une pomme‹ (1964).⁹⁹ Der gehörte aber dann – wieder im Modell der bildlichen Repräsentation von ›Wissenschaft‹ gedacht – natürlich nicht in Männerhände.

CODA. WENN DIE PFEIFE AUSGEHT: DAS ENDE ARKADIENS

In Joseph von Eichendorffs Satire *Auch ich war in Arkadien* von 1832 hat die Pfeife eine zentrale Funktion, und zwar genau aufgrund der Verbindung, die zwischen Pfeife und Verstand hergestellt wird. Der historische Hintergrund der Satire ist zudem das Hambacher Fest, das im gleichen Jahr stattfindet und im Kontext ebenjener universitär-revolutionären Bestrebungen steht, für die die Pfeife ein Symbol geworden ist. Es lohnt sich also, diese Zusammenhänge kurz zu entfalten. Gegenstand der Erzählung ist das Zusammentreffen zahlreichen Volks und vieler Gelehrter anlässlich eines Theaterstücks, in dem für eine launenhafte Mädchen-gestalt – die ›öffentliche Meinung‹ – die ›Zukunft‹ inszeniert werden soll. Drahtzieher des Festes wie auch des Stückes ist der ›Professor‹, der selbst in dem Stück als ›Oberpriester‹¹⁰⁰ auftritt und der den ebenfalls mitspielenden ›Tyranen‹ das Ende der Zensur ausrufen lässt. Das Stück wird zum ersten Mal von der Papageno-Flöte der ›öffentlichen Meinung‹ durcheinander gebracht, nach der die Oberpriester gegen ihren Willen tanzen müssen – »es half alles nichts, sie mußten, ohne

alles vernünftige Motiv, nach ihrer Pfeife tanzen.«¹⁰¹ Die Flöte, die ihr Vorbild in Mozarts Oper kurzerhand vom Glockenspiel zur Flöte umfunktioniert, fungiert als ›Pfeife‹, als machtvolles Instrument, das die anderen zu dirigieren und zu regieren weiß und dadurch die Pläne der Gelehrten durchkreuzt. Es braucht allerdings noch eine weitere Pfeife, um das Theaterstück gänzlich zu zerstören. Diese zweite ist über ihre Homonymität mit der ersten verbunden und ruht in den Händen des Tyrannen, den man »in Pantoffeln und Schlafrock, als Landesvater unter seinen Kindern, mit einer langen Pfeife auf und nieder wandeln« sah.¹⁰² Damit der Tyrann nicht auf falsche Gedanken kommt, versucht der Professor, ihm die neue Regierungsmaschine zu erklären. »Aber der Tyrann konnte sich durchaus nicht darein verstehen, die Pfeife ging ihm aus, sein Verstand stand ihm still dabei.«¹⁰³ Das Funktionieren der Pfeife ist scheinbar direkt an die Funktionstüchtigkeit des Verstandes gebunden, und es kann daher tatsächlich ›kaltblütig‹ erscheinen, wenn der Tyrann mit den Tabakresten aus dem Pfeifenkopf nebenbei auch alle Bürgertugenden aus seinem Kopf verbannt:

Vergeblich sprachen die Oberpriester, erklärend, von Intelligenz, Garantien, Handels-, Rede-, Gedanken-, Gewerbe-, Preß- und anderer Freiheit. »Ja, wenn ich nur etwas davon hätt«, entgegnete der Tyrann, kaltblütig seine Pfeife ausklopfend.¹⁰⁴

Mit dem schlechten Zustand der Pfeife hat nun auch das Ende der ›Zukunft‹ begonnen, denn der Pfeifenkopf ist nicht mehr zu füllen und der Tyrann verliert durch dieses ›Loch im Kopf‹ die Beherrschung seiner selbst:

Aber, wie es wohl im Leben geschieht, es gehört oft nur ein kleiner Stein dazu, um in den weisesten Kopf ein Loch zu schlagen. So begab sich's auch nun hier. Der Tyrann, an nichts als an seine Fortschritte denkend, war eben bescheiden zur Seite getreten, um seine Tabakspfeife von neuem zu stopfen, als er plötzlich mit langen Schritten und allen Symptomen lang verhaltener Wut, wie ein leuchtendes Ungewitter, wieder hervorstürzte; seine Stirn glühte aus dem bleichen Gesicht, die Augen funkelten, der Schlafrock rauschte weit im Winde – das Volk hatte ihm seinen Tabaksbeutel gestohlen!¹⁰⁵

In der Folge geht alles drunter und drüber: Der Tyrann ist nicht mehr zu zähmen, die ›Faulenzer‹, »die sich hier eigentlich durch Selbstdenken hatten emanzipieren sollen,«¹⁰⁶ verjubeln, statt an der Regierungsmaschine mitzuarbeiten, die Insig-

nien des Tyrannen im Tausch gegen Schnaps in der ›Restauration‹, bis schließlich in einer allgemeinen Schlägerei, die zwischen Volk und Gelehrten um den Thron entstanden ist, die ganze ›Zukunft‹ im Chaos versinkt. Die Pfeife ist so zum Sinnbild der Willkürherrschaft geworden, denn vom guten Zug in der Pfeife und damit letztlich vom Zufall ist hier die Zukunft abhängig. Gleichzeitig steht die Pfeife für die Funktionstüchtigkeit des Verstandes, der für eine ›besonnene‹ Regierungsweise vonnöten ist – sonst ist die beste Regierungsmaschine nicht zu verstehen. Schließlich zeigt die Satire aber auch, dass es darauf ankommt, in wessen Händen die Pfeife, das heißt hier: die Macht, sich befindet. Es reicht eben nicht, dass der Verstand jener Gelehrten funktioniert, die sich die Regierungsmaschine ausdenken, sondern es muss auch der Verstand des Machttheaters funktionieren, wenn nicht alles im Chaos versinken soll.¹⁰⁷



Abb. 14 Die Pfeife als Waffe der nationalrevolutionären Bewegung.
Holzstich von Richard Doyle, 1848

Die Pfeife ist zur Zeit des hier von Eichendorff verarbeiteten Hambacher Festes nicht nur ein Symbol der revolutionären studentischen Bewegung, sondern auch ein gern gesehenes Rauchgerät der oberen Gesellschaftsschichten. Satirisch wird sie aus den Händen der Studenten in jene des Machthabers gelegt, und es wird so deutlich, dass es nicht nur auf die Funktionstüchtigkeit von Pfeife und Verstand ankommt, sondern auch auf den Gebrauch, der von ihnen gemacht werden kann – eben auf die Hände, in denen sie im praktischen oder metaphorischen Sinne liegen.

1 Hinweis unter: www.geocities.com/Athens/Aegean/4098/labyrinth/gelehrt.htm.

2 Gernot Böhme übersetzt das Französische nicht wie üblich mit ›Dies ist keine Pfeife‹, sondern mit ›Dies ist nicht: irgendeine Pfeife‹. Vgl. ders.: Das ist doch eine Pfeife – Über Kunst und Werbung bei Magritte, in: *Kunstforum international* 129 (1995), S. 166–177 (hier: S. 171). Magrittes Bild wird hier zum Anlass genommen, die Pfeifenbilder der Wissenschaft im Sinne der Foucaultschen Interpretation von Magrittes Bild in eine »freischwebende Reihe von Gleichartigem einzureihen«. Für Foucault ist – so

- Böhme – »die Figur der Pfeife auf dem Bild keine Abbildung einer Pfeife mehr, sondern nur noch ein Beispiel aus einer Serie von Gleichartigem, zu der unter anderem auch »wirkliche« Pfeifen gehören mögen.« Ebd., S. 167; vgl. auch: Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife [1973], München/Wien 1997.
- 3 Vgl. Henner Hess: Rauchen. Geschichte, Geschäfte, Gefahren, Frankfurt/M./New York 1987 (hier: S. 12).
 - 4 Vgl. ebd.
 - 5 Erst die Produktion kostbarer Tabakpfeifen habe als Statussymbole das Rauchen in die sozial höheren Schichten eingeführt. Vgl. Thomas Hengartner: Tabakkonsum und Rauchen. Theoretische Überlegungen zu einer Volkskunde der Genussmittel, in: ders./Christoph Maria Merki (Hg.): Tabakfragen, Zürich 1996, S. 113–137 (hier: S. 117).
 - 6 Roman Sandgruber: Der Tabakkonsum in Österreich. Einführung, Verbreitung, Bekämpfung, in: Hengartner/Merki: Tabakfragen (Anm. 5), S. 43–56 (hier: S. 46).
 - 7 Vgl. Karl-Iversen Lapp: Starker Tobak, unter: www.hanfarchiv.ch/cgi-bin/a_text.cgi?16.
 - 8 Zur Geschichte der Rauchverbote vgl. Georg Böse: Im blauen Dunst. Eine Kulturgeschichte des Rauchens, Stuttgart 1957, S. 46–56; vgl. auch ders.: Vom Rauchen und vom Rauchtobak, Leipzig 1938, und hier v. a. eine Verbotstafel von 1749, S. 39.
 - 9 »In der Türkei wurden den ersten Rauchern die Pfeifen durch die Nasen gestoßen, in Rußland den Rauchern noch 1634 die Nasen abgeschnitten.« Brockhaus' Konversationslexikon, 16 Bde., Leipzig ¹⁴1892–1895, Bd. 15, 1895, Stichwort: Tabak, S. 575. Schwere Strafen drohten dem Raucher: Bei mehrmaligem Rauchen »soll man ihm die Nasen-Löcher aufschlitzen, oder die Nase abschneiden«. Johann Heinrich Zedlers Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, 64 Bde., Halle/Leipzig 1731–1750 [photomechanischer Nachdruck, Graz 1962], Bd. 41, 1744, Stichwort: Tabak-Rauchen, Sp. 1264.
 - 10 Sandgruber: Der Tabakkonsum in Österreich (Anm. 6), S. 50. Am Anfang des 19. Jahrhunderts steht das Rauchen bei der Polizei an der Spitze der Festnahmegründe (vgl. ebd., S. 49); vgl. auch Wolfgang Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel, München/Wien 1980, S. 141.
 - 11 Ebd., S. 132; vgl. auch Hess: Rauchen (Anm. 3), S. 43.
 - 12 Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft (Anm. 10), S. 137. Das Rauchen hat männlichen Charakter, weil »das Rauchen mit Tätigkeiten, Orten und einem Habitus verbunden war, der Männern vorbehalten blieb. Wie die Waffe oder die Hose gerannenen Pfeife, Zigarre und später Zigarette zu Symbolen der Männlichkeit.« Sabina Brändli: »Sie rauchen wie ein Mann, Madame«. Zur Ikonographie der rauchenden Frau im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hengartner/Merki: Tabakfragen (Anm. 5), S. 83–109 (hier: S. 90); vgl. auch Hengartner: Tabakkonsum und Rauchen (Anm. 5), S. 130.
 - 13 Vgl. Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft (Anm. 10), S. 132; Sandgruber: Der Tabakkonsum in Österreich (Anm. 6), S. 50.
 - 14 Die Zigarette wird in der Werbung wegen ihrer Schlankheit und Leichtigkeit und des zarten, weißen Zigarettenpapiers mit dem entsprechenden Stereotyp von Weiblichkeit in Verbindung gebracht, vgl. Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft (Anm. 10), S. 137.
 - 15 Damit ist zum Teil auch ein stark misogyner Zug verbunden: »Die Motive, warum ein Mann zur Pfeife greift, sind durchaus nicht immer so eindeutiger Natur, wie man annehmen möchte. [...] Man raucht, um sich die Nase zu wärmen und weil man der Freundin endlich beweisen möchte, daß es außer ihr noch etwas anderes gibt, an dem man sich festhalten kann. [...] Dem Pfeifenraucher haftet ein gewisser Ruch, ein Air von Besonderheit an. Pfeifen machen Männer männlicher. Frauen, die etwas vom Geschäft verstehen, wußten den Umstand seit jeher zu schätzen.« Helmut Hochrain: Das große Buch des Pfeiferauchens [1967], München ³1982, S. 37. Die Notwendigkeit, die Hochrain darin sieht, die Pfeife für den Mann zu reservieren, grenzt dabei ans Peinliche: »Die Pfeife ist im Laufe ihrer Geschichte von Männern entwickelt und geformt worden. Für sie und niemand anderen.« Ebd., S. 123.
 - 16 Hess: Rauchen (Anm. 3), S. 46; vgl. auch die Tabelle bei Hess zur Entwicklung der Konsumformen:
 1877: Pfeife: 46,2% Zigarre: 43%, Zigarette: 0,16%
 1920: Pfeife: 31%, Zigarre: 37,5%, Zigarette: 25, 2%
 1936: Pfeife: 25%, Zigarre: 37,2%, Zigarette: 35,3%
 1983: Pfeife: 0,9%, Zigarre: 2,58%, Zigarette: 90,16%.
 - 17 Zur Stilisierung des Pfeiferauchens in der Malerei als besondere Gemütlichkeit vgl. Böse: Im blauen Dunst (Anm. 8), Kap. »Rauchen als Motiv der Malerei«, S. 206–218, v. a. S. 115.

- 18 Bild und Text einer Werbung zeigen den ›Genuss des Pfeiferauchens‹. Zwei Männer sitzen sich locker gegenüber und haben die Beine übereinander geschlagen. Ihre Haltung soll für Modernität stehen und für das Träumen, das ein ›Mehr vom Leben‹ zu versprechen scheint: »Wer raucht genießt ... [...] zwei Pfeifenraucher sind's, betont versiert, / vom Scheitel bis zur Sohl' moderne Leute, / der Slipper zeigt's, das Samba-Hemde groß kariert. / Und doch schwebt über dieser gegenwärt'gen Szene ein Hauch von altersher und ehemed: / Bein über Bein, zurückgelegt zur Lehne, die Pfeife zur Hand, der Arm stützt sich bequem ... / Genau so war's vor vielen hundert Jahren Brauch / schon bei Columbus, Shatterhand, dem edlen Winnetou / und schwebte über ihnen erst der duftig-zarte Hauch, / genußvoll träumten sie von Frieden, Glück und Ruh' / dem zauberischen Brand des Tabakkrautes hingegeben: / Wer raucht, genießt, und wer genießt, hat mehr vom Leben.« Werbung, aus: *Tabacologia* 12 (1956), S. 9.
- 19 Diese Pose zeichnete offenbar bereits einen der Wegbereiter des Tabaks aus, den Engländer Sir Walter Raleigh, der viele Nachahmer hatte, »und bald erforderte es das Ansehen des gebildeten Engländers, daß er den Rauch in schöner Gelassenheit durch Mund und Nase strömen lassen konnte.« Böse: *Vom Rauchen und vom Rauchtabak* (Anm. 8), S. 15 f.
- 20 A. P. Bastien: *Von der Schönheit der Pfeife* [1973], aus dem Französischen übertragen von Brigitte Fischer-Hollweg, München 1987, o. S.
- 21 *Tabacologia* 5 (1957), S. 19.
- 22 Werbung für das Pfeifenrauchen, das vom ›Comitato Propaganda Pipa‹ getragen wird. Vgl. *Tabacologia* 11 (1957), S. 9.
- 23 Bastien: *Von der Schönheit der Pfeife* (Anm. 20), o. S.
- 24 Böse: *Im blauen Dunst* (Anm. 8), S. 233.
- 25 Michael Klant (Hg.): *Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschule*, Hannover 1984, S. 26 f.
- 26 Sandgruber: *Tabakkonsum in Österreich* (Anm. 6), S. 49.
- 27 Klant: *Universität in der Karikatur* (Anm. 25), S. 27.
- 28 Brändli: ›Sie rauchen wie ein Mann, Madame‹ (Anm. 12), S. 90, Anm. 15. Und ebd.: »Abgesehen vom verdauungsanregenden Rauchen nach dem Essen, rauchte der Bildungsbürger bei der Denkarbeit, in der Studentenbude, in der Kneipe, beim männlichen Beisammensein«.
- 29 Dies zeigt nicht zuletzt das immer noch aktuelle Bild des Gelehrten im Kino. Vgl. *Eve und der letzte Gentleman* von Hugh Wilson, USA 1998, wo der Wissenschaftler Calvin Webber (Christopher Walken) mit Pfeife und Pantoffeln dargestellt wird, oder *Mars Attacks* von Tim Burton, USA 1996, in dem der ›Experte‹ (Pierce Brosnan) durch Seitenscheitel, Kittel und Pfeife als Wissenschaftler ausgewiesen wird.
- 30 Werbung, aus: *Pfeife und Feuerzeug* 12 (1954), S. 10.
- 31 J. G. H., zit. nach Hess: *Rauchen* (Anm. 3), S. 18 f.
- 32 Quelle aus dem 17./18. Jahrhundert, zit. nach Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft* (Anm. 10), S. 119. Diese Ansicht wird auch noch von Albert Einstein geäußert: »Pfeifenrauchen trägt zu einem besonders ruhigen und objektiven Urteil in allen menschlichen Angelegenheiten bei«. Einstein, zit. nach Böse: *Im blauen Dunst* (Anm. 8), S. 116.
- 33 »Denken und Sprechen stehen unter der Herrschaft der Pfeife jedenfalls in einem glücklichen Verhältnis.« Ebd. Der Pfeife wird in diesem Zusammenhang auch eine kommunikationsfördernde Funktion zugeschrieben: »Discuriret jemand, so giebt es eine abwechselnde Aufmerksamkeit, denn wenn der eine etwas vorbringt, kann der andere bei der Toback-Pfeife im Munde sich darüber bedenken und nach habender Weile die Sache ausgründen [...]. Solchemnach rauche ein jedweder zu seinem Gefallen Toback, jedoch bei Zusammenkünften etwas mehr, um also eine gute Harmonie mit denen andern zu halten, Acht auf die Rede zu haben und das Zwischensprechen zu meiden [...]«. N. N., zit. nach ebd., S. 57.
- 34 »Toback mit der Pfeiffen getruncken dienet denjenigen / so viel Schleim im Haupte / um die Lunge / Hertz / Leber / Miltz / Nieren / und am Magen haben«. J. G. H., zit. nach ebd., S. 17 f.
- 35 Zum Beispiel die »Fähigkeit, die Gedanken frei zu machen für die Lösung von Rätseln, wie es die drei berühmtesten Detektive der Literatur und des Kinos, Sherlock Holmes, Philip Marlowe und Kommissar Maigret trefflich bewiesen haben«. Alexis Libaert/Alain Maya: *Die Welt der Pfeife*, München 1994, S. 16.
- 36 Aus einer französischen medizinischen Schrift, zit. nach Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft* (Anm. 10), S. 115.

- 37 Der Begriff wird erstmals 1658 von Jakob Balde in einer Satire gegen das Rauchen benutzt und danach oft aufgegriffen, um den spezifischen Rauschzustand zu beschreiben, der durch Tabak hervorgerufen wird. Vgl. Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft* (Anm. 10), S. 115.
- 38 Norbert Bolin: »... nicht fraglos mehr das Gute?« Mentalitätsgeschichtliche Aspekte zum Terminus der Musikverbreitung, unter: www.wortklang.de/art/droge.html.
- 39 Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft* (Anm. 10), S. 122. Diese »nüchterne Konzentration« wird im 20. Jahrhundert physiologisch genau erklärbar: Tabak sei anregend und beruhigend zugleich; seine Wirkung auf das Zentralnervensystem wie die Stimulation der Synapsen, Steigerung der Konzentration und Gedächtnisleistung, die vor allem durch Noradrenalinausschüttungen zustande komme, werde gewöhnlich als angenehm und stimmungshhebend empfunden. Vgl. Hess: *Rauchen* (Anm. 3), S. 62.
- 40 Michael Arntz: Hugo Riemann (1849–1919). *Leben, Werk, Wirkung, Vorschau zu diesem Band* unter: www.concerto-verlag.de/riemann.htm.
- 41 Böse: *Im blauen Dunst* (Anm. 8), S. 115.
- 42 Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft* (Anm. 10), S. 123.
- 43 Lapp: *Starker Tobak* (Anm. 7). Vgl. auch Bolin, der die Phasen der Beschleunigung, Vereinfachung und Verkürzung des Rauchvorgangs von der Pfeife über die Zigarre und die Zigarette bis zu den Kurzzigaretten in Analogie zu den rapide verkürzten Existenzzeiten der LP, MC, CD, DAT, MCC setzt. Die Analogiebildung wird vor allem vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Faktoren interessant; vgl. Bolin: »... nicht fraglos mehr das Gute?« (Anm. 38).
- 44 Flusser bezieht sich damit nicht auf den grundsätzlich rituellen Charakter von Rauschmitteln, sondern auf die Tatsache, dass das Pfeiferauchen besonders zeitaufwendige und umständliche Vorbereitungen mit sich bringt; Vilém Flusser: *Die Geste des Pfeiferauchens*, in: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/M. 1994, S. 160–182.
- 45 Vgl. ebd., S. 170.
- 46 Flusser hat dabei sicher nicht das Pfeiferauchen der Indianer vor Augen, bei denen die heilige oder auch die Calumetpfeife zeremonielle, diplomatische oder religiöse Funktion hatte. Vgl. zur Kulturgeschichte der Pfeife bei den Indianern Wolfgang Cremer: *Pfeifen und Pfeifenrituale der Indianer Nordamerikas*, Idstein/Taunus 2000, v. a. S. 116–127 und S. 129–158.
- 47 Flusser: *Die Geste des Pfeiferauchens* (Anm. 44), S. 164.
- 48 Ebd., S. 163. Aufgrund dieser Norm- und auch Ideologiefreiheit handele es sich um eine profane Geste, denn jeder Pfeifenraucher gestehe dem anderen zu, auf seine Weise glücklich zu werden.
- 49 Ebd.
- 50 Vgl. ebd., S. 162.
- 51 Ebd., S. 160.
- 52 Ebd., S. 173. Die Motivation für Pfeifenraucher sei daher das reine Vergnügen: »Es freut sie, andere Gesten, zum Beispiel das Schreiben eines Aufsatzes oder die Unterhaltung mit einem Freund, zu unterbrechen, um ihre Pfeife auseinanderzunehmen, mit einer alten Nagelschere den Pfeifenkopf zu putzen, dann mit einer Haarnadel den Pfeifenstiel zu durchbohren, die beiden Teile wieder zusammensetzen, den Pfeifenbeutel aus der Tasche zu ziehen, den Tabak zwischen den Fingern zu zerbröseln, ihn behutsam in den Pfeifenkopf zu stopfen, die Pfeife zwischen die Zähne zu klemmen, mit einem speziell dafür konstruierten Feuerzeug langsam rotierend den Tabak zum Glimmen zu bringen, den Tabakrauch in die Mundhöhle zu saugen und dann zur unterbrochenen Geste des Schreibens oder der Unterhaltung zurückzukehren. Es freut sie, ihre Aufmerksamkeit zwischen der jetzt fortgesetzten Geste und der des Pfeifenrauchens zu teilen, und es freut sie, daß durch diese Teilung der Aufmerksamkeit die Geste des Schreibens oder der Unterhaltung in die spezifische Stimmung des Pfeifenrauchens getaucht wird.« Ebd., S. 171.
- 53 Das entspricht exakt der Beschreibung des Pfeiferauchens als »unthätige Thätigkeit«, die eine Frau in einem Modejournal 1799 liefert: »Sehen sie die unthätige Thätigkeit, mit der ein Mann in großer Gesellschaft der Wächter seiner Pfeife wird«. Interessanterweise wird dem Pfeiferauchen das Ästhetische aber abgesprochen, denn sie beschreibt weiter, »welcher unangenehmen Eindrücke seine Züge fähig sind [...], wie der gleich der Vestalin nur kaum artikulierte Halbwörter der Unterredung schenkt, aus Furcht der Erlöschung des heiligen Feuers – und dann frage ich: ob irgend etwas an einem rauchenden Manne ästhetisch schön seye?« Zit. nach Böse: *Vom Rauchen und vom Rauchtak* (Anm. 8), S. 28.
- 54 Flusser: *Die Geste des Pfeiferauchens* (Anm. 44), S. 179.

- 55 Johannes Samuel Ersch/Johann Gottfried Gruber: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Leipzig 1818–1889, 167 Bde., 3. Sect, 20. Theil, 1845, Stichwort: Pfeifenköpfe, S. 321.
- 56 Meyers Lexikon, 16 Bde., Leipzig ⁷1924–1933, Bd. 9, 1928, Stichwort: Rauch- und Schnupfgeräte, Sp. 1623.
- 57 Tabacologia 10/11 (1951/52), S. 76.
- 58 Vgl. Zedler (Anm. 9), Bd. 10, 1735, Stichwort: Gedächtniß, (verletztes), S. 553–559; vgl. auch: Das Große Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände, in Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern hg. v. Joseph Meyer, 46 Bde., Leipzig ¹1840–1855, Bd. 12, 1848, Stichwort: Gedächtniß, S. 118.
- 59 Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Brockhaus Conversations-Lexikon), 12 Bde., Leipzig ⁸1833–1837, Bd. 4, 1834, Stichwort: Gedächtniß, S. 536; vgl. auch Meyer (Anm. 58), Bd. 12, 1848, Stichwort: Gedächtniß, S. 117 f.; Meyers Konversations-Lexikon, 15 Bde., Leipzig ³1874–84, Bd. 7, 1876, Stichwort: Gedächtnis, S. 482 f.
- 60 Brockhaus (Anm. 59), Bd. 4, 1834, Stichwort: Gedächtniß, S. 536.
- 61 Ebd. Vgl. auch Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect., 55. Theil, 1852, Stichwort: Gedächtniss, S. 359 f. und Meyer (Anm. 58), Bd. 12, 1848, Stichwort: Gedächtniß, S. 118.
- 62 Brockhaus (Anm. 59), Bd. 4, 1834, Stichwort: Gedächtniß, S. 537. »Das Gedächtnis ist gleichsam als eine Vorrathskammer zu betrachten, in welcher die Vorstellungen zwar nicht in voller Klarheit anwesend, aber doch auch nicht völlig abwesend, sondern in einem mehr oder weniger verdunkelten Zwischenzustand sind, aber wieder erhellt werden können.« Meyer (Anm. 59), Bd. 7, 1876, Stichwort: Gedächtnis, S. 482; vgl. auch schon Meyer (Anm. 58), Bd. 12, 1848, Stichwort: Gedächtniß, S. 117.
- 63 Dass ein wie auch immer statisches Modell nicht mehr gültig sein kann, zeigen die Erkenntnisse im 20. Jahrhundert. Vgl. zur Dynamizität des Gedächtnisses Erika Linz: »The warehouse theory of memory is wrong« – Zur Performativität semantischer Wissensstrukturen, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung, Köln 2002 (= Mediologie 5), S. 282–296.
- 64 Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect, 55. Theil, 1852, Stichwort: Gedächtniss, S. 360; Brockhaus (Anm. 59), Bd. 4, 1834, Stichwort: Gedächtniß, S. 537.
- 65 Vgl. Hengartner: Tabakkonsum und Rauchen (Anm. 5). Die Konstanz der Hülle ist ein wesentliches Merkmal der Pfeife gegenüber der Zigarette, wie auch ein Text über antike »Filterzigaretten« zeigt, bei denen es sich »um Pfeifen und nicht um Zigaretten handelt, da die Umhüllung des Tabaks nicht mitgeraucht wird.« Tabacologia 3 (1957), S. 14.
- 66 Werbung von Prago-Export, in: Tabacologia 8 (1958), S. 26.
- 67 Vgl. Brockhaus (Anm. 59), Bd. 12, 1837, Stichwort: Wissen, S. 20; Pierers Konversationslexikon, hg. v. Joseph Kürschner, 12 Bde., Stuttgart ⁷1889–93, Bd. 12, 1893, Stichwort: Wissen, S. 1333.
- 68 Brockhaus (Anm. 59), Bd. 12, 1837, Stichwort: Wissen, S. 20.
- 69 Meyer (Anm. 59), Bd. 15, 1878, Stichwort: Wissen, S. 840.
- 70 Pierer (Anm. 67), Bd. 12, 1893, Stichwort: Wissen, S. 1333.
- 71 Wissen und Pfeife scheinen auch sozio-historisch verbunden, denn die Pfeife wurde »zu einem Attribut der Weisen, Mächtigen und Krieger [...], das Zeichen derer [...], die ein höheres Wissen besaßen und über die Gabe und Kraft verfügten, mit den Geistern, den geheimen Mächten und Göttern zu verhandeln.« Bastien: Von der Schönheit der Pfeife (Anm. 20), o. S.
- 72 Zedler (Anm. 9), Bd. 10, 1735, Stichwort: Gelehrsamkeit, Sp. 725.
- 73 Ebd.
- 74 In Ersch/Gruber wird hier Winckelmann zitiert. Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect., 55. Theil, 1852, Stichwort: Gedächtniss, S. 360.
- 75 Zedler (Anm. 9), Bd. 10, 1735, Stichwort: Gelehrsamkeit, Sp. 725.
- 76 Ebd.
- 77 »Im engeren Sinne versteht man unter G. noch besonders einen vornehmlich im Gedächtnisse aufbewahrten bedeutenden Vorrath historischen Wissens, im Gegensatz zur eigentlich wissenschaftlichen und philosophischen Einsicht, die in dem Erkennen des Wesens und des Grundes der Dinge beruht.« Meyer (Anm. 58), Bd. 12, 1848, Stichwort: Gelehrsamkeit, Gelahrtheit, S. 299; vgl. auch Brockhaus (Anm. 59), Bd. 4, 1834, Stichwort: Gelehrsamkeit oder Gelahrtheit, S. 572; Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect, 56. Theil, 1853, Stichwort: Gelehrsamkeit, S. 413; Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Brockhaus Conversations-Lexikon), 15 Bde., Leipzig

- ¹⁰1852–55, Bd. 6, 1852, Stichwort: Gelehrsamkeit, S. 581; Meyer (Anm. 59), Bd. 7, 1876, Stichwort: Gelehrsamkeit (Gelahrtheit), S. 557.
- 78 Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect., 56. Theil, 1853, Stichwort: Gelehrsamkeit, S. 415.
- 79 Ebd., S. 416. Bei Meyer sind es »Deutlichkeit, Gründlichkeit, Genauigkeit, Ordnung und systematischer Zusammenhang«. Meyer (Anm. 58), Bd. 12, 1848, Stichwort: Gelehrsamkeit, Gelahrtheit, S. 299. Vgl. auch Brockhaus (Anm. 77), Bd. 6, 1852, Stichwort: Gelehrsamkeit, S. 581; Meyer (Anm. 59), Bd. 7, 1876, Stichwort: Gelehrsamkeit (Gelahrtheit), S. 557.
- 80 Vgl. Libaert/Maya: Die Welt der Pfeife (Anm. 35), S. 154 f. Zigarerrauchen erscheint auch in einem Roman von Hermann Burger nicht zufällig als ein Genuss (der Hauptfigur »Brenner«), der als Erinnerungstechnik fungiert: »Die Zigarre garantiert im Unterschied zur Zigarette Genuß und Muße, die Selbstversenkung in »trockene Trunkenheit« als einem Zustand zwischen Wachheit und Traum, als Brücke zwischen Bewußtem und Unbewußtem, Gegenwart und Vergangenheit.« Irmgard Wirtz: Rauchen und Literatur. Hermann Burgers Rauchzeichen, in: Hengartner/Merki (Hg.): Tabakfragen, Zürich 1996, S. 165–182 (hier: S. 167). Die Pfeife ist in diesem Sinne »viel mehr als ein gewöhnliches Rauchinstrument, sondern nimmt teil an [...] Gedanken, Ideen und Erinnerungen. Die Pfeife bildet das Band zwischen Traum und Realität von Personen und Dingen.« Bastien: Von der Schönheit der Pfeife (Anm. 20), o. S.
- 81 »Die Asche, die mein Pfeifchen zeigt, / Lehrt mich die Eitelkeit der Welt. / Der Rauch, der in die Höhe steigt, / Führt meinen Geist ins Sternenfeld. / Durchs Feur, so jede Pfeif erneurt, / Wird auch mein Geist mehr angefeurt«. Anonymes Lied, um 1700, zit. nach Böse: Im blauen Dunst (Anm. 8), S. 247.
- 82 Pierer (Anm. 67), Bd. 7, 1890, Stichwort: Intellekt, S. 1148; Brockhaus (Anm. 59), Bd. 5, 1834, Stichwort: Intellectual oder Intellectuell, S. 567; Brockhaus (Anm. 77), Bd. 9, 1884, Stichwort: Intellektuell, S. 630.
- 83 Vgl. Brockhaus (Anm. 59), Bd. 5, 1834, Stichwort: Intellectual oder Intellectuell, S. 567; Ersch/Gruber (Anm. 55), 2. Sect., 19. Theil, 1841, Stichwort: Intellectualismus, S. 278; Meyer (Anm. 58), Bd. 16, 1850, Stichwort: Intellektualismus, S. 765; Pierer (Anm. 67), Bd. 7, 1890, Stichwort: Intellekt, S. 1148.
- 84 Meyer (Anm. 58), Bd. 16, 1850, Stichwort: Intelligent, S. 765; Meyer (Anm. 59), Bd. 9, 1876, Stichwort: Intelligént, S. 321; Pierer (Anm. 67), Bd. 7, 1890, Stichwort: Intelligént, S. 1148; Brockhaus (Anm. 9), Bd. 9, 1895, Stichwort: Intelligént, S. 642.
- 85 Brockhaus (Anm. 77), Bd. 9, 1884, Stichwort: Intelligenz, S. 630; Pierer (Anm. 67), Bd. 7, 1890, Stichwort: Intelligenz, S. 1148.
- 86 Brockhaus (Anm. 59), Bd. 5, 1834, Stichwort: Intelligenz, S. 567 f.; Ersch/Gruber (Anm. 55), 2. Sect., 19. Theil, 1841, Stichwort: Intelligenz, S. 292; Meyer (Anm. 59), Bd. 9, 1876, Stichwort: Intelligenz, S. 321; Brockhaus (Anm. 77), Bd. 9, 1884, Stichwort: Intelligenz, S. 630.
- 87 Brockhaus Enzyklopädie, 20 Bde., Leipzig ¹⁷1966–1974, Bd. 9, 1970, Stichwort: Intelligenz, S. 164 f.; ebd., Stichwort: Intelligenztest, S. 165; Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 25 Bde., Mannheim ⁹1971–81, Bd. 12, 1974, Stichwort: Intelligenz, S. 640 f.; ebd., Stichwort: Intelligenztest, S. 641.
- 88 Vgl. Böse: Vom Rauchen und vom Rauchtobak (Anm. 8), S. 53; vgl. auch Wirtz: Rauchen und Literatur (Anm. 80), S. 171.
- 89 Paul Auster: Smoke. Blue in the Face. Zwei Filme, Reinbek 1995.
- 90 Wirtz: Rauchen und Literatur (Anm. 80), S. 171.
- 91 Diese Interpretation findet sich ebd., S. 172.
- 92 Brockhaus (Anm. 59), Bd. 12, 1837, Stichwort: Wissenschaft, S. 306; Meyer (Anm. 59), Bd. 15, 1878, Stichwort: Wissenschaft, S. 840; Brockhaus (Anm. 77), Bd. 16, 1887, Stichwort: Wissenschaft, S. 703 f.; Pierer (Anm. 67), Bd. 12, 1893, Stichwort: Wissenschaft, S. 1334.
- 93 Ersch/Gruber (Anm. 55), 1. Sect., 56. Theil, 1853, Stichwort: Gelehrsamkeit, S. 415.
- 94 Im 20. Jahrhundert wird der Begriff weiterhin sehr positiv bewertet, wenn nicht sogar noch weiter aufgewertet: Wissenschaftspflege sei eine gesellschaftliche Aufgabe, da die Wissenschaft einen großen Einfluss auf das Sozialleben habe. Vgl. Brockhaus (Anm. 87), Bd. 20, 1974, Stichwort: Wissenschaft, S. 412–417. Der Wissenschaft wird damit eine ähnliche Wichtigkeit zugeschrieben wie vorher den gelehrten Gesellschaften. Sie wird zum System, in das das Wissen zum einen eingeordnet wird und das es zum anderen überhaupt erst generiert.
- 95 Alexander Moszkowskis (1851–1934) Gedicht »Inspiration durch Rauch« thematisiert den Zusammenhang von Rauch und Geist: »Der Rauch beflügelt die Phantasie, / Man fühlt sich als geistig

Durchzuckten. / Der Rauch hilft jedem Dichtergenie / bei seinen schönsten Produkten [...].« Weitere Verweise auf rauchende Dichter finden sich bei Böse: Im blauen Dunst (Anm. 8), Kap. »Pegasus in Rauchwolken«, S. 190–206.

- 96 Ersch/Gruber (Anm. 55), 3. Sect, 20. Theil, 1845, Stichwort: Pfeifenköpfe, S. 321.
- 97 Ebd.
- 98 Vgl. zur Auslösung sprach- und bildtheoretischer Reflexionen durch Magrittes Bild Böhme: Das ist doch eine Pfeife (Anm. 2), S. 166 f.
- 99 Vgl. ebd., S. 169.
- 100 Der Geistliche unterscheidet sich durch sein Wissen von den Laien, denen es vor allem im Mittelalter von den Klerikern vorenthalten wurde: »Übrigens bedeutet das Wort L[ai]e oft auch soviel als Ungelehrter, weil ehemals die Geistlichen die einzigen Gelehrten waren.« Brockhaus (Anm. 77), Bd. 10, 1885, Stichwort: Laien, S. 754; vgl. auch Brockhaus, Bd. 10, 1894 (Anm. 9), Stichwort: Laien, S. 898 f.
- 101 Joseph von Eichendorff: Auch ich war in Arkadien, in: ders.: Werke, Bd. II, nach d. Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke, verantwortl. für die Textredaktion: Jost Perfahl, mit einer Einführung von Ansgar Hillach, München 1978, S. 722–738 (hier: S. 734).
- 102 Ebd., S. 735.
- 103 Ebd.
- 104 Ebd.
- 105 Ebd., S. 736.
- 106 Ebd.
- 107 Prof. Dahlmann sagte über den wahnsinnigen dänischen König Christian IV.: »Wer durfte in einem unumschränkt beherrschten Lande bemerken, daß der König irrsinnig sei? Muß man nicht den unumschränkten Herrscher für den klügsten Mann im Lande halten?« Zit. nach Klant: Universität in der Karikatur (Anm. 25), S. 48.

Matthias Bickenbach

FOTOGRAFIERTE AUTORSCHAFT: DIE ENTZOGENE HAND

Der Schriftsteller ist ein Mensch, der das *Warum* der Welt radikal aufgehen lässt in einem *Wie schreiben*.¹

Roland Barthes

GESETZ DER SERIE

Mein Beitrag geht aus einer Beobachtung hervor, die sich der Sichtung ungezählter Fotografien von Schriftstellern und Autorenporträts im engeren Sinne verdankt.² Die häufige Wiederbetrachtung vieler Bilder, das Blättern in Fotografien, lässt ein Detail hervortreten, das ein Modell von Autorschaft charakterisiert³ und sich darüber hinaus als durchaus signifikant für die mediale Differenz fotografischer Bildlichkeit herausstellt: Es besticht die Ruhe der Hände. Das Blättern erwirkt durch seine Serialität eine Verteilungsähnlichkeit, die den ruhenden Händen die Mehrheit und damit Signifikanz erteilt. Man lasse sich von einzelnen Bildern lebhaften Ausdrucks nicht bestechen. Geht man davon aus, dass in den klassischen Bildmedien die Darstellung von Gelehrten gerade die Tätigkeit der Hände auszeichnete – die oratorische Geste, das zeigende Lehren, das Schreiben –, dann ist die Ruhe der Hände ein Umstand, der für einen intermedialen Wandel spricht, für einen Wandel in der Kodierung oder Signifikation durch den Medienwechsel. Die Frage ist, wie sich im »Universum der technischen Bilder« (Vilém Flusser) das Porträt des Autors ausmacht. Gibt es signifikante Merkmale, die Autoren als solche noch erkennen lassen, oder mehr noch, welche die Autorschaft selbst bezeichnen? Figuriert die Hand noch, wie in Druckgrafik und Malerei, als Zeichen des Autors?

Es gilt im Folgenden die Modalitäten und Bedingungen eines mehrschichtigen Entzugs in den Blick zu nehmen, der, so paradox es klingt, mit Gisèle Freunds Porträt *Die Hände von Joyce* (1938) sichtbar wird. Das Erscheinen eines Autorenporträts, das in dem Bild beider Hände besteht, ist eine einzigartige Ausnahme. Als Ausnahme jedoch – so meine These – bringt es die Regel zur Ansichtigkeit. Es bringt jenen Ort zurück, der im Medium der Fotografie randständig wurde. Aber der Fokus auf die Hände zeigt diese genau so, wie sie auf Fotografien erscheinen: ruhend. Demonstrativ ruhen die Hände von James Joyce auf einem Gehstock. Sie sind denkbar weit von jeder schriftstellerischen Tätigkeit entfernt.

Kann dieses Bild als Allegorie fotografischer Autorendarstellung gelten? Inwiefern *zeigt* das Bild den Entzug der Hand? Die Antworten sind nicht ohne



Abb. 1

Gisèle Freund: Die Hände von Joyce, Paris 1938

den kulturellen Kontext der medialen Differenz des fotografischen Bildes zu geben. Friends Joyce-Porträt durchbricht und bestätigt die Gesetze des Genres. Es experimentiert nicht, findet keine neue (Versuchs-)Anordnung, um die Hand des Autors in Szene zu setzen. Indem die Hände von Joyce demonstrativ ruhen, wirken sie wie die Summe aller Hände fotografierte Schriftsteller.

EIN MEISTER DER REDUNDANZ

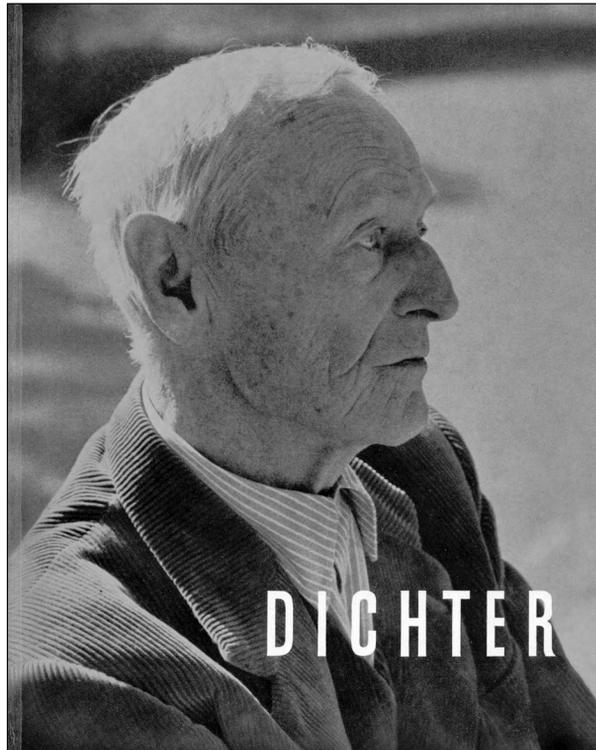
Auf Fotografien, die sich als Porträt im engeren Sinn qualifizieren – das heißt auch: oft wiederverwendet werden –, entdeckt man kaum Besonderes. Jedes Bild für sich mag im Kontext der dargestellten Person etwas Besonderes, ja Singuläres sein – und jede Fotografie ist eine Singularität, das macht die Besonderheit dieses Mediums der Reproduktion aus. Doch als Gattung kann man fotografischen Autorenporträts kaum etwas Besonderes zuschreiben. Es ist ein *gedecktes* Genre, etwas langweilig, dezent und ohne allzu große visuelle Signifikanz. Ruhige ältere Herren mit souveränem Blick, jüngere Damen und Herren dürfen ein wenig kecker schauen. Das Modell aber ist immer dasselbe: Brust oder Kopf einer Person, statuarische Pose, das Einhalten der Bewegung, kaschiert durch die bequeme Position.

In dieser fotografischen Erfassung lassen sich Auswahl- und Signifikations-tendenzen ausmachen. Die Ikonographie des Autorenporträts mutiert auf unscheinbare Weise. Hervorstechend ist, dass die Signifikation der Person (ihres

Standes, Berufes, Lebens) durch Symbolik oder symbolisches Inventar zwischen 1840 und 1850 stark zurückgenommen, ersetzt und schließlich ganz getilgt wird. Die klein- und großformatigen Bilder scheinen dabei auf den ersten Blick die Darstellungsweisen vom Brustbild der Druckgrafik zu übernehmen. Soziologisch wie ikonographisch schließt das »neue« Medium so an die alten an.⁴ Doch mit einem ikonographisch bedeutenden Unterschied: Der Autor wird sichtbar als Zeitgenosse, er trägt Anzug.

Abb. 2

Programmatisch.
Hermann Hesse als Titel
einer Anthologie im
Bertelsmann Lesering
von 1958



In dieser Normierung und Formierung von Körpern in Anzügen, in den freundlichen und bestimmten Blicken der Autoren liegt der Erfolg des fotografischen Porträts. Als visuelle Insel, die nicht allzu viel Zeit und Aufmerksamkeit beansprucht, als Bild, das nicht »schreit« und keinerlei Lektüre *verlangt*, ist das Autorenporträt überaus erfolgreich geworden. Es ist (intermedial) in allen Bildmedien verbreitet. Cover- und Klappenbilder von Büchern, Tageszeitung, spezielle und allgemeine Zeitschriften, Kataloge, Bildbände, Buchjournale, Anzeigen, Internet, Ausstellungen, Film und Fernsehen: das Autorenporträt ist überall – und es ist überall unauffällig. Ein Meister der Redundanz.

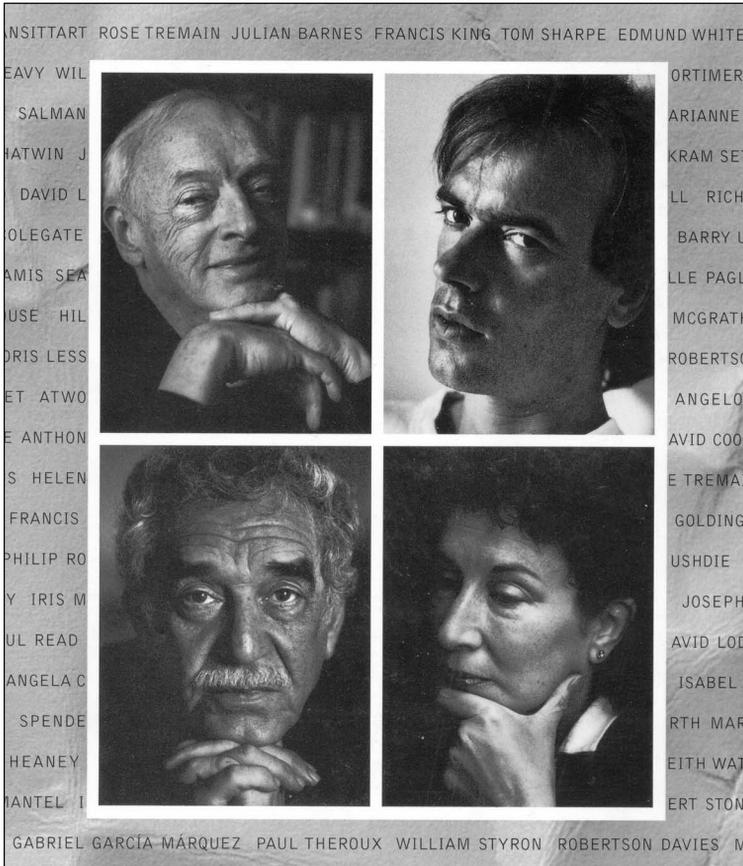


Abb. 3
 Variationen zum
 Thema. Backcover
 von Nancy
 Soames: *Writers*

Das fotografische Porträt kommt mit minimalen Differenzierungen im Visuellen aus. Die Form Person ist wie vorgestanz, klischiert durch die medientechnischen Bedingungen (Licht, Belichtungszeit, Papier usw.) wie die kulturellen Bedingungen, die das Porträt vom Privatbild unterscheiden. Diese kulturellen Bedingungen sind durchaus Bedingungen der Kommunikation, das heißt der Anschlussfähigkeit. Das fotografische Porträt erlebt seinen Erfolg um 1850 mit der durchgreifenden Standardisierung der Dargestellten, statuarische Haltung und Anzug werden zum allgemeinen Programm.⁵ Dazu genügt das kleinste Format, die von Disdéri 1854 erfundene *Carte de visite* (ca. 9 x 6 cm). »Dorfbewohner – und, in anderer Weise, städtische Arbeiter – wurden dazu überredet, sich für Anzüge zu entscheiden. Durch Publicity. Durch Bilder. Durch die neuen Medien. Durch Handelsvertreter. Durch Vorbilder.«⁶ Das Genre ist in seiner Redundanz bewunderungswürdig.

AUTOREN BLICKEN DICH AN

Was verändert sich im Porträt durch die fotografische Wiedergabe der Person? Sicher nicht, dass der Fokus weiterhin das Gesicht ist. Die individuelle Mannigfaltigkeit des Gesichts verdeckt die Redundanz des Genres, hebt sie auf. Doch im Unterschied zu Malerei und Druckgrafik früherer Jahrhunderte kreierte die Fotografie das Gesicht neu und anders. Damit ist nicht nur ein gesteigerter Realismus oder Naturalismus gemeint, dessen Detailgenauigkeit Zeitgenossen staunen ließ. Doch unter den medientechnischen Bedingungen der Fotografie wird das Gesicht zu einer Fläche, die durch Licht und Belichtung (von nachträglichen Eingriffen wie der Retusche zu schweigen) modelliert wird. Sein Naturalismus ist hochartifiziert.⁷ Im Ausschnitt oder Fokus auf das Gesicht stellt sich dabei der entscheidende Effekt des neuen Bildmediums ein: die telegene Tilgung der Distanz. Das fotografische Porträt gilt als Zeugnis und Dokument einer »Nähe« und sogar als Zugang zu einer »Intimität« zum Dargestellten.⁸ Das fotografierte Porträt, wie klein es auch sein mag, ist stets ein *close up*, ein Bild, das eine Nahsicht hervorbringt. Weder Malerei noch Druckgrafik können mit dieser Figur der Telemedialität wetzeln.

Man kann daher sagen, dass die Fotografie der Darstellung von Autorschaft den Blick geschenkt hat. Fotografische Bilder entdecken nicht nur die Ausdruckskraft der Augen neu. Sie verlassen die gelehrten und gelernten (physiognomischen) Typen der gemalten und gestochenen Darstellungen der Blicke.⁹ Da jede Fotografie einen kontingenten Augenblick belichtet, der seine Ansicht konstitutiv erst *ex post* gewährt, wird die physiognomische Konstruktion brüchig. Denn der physiognomische Typus ist abhängig vom Licht.¹⁰

Vor allem aber etabliert sich ein neuer Blicktyp, der Blick in die Kamera, das heißt zum Betrachter. »Der, welcher fotografiert wird« entdeckt die Pose als Bild *vor* dem Bild.¹¹ Posieren ist dabei nicht nur eine Frage der Körperhaltung. Es ist wesentlich verbunden mit dem Blick in die Kamera, dem »photographischen Blick«. Es gilt dem schwarzen Loch einen Blick entgegenzusetzen, einen Blick, der nie trifft, der kein Gegenüber kennt und doch ankommt beim Betrachter.¹² Dass das Auge des Porträtierten einen ansieht, ist in Malerei und Druckgrafik ein zufälliger oder gewählter Effekt, in der Fotografie wird er zur Regel. Autoren sehen dich an. Der souveräne Blick zum Betrachter scheint zur Signifikation des Autors besonders geeignet.

AN DER GRENZE DER TAUTOLOGIE

Doch dies alles war nicht die Beobachtung, die sich einstellte. Jenseits des Gesichts als Bedeutendem, ferner als seine Nähe und doch oft im Bildvordergrund, verdingt sich die Beobachtung an einem Umstand, der so redundant erscheint, dass er an die Tautologie grenzt. Es ist jedoch genau diese Grenze, die bild- und medientheoretisch von Belang ist, die Grenze des Tautologischen.

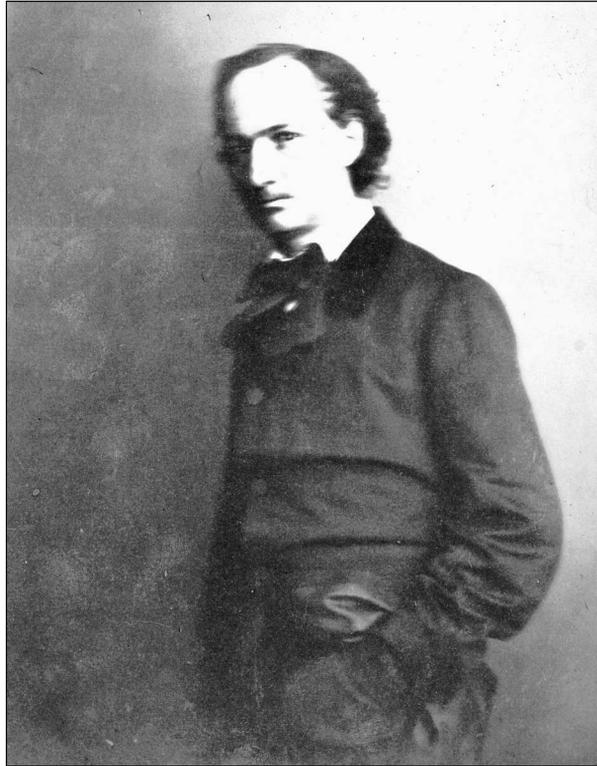
Die Hände von Autoren ruhen. Das scheint zunächst eine natürliche, selbstverständliche Tatsache zu sein. Wie auch anders? Die Pose der Erstarrung ist vor dem neuen Bild das Gesetz. Dabei verändert jedoch die Medientechnik den Status der Darstellung gänzlich.¹³ Es wandelt sich die Symbolik der Zeichen, und mehr noch, die Zeichenhaftigkeit der Symbolik selbst. Waren Hände in der bildnerischen Tradition immer Medien der Geste und der Bedeutung, auf Fotografien sind sie zunächst keine symbolischen Zeichen mehr. Das Bild der Hand wird naturalisiert. Die Hand ist Teil eines Körpers, nicht Teil eines symbolischen Zeigens. Das lässt auf der anderen Seite das Artifizielle oder Groteske gerade von Gesten auf Fotografien hervortreten – und für das Genre des Porträts Enthaltbarkeit anraten.

Ein *tautologischer* Blick auf die ruhenden Hände sieht sie als natürliche Darstellung und findet seine Erklärung im Medium, in der basalen Stillstellung der Zeit durch Fotografie. Einst dienten Gestelle dazu, dass der Dargestellte ruhig blieb, weil lange Belichtungszeiten drohten, jede Bewegung aufzunehmen. Dass Charles Baudelaire den Kopf wendet und Nadars Aufnahme um 1856 diese Bewegung aufnimmt, ist ein ›Kunstfehler‹ oder ein buchstäbliches Versehen, wie es jede Ablichtung der Bewegung der Hände, etwa im Schreibakt des Literaten, wäre: die Ausnahme von der Regel. Eine implizite Ordnung im Universum der fotografischen Bilder trennt hier mit dem Gesetz des Genres. Das Porträt schließt die lebhafteste Szene wie den Schnappschuss aus, es reduziert Serien auf das Einzelbild. Die Hand in Bewegung zu zeigen ist nicht Sache der Fotografie. Baudelaire hat sie schon versteckt, nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal, er hat die Hand in die Tasche gesteckt.

So erscheint es nur natürlich, dass wir den Händen der Schriftsteller in Ruheposition begegnen. Die Hände sind »still«, sie verharren bewegungslos, sie schwingen sich nicht zur Geste, zum Zeichen, gar zur rhetorischen Gebärde auf. Sie scheinen kein Zeichen zu sein, scheinen uns keine Zeichen geben zu wollen. Doch an dieser Grenze, zwischen Faktum und Zeichen, zwischen dem Zeigen eines natürlichen Körperteils als Bestandteil des Porträts und seiner Qualität als Zeichen, bricht die Tautologie auf.

Abb. 4

Nadar: Baudelaire, 1856–1858. Einzig erhaltener Salzpapier-Abzug eines verlorenen Negativs



DIE RUHENDE HAND

Der tautologische Blick sieht nichts »hinter« den Bildern. Er nimmt die Hand als natürliches Zeichen und ihre Ruhe als Faktum hin. Ihm ist ein anderer, ein lesender Blick entgegenzustellen.¹⁴ Denn angesichts personifizierter Schriftstellerei ist die Ruhe der Hand zunächst vor allem *merkwürdig*. Ist nicht die schreibende Hand *der* Signifikant des Autors? Die Hand, die schreibt, ist zumindest ein weitreichendes poetologisches und selbstreflexives Motiv der Literatur. Auch darüber hinaus gehen Hand und Schrift eine äußerst enge Bindung ein. Die »eigene Hand« ist eine bedeutsame sprachliche Kopplung, die juristisch als Metonymie (»aus erster Hand«) der Person gilt. Die Handschrift gilt als Zeichen der Individualität, und darüber hinaus kann das Schreiben als Exempel der extremen Virtuosität der Hand gelten.

Wußten Sie, daß das Schreiben das höchste Maß an nervlichen Fähigkeiten und Muskelbeherrschung verlangt? Keine andere Tätigkeit be-

anspricht so viele und feinnervige Nervenenden. Wer schreiben kann, der könnte mit seinen zehn Fingern alles anfangen.¹⁵

Die Hand ist im Kontext von Autorschaft also kein beliebiger Körperteil, denn sie ist das Medium der Schrift. Das Schreiben wurde zum gängigen Symbol der Evangelisten und Kirchenväter als der Einheit von *auctor* und *auctoritas*.¹⁶ Schreib-, Lese- und Empfangsszenen, Lehre und Diktat – die Buchgeschichte ist reich an Bildern von Autoren, die in reger Tätigkeit der Hände dargestellt werden. Eine immense Anzahl von Druckgrafiken zeigt Gelehrte als Männer der Schrift mit ihren Medien, die Hand am Papier, am Stift und vor allem mit der Hand am oder im Buch. Die Hand redet hier. Sie spricht nicht wirklich, doch sie wird zu einem symbolischen Zeichen, zu einem Zeigen auf einen Zusammenhang, der buchstäblich im Buch begründet liegt. Der Finger im Buch kann auf konkrete Stellen verweisen, auf (auch karikierte) Bibelfestigkeit. Die Hand auf, am oder im Buch verweist stets auf ein »gelesen haben«, auf Lektüre und ihre Kenntnisse im Umgang mit dem Medium.

Diese Zeit der schreibenden und redenden Gesten scheint mit der Fotografie vorbei. Aber die Hände auf den Fotografien sind nicht einfach stillgestellt. Sie erscheinen in einer Position, die vor dem Bild die Pose der ruhenden Hand einnimmt. Dass die Hände *ruhen*, besagt mehr, als dass sie auf Fotos im Allgemeinen nicht verwischt oder bewegungsvoll präsentiert werden. Ihre Ruhe ist Pose, und zwar als vor dem Bild angenommene Geste.¹⁷ Und in dieser Funktion der Geste ist die Ruhe der Hand des Schriftstellers weit mehr: Es ist die Pose des Autors im Zeitalter seiner Fotografierbarkeit.

Erst im historisch-synoptischen Blick tritt diese radikale Veränderung in der Signifikation von Autorschaft hervor.¹⁸ Die *ruhende Hand* als Zeichen des Autors zeugt also von einem ikonographischen Wandel im Zusammenhang mit dem medientechnischen Wandel des Bildes.

Denn das fotografische Porträt schließt die Arbeit der Hand, das Schreiben, nahezu gänzlich aus. Karl Kraus hat diesen Entzug der Hand schon 1912 als medientechnisches Dilemma der Fotografie erkannt und das fotografische Autorenporträt daher als marginal verworfen. Der Blickwechsel – vom Gesicht zur (un-)sichtbaren Hand des Autors – entspricht hier einem radikalen Wechsel in der Einstellung zum fotografischen Porträt. Während etwa Arthur Schopenhauer mit Daguerre eine neue Epoche des Bildes als physiognomischer Befriedigung feiert,¹⁹ verabschiedet Karl Kraus die Funktion des Autorenporträts. Denn die »Werkstatt« des Dichters ist konstitutiv unsichtbar.

In der Werkstatt den Dichter zu zeigen, ist ein Problem der modernen Photographie. Die meisten widersetzen sich, weil sie sich schämen, in Anwesenheit des Photographen schöpferisch tätig zu sein, oder weil sie es dann einfach nicht könnten. Der Dichter hat am Schreibtisch nichts zu suchen, wenn der Photograph kommt, aber dieser will gerade, daß der Dichter am Schreibtisch sitzt. Über die Schwierigkeit, die sich hierdurch ergibt, ist vorläufig nicht hinwegzukommen, und die illustrierten Zeitschriften, denen es wohl gelingen mag, die Minister beim Regieren zu erwischen, verzweifeln an der Aufgabe, ihrem Publikum zu zeigen, wie sich die Dichter beim Schreiben benehmen. Nur in Ausnahmefällen hat der Photograph Glück und kriegt den Moment zu fassen, wo die Produktion sich ungestört von der Aufnahme vollzieht.²⁰

Glück, Ausnahmen, unbewachte Augenblicke: Das Schreiben, der Prozess der Schrift, gar der »Schöpfung« ist nicht zu sehen, das Handwerk des Dichters ist nicht zu fotografieren.

Es geht hier nicht darum zu behaupten, man könne Schriftsteller oder »den Autor« nicht gestikulieren, hampeln und schreiben sehen, keineswegs. Jenseits der Auswahlnormen der Gattung sind Fotografien aller Art vorhanden. Das Gesetz der Serie gibt ein »es gibt« vor. Es gibt: Familienszenen, Schnappschüsse, öffentliche Auftritte, Privatbilder. Peter Handke am Fußball, Hubert Fichte nackt vor der Schreibmaschine. Es gehört zur Medialität der Fotografie, dass alle Ausnahmen von der Regel zu finden sind.²¹ Darunter auch die Ausnahme des Selbstporträts, wie August Strindbergs eindringliches Album voller Schreibszenen.²² Spätestens seit Erich Salomons Programmatik namens *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* (1931) sind Porträts nur eine Facette im Universum der privaten und öffentlichen Bilder, deren Gegenbilder die »versteckte Kamera« und ihre Agenten und Agenturen produzieren.²³ Doch das Problem, das Karl Kraus aufwirft und der glücklichen Ausnahme, dem rechten Augenblick (*kairos*) überantwortet, ist resistent. Schreiben kann man nicht fotografisch sehen.²⁴ So erscheint die ruhende Hand als Geste geradezu als eine gelungene Form der Stabilisierung des Autorenporträts. Indem die Hände ineinander gelegt sind, sich auf Lehnen stützen, beiläufig herunterhängen oder (Baudelaire) in den Taschen verschwinden, werden sie nicht einfach fotografisch stillgestellt, sondern folgen kulturellen Codes der Selbstdarstellung.

Doch handelt es sich hier nur um eine Vermutung oder tatsächlich um eine Beobachtung? Auf Schriftstellerporträts »wimmelt« es geradezu von Händen in vielen Stellungen. Noch immer ist die Hand am Kopf als direkte oder indirekte

Melancholiegeste üblich oder die Hand am Kinn als Geste der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens zu finden. Dennoch, so die Behauptung, dominiert die Geste der ruhenden Hand, wird die ruhende Hand zum Medium der entzogenen Hand des Autors.

VERLUST DER GESTE?

Die Einführung der Fotografie schließt die Geste mitnichten aus. Sie teilt sie vielmehr neu ein und zu. Gerade weil das Medium nur Standbilder zulässt, weckt es bekanntlich Interesse an der Beobachtbarkeit von Mimik und Gestik. Neben den photometrischen Erfassungen sind Theaterbilder zwischen 1850 und 1890 äußerst beliebte Sujets und zeigen all die grandiosen Gesten der Rollen, auch zur Nachahmung. Physiognomische wie physiologische Interessen setzen die Fotografie zur Erfassung des gesamten Körpers, auch für Handstudien, ein, und nicht zuletzt greift die Kunstfotografie das Thema der Hand im 20. Jahrhundert selbstreflexiv auf.²⁵ Die Hand und ihre Gesten sind ein Motiv der Fotografie, zweifellos. Von einem zivilisatorischen Verlust der Geste durch die Fotografie zu sprechen wäre also überzogen. Der Entzug der Hand und ihre Geste der Ruhe ist vielmehr ein Motiv, das visuelle Signifikanz exklusiv im Rahmen des Genres des Porträts und vielleicht ausschließlich für die Bildlichkeit von Autorschaft besitzt.

Oratorische Gesten sind heute anderswo zu finden. Es ist die Hand des Managers, die spricht. Ein Blick in Kataloge öffentlicher Bilder beziehungsweise Bildvorlagen internationaler Bildagenturen zur massenmedialen und image-gerechten Weiterverwendung zeigt, wie so genannte Business- und Lifestyle-Bilder aus dem Arbeitsleben der Führungsetagen die Führungskompetenz gezielt durch Gestik darstellen. Der Typus des Managers wird geradezu durch die »eingreifende Hand« bezeichnet. Seine Hand interveniert und legt dar, durchaus gemäß der alten rhetorischen Vorgaben. Er schaltet sich dynamisch in die Gruppe ein, er befindet sich gerade in der Ausführung seiner Gedanken, seine Hände schweben im Raum. Die rhetorische *actio* ist heute beim Mann der Handlung, dem Manager, zu Hause, jedenfalls was seine visuelle Repräsentation betrifft.

Dem modernen, nicht mehr regelgeleiteten Begriff von Autorschaft dagegen scheint es nicht mehr anzustehen, den Finger oder *digitus argumentalis* zu erheben, der ihn einst auszeichnete.²⁶ Aus der fotografischen Darstellung des Autors ist die oratorische Geste verschwunden.

Doch dieser ikonographische Entzug setzt sich keinesfalls bruchlos in Szene. Frühe Daguerreotypien, Heliogravüren und Kalotypien zeigen durchaus noch

eine regelrechte Übernahme des ikonographischen Programms der Druckgrafik. Der medientechnische Wandel des Bildes ist keine Revolution. Er vollzieht sich unter der Hand.²⁷

Dem entspricht, dass das Genre des fotografischen Autorenporträts mit einer eklatanten Ausnahme von der hier aufgestellten Regel beginnt, nämlich mit einer großen Geste, der ›Hand aufs Herz‹. Die Daguerreotypie Balzacs von 1842, die Nadar später in seinen Besitz brachte, darf als Inkunabel des Genres gelten.

Abb. 5

Honoré de Balzac. Daguerreotypie von Bisson. Paris 1842



Die Theatralik ist offenkundig. Aber »spricht« diese Hand noch? Ist sie noch untrügliches Zeichen für ausgewiesene Aufrichtigkeit? Im Kontext der Anekdote, die Nadar über Balzacs Angst vor der Fotografie berichtet, erscheint sie vielmehr als Schutzgeste. Balzac verwarht(e) sich gegen das Foto. In Rückgriff auf die antike Wahrnehmungstheorie der Simulacra argwöhnte er, so Nadar, das fotografische Bild entziehe dem Körper(bild) »Häutchen« oder Spektren.²⁸ Nadar, der das nicht ernst nahm und auf die Parallelstelle im literarischen Werk Balzacs verweist, durfte ihn jedenfalls nicht ablichten. Er erwarb später die Daguerreotypie und ko-

pierte sie. Seine eigene Porträtkunst zeichnet sich demgegenüber durch strikte Abstinenz von solchen Gesten aus.²⁹

Doch in den Porträtaufnahmen von Hermann Biow, Franz Hanfstaengl und vor allem im Werk von David Octavius Hill und Robert Adamson kann man studieren, wie die Signifikation der Person in den frühesten Porträtwerken durch symbolische Gegenstände noch nach dem Modell der Porträtmalerei ausgerichtet ist. Wie in der Druckgrafik wird die Hand am Buch ebenfalls entdifferenziert eingesetzt. Das Motiv ist nicht auf literarische Autoren im engeren Sinn bezogen, sondern auf die weite Sphäre der Gelehrsamkeit gerichtet. Nach wie vor nimmt für den Theologen die Hand an der Bibel oder an seinem Kommentarwerk die zentrale Rolle ein. Das Porträt von Abraham Capadose mag als Exempel dieses frühen und kurzlebigen Bildprogramms gelten. Als Theologe, Arzt und Schriftsteller in Personalunion verweist seine Umklammerung der Biblia Sacra nicht nur auf die symbolische Einfassung des Buches, sondern auch darauf, dass – wie in Malerei und Kupferstich – die Symbolik fächerübergreifend gültig ist.

Vergleicht man diese Porträts mit den nur zwei Jahrzehnten späteren Bildprogrammen – sowohl den Massenporträts der *Cartes de visite* wie den künst-



Abb. 6

David Octavius Hill und Robert Adamson: Rev. Dr. Abraham Capadose. Arzt und calvinistischer Schriftsteller. Salzpapier, Edinburgh 1844

lerisch ambitionierten Porträts im Kabinettformat –, wird eine übergreifende Reduktion auf die Person deutlich. Der Hintergrund wird neutralisiert. Das Inventar verschwindet. Die Hände sind leer. Mit dem Inventar entzieht sich den Händen das (symbolische) Objekt, die Hand entzieht sich als signifikantes Subjekt des Porträts. Der Autor wird, wie der Politiker, der Bürger, der Mediziner oder Naturwissenschaftler, zum »berühmten Zeitgenossen« in dunklem Anzug und statuarischer Pose. Was zählt, ist das Gesicht. Die rhetorische Geste insbesondere, der Redegestus, verschwindet damit gänzlich. Sie ist vom Autor entkoppelt, der Autorschaft entzogen.

Mit Gisèle Freunds *Die Hände von Joyce* (vgl. Abb. 1) wird die Hand 1938 wieder symbolisch und darüber hinaus zu einem Porträt des Autors. Das ist bemerkenswert, denn der Begriff des Porträts schließt eine Darstellung ohne Gesicht aus.³⁰ Hier ersetzen die Hände das Gesicht.

Diese Hände ruhen und zeigen dies. In dieser Haltung werden sie zu einem Motiv über das Porträt hinaus, für das sie konstitutiv sind. »Joyce' Hände« haben mit ihrer realen Existenz weit weniger zu tun als mit der Signifikanz ihrer

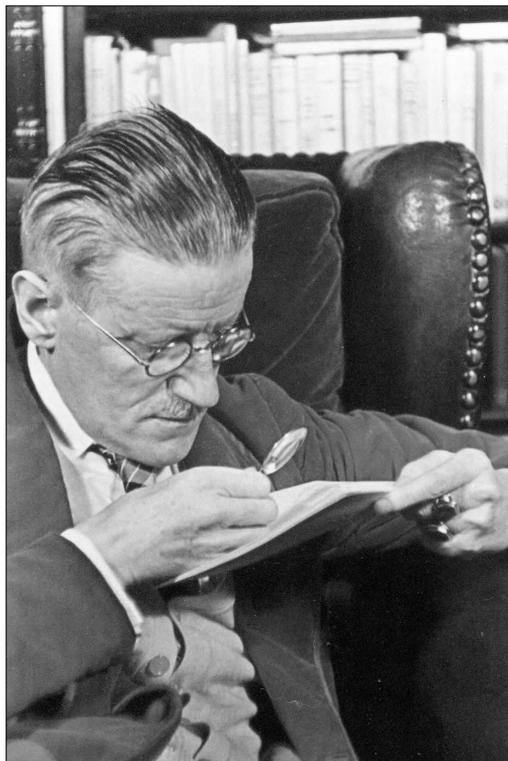


Abb. 7

Gisèle Freund: James Joyce,
Paris 1939

(Aus-)Stellung.³¹ Symbolisch, *symbolon*: Sie sind zusammengeführt, das ist die Geste der Ruhe der Hände selbst, zueinander gekehrt haben sie ihre (stets verteilte) Arbeit beendet. Die Geste verschwindet, um als andere wiederzukehren. Das Bild zeigt den Entzug der Hände als Medium der Geste.

Das andere, später entstandene und berühmtere Porträt von Joyce durch Gisèle Freund zeigt die Hände von James Joyce demgegenüber in Tätigkeit, in der ihr für alle Schriftstellerei konstitutiven verteilten Weise, kooperativ, aber asymmetrisch. Wenn die eine Hand schreibt, hält die andere nur das Papier. Als frühe Farbfotografie des berühmten Autors hat dieses Porträt Karriere gemacht (es wurde z. B. zur Vorlage von Tullio Pericoli's wunderbarer Karikatur). Hier tun seine Hände etwas, aber sie schreiben nicht. Es ist eine eindringliche Leseszene, das Porträt des lesenden Joyce. Zwei Hände, fünf Augen. Der lesende Blick ist durch Brille und Leselupe in der rechten Hand doppelt verstärkt, die linke Hand hält das Buch.

Die Hände ruhen auch hier, ihre Ruhe erst garantiert die Lektüre. Der schreibende Joyce wird nicht zum Motiv seines Porträts. Anstelle dessen erscheint vielmehr die Fotografie einer Manuskriptseite.³² Korrekturen von Joyce' eigener Hand. Seine schreibende Hand aber ist dem fotografischen Bild entzogen.

DER SELEKTIVE UND DER SELEGIERTE ENTZUG

Die Möglichkeiten der fotografischen Wiederverwendung generieren in der Folge auf einer anderen Ebene ein Ausschlussverfahren der Hände. So ist der Entzug der Hand keinesfalls eine individuelle Entscheidung der Fotografinnen oder der Dargestellten. Kein fotografisches Bild ist vor seiner Wiederverwendung als Ausschnitt sicher. Selbst ein Cadre und Ausschnitt, ist diese Struktur der Fotografie eigen, sie ist nicht nur grundsätzlich reproduzierbar, sondern grundsätzlich iterierbar als Ausschnitt des Ausschnitts.

Vergleicht man gerade oft verwendete, bekannte, berühmte Autorenporträts auf Cover- und Klappenbildern, dann entdeckt man, wie häufig das bekannte Konterfei nur ein Ausschnitt ist. Porträt: der Kopf für das Ganze, das ist, was bleibt. Ein Porträt Sigmund Freuds kann das Exempel abgeben. Es ist nicht das wohlbekannte des älteren Freud, stehend, weißhaarig, die Zigarre im Anschlag. Es ist ein sitzender Freud, ein Brustbild, das in die *Ikonen des 20. Jahrhunderts* aufgenommen wurde.³³

Freud werden die Hände, diese Randzone im Vordergrund des Porträts, entzogen. Sie werden ihm entzogen in einem Prozess, dessen Auswahlgesetze sein

Abb. 8

Sigmund Freud



Bild, genau dieses, zum Porträt des Porträts werden lassen, zum Symbol für das Ganze. Das Porträt als Symbol des Ganzen (der ganzen Person, des ganzen »Lebens und Werks«) wird durch den Entzug der Hand gesteigert. Der Fokus auf das Gesicht, dieses *Zitat* des Brustbildes erscheint als das Bild Freuds auf der Kopfseite des Schubers des »ganzen Freud«, seiner *Gesammelten Werke*. Wie Sigmund Freuds Händen ergeht es allen Autorenporträts. Der Ausschnitt ist die Bedingung ihres Wiedererscheinsens.

Cover- und Werbebilder, Lexika und lexikonartige Anthologien wie zum Beispiel *Autoren in Wort und Bild* oder *Was sie schreiben wie sie aussehen* schneiden die Hände, ebenso wie die Cover-Bilder etwa der »Suhrkamp-Kultur«, grundsätzlich ab. Das Kleinformat konzentriert sich auf das (stets unkommentierte) Kopfbild zum kurzen bio-bibliographischen Text.³⁴ Vergleicht man diese ausgewählten und ausgeschnittenen Bilder mit ihren Vorlagen, erkennt man dagegen die Dominanz des Brustbildes, und das bedeutet natürlicherweise die Sichtbarkeit der Hände. Ruhen sie wirklich alle?

Beobachten wir die Serie der *Portraits von Schriftstellern und Künstlern* bei Gisèle Freund, einer Werkauswahl. Die Zusammenstellung beginnt mit Walter

Benjamins Melancholiegustus (einem der frühen Farbfotos von Autoren), gefolgt von André Gides nähnlichen unter der Totenmaske Leopardis. Das dritte Bild variiert die Hand an der Stirn, sie rückt auf die Wange Paul Valéry's in seinem Arbeitszimmer. Auf die durch den Melancholiegustus präludierenden Bilder folgen zwei weitere von Colette und von Adrienne Monnier mit der Hand am Mund beziehungsweise am Kinn. Zwei Gruppenporträts sind eingestreut. Dann folgen *Die Hände von Joyce* und sein Porträt als Leser (vgl. Abb. 1 und 7), welches die kleine Anthologie auch als Coverbild zeigt.

Es folgen weitere 30 Porträts, auf denen sowohl die Hände im Schoß als auch in mancherlei Position zu finden sind. Dennoch handelt es sich hier durchgängig nicht mehr um die »sprechenden Hände«, um die rhetorischen Gesten der Rede oder die Deixis im demonstrativen oder autoritativen Sinn. Die Hand ist als Medium der Geste auch hier entzogen, ist der Dimension der »Rede« entkoppelt und damit auch der Tätigkeit der Hand, ihrer Produktion, ihrem Schreiben. Die Geste, die die Fotografie selegiert, ist vor allem nicht die Geste. So kann man sagen, dass die Hände der Autoren allesamt ruhen, im Schoß, auf der Lehne, am Gesicht. Sie sind stets einwärts gekehrt, zurückgezogen – seit Baudelaire in den Taschen verborgen – und rückbezogen, wie es die schwermütige Hand am Kinn oder an der Stirn vormacht. In dieser Stellung »schweigt« die Hand demonstrativ, bezieht sich implizit zurück auf die fertig gestellte Arbeit. Die fotografierte Autorschaft ist immer schon Zeichen des abgeschlossenen Werks. Das Autorenporträt setzt das Werk und den Erfolg voraus. Es schließt in seiner temporalen Rhetorik die Vortzeitigkeit des Schreibens, jede *poiesis* und Rede der Hand aus.

Liest man die Anthologien von Schriftstellerporträts quer, blättert man durch ihre Darstellung und Dargestellten, bestätigt sich diese Beobachtung. Schreibszenen sind im 20. Jahrhundert selten geworden.³⁵ Weit häufiger kommen die Zigarette und das Rauchen vor. Greift man zu den repräsentativen Bildsammlungen nachkriegsdeutscher Literatur, zu Isolde Ohlbaums *Fototermin* oder zu Roger Melis *Berlin-Berlin*, dann fällt das stete Auftauchen der Zigarette auf. In Melis wichtiger Anthologie der ost- und westdeutschen Autoren zwischen 1959 und 1989 findet sich folgende Zusammensetzung: Von 79 Porträts zieren 19 die Zigarette plus viermal die Pfeife. Zwei Porträts verbinden die Zigarette mit einem Zeigegestus.³⁶ Fast ein Viertel aller Porträts sind mithin rauchende Autoren. Das qualifiziert die Zigarette zu einem dominanten Motiv, das jenseits reiner Zufälligkeit oder Wahrscheinlichkeitsverteilung ernst genommen werden muss. Schon Gisèle Freund porträtierte etwa André Maurois oder Virginia Woolf mit Zigarette – und war nicht die »Virginia« ein Zeichen für den Autor namens Brecht? Blättert man Ohlbaums *Gesichter der deutschen Literatur* durch, begegnen wieder Aus-

nahmen (Tankred Dorst, der zur Kamera zeigt; Fotoserien; Oswald Wiener, gestikulierend), doch die ruhenden Hände bleiben in steter Überzahl, sie sind das dominante Gravitationszentrum der Porträtdarstellung, selbst wenn man die hohe Anzahl von Kopfporträts berücksichtigt. An Zigaretten ist kein Mangel.³⁷ Sie erscheinen als neues Supplement der ruhenden Hand. Auf dem Porträt Sigmund Freuds (vgl. Abb. 8) erkennt man die Zigarre in der linken Hand. Fast unscheinbar mischt sich ein falscher Finger ein. Die ruhende Hand hält keinen Stift mehr, sie hält eine Zigarre oder Zigarette. Sie erhält einen Gegenstand, der die Geste des Einhaltens, die Figur der Pause doppelt.

Dirk Baecker hat in einem Text über Jacques Derrida polemisch gemutmaß, dessen extreme Stellenlektüre und -auslegung sei der Effekt einer Pausierung im Lesen, der durch das Rauchen bestimmt werde. Der absinkende Nikotinpegel bestimme die Zigarette und diese die Mus(s)e der Lektüre.³⁸ Der Anwurf, der den Pfeifenraucher Derrida nicht direkt trifft, wirft einen interessanten Blick auf das temporale Verhältnis fotografiertes Autorschaft. Indem die Zigarette als Zeichen der Pause, Störung oder als Geste des Einhaltens, der – symbolischer gewendet – »Atemwende« lesbar wird, tritt sie zur Ruhe der Hand hinzu und legitimiert sie. Die rauchende Hand ist das zum Zeichen gesteigerte Moment der Unterbrechung.³⁹ Doch die Hand ist nicht nur im Kontext von Autorschaft in einer bedeutsamen Stellung, sie ist es auch in Bezug auf das Medium Fotografie.

DAS UNBERÜHRBARE BILD

»Hände weg!« Kaum ein anderes Medium formuliert einen solchen Imperativ seiner Medialität. Ist nicht die Hand immer im Spiel, wenn Medien im Spiel sind? Das Medium Fotografie plädiert anders. Die Hand hat programmatisch außen vor zu bleiben, sie hat keine Erlaubnis einzugreifen. Sie ist konstitutiv entfernt oder entkoppelt von den Prozessen des Mediums. Damit kündigt die Fotografie, obwohl analog und nicht elektrisch, das operative Prinzip der neuen Medien an: Fernsteuerung. Die Hand rückt in die Stellung eines »Auslösers«, sie setzt Prozesse in Gang, deren Programme selbsttätig ablaufen. Das verändert die klassische Funktionskette von Werkzeug und Instrument, dessen Schnittstelle die Hand evolutionsgeschichtlich war. Der Druck auf den Knopf stimuliert Bündel von Ereignissen, an die die Hand nicht mehr reicht.⁴⁰ Inklusion durch Exklusion: Die Hand wird als externer Auslöser für den medialen Prozess außerhalb desselben situiert.

Diese Stellung der Hand ist für das neue Bild konstitutiv, das 1839 der Öffentlichkeit übergeben wurde.⁴¹ Der Imperativ »Hände weg!« steuert noch die

Handhabung der Produkte, von deren empfindlicher Oberfläche die Hände zu lassen sind, deren »Entwicklung« im chemischen Bad mit Zangen getätigt wird (falls nicht, wie in heutigen Großlabors, vollautomatisiert). Die Hand kommt für das Medium Fotografie zweimal von außen zurück. Als Auslöser der Belichtung und als sammelnde, ordnende und blätternde Hand der vielen Bilder. Mit dem Bild selbst hat die Hand, anders als in Zeichnung, Grafik und Malerei, nichts mehr zu tun. Die Fotografie entzieht sich in einzigartiger Weise jenem Gesetz, das bis dato für Kunst und Medien galt: »Bevor irgendeine Form entstehen, eine Farbe oder ein Ton aufgetragen werden kann, muß man den Träger berühren.«⁴² Die Exklusion der Hand ist damit durchaus das Zentrum jenes historischen Streits um die Zugehörigkeit der neuen Bilder zur Ästhetik.⁴³

Der das Fotografische umrahmende Kasten, diese *Black box avant la lettre* namens *Camera obscura* markiert die Grenze dessen, was die Hand nicht mehr berühren kann und nie berühren konnte: den namenlosen chemischen Prozess und das Licht, das ihn auslöst. Schon bevor Eastman Kodak mit dem berühmten Slogan »You push the button, we do the rest« warb, war die Hand am Auslöser oder an der Klappe des Objektivs schlichtweg außen vor. Ihre Tätigkeiten beziehen sich vornehmlich auf Vor- und Nachbereitung (Beschichten der Träger, Polieren der Platten, Retusche) eines Bildes, das sich selbsttätig erzeugt.⁴⁴ Vilém Flusser zählt unter die »Geste[n] des Fotografierens« die Hand am Auslöser, aber erst an vierter Stelle.⁴⁵ Die Hand des Fotografen ist vom Bildmedium her gesehen nicht mehr als der Eingriff eines Gespenstes.⁴⁶

Dass die Hand nicht im Spiel ist, ist nicht zufällig jenes *Novum*, das deutlich annonciert und öffentlichkeitswirksam herausgestellt wird. Der Imperativ wird zur rhetorischen Apostrophe und zur Verkündigung der Neuheit des neuen Mediums. Nicht nur lebt der *Topos* vom »Raffael ohne Hände« wieder auf und beleibt nebenbei den künstlerischen *Nimbus* der Renaissance, sondern der Hinweis darauf, dass diese Bilder keine Erzeugnisse von Menschenhand sind, ist die notwendige Information, die das Medium abhebt. William Henry Fox Talbot musste dem ersten fotografisch illustrierten Buch der Mediengeschichte, dem *Pencil of Nature* (1844), einen Zettel beilegen, um auf die mediale Differenz aufmerksam zu machen:

Verlag und Autor sahen sich veranlaßt, der ersten Lieferung einen Zettel beizufügen, der den wesentlichen Unterschied der Aufmerksamkeit der Subskribenten empfahl, mit der Versicherung, daß die Tafeln »alle durch Einwirkung des Lichtes hervorgerufen worden [sind], ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand.«⁴⁷

DAS BILD VOM AUTOR

Entgegen früheren Bildern und Epochen, die den Autor *vor* der Arbeit zeigen (Inspirations-, Verkündigungs- und Empfängniszenen) oder bei der Arbeit *im Gehäus'*, hat sich die Geste der *ruhenden Hand* im fotografischen Medium stabilisiert. Die ruhende Hand entspricht dabei einem starken Begriff von Autorschaft. Schriftstellerporträts zeigen sich als Dokument der gelungenen Arbeit. Fotografische Porträts zeigen den Autor konstitutiv nach der Arbeit, *a priori post opera*. Die Arbeit der Hände ist schon lange vorbei, das Werk ist vollendet. Daher ist der Ausschluss der Geste aus der Autorendarstellung seine fotografische Geste. Die Hände »sagen«, dass sie ruhen. Die visuelle Kultur des 20. Jahrhunderts sendet damit ein Autorbild aus dem 18. Jahrhundert in unsere Epoche nach: die Werkherrschaft.⁴⁸ Texttheoretisch wie ökonomisch längst überholt und als historische Form sichtbar geworden, ist die fotografierte Autorschaft als Bildform weit über die Grenzen der literarischen Autorschaft hinaus vorbildlich geworden. Wie der dunkle Anzug, den John Berger als »Kostüm« einer »*ruhenden* Machtausübung« charakterisiert hat,⁴⁹ kann die ruhende Hand als (Uni-)Form und visuelle Währung solcher idealisierter Machtausübung gelten.

1 Roland Barthes: Schriftsteller und Schreiber, in: ders.: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt/M. 1969, S. 44–53 (hier: S. 46).

2 Neben fotografiehistorischer Literatur wurden gesichtet: 1. Werke von PorträtfotografInnen (u. a. Lotte Jacobi, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Isolde Ohlbaum, Regina Schmecken, Herbert List, Roger Melis); 2. Anthologien von Autorenporträts nach 1950; 3. Autorenporträts in Feuilleton (SZ/FAZ) und Buchwerbung von 1998 bis 2002; 4. Internetarchive (Corbis, Hulton-Getty u. a.).

3 Es ist hier nicht der Ort, Autorschaft theoretisch zu erörtern. Angezeigt sei nur, dass der einst ausgerufen »Tod des Autors«, durch Roland Barthes, Tel Quel u. a., zu Differenzierungen geführt hat, die Modelle von Autorschaft synchron wie diachron vergleichen lassen. Die Angriffe galten in Frankreich einem bürgerlichen, in Deutschland einem hermeneutischen Modell von Autorschaft. Die schließlich als Institution beschriebene Funktion von Autorschaft – nach Michel Foucaults Wort vom Autor als Funktion des Diskurses – beleuchtet Autorschaft als historisch variable soziale Konstruktion, deren »Ausprägung« in Fotografie hier zum Motiv wird. Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 7–31; zur historischen Beschreibung vgl. Gunther E. Grimm (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1992; für die Herausbildung und Institutionalisierung im 18. Jahrhundert Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn/München u. a. 1981; zur Diskussion um den Begriff siehe auch Fotis Jannidis e. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, sowie ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.

4 Die Herkunft vieler Fotografieateliers stammt aus den durch sie niedergegangenen (Miniatur-) Porträtmalerwerkstätten; vgl. die einflussreiche Arbeit von Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, (orig. Paris 1936) Reinbek 1979; vgl. Elizabeth Anne McCauley: *A. A. E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph*, New Haven 1985; Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998, vgl. bes. S. 61–74; Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998.

- 5 Zur bürgerlichen Uniformierung durch das Porträt vgl. neben Freund: *Photographie und Gesellschaft* (Anm. 4) Klaus Honnef: *Porträts im Zeichen des Bürgertums*, in: *Lichtbildnisse*. Das Porträt in der Fotografie, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 62–114; Timm Starl: *Die Physiognomie des Bürgers*. Zur Ästhetik des Atelierporträts, in: ders.: *Im Prisma des Fortschritts*. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 25–49; Pierre Vaisse: *Das Porträt der Gesellschaft*. Anonymität und Berühmtheit, in: Frizot: *Neue Geschichte der Fotografie* (Anm. 4), S. 494–512; vgl. auch Ursula Peters: *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900*, Köln 1979, S. 28–92.
- 6 John Berger: *Der Anzug und die Photographie*, in: ders.: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin 1981/1995, S. 36–44 (hier: S. 43). Vgl. ebd., S. 42: »Der Anzug, so wie wir ihn heute kennen, entwickelte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Europa zum professionellen Kostüm der herrschenden Klasse. Beinahe so anonym wie eine Uniform, war er das erste Kostüm, das eine ausschließlich ruhende Machtausübung idealisieren sollte: die Macht des Administrators und des Konferenztisches.«
- 7 Das Thema rangiert unter dem Stichwort »Photogenie«, vgl. dazu Roland Barthes' Kapitel »Der, welcher fotografiert wird«, in: ders.: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 1989, S. 18–24.
- 8 Der beherrschende Topos im Verhältnis Fotografin und Autor ist daher »Freundschaft« (vgl. z. B. Gisèle Freund, Isolde Ohlbaum in den zitierten Anthologien). Stets soll das Porträt aus einem Vertrauensverhältnis hervorgehen, das ermöglicht, die berühmte Person nah und unverstellt zu zeigen – trotz der dazu notwendigen Inszenierungen.
- 9 Zum Studium von Augen im Zeichen- und Malunterricht des 17. Jahrhunderts vgl. Simon Shama: *Rembrandts Augen*, Berlin 2000, S. 19 ff.
- 10 Exemplarisch vorgeführt hat dies Helmar Lerskis Porträtwerk »Verwandlungen durch Licht« (1935/36), in dem 120 Mal dasselbe Gesicht »porträtiert« wird; vgl. dazu ausführlich Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts*. Die »Verwandlungen durch Licht« von Helmar Lerski, Göttingen 2002.
- 11 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 7), S. 19.
- 12 Ebd., S. 122 ff.: »Der photographische Blick hat etwas Paradoxes [...] unbegreifliche Umkehrung: wie kann man ansehen ohne zu sehen? Offenbar trennt die Photographie die Beachtung von der Wahrnehmung« (Zitat ebd., S. 122). Zum Thema vgl. ders.: *Auge in Auge*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, Frankfurt/M. 1990, S. 315–318 (hier: S. 317 f.).
- 13 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 7). Zur Differenz des photographischen Bildes als erstem nachindustriellen und punktförmigen Gegenstand vgl. auch Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, 4. üb. Aufl., Göttingen 1989, sowie Barthes einschlägige semiologische Thesen zur »Botschaft ohne Code«, Roland Barthes: *Die Fotografie als Botschaft* [1961], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (Anm. 12), S. 11–27.
- 14 Zu den Blicktypen von Tautologie und Glaube sowie ihrem Dritten vgl. Georges Didi-Hubermann: *Was wir sehen blickt uns an*. Metapsychologie des Blicks, München 1999.
- 15 Michel Serres: *Die fünf Sinne*. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Frankfurt/M. 1993, S. 107.
- 16 Vgl. Sabine Schulze (Hg.): *LeseLust*. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Frankfurt/M. 1993.
- 17 Kein Zufall, dass das Gegenmotiv zur ruhenden Hand des Autors sein »leerer« Stuhl bzw. der verlassene Schreibtisch ist; vgl. die schöne Sammlung von Peter Krumme (Hg.): *Der (bisweilen) leere Stuhl*. Arbeitsplätze von Schreibenden, Frankfurt/M. 1986; vgl. inzwischen aber Herlinde Koelbl: *Im Schreiben zuhause*. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche, München 1998.
- 18 Einen guten epochenspezifischen Zugriff bietet die kleine Reihe: *Deutsche Schriftsteller im Porträt*, Bd. 1: *Das Zeitalter des Barock*, hg. v. Martin Bircher, München 1979, Bd. 2: *Das Zeitalter der Aufklärung*, hg. v. Jürgen Stenzel, München 1980 und Bd. 3: *Sturm und Drang, Klassik, Romantik*, hg. v. Jörn Görres, München 1980; ausführlich: Susanne Skowronek: *Autorenbilder*. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock, Würzburg 2000; vgl. auch Horst Wenzel: *Autorenbilder*. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen, in: Elisabeth Anderson (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, Tübingen 1998, S. 1–28, sowie die in diesem Band enthaltenen Beiträge.
- 19 »Daß das Aeußere das Innere darstellend wiedergebe und das Antlitz das ganze Wesen des Menschen ausspreche und offenbare ist eine Voraussetzung, deren Apriorität, und mithin Sicherheit, sich kundgibt in der, bei jeder Gelegenheit hervortretenden allgemeinen Begier, einen Menschen,

- der sich durch irgend etwas, im Guten oder Schlimmen, hervorgethan, oder auch ein außerordentliches Werk geliefert hat, zu SEHN, oder falls dieses versagt bleibt, wenigstens von Andern zu erfahren, WIE ER AUSSIEHT; daher dann einerseits der Zudrang zu den Orten, wo man seine Anwesenheit vermuthet, und andererseits die Bemühung der Tageblätter, zumal der englischen ihn minutiös und treffend zu beschreiben, bis bald darauf Maler und Kupferstecher ihn uns anschaulich darstellen und endlich DAGUERRE'S Erfindung, eben deswegen so hoch geschätzt, diesem Bedürfniß auf das Vollkommenste entspricht.« Arthur Schopenhauer: Zur Physiognomik, in: ders.: Parerga und Paralipomena II, Zürich 1988, S. 543.
- 20 Karl Kraus: In der Werkstatt, in: ders.: Die Fackel Nr. 347/348 (27. April 1912), S. 49 (Reprint Frankfurt/M. Bd. 6, o. J.).
- 21 Zu dieser sozusagen »vollständigen« Fotografie, in der alle (medial) möglichen Bilder enthalten sind, vgl. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (Anm. 13), S. 24; zur »Unklassifizierbarkeit« der Fotografie vgl. Barthes: Die helle Kammer (Anm. 7), S. 11 f.
- 22 August Strindberg: Impressionist. Bilder (1886), Reprint, Bonnier Verlag 1997. Der schwedische Bonnier Verlag fand das verschollene Photoalbum erst 1997 in seinen Archiven wieder. 1886 hatte Strindberg seinem Verleger Albert Bonnier das Projekt vorgeschlagen. Ich danke Thomas Fechner-Smarsly, der mich mit dem seltenen Reprint bekannt gemacht hat. Vgl. Wolfgang Behschnitt: Die »Dichterpersönlichkeiten« August Strindbergs. Ein wiederentdecktes Photoalbum, in: Neue Zürcher Zeitung vom 16./17. Januar 1999, S. 68.
- 23 Erich Salomon: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken, Stuttgart 1931. Der Fotoreporter Erich Salomon entwickelte selbst geräuscharme Auslöser, stieg auf Leitern, um durch Fenster zu »spionieren« etc. Diese Art von Pressebeobachtung ist vom Schnapsschuss als Zufallsbild zu unterscheiden.
- 24 Vgl. Ingeborg Bachman: »Schreiben kann man nicht sehen im Gegensatz zu anderen Handwerken.« Zit. nach Krumme (Hg.): Der (bisweilen) leere Stuhl (Anm. 17), S. 7.
- 25 Vgl. den Beitrag von Petra Löffler in diesem Band.
- 26 Vgl. den Beitrag von Ursula Peters in diesem Band.
- 27 Vgl. Wolfgang Kemp zum »Parvenu« Fotografie und ihrer daraus resultierenden Anpassungswilligkeit, zu der auch das stereotype Bildnis zählt; Wolfgang Kemp: Fotografie, in: ders. (Hg.): Theorie der Fotografie I 1839–1912. München 1980/1999, S. 9–45 (hier: S. 16 ff.).
- 28 Nadar: Balzac und die Daguerreotypie, in: ders.: Als ich Photograph war [Paris 1900], Frauenfeld 1978. Zum Motiv der Hand auf dem Herzen vgl. Jürgen Fohrmann in diesem Band.
- 29 Zur Porträtkunst Nadars vgl. Maria Morris Hambourg/Françoise Heilbrun/Philippe Néagu (Hg.): Nadar, München 1995; vgl. auch Nigel Gosling: Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, München 1977.
- 30 »Das gesichtslose Porträt gibt es nicht.« Zur Norm des Porträts vgl. die Textsammlung: Porträt, hg. v. Rudolf Preimesberger e. a., Berlin 1999, insbesondere hier die instruktive Einleitung von Preimesberger mit der Ausschlussregel, ebd., S. 13–64 (hier: S. 15). Zum klassischen Porträt der Renaissance vgl. ferner Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum, München 1985.
- 31 »Seine Hände – die sich beim anfänglichen Händeschütteln eigenartig schlaff angefühl hatten, die seltsam fleischig waren und im Verhältnis zum Handgelenk erstaunlich schwer – lagen die eine um den Stiel des Weinglases, die andere, in Vergessenheit geraten, nach außen gekehrt an der herrlichsten Weste, die zu sehen ich je das Glück hatte.« Djuna Barnes: Paris, Joyce, Paris, Berlin 1988, S. 52.
- 32 Vgl. Gisèle Freund: Photographien, München 1993, S. 88 (James Joyce lesend) und S. 91 (Korrekturfahne aus »Finnegan's Wake«), S. 93 (Die Hände von Joyce).
- 33 Vgl. Barbara Crady (Hg.): Ikonen des 20. Jahrhunderts, Köln 1999, ein vierjähriges Großprojekt der Bildauswahl mit extrem großem »Experten«-Gremium, Sigmund Freud ebd., S. 125.
- 34 Vgl. etwa: Autoren in Wort und Bild, hg. v. Bertelsmann Lesering, Gütersloh: Bertelsmann o. J. [nach 1972]; Was sie schreiben wie sie aussehen, hg. zum 200. Band der rororo Taschenbücher, Reinbek: Rowohlt 1956.
- 35 Am ehesten findet man fotografierte bzw. porträtierte Schreibszenen noch in dem Band des Bertelsmann Leserings: Dichter, Gütersloh 1958: fünfmal ein unterbrochenes Schreiben, aufblickend: S. 17, S. 19, S. 58, S. 85, S. 93; sowie sechsmal tatsächlich schreibend: S. 28, S. 61, S. 71, S. 91, S. 102 (zweimal). Demgegenüber sind gefaltete, eingekehrte, versteckte Hände bei weitem in der Überzahl wie auch die Porträts, auf denen geraucht wird. Die Inklusion der Schreibszenen verdankt sich der großen Breite des Bildbandes, der Aufnahmen vieler renommierter Fotografen (u. a. natürlich auch

- Gisèle Freund und ihre »Hände von Joyce« versammelt und einen internationalen Querschnitt an SchriftstellerInnen bietet. Dabei fallen auch exakt zwei Bilder von Redegesten an (S. 24 und S. 87 unten rechts) sowie die sehr schöne Fotoserie (11 Bilder) von Thomas Mann, in der er redet, raucht und trinkt.
- 36 Roger Melis: Berlin-Berlin. Schriftstellerporträts aus dreißig Jahren. Mit einer Einführung von Klaus Völker, Marbach am Neckar 1992.
- 37 Isolde Ohlbaum: Fototermin. Gesichter der deutschen Literatur, Frankfurt/M. 1984; vgl. dazu den Beitrag von A. Klappert in diesem Band.
- 38 Dirk Baecker: Wir werden darauf zurückkommen oder die Sprache der Hand bei Jacques Derrida, in: *Ästhetik und Kommunikation*, H. 72 (1989), S. 109–114 (hier: S. 109 f.).
- 39 Dass auch und gerade das Pfeifenrauchen als Geste der Unterbrechung von Kommunikation dient und genau darin das Vergnügen, das Vergnügen der Unterbrechung, liegt, hat Vilém Flusser – an sich selbst – dargelegt, Vilém Flusser: *Die Geste des Pfeifenrauchens*, in: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/M. 1994, S. 160–182 (hier: S. 171 f.).
- 40 Zum Verhältnis von Knopfdruck (Tastatur) und digitalen Medien vgl. Matthias Bickenbach: Knopfdruck und Auswahl. Zur taktilen Bildung technischer Medien, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, H. 117 (2000): Taktilität, hg. v. Ralf Schnell, S. 9–32.
- 41 Vgl. Dominique François Arago: Bericht über den Daguerreotyp (1839), in: Kemp: *Theorie der Fotografie I* (Anm. 27), S. 51–55 (Auszug aus der Rede vom 3.7.1839 vor der Deputiertenkammer der Académie des Sciences, Paris).
- 42 Serres: *Die fünf Sinne* (Anm. 15), S. 37. Zu diesem Berührungspunkt als blinder Fleck der Zeichnung und dem Stift als taktilen Blindenstock Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, in: ders.: *Aufzeichnungen eines Blinden*, München 1997, S. 9–128 (hier: S. 54 ff.), zum Stock als »eine Art optischer Prothese« vgl. ebd., S. 16.
- 43 Vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.
- 44 Vgl. ausführlich Daguerres prominente Beschreibung seines Verfahrens. L. J. M. Daguerre: *Das Daguerreotyp und das Diorama oder genaue und praktische Beschreibung meines Verfahrens [...]* (Reprint der deutschen Ausgabe 1839), Hannover 1988, vgl. S. 11: »Die Bilder *erzeugen sich* auf einer mit Silber plattierten Kupferplatte.« (Hervorhebung MB)
- 45 Flusser: *Die Geste des Fotografierens* (Anm. 39), S. 100–118 (hier: S. 107).
- 46 Es wäre außerordentlich spannend, aber hier fehlt am Platz, Michel Serres *Begegnung von Automat und Gespenst* an diesem Beispiel hinsichtlich Intermedialität auszuführen; vgl. Serres: *Die fünf Sinne* (Anm. 15), S. 23: »So einfach, wengleich es pervers oder lächerlich erscheint, von der Liebe zwischen einem Gespenst und einem Automaten, einem Phantom und einer Black-box zu sprechen, so selbstverständlich vollzieht sich die Liebe zwischen dem Zusammengesetzten und dem Buntscheckigen.«
- 47 Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988, S. 42.
- 48 Vgl. Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft* (Anm. 3).
- 49 Berger: *Der Anzug und die Photographie* (Anm. 6), S. 42: »Der Anzug [...] entwickelte sich im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in Europa zum professionellen Kostüm der herrschenden Klasse. Beinahe so anonym wie eine Uniform, war er das erste Kostüm, das eine ausschließlich *ruhende* Machtausübung idealisieren sollte [...]. Er war ein Kleidungsstück, das kräftige Bewegungen hemmte«.

Petra Löffler
WAS HÄNDE SAGEN:
VON DER ›SPRECHENDEN‹ ZUR ›AUSDRUCKSHAND‹

Kein beweglicheres, kein artikulierteres Glied am ganzen Körper.

Johann Caspar Lavater

Es gibt eine Geschichte der Hände, sie haben tatsächlich ihre eigene Kultur, ihre besondere Schönheit; man gesteht ihnen das Recht zu, eine eigene Entwicklung zu haben, eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien.

Rainer Maria Rilke

Die Praktiken der Sinnerzeugung, die optische Medien ermöglichen, sind in diesen Medien immer wieder reflektiert worden. Dabei rufen sie bereits ausgebildete Wissensordnungen und ihre kulturellen Formationen auf und modifizieren sie zugleich. So stellen gestische Kommunikationsweisen ein schier unerschöpfliches Reservoir für die Bilderfindungen der visuellen Künste dar: Die lange Geschichte der Gestik als System der vornehmlich mit der Hand ausgeführten expressiven Bewegungen¹ ist daher nicht von der ihrer medialen Repräsentation zu trennen. Sie soll im Folgenden als Geschichte medialer Übergänge und Überblendungen erzählt werden, die immer wieder um die Frage kreist, welche Zeichen die Hand in historisch verschiedenen Konstellationen zu sehen gab und wie diese erkannt und gedeutet wurden.² Wenn dabei immer wieder von Fotografien die Rede sein wird, so hat das einen guten Grund: Fotografien von Händen stellen gleichsam das Gravitationszentrum eines Diskurszusammenhangs dar, in dem das, was ›Sprache‹, ›Schrift‹ oder ›Bild‹ (der Hand) heißt, nicht nur Ereignis wird, sondern zugleich in diesem Medium selbst kommentiert wird. Darüber hinaus wird in dieser »Dramaturgie« eine Verschiebung markiert, die mit der Nobilitierung der Hand zum besonderen Gegenstand der Epistemologie zusammenhängt. In Rilkes, aus Anlass der Plastiken Rodins geprägtem, Wort von der »Geschichte der Hände«, die über eine »eigene Kultur« verfügen, findet sie ihren archäologischen Kulminationspunkt.

I. DIE ›SPRECHENDE‹ HAND

Bereits in den antiken Rhetoriklehren Ciceros und Quintilians gehörte das gestische Zeichenrepertoire zum Grundbestand sprachlichen Handelns. In der rhetorischen Actio-Lehre wurde es kodifiziert, klassifiziert und Regeln in seiner praktischen Anwendung unterworfen. Quintilians *Institutio oratoria* gesteht den Handbewegungen einen der gesprochenen Sprache analogen Zeichenstatus zu – mehr noch: die Gestik besticht durch ihre allgemeine Verständlichkeit und wird deshalb als universale Sprache von beträchtlicher Komplexität definiert, die nicht nur psychische, sondern auch deiktische Inhalte anzuzeigen vermag:

Wieviel Bewegungen der Hände es aber gibt, ohne die die Gebärden verstümmelt und lahm wären, läßt sich kaum sagen, da ihr Reichtum fast dem der Worte gleichkommt; denn alles andere unterstützt nur den Sprechenden, sie – möchte ich fast sagen – sprechen selbst. Oder sind nicht sie es, mit denen wir fordern, versprechen, rufen, entlassen, drohen, bitten, verwünschen, fürchten, fragen, verneinen? Mit denen wir Freude, Trauer, Zweifel, Gewißheit, Reue, Maß, Menge, Zahl und Zeit anzeigen? Sind nicht sie es, die aufrütteln, hemmen, bitten, billigen, bewundern, verehren? Nehmen sie nicht beim Zeigen von Orten und Personen die Stelle von Adverbien und Pronomina ein? So scheint mir bei der großen Verschiedenheit der Sprache durch alle Völker und Nationen hin das die gemeinsame Sprache aller Menschen zu sein.³

Die Hände »sprechen« für Quintilian nicht nur »selbst«, sondern darüber hinaus eine Sprache, die von allen Menschen verstanden werden kann. Diese wird im Mittelalter vor allem von Mönchen weiterentwickelt, die »Versuche einer systematischen Klassifikation der Mimik und Gestik« unternehmen und eine Taubstummensprache entwickeln.⁴ In ihnen werden einzelne Handbewegungen nach Affekten, Charaktereigenschaften oder Handlungen benannt und somit als Gestik kulturell kodiert.⁵ Deren kommunikative Funktion stellt auch John Bulwer 1644 in seiner berühmten *Chirolgia: or the Natural Language of the Hand* heraus, die auf die Anweisungen der antiken Rhetoriklehren wie auf die Klassifikationen mönchischer Regelwerke zurückgreift. Zudem fügt er seiner Handlehre eine *Chironomia* betitelte »manuelle Rhetorik« an, in der die gestischen Ausdrucksformen der Hand als Instrument der Eloquenz vorgestellt werden.⁶ Die Hand fungiert in den Klassifikationen der Gestik als ausführendes und darstellendes Instrument entweder von Symbolsystemen wie dem Alphabet und der Zahlenordnung oder

No. 1. Der Finger Rechnung.

1	10010	1000
2	20020	2000
3	30030	3000
4	40040	4000
5	50050	5000
6	60060	6000
7	70070	7000
8	80080	8000
9	90090	9000

Tafel

No. 2. Und Hände Sprach. Joh. Butwers.

1. Bitten	2. Beten	3. Weinon	4. Verwundern
5. Gefälligkeit	6. Zorn	7. Andernis	8. Verbrachung
9. Faul.	10. Frayigkeit	11. Unschuld	12. Gewinn
13. Egehtheit	14. Hilfe	15. Sieg	16. Anmachen
17. Eid Schwur	18. Zeichen	19. Zu Befehl	20. Vereingung
21. Winken	22. Waghofen	23. Brauen	24. Zitteln

No. 3. Hände

1. Nachahmen	2. Ehrerbietung	3. Dethaurne	4. Treue
5. Freundschaft	6. Zornich	7. Nachgessen	8. Weinen
9. Gulthejen	10. Loben	11. Weisheitsrich	12. Vor sich
13. Angestrich	14. Verschutzen	15. Gelpöt	16. Einladen
17. Brauen	18. Verachten	19. Alts	20. Kuchinggen
21. Mit Säubern	22. Verachticheden	23. Geitz en	24. Spahrjan

No. 4. Sprach

1. Stille n	2. Reden wollen	3. Verwundern	4. Vermanen
5. Ungestlichkeit	6. Kräftigen	7. Aufmerksam sein	8. Wacht geben
9. Gewogenheit	10. Mitleiden	11. Grosmachen	12. Segnen
13. Zweifel	14. Schmerz	15. Verstand	16. Willen
17. Gedächtnis	18. Wissenhaft	19. Mytrauen	20. Zent. Jung
21. Schwachheit	22. Stärke	23. Beressamkeit	24. Frey orth.

von kodifizierten Haltungen, an denen Gefühle bzw. Eigenschaften ablesbar sein sollen. Die Gesten des Zählens und Buchstabierens folgen bis ins 18. Jahrhundert hinein dem alphanumerischen Kode, die der Emotionen und Eigenschaften sind den begrifflichen Entsprechungen dieser Emotionen und Eigenschaften zugeordnet. Jacob Leupolds *Theatrum Arithmetico-Geometricum* von 1727 gibt einen Überblick über diese beiden Klassifikationsschemata.⁷ Diese Parallelisierung von Gestik und Sprache wertet Barbara Maria Stafford als Ausdruck einer »visuellen Kultur«, die bis in die Epoche der Aufklärung anhielt. Sie wurde immer dann wirksam, wenn es galt, Ideen im Prozess der Gedankenbildung eine sinnliche Gestalt zu geben: »Amuletten oder Fetischen vergleichbar, die Gedanken nicht nur widerspiegeln, sondern sie erst zu bilden helfen, konnten expressive Gesten flüchtigen Ideen Gestalt geben.«⁸

Mit einer solchen Auszeichnung versehen, fand das rhetorische Wissen einer universalen ›Sprache‹ der Hände Eingang in ikonische Zeichensysteme, wo es gleichsam konserviert wurde.⁹ Von den rituellen Gesten der mittelalterlichen Malerei bis zu den bewegten gestischen und mimischen »Urworten leidenschaftlicher Gebärdensprache«¹⁰ – den Warburgschen Pathosformeln, die ihren Weg von der Antike über die Renaissance bis in moderne Bilderwelten gefunden haben – reicht ihre formale Ausprägung. Die gestisch agierenden Hände werden in den Bildschöpfungen der Malerei wie in den Figurationen der Plastik stets eingebunden in einen kompositorischen Zusammenhang. Dort sind sie Zeichen unter anderen, gleichfalls gewichtigen Zeichen am Menschen – wie dem Gesichtsausdruck oder der Körperhaltung. Den *ganzen* Menschen konnte in der Bildenden Kunst sowohl das Brustbild wie die Büste vertreten und sein Antlitz in der Physiognomik als *pars pro toto* gewürdigt werden, nicht jedoch andere Teile des Körpers – mit einer bezeichnenden Ausnahme: Allein die Hand galt etwa Johann Caspar Lavater als dem Gesicht ebenbürtig und übertreffe es sogar an »Unverstellbarkeit« und »Beweglichkeit«.¹¹ Die Bewegungen der Hände geben für ihn – ganz im Sinne der von Georg Christoph Lichtenberg favorisierten und gegen Lavaters Physiognomik gewendeten Pathognomik – vor allem Auskunft über die »Leidenschaften und Verrichtungen des Menschen«,¹² an deren Artikulation der gesamte Körper beteiligt ist. Daher schließt Lavater auf ihre Homologie: »Wie der ganze Körper, so die Hand! Wie die Bewegung des Körpers – so die der Hand!«¹³

Abb. 1

Jacob Leupold: Der Finger Rechnung und Hände Sprach (1727)

Das Physiognomieren – sprich: Gesichterlesen – wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu obsessiv befolgt. Als »soziale Leseanleitung« befriedigte diese kulturelle Praxis ein »Bedürfnis nach physiognomischem Orientieren«, das sich mit der funktionalen Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft und der Verpflichtung ihrer Bürger auf Individualität verstärkt kundtat.¹⁴ Zu ihren (verschwiegenen) Traditionsbeständen gehört jedoch auch die Mantik, die seit jeher die individuellen Handlinien zu deuten vorgab. Mit dieser teilt die Physiognomik die Vorstellung, dass sich der individuelle Charakter bzw. das Schicksal am Körper des Menschen zeichenhaft einschreibt, dadurch sichtbar wird und gelesen werden kann.¹⁵ So stellt für Lavater »jede Hand, jeder Finger, jeder Muskel [...] eine allbedeutsame Sprache für die Augen« dar, »die nichts als Ausdruck, nichts als Physiognomie, als sichtbare Darstellung des Unsichtbaren, nichts als Offenbarung der Wahrheitssprache« sei.¹⁶ Die Chiromantie brachte eine manuelle Zeichenlehre in das kulturelle Wissen ein, das neben der »Universal-sprache« der Gestik weiterbestehen konnte. Die Zeichen der Hand wurden somit entweder als Inskriptionen des Charakters bzw. Schicksals eines Menschen oder als Anzeichen seiner Handlungen und Affekte gelesen. Die Hand wird dadurch zum Kreuzungspunkt zweier unterschiedlicher Zeichenformen und Deutungspraktiken: der Linien, die auf eine dauerhafte Prägung hinweisen, und der Gesten, die die aktuelle Verfassung des Menschen verraten. Absolute Kodifizierbarkeit und Lesbarkeit beanspruchen jedoch beide.

Eine Parallelisierung von Gedankengang und Körperbewegung nach dem rhetorischen Konzept einer *eloquentia corporis* entwickelt auch Johann Jakob Engel 1785 in seinen *Ideen zu einer Mimik*, die in erster Linie an Schauspieler gerichtet waren:

Ebenso, wie mit dem Gange, verhält es sich mit dem Spiel der Hände: es ist leicht, ungehindert, frey, wo die ganze Entwicklung der Ideen gut geht und sich eins aus dem andern ohne Schwierigkeit ergibt; es ist unruhig, unregelmäßig [...], wenn das Nachdenken in seinem freyen Strome gehemmt wird und in allerhand fremde Ufer abgeleitet wird [...].¹⁷

Tertium comparationis dieses Vergleichs ist wiederum die Beweglichkeit: Die intellektuelle bei der Gedankenbildung und die Lockerheit beim gestischen Spiel der Hände werden in eins gesetzt. Engel nimmt darüber hinaus jedoch eine folgenreiche Unterscheidung innerhalb seiner systematischen Darstellung des gestischen und mimischen Schauspielens vor. Er setzt »malende«, d. h. hinweisende Gesten, die üblicherweise eine Rede begleiten, von »ausdrückenden« Gesten als

den eigentlichen Gebärden ab. Nur diese geben für ihn die seelische Verfassung ihres Urhebers zu erkennen – sei es absichtlich, indem sie eine Idee »sinnlich« nachnahmen, sei es, dass sie Affekte oder Gefühle durch unbedachte Handbewegungen unwillkürlich preisgeben.

Mit dieser Entgegensetzung löst Engel die Gestik aus dem dienenden Verhältnis zur Rhetorik und definiert sie als ein eigenständiges Zeichensystem von Expressivität: Statt die Rede nur zu begleiten, stellen für ihn die »ausdrückenden« Gesten als »stumme« Sprache umso beredter Affekte oder Gefühle des Menschen in einer Unmittelbarkeit dar, die der gesprochenen Sprache versagt bleibe.¹⁸ Der Affektausdruck geht zugleich in die Eigenverantwortung des Individuums über, das sich durch die Beherrschung seiner Leidenschaften wie durch sein Verhalten von anderen Individuen unterscheidet. Auch Engel sieht die expressive Gestik als universale Sprache an, deren Differenzierung nach »Nationen, Ständen, Geschlechtern, Charakteren« zu vernachlässigen sei.¹⁹ Indem »das eigentliche Wesen« der Ausdrucksgesten in der »sinnliche[n] Darstellung einer seelischen Verfassung«²⁰ liege, deren »natürliches« wie »wesentliches« Zeichen diese Gesten darstellen, bezeichnen sie für Engel zugleich das *principium individuationis* am Menschen schlechthin.

Die Kodifizierung der Gestik als alphanumerisches Symbolsystem bzw. in Analogie zur Logik der gesprochenen Sprache wird obsolet, sobald den Bewegungen der Hand der Ausdruck von Expressivität und Individualität aufgebürdet wird. Diese diskursive Bewegung setzt am Ende des 18. Jahrhunderts ein und dauert bis ins 20. an. Sie ist verbunden mit einer Verschiebung innerhalb der Diskurse, in denen die Lesbarkeit der Hand verhandelt wird, und der Medien, in denen sie zur Darstellung gelangt. Bereits durch ihre Sonderstellung in der Mantik und der Physiognomik nobilitiert, wird die Hand mehr und mehr als eigenständiges Objekt des Wissens betrachtet. So nehmen sowohl Physiologie und Anatomie als auch Chirognomonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt den (Knochen-)Bau der Hand und ihre Formen unabhängig vom organischen Körperorganen in den Blick. Der Anatom und Arzt Charles Bell etwa, der bereits 1806 mit seinen *Essays on the Anatomy and Philosophy of Expressions* auf sich aufmerksam gemacht hatte, brachte 1833 eine Studie mit dem Titel *The Hand* heraus.²¹

Als Resultat dieser Nobilitierung wurden Hände auch in kunsthistorischer Lesart als *genuine*s Objekt bewertet. Giovanni Morelli verglich zwischen 1874 und 1876 in einer Reihe von Aufsätzen die Darstellungen von Händen, Ohren und Füßen auf Gemälden, deren Zuschreibung bisher ungeklärt oder umstritten war, um die Autoren dieser Gemälde zu identifizieren. Seine Fokussierung solcher scheinbar unbedeutender Indizien etablierte eine vergleichende Methode des

Sehens, die für die Kunstwissenschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts prägend wurde:

Seit der Mensch im Bilde dargestellt worden ist, haben jene, die sein abwechslungsreiches Wesen nachzuschaffen versuchten, von ihrem Wissen um diese Ausdruckskünste der Hand eifrig Gebrauch gemacht. [...] Obgleich die Hand, was sie zu sagen hat, eindeutig oft nur dann ausspricht, wenn sie in Verbindung mit dem ganzen Körper vorgeführt wird, weil in vielen Fällen das Verhältnis zur vollen Figur, besonders zum Ausdruck des Gesichts, dazukommen muß, um den Sinn ihrer Haltung zu offenbaren, legen doch zahllose Einzeldarstellungen von Händen Zeugnis ab, daß die Hand auch für sich allein ihre Sprache hat und das Ergreifendste oft in vollendeter Weise ausdrückt.²²

Interesse beansprucht die Hand auch hier als *genuin* ›sprechende‹, die zudem – ganz im Sinne Johann Jakob Engels – über besondere expressive Ausdrucksmöglichkeiten verfügt. In dieser Rede von der ›sprechenden‹ Hand, die selbst – wie Adolf Koelsch schreibt – »das Ergreifendste« zum Ausdruck bringen könne, klingt ein Topos an, der in keiner Theorie des körperlichen Ausdrucks seit der Aufklärung fehlt. Er findet in der Anthropologie und Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts immer dann Verwendung, wenn es um den Affektausdruck jenseits der gesprochenen Sprache geht.²³ In den Genealogien des 19. Jahrhunderts wie etwa der evolutionsgeschichtlich ausgerichteten Biologie oder der kulturgeschichtlich argumentierenden Völkerpsychologie und Sprachgeschichte wird dieser Topos zum wissenschaftlichen Argument. Gesten werden hier dem »mimetischen Vermögen« des Menschen zugerechnet und als der Lautsprache vorgängige Sprachform angesehen.²⁴ Insbesondere den Händen werden dabei Ausdrucksmöglichkeiten zugestanden, denen gegenüber die der Sprache einer Verarmung gleichkommen.²⁵ Folgerichtig wird auch das evolutionsgeschichtliche Programm der Bewusstseinsbildung vom freien Gebrauch der Hand aus gedacht: So betrachtet Carl Gustav Carus die wegen ihrer Beweglichkeit und Sensibilität ausgezeichnete Hand »als Basis aller übrigen« Sinnesorgane, »weil durch die Hand die Einführung des Bewußtseins in das räumliche Dasein recht eigentlich erst gelingt.«²⁶ Aby Warburgs kulturgeschichtliche Formel »Von der Ergreifung – zur Ergriffenheit«²⁷ bringt dieses Programm auf den Punkt.²⁸

Die Genese von Expressivität hängt in dieser Sichtweise vom freien Gebrauch der Hände ab, auf deren isolierte Darstellung Koelsch ganz besonders sein Augenmerk gerichtet hat. Mit diesem Wissen versehen, findet er in der Kunst der

Vergangenheit eine Fülle von »Einzeldarstellungen von Händen« – visuelle Darstellungen also, die *ausschließlich* Hände zeigen. Diese Ausrichtung auf das ›Bild‹ der Hand lässt sich als epistemologischer Einschnitt im Verhältnis von Wissen und Sehen beschreiben, der mit einem Diskurswechsel verbunden ist. Die archäologische Rekonstruktion dieses Wechsels führt zu einer Wissenskonstellation, in der die Hand als Gegenstand von Zeichenpraktiken mit einer Visualisierungstechnik verbunden wurde, die ihr eine bis dahin unvorstellbare Sichtbarkeit verschafft hat.

Diese Konstellation verdankt sich einem neu erwachten wissenschaftlichen Interesse an den Formen und Linien der Hand, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – beginnend mit Bells *The Hand* – zu zahlreichen Publikationen über diesen Gegenstand führte, und einer medialen Innovation – der Erfindung der Fotografie, die von Jacques Louis Mandé Daguerre 1839 bekannt gegeben wurde. Dieses technische Medium verändert das ›Bild‹ der Hand und die Bedingungen seiner Generierung grundlegend. So fügt Adolf Koelsch seiner bereits zitierten Abhandlung *Hände und was sie sagen* von 1929 ein Kompendium von Fotografien an, die ausschließlich Hände zeigen und anhand derer er die einzelnen Handformen und ihre individuellen Ausprägungen erläutert. Die zu einer Bildserie zusammengefassten Aufnahmen exponieren ihren Gegenstand, indem sie die Bildeffekte der Fotografie bewusst einsetzen. Die Hände werden fokussiert und hell ausgeleuchtet, während die übrigen Körperpartien im Schwarz des Hintergrundes verschwinden. Durch diese fotografische Lichtregie wird der Bildgegenstand auratisiert und seine wissenschaftliche Untersuchung bildrhetorisch gerechtfertigt. Koelschs fotografischer Bildatlas bildet zudem ein Dispositiv der Wahrnehmung, das Wissen und Sehen gleichschaltet. Rückwirkend lassen sich so auch zeichnerische Studien unter der Prämisse einer *genuinen* ›Sprache‹ der Hände resemantisieren.



Abb. 2

»Motorischer Typus mit elementarem und sensiblem Einschlag« (Fotografie von H. Linck)

Gelenkt vom Kamerablick der Fotografie wird die Hand als besonderer Bildgegenstand entdeckt. Deren exponierte Sichtbarkeit bleibt zeitgenössischen Fotografiekritikern keineswegs verborgen:

Weit eindrucksvoller als in der Malerei sehen wir in den mit Hilfe der photographischen Technik geschaffenen künstlerischen Personenbildnissen die Hand berücksichtigt. Ein Umformen oder gar Idealisieren wie in der Malerei gibt es hier nicht.²⁹

Die Fotografie lenkt jedoch nicht nur den Blick auf die Hand, sie versichert dem gläubigen Betrachter auch die ›Wahrheit‹ des ›unverfälscht‹ abgebildeten Objekts. Die fotografische Aufnahme beglaubigt noch einmal die physiognomische Treue der Hand, die bereits Lavater konstatiert hatte: Die *fotografierte* Hand wird somit zum eigentlichen Dokument der Individualität ihres Trägers. Diese Bildwerdung der Hand und ihre Nobilitierung zum Objekt der Epistemologie verdankt sich einer Visualisierungstechnik, die ihre Isolierung zum besonderen Bildgegenstand betrieben hat.

Die fotografische Bildwerdung der Hand macht den Bruch, durch den sich die ›Sprache‹ der Hände aus der Hegemonie einer am Modell der gesprochenen Sprache und des Alphabets orientierten Wissensordnung gelöst hat, kenntlich. Der Zuwachs an optischer Evidenz wird jedoch durch einen Automatismus erkaufte, der die Stillstellung ihrer gerühmten Beweglichkeit erzwingt – sie wird den Bedingungen der fotografischen Bildgenerierung unterstellt. Denn die Fokussierung der Hand, ihre Trennung vom Körperganzen, resultiert zunächst aus dem technischen Vorgang der Aufnahme: Sie wird als Objekt in das Sichtfeld der Kamera geholt, ins Licht gesetzt und in einer Pose für die Dauer der Aufnahme arretiert, bevor ihr Bild auf dem fotografischen Träger fixiert werden kann. Das geschieht unter der Maßgabe, dass »in den Händen nahezu die letzte Ausdrucksmöglichkeit der dargestellten Persönlichkeit und eine wertvolle Beigabe zur Steigerung der Charakterwiedergabe« vorliegt.³⁰ Die Priorität des Gesichts als unverwechselbares ›Bild‹ des Menschen wird durch die vielfach singuläre Visualisierung der Hand zumindest in Frage gestellt. Die Hand ist – dank ihrer fotografisch generierten Sichtbarkeit – als physiognomischer ›Ausdruck‹ von Individualität dem Gesicht mehr als ebenbürtig geworden, steigert sie doch im Verständnis der Zeit die Prägnanz des Charakterbildes enorm.

II. HAND-SCHRIFT

Die Fotografie unterhält zur Hand als ihrem Objekt eine besondere Beziehung, die – wie Rosalind Krauss herausgearbeitet hat – Aporien im Feld des Sichtbaren hervortreten lässt: »Die Geste der Hand, die Geste der Spur, die Geste, die aufnimmt, wird wieder und wieder durch eine ganze Bandbreite von Strategien als etwas gezeigt, das das Sehen verschiebt und aussticht.«³¹ Die Aufmerksamkeit, die der Hand im wissenschaftlichen wie ästhetischen Diskurs eingeräumt wird, ist zugleich ein Indiz für ihren gewachsenen epistemologischen Status. Der Häufigkeit ihres diskursiven Auftretens korreliert eine Intensität des Reflektierens über die »*Zeichen der Hände*«. ³² Hat doch insbesondere die Fotografie diese Zeichen inszeniert und damit auf der Ebene der Visualität dem »Eigenleben der Hände« Evidenz verschafft. ³³ Gegenstand der Reflexion sind die medialen Bedingungen der Bildgenerierung, denen die Fotografie unterliegt.

Die Wahlverwandtschaft zwischen Fotografie und Hand hat zu einer einzigartigen Kollaboration zwischen dem Objekt und dem Medium seiner Darstellung geführt:

Die Handfläche als Manifestation des natürlichen Impulses, eine Spur hervorzubringen und zu hinterlassen, hat die Photographie sehr intensiv beschäftigt und das Feld des photographischen Bildes besetzt, das durch sie nicht nur mit der Vergänglichkeit des bloß visuellen Bildes, sondern auch mit der Permanenz der Schrift-Markierung gestempelt wurde.³⁴

Nach dieser Einschätzung von Rosalind Krauss sorgt vor allem die Fotografie für eine der Schrift adäquate mediale Form der Spurensicherung im Bereich visueller Zeichen. Der Schrift verwandt erscheint die Fotografie allein schon durch ihren Namen, der die Selbsteinschreibung des Lichts auf einen sensiblen Träger zum Programm erhebt: *Fotographie*. Zugleich sind Fotografien von Händen in besonderer Weise geeignet, die fotografische Zeichengenerierung selbst zu reflektieren: Indem die Fotografie die Zeichen der Hand auf einem materiellen Träger speichert und ihnen damit zu einer Spur verhilft, die diese Einschreibungen auf der Haut spiegelt, gerät zugleich der Prozess der Zeichenbildung selbst in den Blick. In der Analogie von Fotografie und Schrift tritt die Hand als Bildsymbol in Erscheinung, das metaphorisch für die Wahrheit des Abgebildeten steht und metonymisch auf den Prozess der Zeichenbildung bezogen bleibt: Sie wird hier im Unterschied zur »sprechenden« Hand der Rhetorik, die die Rede nur begleitet, als Organ betrachtet, das Schrift zuerst hervorbringt. Schrift meint in dieser signifikativen Konstel-

lation stets *Handschrift* in doppeltem Sinn – als lesbares Lineament auf dem Handteller und mit der Hand geschriebene.

Ein frühes Zeugnis dieser Wahlverwandtschaft liegt in Nadars Fotografie der *Hand eines Bankiers* aus dem Jahr 1861 vor, die eine der ersten überlieferten fotografischen Darstellungen einer Hand ist. Sie wurde auf der vierten Ausstellung der Société Française de Photographie, die im selben Jahr stattfand, als »étude chiromatique« beschrieben, »tirée en une heure à la lumière électrique.«³⁵ Sophie Aubenas erscheint diese Fotografie in dreifacher Hinsicht ungewöhnlich:

it bears witness to the research undertaken by Nadar beginning in 1858 into taking and printing pictures with electric light; it reveals his momentary interest in the study of the lines of the hand [. . .]; and lastly, it is one of the most original studies of hand in the annals of photography.³⁶

Nadars Experimente mit elektrischem Licht und sein zeitweiliges Interesse an der Handlesekunst hebt auch eine andere Beschreibung dieser Fotografie hervor: »Cette photo nous renseigne sur l'intérêt de Nadar pour les prises de vue à la lumière électrique et sa curiosité, à une certaine époque, pour l'étude des lignes de la main.«³⁷ Woher rührt Nadars gleichzeitiges Interesse an der Chiromantie und am Experimentieren mit künstlichem Licht? Was gaben ihm diese so unterschiedlichen Forschungsgegenstände *zugleich* zu sehen?

Abb. 3

Nadar: Hand eines Bankiers
(1861)



Nadars Albuminabzug zeigt die Innenfläche einer Hand, die laut Titel die eines Bankiers ist, hell ausgeleuchtet vor einem dunklen Hintergrund. Sie liegt seitlich auf einer Ablage, die mit einem dunklen Tuch bedeckt ist, und wird von einem sich hinter ihr befindlichen Gegenstand aufrecht gehalten, sodass der Handteller frontal auf das Kameraobjektiv ausgerichtet ist. Die Fotografie gibt die

Hand bis zum Armansatz wieder, der in einen Jackenärmel übergeht. Von der dunklen Umgebung setzt sich die schmale, ebenmäßige Hand mit feingliedrigen, langen Fingern und abgespreiztem Daumen merklich ab. Die Linien auf der Handinnenseite sind gut zu unterscheiden – unter der künstlichen Beleuchtung treten sie deutlich hervor. Verfolgt man die weißlich schimmernden Handlinien, fällt eine Narbe auf, die – weitaus prägnanter als die anderen Markierungen – vom Ausgang des Handballens bis zum Zeigefingerhöcker verläuft. Bedient man sich chiromantischen Vokabulars, so kann man sagen, dass sie ziemlich genau einen Teil der so genannten »Lebenslinie« verdeckt.³⁸

Diese Koinzidenz bringt eine doppelte Markierung hervor, wird doch hier eine Linie, die für die Chiromantie die Dauer eines individuellen Lebens anzeigt, von einer Spur überlagert, die eine reale Verletzung auf der Hand hinterlassen hat. Der partielle Zusammenfall der chiromantisch bedeutsamen Lebenslinie mit dieser Narbe verschränkt zwei konträre Zeichenpraktiken und das in ihnen abgelegte Wissen: Während die Lebenslinie ein vorgezeichnetes Schicksal in einer gottgegebenen Weltordnung signifiziert, gehört die Narbe zur modernen Wissensordnung der Subjektivität, in der – wie wir seit Nietzsche glauben – Wissen auf schmerzhaften individuellen Erfahrungen und kontingenten Ereignissen gleichermaßen beruht.³⁹ Die an sich unvereinbaren Begriffe Schicksal (Providenz) und Zufall (Kontingenz) fallen in dieser Markierung in eins. Sophie Aubenas bringt dieses auffällige Detail in Verbindung mit Nadars besonderen Fähigkeiten als Fotograf:

Indeed, being informed that this open, baldly revealed hand with a scar across the palm belongs to a banker [...] arouses in the spectator a curiosity tinged with discomfort. [...]. More generally, studies of parts of the body had already preoccupied photographers, following those of painters and draftsmen, but Nadar addressed this subject in his own inimitable way.⁴⁰

Hinter Nadars fotografischer Blicktechnik verbirgt sich jedoch mehr als künstlerisches Feingefühl: Seine Fotografie macht die Narbe als ein Zeichen kenntlich, das im modernen Verständnis vom selbstbestimmten Individuum – unter den Strahlen einer künstlichen Lichtquelle – zum Signifikanten von Individualität wird. Für diese Auffassung zeigen nicht die Linien auf der Hand ein vorgezeichnetes »Schicksal«, sondern die Narbe die Unverwechselbarkeit und Wiedererkennbarkeit einer Person als sein besonderes Kennzeichen an.

Auffällig ist am fotografischen Bild dieser Hand auch die so genannte »Schicksalslinie«, die sich von der Basis des Daumens bis zum Mittelfinger erstreckt: Sie ist bemerkenswert kurz. In der Chiromantie deutet dieses Zeichen auf einen frühen

Tod oder ein »Unglück gegen Lebensende«⁴¹ hin. Mit dieser Hypothek belastet, die Nadars Fotografie offenbart, gerät die Darstellung der *Hand eines Bankiers* zum *Memento Mori*. Die Möglichkeit eines unerwarteten Todes verdoppelt die fotografische Aufnahme gewissermaßen, indem sie die Hand nochmals zu einem Zeitpunkt mortifiziert, an dem die Todesprophezeiung über dem Leben eines Unbekannten schwebt, von dem die Fotografie einzig dessen Hand zu sehen gibt. Da die Identität des Bankiers jedoch nicht aufgelöst wird, gerät die fotografische Aufnahme seiner Hand zum allegorischen Bild, das seine Auslegung gleich mitliefert. Es stellt eine Allegorie auf die fotografische Zeichenpraxis der Mortifikation dar.

Nadars Interesse an der Chiromantie gilt es jedoch in einem diskursiven Feld zu verorten, dessen Konturen – wie seine Experimente mit künstlichem Licht – erst die epistemologischen Voraussetzungen dieses Interesses beleuchten. Dr. Albert Freiherr von Schrenck-Notzing konstatiert in seiner 1920 erschienenen Schrift *Handlesekunst und Wissenschaft*, nachdem er die Geschichte der Chiromantie und ihre Bedeutung für die Kabbala, die antike Philosophie, die mittelalterliche Astrologie und Zauberei nachgezeichnet hat:

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Handlesekunst einen neuen Aufschwung durch die Werke von Stanislas d'Arpentigny (*Science de la main*) und von Desbarolles (*Mystères de la main* 1859), welche mit größerem psychologischem Verständnis und strengerer Kritik geschrieben waren, wie diejenigen ihrer Vorgänger.⁴²

Schrenck-Notzing hebt zwei Autoren hervor, die einerseits versuchten, das chiromantische Wissen zu sammeln und zu systematisieren, sowie es andererseits dem wissenschaftlichen Standard ihrer Zeit anzupassen. Die zweite Auflage von d'Arpentignys Werk *La Science de la main, ou l'Art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main* erschien 1856 in Paris, also wenige Jahre bevor Nadars Fotografie der *Hand eines Bankiers* entstand. Eine weitere Auflage des populären Buchs erschien 1865. Bereits 1843 hatte derselbe Autor seine *Chiromonomie, ou l'Art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main*, die den Gliederbau der Hand behandelt, veröffentlicht. Diese Abhandlung kritisierte Carl Gustav Carus nur drei Jahre später in seiner morphologischen Studie *Über Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand in verschiedenen Personen*. Adolphe Desbarolles' Schrift *Les mystères de la main* von 1859, der er 1884 *Les mystères de l'écriture* folgen ließ, hat bis ins 20. Jahrhundert hinein verschiedene Bearbeitungen, Erweiterungen und Übersetzungen erfahren, sodass auch diesem Werk eine hohe Popularität zugesprochen werden muss.⁴³

Innerhalb dieses diskursiven Raums nimmt die Fotografie aufgrund ihrer zeichentheoretischen Definition als Spur eine besondere Position ein.

Photographie ist ein Abdruck oder eine Übertragung von Realem; sie ist eine photochemisch verarbeitete Spur, die kausal mit dem Ding in der Welt, auf das sie referiert, verbunden ist, wie Fingerabdrücke, Fußstapfen oder Wasserringe, die kalte Gläser auf einem Tisch hinterlassen.⁴⁴

Fotografien mit Fingerabdrücken in Beziehung zu setzen mutet nur auf den ersten Blick seltsam an. Rosalind Krauss' Vergleich hat vielmehr Methode. Er geht auf die Zeichenklassifikation von Charles Sanders Peirce zurück, die dieser 1893 zur Beantwortung der Frage *Was ist ein Zeichen?* aufstellte. Zu diesem Zeitpunkt gehörte die Fotografie bereits zum festen Zeichenbestand der Kultur. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass Peirce sie als Beispiel für die Illustrierung seiner drei Zeichenklassen wählt, die er folgendermaßen definiert:

Erstens gibt es *Similes* oder Icons, die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen. Zweites gibt es *Indikatoren* oder Indizes, die etwas über Dinge zeigen, weil sie

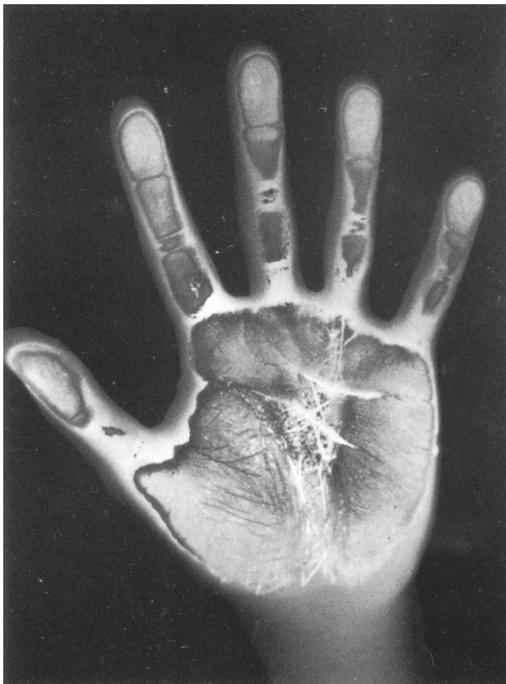


Abb. 4

Roger Parry: Untitled (1930)

physisch mit ihnen verbunden sind. [...] Drittens gibt es *Symbole* oder allgemeine Zeichen, die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft worden sind.⁴⁵

Fotografien sind für ihn semiologisch betrachtet Indizes im Unterschied zu anderen Bildformen wie Zeichnungen oder Gemälden, die Similes, aber auch Symbole darstellen können. Pierce weist jedoch zugleich auf den heteronomen zeichentheoretischen Status der Fotografie hin. Er ordnet das technische Medium funktionslogisch sowohl den Indizes als auch den Similes zu:

Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.⁴⁶

Die technisch erzeugte Ähnlichkeit, die Fotografien zu den Gegenständen, die sie abbilden, unterhalten und die Betrachtern noch im 20. Jahrhundert unheimlich erschienen ist,⁴⁷ ordnet Pierce zeichentheoretisch dem mechanisch-chemischen Prozess der Zeichengenerierung – also der Aufnahme- und Entwicklungsprozedur – unter. Die Fotografie wird somit primär als Spur einer realen Berührung signifiziert. Auf diese Weise erscheint sie Fingerabdrücken und Fußstapfen verwandt. Pierce begründet zeichentheoretisch eine Wahlverwandtschaft zwischen den Zeichen der Hand und den Zeichen der Fotografie, die Nadars *Hand eines Bankiers* sichtbar gemacht hatte. Sein gleichzeitiges Interesse an Experimenten mit elektrischem Licht und der Chiromantie speist sich aus dem epistemologischen Impuls heraus, die Zeichen auf der Hand *fotographisch* in Erscheinung treten zu lassen und als Inskription des Realen lesbar zu machen.

In der chiromantischen Deutungspraxis wird diese Zeichenlogik noch einmal verdoppelt. Indem sie die Linien auf der Handinnenseite als Spuren zukünftiger Ereignisse liest und nicht vergangener – als Spuren, die auf etwas hindeuten, was sich unweigerlich einstellen wird und das sie gewissermaßen »vor der Zeit« beglaubigen –, weist die Chiromantie der Hand die Rolle eines materiellen Zeichenträgers zu und abonniert sie zugleich auf die Schrift als grundlegenden Modus einer deutenden »Lektüre«. Aber auch Form und Größe der Hand sind von nun an wissenschaftlich relevante Zeichen, die gelesen und nach Typen klas-

sifiziert werden können. So konfrontierte bereits Nadars Fotografie der *Hand eines Bankiers* mit der chiromantischen bzw. chiromonomischen zwei konträre Deutungsmuster in *einer* Hand. Im beginnenden 20. Jahrhundert ist insbesondere, wie Rosalind Krauss herausgefunden hat, die surrealistische Fotografie eine Verbindung zur Chiromantie eingegangen: »Das Interesse der Surrealisten für okkulte Phänomene brachte sie sehr nah an die Handlesekunst, das heißt an die Lektüre der Oberfläche von Linien und Spuren in der Hand als einer Art von Selbst-Einschreibung auf dem Körper.«⁴⁸ Von der gewachsenen Popularität der Handlesekunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts berichtete Schrenck-Notzings *Handlesekunst und Wissenschaft* und zeugen die mehrfach wiederaufgelegten Werke von D'Arpentigny und Desbarolles.

Nadars Aufnahme bereitete aber auch die Fetischisierung der Hand vor, wie sie in der Fotografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts geradezu obsessiv betrieben wurde. Man Rays Aufnahme zweier bemalter Hände *Ohne Titel* von 1935 behandelt die Hand als einen heteronomen Zeichenraum. Sie platziert das Händepaar nebeneinander auf einem neutralen Untergrund. Der eine Handrücken ist mit weißer Farbe, der andere im Kontrast dazu mit schwarzer bemalt, beide sind zusätzlich mit feinen Mustern versehen. Die eine Hand erscheint so als optische Inversion der anderen. Beide sehen zudem behandschuhten Händen täuschend ähnlich. Die Farbmuster überziehen die Hände mit einer Hülle, auf der eine zweite Zeichenebene eingetragen ist. Man Ray spielt in dieser Fotografie mit den Masken der Mimikry, mit dem Oszillieren zwischen Sein und Schein. Dieses Spiel macht zugleich die Attraktivität der Hand als sexualisiertes Objekt aus. Denn selbstverständlich handelt es sich bei dem Modell um Frauenhände, die in ihrer Passivität verführerisch wirken sollen. Man Rays Fotografie inszeniert die Hände als Fetisch und stellt ihre Fetischisierung zugleich heraus.



Abb. 5

Man Ray Untitled (ca. 1935)

Im Übergang von einer ›Sprache‹ der Hände zur Zeichenlogik der Handschrift zeichnet sich ein epistemologischer Einschnitt ab: Die Gesten der Hand werden nicht mehr nach der Logik der (analogen) Sprache kodifiziert und grammatikalisiert, sondern die Hand im Modell der Schrift als heteronomes Zeichenfeld signifiziert, das heißt, die Zeichen der Hand unterliegen wie die Schrift einer Verräumlichung und können – der Buchstabenfolge auf einer Buchseite vergleichbar – gelesen werden. Die Fotografie »als eine paradoxe visuelle Bühne für die Hand und ihre Beziehung zum Schreiben«⁴⁹ stellt diese Zeichenlektüre der Hand und ihre Sinneffekte aus. Rosalind Krauss beschreibt Verfahren der Verräumlichung bzw. Verdoppelung, wie sie z. B. in Man Rays Fotografie zur Anwendung gekommen sind und die genau diese Verfahren zur Repräsentation bringen und mithin »das Paradox einer als Zeichen konstruierten Realität – einer Präsenz, die zur Abwesenheit, zur Repräsentation, zur Verräumlichung, zur Schrift, umgebildet worden ist« sichtbar machen.⁵⁰

Im ›älteren‹ Medium der Schrift reflektiert die Fotografie die mediale Form ihrer Zeichengenerierung. Sie adressiert die Schrift als eine ihr vorgängige Zeichenpraxis. Die Hand zeichnet sich dabei als fotografischer Gegenstand *par excellence* aus. Wie die Narbe auf Nadars Aufnahme der Bankiershand eine Allegorie



Abb. 6a/b

»Zwei ausdrucksvolle, gut durchgearbeitete Darstellungen des sensitiven Typs, nach Altersstufen geordnet.« (Fotografien von Willot und Gret Widmann)

auf die fotografische Mortifikation darstellte, so können Fotografien schreibender Hände als allegorische Ausfaltungen dieser Logik der Signifikation gelten. Weist doch die Handschrift ihren Urheber als ebenso unverwechselbar aus wie jene Narbe oder der Fingerabdruck. So bezeichnet das lateinische *stylus* nicht nur das Schreibgerät, sondern auch den individuellen Schreibstil. Kaum verwunderlich ist daher, dass Adolf Koelsch in seinen fotografischen Bildatlas eine große Anzahl von Darstellungen schreibender Hände aufgenommen hat.

III. HAND-WERK

Koelschs fotografisches Tableau stellt zugleich den Ort dar, an dem eine Tendenz der visuellen Isolierung und Verwissenschaftlichung der Hand greifbar wird – ihre Klassifizierung. Mit dieser Tendenz ist eine Differenzierung des beobachteten Gegenstandes verbunden. D'Arpentigny und Desbarolles hatten in ihren Chirognomonien sieben Grundformen der Hand unterschieden, »in denen eine spezifische Beschäftigung, Charaktereigenschaften oder auch bestimmte Berufstätigkeiten, d. h. psychische Eigentümlichkeiten mit bestimmten physischen Merkmalen und Formen der Hand korrespondieren.«⁵¹ Diese vielfach rezipierte Einteilung verdient es, hier vorgestellt zu werden: Die Grundform stellt die so genannte »elementare Hand« dar, die Menschen von beschränkter Intelligenz, die groben Arbeiten nachgehen, zugesprochen wird. Die »Arbeitshand« zeichnet gemeinhin Geschäftsleute aus, »in deren Tätigkeit Zahlen eine große Rolle spielen.«⁵² Das Charakteristikum der »artistischen Hand« bildet ihr wohlgeformter Bau. Dagegen ist die »nützliche Hand« des »guten Beamten und Bürgers« weniger ebenmäßig. Die »philosophische Hand« verfügt über knotige Finger, die »auf abstrakte Logik und die Lösung schwieriger psychischer Probleme« deuten. Die »psychische« Hand besitzt eine zugespitzte Form und ist »die schönste und seltenste Form«: »Dieser Typ zeigt Personen an, die über ihr Milieu weit herausragen durch Intelligenz, hohe Gesinnung und Idealismus. Sie deutet auf Mystizismus, weiten geistigen Horizont, auf Kontemplation und Genie.« Die siebte und letzte Klasse stellt »eine Mischform ohne speziellen Typ« dar. Sie »ist charakteristisch für Individuen, die von allem etwas wissen oder auch von nichts, so z. B. für Journalisten, Zwischenhändler etc.«

Diese Aufstellung, so willkürlich ihre Logik des Verhältnisses der Handformen zu den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen auch sein mag, dürfte eines klarmachen: Die Hand fungiert hier nicht mehr als Mittler einer rhetorischen Körpersprache oder eines visuellen Symbolsystems, sondern vertritt als *pars pro*

toto – die Nennung neuer Berufsstände wie der des Journalisten oder die Auffassung von Genialität zeigt es an – einen sehr zeitgemäßen Gesellschaftskörper. Auch interessieren hier nicht mehr Handlinien oder die Deutung des Charakters bzw. der Zukunft eines bestimmten Individuums. Nadars *Hand eines Bankiers* erscheint in diesem Kontext weniger als fotografische Studie in Chiromantie als vielmehr in sozialer Typologie, denn die Anonymität ihres Trägers bleibt zugunsten einer berufsspezifischen Klassifizierung gewahrt. Der Vergleich und die Einteilung von Händen spiegeln die Gesellschaft als Ganzes wider, zeichnen den Einzelnen als Vertreter einer bestimmten Klasse oder eines bestimmten Berufes aus. ›Moderne‹ Chirologen wie Hans Reuter gehen davon aus, dass sich die sozialen Lebensumstände wie die Tätigkeiten selbst in den Handformen abbilden:

Interessant ist der Vergleich der Hand eines Tischlers und eines Holzbildhauers, die in ihrer Gliederung ganz bedeutende Unterschiede aufweisen, obwohl beide mit gleicher Kraft den Holzhammer, Hobel usw. zu führen haben. So sehr wird die äußerliche Form der Hand durch Arbeit und Denktätigkeit beeinflusst. [...] Die Hand des geistigen Arbeiters ist fein ausgebildet, die Finger etwas spitz zulaufend mit leichten Anschwellungen an den Gelenken. Die Künstlerhand zeigt ähnliche Merkmale.⁵³

Diese Morphologie räumt dem Gliederbau der Hand – also der Chirognomonie – den Vorzug vor der Chiromantie, der Deutung des Schicksals aus den Handlinien, ein. Das ist der wissenschaftliche *turn*, den jegliche »Handlesekunst« im 19. Jahrhundert vollzieht.

Diese Wende lässt sich auch an Koelschs Studie *Hände und was sie sagen* ablesen. Er beginnt sie mit einem Resümee, das der diskursiven Neubewertung der Hand Rechnung trägt:

Es wird gegenwärtig in Publikationen von allerlei Art der menschlichen Hand so viel Aufmerksamkeit erwiesen, daß man meinen könnte, es gehöre fast nichts dazu, etwas Wahres über sie auszusagen [...] solange man sich auf die Vorführung ›schöner Hände‹ oder ›tätiger‹ Hände [...] beschränkt – oder solange man nur darauf ausgeht, den Ruhm zu erneuern, welcher der menschlichen Hand, als zweitem Gesicht, von Dichtern, bildenden Künstlern und nachdenklichen Naturbeobachtern aller Zeiten verliehen wurde.⁵⁴

Dem ästhetischen wie dem physiognomischen Zugang zu seinem Gegenstand erteilt auch Koelsch eine Absage: »Hier kann man nicht fehlen oder in Schwierigkeiten geraten. Denn es gibt fast nichts zu ergründen.«⁵⁵ Wenig anders verhält es sich mit der Lehre der Chiromantie, deren Deutungspraxis er gleichfalls kritisiert. Mit der Physiognomik und der Handlesekunst benennt Koelsch zwei ›alte‹ Wissensformationen, die neben der rhetorischen Actio-Lehre nicht nur die Existenz einer ›Sprache‹ der Hände behauptet hatten, sondern zugleich die Lesbarkeit der Handzeichen voraussetzten. Deren Zeichensystemen versagt Koelsch jedoch die wissenschaftliche Anerkennung. Er stellt seine Untersuchung vielmehr auf die Basis der zeitgenössischen Konstitutionslehre und klassifiziert – wie bereits D’Arpentigny und Desbarolles – kulturell, ethnisch und sozial verschiedene Handtypen, die noch einmal nach Geschlecht und Alter variieren. Schließlich definiert Koelsch drei Grundtypen – den Ernährungstyp, den Bewegungstyp und den Nerventyp –, die wiederum untereinander kombinierbar sind, sodass sich zahlreiche Mischformen aus ihnen ableiten lassen.⁵⁶

Das Zugeständnis von »Mischformen ohne speziellen Typ«, das sowohl D’Arpentigny, Desbarolles und Koelsch machen, ist als Indiz des normativen Impulses ihrer Typologien zu werten. In ihre Klassifikationen fließt jedoch eine grundsätzliche Differenzierung der Hand in Arbeitsinstrument und Ausdrucksorgan ein. Diese Unterscheidung prägt die Rede über die kulturelle Bedeutung der Hand zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Koelschs Abhandlung fußt selbst wiederum mit der Konstitutionslehre auf einer zweifelhaften wissenschaftlichen Prämisse.⁵⁷ Sie soll den folgenden Überlegungen daher nur zum Ausgangspunkt dienen, um einen erneuten Diskurswechsel zu beschreiben, in dem die Hand aus jeglicher funktionalen Logik entlassen und zum Symbol einer gesteigerten Individualität stilisiert wird.

IV. ARBEITSHAND

Die Typologien der Hand, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden waren, zeichneten das Bild einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft, deren Bürger nach Berufsgruppen und ihren vorherrschenden manuellen Beschäftigungen klassifiziert werden konnten. Gegen Ende des Jahrhunderts nehmen Arbeitsphysiologie und Ergonomik menschliche Bewegungsabläufe in den Blick, um sie unter arbeitsökonomischen Gesichtspunkten zu optimieren. Dabei galt es, insbesondere die Bewegungen der Hand zu disziplinieren und zu vereinheitlichen, um sie für den Einsatz in der industriellen Massenfertigung zu rüsten:

Die Teilung der Arbeit benötigt das Wissen um die Struktur menschlicher Bewegung, die Mechanisierung und der Einsatz der Arbeitsmittel die Kenntnis von ihrer Anpassungsfähigkeit. 1880 begann Frederick Winslow Taylor mit der Erforschung von Arbeitsabläufen durch Zeitstudien, im gleichen Jahrzehnt untersuchten Marey und andere fotografisch das Verhalten des menschlichen Körpers während eines Bewegungsvorganges.⁵⁸

Die Analyse von Bewegungsabläufen bedurfte allerdings einer besonderen Aufzeichnungstechnik – der Chronofotografie, die eine zeitlich nur geringfügig versetzte Folge von Einzelaufnahmen ermöglicht. Um Bewegungsvorgänge in ihrer zeitlichen Abfolge zu studieren, konstruierte Eadweard Muybridge mobile Batterien von bis zu 24 Kameras, die zum Beispiel durch den chronometrischen Modus eines Uhrwerks miteinander verbunden kurz nacheinander eine Aufnahme auslösten. Die einzelnen Fotografien wurden nach ihrer Entwicklung zu Serien komponiert und diese Bildsequenzen auf einem Negativ abgeleitet, um den aufgezeichneten Bewegungsvorgang zu veranschaulichen.

Diesen Diskurswechsel markiert Eadweard Muybridges chronofotografische Serie *Movements of the Hand*, die Teil seiner 1887 erschienenen, enzyklopädisch angelegten Darstellung *Animal Locomotion* ist. Sie zeigt unter anderem Bildfolgen unterschiedlicher Handbewegungen, die aus vier Reihen mit jeweils sechs Einzelaufnahmen bestehen: klatschende Hände, Hände, die einen Ball halten oder einen Stift führen. An diesen Sequenzen lassen sich zum ersten Mal einzelne Stadien des Bewegungsverlaufs dieser zielgerichteten Gesten studieren. Auffällig ist, dass Muybridge ausschließlich alltägliche Handlungen ausgewählt hat, die in verschiedenen Situationen auftreten können. Seine fotografischen Reihen verräumlichen diese Bewegungen der Hand: Durch sie wird die zeitliche und räumliche Ausdehnung einer Geste *zugleich* sichtbar.

Darüber hinaus nutzt Muybridge die Chronofotografie, um Bewegungsabläufe zu schematisieren. Häufig benutzt er als Hintergrund seiner Aufnahmen ein helles Gitternetz. Körperbewegungen werden auf diese Weise in ein Koordinatensystem übertragen, das jede Position eines jeden an der Bewegung beteiligten Körperteils räumlich und über die Reihenfolge der Einzelaufnahmen auch zeitlich bestimmbar macht. Muybridge resignifiziert mit den Mitteln der Chronofotografie ein beschränktes Repertoire von Körpertechniken wie das Gehen und von alltäglichen Gesten, die aufgrund ihres konkreten Praxisbezugs leicht verständlich sind. Die Befreiung der Hand aus dem gleichsam statischen Gestensystem der Rhetorik und ihrer sprachanalogen Kodifizierung führt zu einer geome-

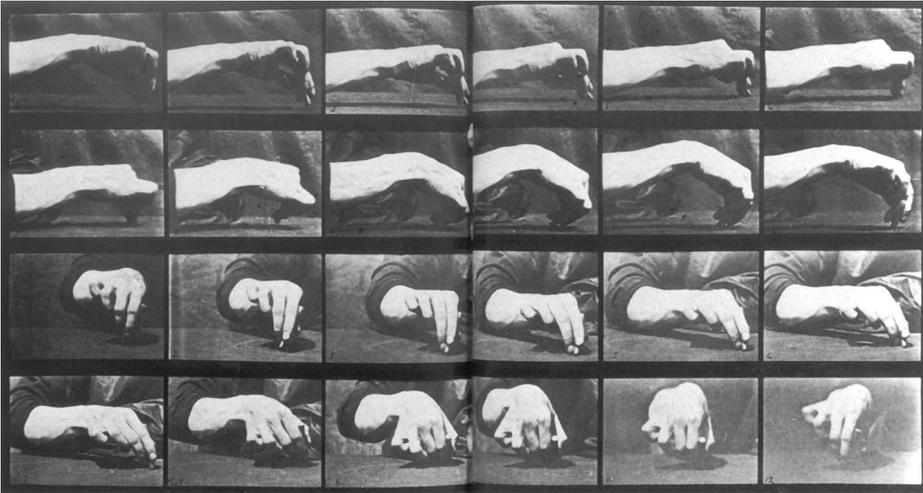


Abb. 7 Eadweard Muybridge:
Movements of the Hand (1887)

trisch-mathematischen Formalisierung von Handbewegungen, die sich als Effekt des Medienwechsels zur Chronofotografie beschreiben lässt: »Signifikante Körperbewegungen sind am Ende mathematische Kurvendiskussionen.«⁵⁹

Die Bewegungskurven, die sich aus Muybridges chronofotografischen Bildsequenzen abstrahieren ließen, signifizierten manuelle Tätigkeiten, die in Arbeitsprozesse eingliedert werden konnten. Seine Serie mit Aufnahmen einer schreibenden Hand führt noch einmal auf die »merkwürdige Beziehung zwischen Photographie und Handwerk oder Handschrift«⁶⁰ zurück, die Rosalind Krauss zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zur künstlerischen Fotografie der 1920er Jahre gemacht hat. Zu den technischen Voraussetzungen dieser Liaison gehört mit Sicherheit das Aufkommen leichter und bedienungsfreudiger Handkameras zur selben Zeit, die Berufsfotografen wie Amateuren das »Knipsen« erleichterten. Die Fotokamera selbst wurde handlich.

Schaut man sich die Flut fotografiertter Hände aus jenen Jahren an, dann fallen die unterschiedlichen Formalisierungen auf, die entweder Körpertechniken wie das Schreiben vermitteln oder die Symbolisierung ihres Bildgegenstandes betreiben: Einerseits zeigt die Fotografie dieser Zeit verstärkt tätige Hände – Hände, die mit einer Arbeit beschäftigt sind. Als deiktisches Instrument weisen diese Hände zugleich auf die Tätigkeit hin, die sie ausführen – das heißt, sie stellen das, was sie tun, als Tätigkeit aus. Mit gleicher Faszination am Gegenstand inszeniert die Fotografie andererseits expressive Haltungen und Bewegungen der Hand, die in keinem bestimmten Handlungszusammenhang stehen.

In diesen verschiedenen Funktionalisierungen der Hand wird die Differenzierung in arbeitende und expressive Hand, die in den Typologien D'Arpentignys und Desbarolles angelegt war, wieder aufgenommen und noch einmal vertieft. Eine Überblendung dieser Differenz liegt in El Lissitzkys Fotocollage *Komposition* von 1924 vor. Sie zeigt eine Hand, die auf einem Blatt Millimeterpapier aufliegt und einen Zirkel hält, der eine Ellipse beschreibt. Ihre Stellung mit der offenen Handfläche ist der von Nadars Bankier vergleichbar, auch ist sie am Armabsatz abgeschnitten. Mit dieser Positionierung einer tätigen Hand gibt sich der Fotograf als geistiger Arbeiter zu erkennen. Ihre Bewegungen sind zielgerichtet und verlaufen in den Bahnen einer geordneten Kreativität, gleichermaßen angelernt wie in täglicher Praxis geübt. Die Hand führt einen Zirkel – nicht erst seit Dürers *Melencholia* ikonografisches Symbol für den Weltkonstrukteur. In einer anderen Arbeit aus demselben Jahr verwendet El Lissitzky das Motiv erneut. Sie trägt den Titel *Der Konstrukteur* und überblendet Auge und Hand des Künstlers, die wiederum einen Zirkel hält – ein Selbstporträt des Künstler als Typograf. In dieser fotografischen Konstruktion gehen Auge und Hand eine zeichenlogisch enge Verbindung ein, setzt sie doch beide als Organe der Erkenntnis wie des künstlerischen Schaffens, die aufeinander angewiesen sind, gleich.

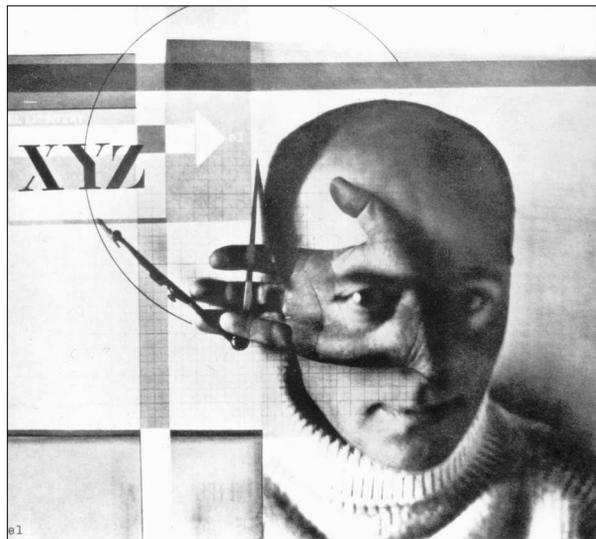


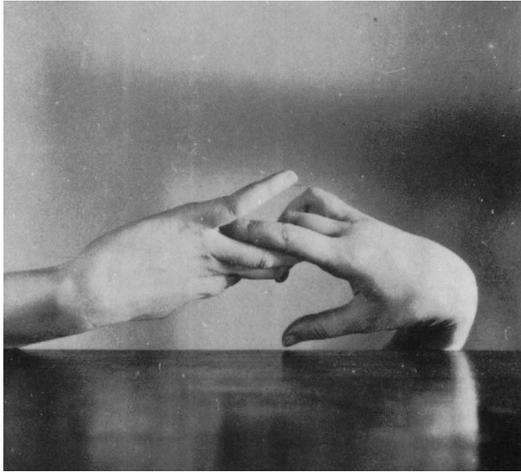
Abb. 8

El Lissitzky: *Der Konstrukteur* (1924)

Im Bild einer tätigen Hand inszeniert El Lissitzky zugleich sein künstlerisches Selbstbild, denn sie zeigt metonymisch seine kreative Individualität an. Dadurch unterscheidet sich diese arbeitende Hand von Händen, die die immer gleichen Bewegungen in optimierten Arbeitsabläufen verrichten. El Lissitzkys

Abb. 9 a–c

Hans Bellmer: Untitled (1934)



Konstrukteur leitet den Übergang von den allgemeinen Körpertechniken der Hand zu den individuellen Ausdruckstechniken ein, in denen Beweglichkeit und Sensibilität der Hand erneut signifiziert werden. Hans Bellmers Serie von drei Fotografien zweier ineinander verschlungener Hände (*Ohne Titel* von 1934) greift das Wahrnehmungsdispositiv der Chronofotografie auf. Sie zeigt einen Bewegungsablauf, allerdings in äußerster Verknappung, um jedem Einzelbild wieder eine größere Aufmerksamkeit zu verschaffen, ohne ihren Zusammenhang untereinander aufzulösen. Denn diese agierenden Hände scheinen einer Choreografie zu folgen, einem genau kalkulierten Spannungsbogen. Sie erinnern an ein tanzendes Paar, das im Sog der Bewegung schrittweise zueinander findet. Bellmer legt dieser narrativen Szenenfolge einen bühnenartigen Bildaufbau zugrunde: Die Hände sind nur bis zum Armansatz zu sehen, die Arme verschwinden dagegen – wie beim Puppentheater – hinter einer Tischkante. Nur agieren die Hände hier nicht unter der Verkleidung einer Handpuppe, sondern sind in ein Spiel verwickelt, das sie selbst zum Gegenstand hat. Bellmer verfolgt hier die Idee einer expressiven Hand, die – jenseits aller Funktionalisierungen – Gefühlslagen darstellt. Diese Ausdruckshand füllt nicht nur die Rolle als *pars pro toto* des ganzen Körpers aus; sie vertritt die Individualität seines Trägers, wobei die Geste als das Individuelle erscheint.

V. AUSDRUCKSHAND

Informiert durch chronofotografische Bewegungsstudien entwickelte die experimentelle Psychologie des 20. Jahrhunderts ein Interesse an der Erforschung gestischer Bewegungen. Auguste Flach, eine Schülerin des Ausdruckspsychologen Karl Bühler, stellt in ihrem Aufsatz *Die Psychologie der Ausdrucksbewegung* am Beispiel der konventionellen Geste der Bitte die These auf, dass

das Symbol allein, die Geste der erhobenen Hand, mit dem Handteller nach oben [...] vieldeutig [ist]. Eindeutig und überzeugend wird sie erst durch die Dynamik der Bewegung. [...] Es hat sich gezeigt, daß die bloße Geste als statische Haltung tot, leer und vieldeutig ist. Erst wenn das bitende Verhalten hinzukommt, bringt die Gebärde wirklich eine Gemütsbewegung eindeutig zum Ausdruck.⁶¹

Die experimentelle Psychologie hat gelernt, Gesten in ihrem situativen Zusammenhang zu sehen und in ihrem Bewegungsverlauf zu studieren. Damit rückt

sie vom statischen Gesteninventar ab, wie es die Rhetorik und deren gleichfalls statische visuelle Repräsentationsweisen tradiert hatten. Gegen die konventionalisierte Bedeutung von Gesten behauptet diese Psychologie die grundsätzliche Bedeutungsoffenheit jeder scheinbar noch so konventionellen Geste wie die der zur Bitte erhobenen Hand: Erst im Zusammenhang mit dem Bewegungsverlauf und dem Verhalten, das diese Geste begleitet, gebe sie *eine* Bedeutung preis. Die Beobachtung dieser Bedeutungsoffenheit von Gesten erfordert allerdings ein technisches Medium, das Bewegungsparameter wie den Rhythmus und den Spannungsbogen einer Geste analysierbar machen.

Bereits Muybridges chronofotografische Bewegungsstudien hatten trotz der »bildlichen Zerstückelung«⁶² des Bewegungsverlaufes vor Augen geführt, dass die Hand beim Ausführen einer Geste nie stillhält, sie sich vielmehr aus koordinierten Einzelbewegungen aufbaut – dass sie keinen Zustand, sondern einen Vorgang darstellt. Doch erst mit dem Film steht der wissenschaftlichen Forschung wie der populären Unterhaltung ein Dispositiv zur Verfügung, das die Hand als Proteus von Gesten neu erfindet. Étienne-Jules Marey hatte bereits 1888 als einer seiner ersten kinematographischen Experimente die filmische Illusion einer Handbewegung demonstriert und ihr Öffnen und Schließen auf einem Filmstreifen festgehalten.⁶³ Und George Demeny, sein Assistent, zeichnete 1893 die Handbewegungen eines Zauberers auf. In diesen frühen Belegen von filmisch fixierten Handbewegungen oszilliert die Hand bereits zwischen Objekt physiologischer Forschung und suggestivem Ausdrucksträger. Die filmisch erzeugte Steigerung ihrer Expressivität verdankt die Hand zugleich der Emanzipation von ihrer Funktion als »Motor« (Leroi-Gourhan) von Arbeitsabläufen.

Die »Arbeitshand« bezeichnet der Arbeitspsychologe Fritz Giese deshalb als Vorstufe der Ausdruckshand: Sie ist »die werktätige Extremität, die in ihrem Tun gewissermaßen mit effektiven Leistungen, mit schöpferischem Sein des Ichs verbunden ist.«⁶⁴ Dagegen bezeichnet die »Ausdruckshand [...] die psychisch gestaltete, im immateriellen Feld tätige Extremität, die nicht so [sehr] schöpferisches Organ, als Spiegel seelischer Einstellungen des Ichs sein möchte und nützlicher Ausdrucksgebarung fern bleibt.«⁶⁵ Erst im Reich der Ästhetik, des schönen Scheins, gelangt die Hand zu einer Dignität, die sie als Spiegel der Seele dem Auge gleichstellt. Dort wird sie der hermeneutischen Leitunterscheidung von Oberfläche versus Tiefe unterstellt und als gestaltete Form interpretiert, die auf einen verborgenen Inhalt hinweist. Die Frage nach einer »formalen Sprache«⁶⁶ der Ausdruckshand bezieht Giese zugleich auf ihre kulturelle Formung; er unterscheidet statische von dynamischen, intuitive von erlernten Ausdrucksformen:

Formgemäß arbeitet die Ausdruckshand mit Gesten; letztere werden in komplexer Beziehung unterstützt in der Mimik der Gesamtgestalt. Beides erzielt die Haltung, die am künstlerischen Standpunkt der Pose erfassbar ist. Hierbei sind zu trennen stabile und labile Ausdrucksformen, je nachdem starre Posen oder ineinander übergehende Posenfolgen = Bewegungsabläufe Inhalt der formalen Sprache der Ausdruckshand wurden.⁶⁷

Die autonome Gestaltung dieser Bewegungsabläufe der Ausdruckshand, die »freizügig, spontan und im engeren Sinne ›produktiv‹ sein« können,⁶⁸ bildet das entscheidende Kriterium für ihre Absetzung von der Arbeitshand.⁶⁹

Die Ausbildung der individuellen Ausdruckshand erfolgt nach einem pädagogischen Programm.⁷⁰ Giese benennt vier Stufen auf dem Weg der Emanzipation von der Arbeitshand: 1. die »darstellende, repräsentative Ausdruckshand«, die im konventionellen Sinn Gesten ausführt; 2. die »›imitative‹ Ausdruckshand«, die der spielerischen Einfühlung in einen emotionalen Zustand und deren Darstellung dient; 3. die »›expressive‹ Ausdruckshand« oder »Entspannungshand«, die »innere Hemmungen, Komplexe« abzureagieren hilft und 4. als ihre höchste Ausprägung die »›suggestive‹ Ausdruckshand«, die erst im Bezug zu Umwelt und Publikum wirksam wird.⁷¹ Zu deren Beschreibung ruft Giese, wie Stefan Rieger beobachtet hat,⁷² das Kino als Rezeptionsmodell auf:

Sie ist, könnte man hinzufügen, kino-dramatisch gemeint; sie braucht innerlich Umgebung: Zuschauer und Mitwirkende. Sie ist nie bloß ich-bezüglich gedacht. Diese Ausdruckshand lockt, droht, befiehlt, treibt an, wehrt ab, usw.: anderen, die um das Ich gegeben sind.⁷³

Erst das Kino bietet die ideale mediale Bühne, auf der sich die Hand zur Ausdruckshand formen lässt. Wenn Fritz Giese die Ausdruckshand in der »kino-dramatischen« vollendet sieht, wiederholt er damit, was psychologisch argumentierende Filmtheorien wie Hugo Münsterbergs 1916 erschienene »psychologische Studie« *Das Lichtspiel* vor ihm über die Bedeutung der Hand für Aufmerksamkeitslenkung, Suspense und Narration im Dispositiv der filmischen Großaufnahme bereits beschrieben haben.⁷⁴ Lew Kuleschows Plan zu einer Studie mit dem Titel *Expressive Hände* aus dem Jahr 1923 kann deshalb als filmische Blaupause für Gieses »›suggestive Ausdruckshand« angesehen werden. Kuleschows Filmprojekt sollte einzig die Expressivität von Händen darstellen und die Zeichen der Hand endgültig vom rhetorischen Gesteninventar wie von ihrer Markierung als Schrift und Funktionalisierung als Arbeitshand befreien. Damit wird zugleich

die Hand auf den Ausdruck von Affekten abonniert. Der Film eröffnet ihr auf dem Feld der Visualität neue Bedeutungsweisen, überstellt sie aber zugleich deren Kontrollmechanismen:

Der Zerhackung von Bewegungen in der Kinematographie entspricht damit auf der Seite der Konstruktion [...] die Parzellierung des Körpers, seine Durchdringung mit Zeit, eine minutiöse Kontrolle für die Rhythmisierung usw. Im filmischen Dispositiv wird so aus der Perspektive der Diachronie die Latenz einer Codierung sichtbar, deren Medium, wenn überhaupt wahrgenommen, die Schrift war.⁷⁵

Diese latente Kodierung wollen Filmprojekte wie das Kuleschows hinter sich lassen. Mit der Fragmentierung des Körpers in der Fotografie, die durch die »Atomisierung des Sichtbaren« in der Chronofotografie noch einmal verschärft wurde, wurden auch Widerstände gegen die Kodifizierbarkeit des Körpers erzeugt.⁷⁶

Diese Widerstände formierten sich gegen die typologischen Klassifikations-schemata und ihre fotografischen Bildatlanten und fanden in der expressiven Hand und der individuellen Geste einen gemeinsamen Angriffspunkt. Während die Fotografie in der Hand einen wahlverwandten Bildgegenstand entdeckte und zugleich arretierte, der sich einerseits inszenieren und auratisieren ließ, andererseits aber für wissenschaftliche Bedeutungsproduktionen offen war, weckte der Film dagegen erneut das Interesse an Beweglichkeit und gestischer Freiheit der Hand – man begann, die Bewegung als solche zu analysieren. Während Muybridge den Bewegungsverlauf einer Geste in einer repräsentativen Auswahl von Einzelaufnahmen synchronisierte und damit die Zerstückelung des Bewegungsprozesses im Nachhinein aufzuheben schien, schärfte der Film die Wahrnehmung von Rhythmus und Choreografie einer gestischen Bewegung. Der Film nimmt dadurch die Schematisierung der Bewegung, die die Chronofotografie vornahm, wieder zurück, um dagegen individuelle Ausformungen von Gesten durch die technische Möglichkeit beliebiger Wiederholung und Variation auszutesten.

Die Befreiung von der Logik der Sprache, der Kodifizierung durch Schrift und der Funktionalisierung im Arbeitsprozess ist jedoch selbst wiederum nur Effekt einer kulturgeschichtlichen Zäsur. In der industriellen, hochgradig automatisierten Massenfertigung sind viele Betätigungen der Hand im Arbeitsprozess überflüssig geworden. Indem immer mehr Funktionen der Hand auf Maschinen übergehen, die komplexe Fertigungsprozesse bewältigen können, verlieren auch die einstmals erlernten und geübten Bewegungsabläufe der Handhabung von Werkzeugen oder Material und die Speicherung von »Operationsketten« im on-

togenetischen Gedächtnis ihren Sinn.⁷⁷ Damit scheint aber auch *das Schicksal der Hand* besiegelt und ihr »endloser Höhenflug«, der vom »oberen Paläolithikum bis ins 19. Jahrhundert«⁷⁸ angedauert hat, beendet:

Es wäre nicht sonderlich wichtig, daß die Bedeutung der Hand, dieses Schicksalsorgans, abnimmt, wenn nicht alles darauf hindeutete, daß ihre Tätigkeit eng mit dem Gleichgewicht der Hirnregionen verbunden ist, die mit ihr in Zusammenhang stehen. [...] Mit seinen Händen nicht denken können bedeutet einen Teil seines normalen und phylogenetisch menschlichen Denkens zu verlieren. Auf der Ebene des Individuums und vielleicht auch auf der Ebene der Spezies stehen wir also in Zukunft vor dem Problem einer Regression der Hand.⁷⁹

Diese Regression ist die Kehrseite der vermeintlichen Autonomie als Ausdruckshand.

Nicht umsonst spricht Fritz Giese von einer »doppelten Kultur der Arbeits- und Ausdruckshand«, die es zu überwinden gelte, »um das Endziel, die Heranbildung von in sich selbst fest geschlossenen Persönlichkeiten, besser zu verwirklichen.«⁸⁰ In der »Möglichkeit einer Handkultur« sieht er die Lösung »seelischer Verwicklungen im Individuum selbst«, das zwischen »Tatmenschen und Gefühlsseele« zerrissen sei, und empfiehlt »Handerziehung« als probates therapeutisches Mittel.⁸¹ Durch sie solle es

möglich sein, die seelische Stellungnahme des Menschen zu Sachverhalten und zu Leuten ebenso zu regeln und zu beeinflussen, wie die Labilität der Seele überhaupt. Das alles ist gleichsam Erziehung zum inneren Gleichgewicht und [...] Vorbedingung für jene andere ›Erziehung zur Tat.«⁸²

Mit Fritz Gieses pädagogischem Projekt einer »Handkultur« erreicht die Kulturalisierung der Hand als Ausdruckshand ihren Zenit. In der autonom gesetzten Ausdruckshand vollendet sich ein Prozess der Individualisierung der Geste, der in Engels Ausdruckstheorie visioniert und mit den Darstellungspraktiken der Fotografie, durch die die Hand zum besonderen Objekt der Epistemologie aufgestiegen war, die Ebene der Sichtbarkeit erreichte. In der Suggestivität einer »kino-dramatisch« gesteigerten Ausdruckshand gelangt er zur kollektiven Wirksamkeit. Gieses Projekt der Handerziehung bleibt jedoch Utopie. Als Gegenentwurf zu den Semantisierungen der Hand durch Sprache, Schrift oder Typologie bleibt sie nicht

vor deren Fallstricken bewahrt. Die Verweigerung von Kodifizierung im Zeichen einer inkomensurablen Individualität lässt sich nur vor dem Hintergrund einer Unausweichlichkeit von Kodierung vollziehen.

Konkret: Die Individualisierung der Geste formuliert ein Gegenprogramm zu Versuchen einer Normierung von alltäglichen Handbewegungen, wie sie etwa Frank und Lilian Gilbreth in Anlehnung an Etienne-Jules Marey bereits in den 1910er Jahren unternommen haben, um Taylors Ideen einer Optimierung von Bewegungen im Arbeitsprozess umzusetzen.⁸³ Die Steigerung der Ausdruckshand zum Ausweis von Individualität wehrt solche Versuche wie die einer Klassifizierung von Gesten in einem Lexikon ab, von dem Filmtheoretiker wie Béla Balázs auch träumten.⁸⁴ Ihre Heimstatt findet eine solche radikale Abkehr von gestischer Kodifizierbarkeit in fotografischen Darstellungen von Händen, die das Objekt als solches fetischisieren oder es unter den Imperativ der Expressivität stellen. Durch Aufnahmen von Händen, die »Individuen von nicht verwechselbarer Einmaligkeit« seien, werden – so glaubt Arthur Gläser – dem Fotografen »Erleuchtungen zuteil [. . .], die offenbarend wirken im letzten Sinn.« Denn »[g]eisterhaft fast tauchen diese Hände auf aus irgendeinem Nichts«, um ein »neues Sehen, ein neues Zeigen, neue Wahrheit und Schönheit« zu verkünden.⁸⁵ Rilke sah die »eigene Kultur« der Hände in ihrer Geschichte begründet. Es ist die Geschichte ihrer wechselvollen Sinnerzeugungen, von denen ihre Bilder Auskunft geben.

- 1 »Geste« geht auf das lateinische Wort »gestus« zurück, das allgemein eine Bewegung oder Haltung des Körpers und im Besonderen eine Bewegung eines Körperteils, insbesondere der Hand bezeichnet. Die Ableitung »gestire« wird in der Bedeutung »ein Gefühl ausdrücken« verwendet.
- 2 Jacques Derrida untersucht den Topos der Zeichenhaftigkeit der Hand am Beispiel der Philosophie Heideggers, für den die Hand »das Eigene des Menschen als Zeichen/Monstrum« darstelle; vgl. ders.: Heideggers Hand (Geschlecht II), Wien 1988, S. 57.
- 3 Quintilian: *Institutio oratoria*, XI 3, S. 65 ff., hier zit. nach Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart² 1968, S. 229.
- 4 Volker Saftien: *Rhetorische Mimik und Gestik. Konturen epochenspezifischen Verhaltens*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 77 (1995), S. 197–216 (hier: S. 207).
- 5 »Die Bilder- und Körpersprache der Gestik ist ein kulturelles Produkt, mit dessen Hilfe das soziale Subjekt geformt wird und an dessen Ausarbeitung es selbst beteiligt ist. Mit dem Erwerb von Gesten findet eine Einfügung in kulturelle Körper- und Bildtraditionen statt, die im Umgang mit Gesten artikuliert und auf jeweils gegebene Bedingungen bezogen werden.« Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek 1999, S. 83 f.
- 6 John Bulwer: *Chirologia: or the Natural Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manual Rhetorick. Consisting of the Naturall Expressions, degested by Art in the Hand, as the chiefest Instrument of Eloquence, by Historicall Manifesto's, Exemplified Out of the Authentique Registers of Common Life, and Civill Conversation*, London 1644.
- 7 Vgl. Jacob Leupold: *Theatrum Arithmetico-Geometricum, das ist: Schau-Platz d. Rechen- u. Meß-Kunst, darinnen enthalten dieser beyden Wissenschaften nöthige Grund-Regeln u. Handgriffe so wohl, als auch d. unterschiedene Instrumente u. Maschinen, welche theils in d. Ausübung auf d. Pa-*

- pier, theils auch im Felde besonderen Vortheil geben können, insonderheit wird hierinnen erklärt d. Nutzen u. Gebrauch d. nicht gnugsam zu preisenden Proportional-Zirkels, Leipzig 1727. Vgl. insbes. die Kapitel: »Der Alten Finger-Rechnung«, »Anweisung zur Darstellung römischer Zahlen und Buchstaben mit den Fingern«, »Maniloquio, oder die Sprache der Hände«.
- 8 Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden 1998, S. 217.
- 9 Vgl. zum Einfluss der rhetorischen Gestik auf die Malerei der Frühen Neuzeit: Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt/M. ²1988, bes. S. 76–93.
- 10 Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M. 1984, S. 351.
- 11 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl* hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, S. 199.
- 12 Ebd., S. 201.
- 13 Ebd.
- 14 Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik (1772) und Hundert physiognomische Regeln*, hg. v. Karl Riha und Carsten Zelle, Frankfurt/M. 1991, S. 116 (Nachwort).
- 15 Einen kurzen Überblick über die Geschichte der Handlesekunst gibt Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: *Handlesekunst und Wissenschaft (= Die okkulte Welt, Bd. 20)*, Berlin 1920, S. 3 f.
- 16 Lavater: *Von der Physiognomik (Anm. 14)*, S. 124 (Nachwort).
- 17 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785, Bd. 1, S. 126 f.
- 18 Autoren wie Engel adressieren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Begriff »Ausdruck« »eine kommunikativ handelnde Person« und bezeichnen deren »Schwierigkeiten« bei der »Objektivierung komplexer ›innerer‹ Gefühle«. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Lexikon ästhetischer Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 416 f.
- 19 Engel: *Ideen zu einer Mimik (Anm. 17)*, S. 34.
- 20 Hans Pollnow: *Historisch-kritische Beiträge zur Physiognomik*, in: *Jahrbuch der Charakterologie*, 5. Jg. (1928), S. 157–206 (hier: S. 164).
- 21 Sir Charles Bell: *The Hand: its Mechanism and Vital Endowments, as Evincing Design*, London 1833. Die deutsche Ausgabe folgte nur drei Jahre später, ders.: *Die menschliche Hand und ihre Eigenschaften*, übers. v. Dr. Hermann Hauff, Stuttgart 1836.
- 22 Adolf Koelsch: *Hände und was sie sagen. 64 Bilder, eingeleitet und erläutert von Adolf Koelsch*, Zürich/Leipzig 1929, S. 9. Erst die kunsthistorische Schule des vergleichenden Sehens, die mit Giovanni Morelli in den 1870er Jahren ihren Anfang nahm, macht diese Einschätzung gezeichneter Hände möglich. Vgl. dazu auch: Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst (= Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 50)*, Berlin 1995, S. 7–44.
- 23 Vgl. dazu Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995.
- 24 Vgl. Walter Benjamin: *Über das mimetische Vermögen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. II/1, S. 210–213, der diese Bestimmung auf die »unsinnlichen Ähnlichkeiten« der Schrift ausdehnt. Hier findet sich auch das Hofmannsthal-Zitat: »Was nie geschrieben wurde, lesen«.
- 25 Dass die Gebärdensprache, wie Wilhelm Wundt im ersten Band seiner *Völkerpsychologie* behauptet hat, der Lautsprache vorausgegangen sei und somit eine menschliche »Ursprache« darstelle, ist um 1900 ein einflussreiches sprachtheoretisches Argument. Vgl. Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, insbesondere S. 230–235.
- 26 Carl Gustav Carus: *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis (1853)*, neu bearbeitet und erweitert von Theodor Lessing, Celle 1925, S. 372 f.
- 27 Gombrich: *Aby Warburg (Anm. 10)*, S. 405.
- 28 Diese Vorstellung ist Bestandteil philosophischer Theorien, die wie Heidegger in der Handschrift eine »ursprüngliche Gebärde der Hand« sehen: »Die Hand denkt, bevor sie gedacht wird, *sie ist Denken*, sie ist ein Gedanke, sie ist das Denken.« Kennzeichen dieses Denkens ist, dass es die Hand stets im Singular anspricht: »Heidegger denkt die Hand nicht nur als eine ganz singuläre und nur dem Menschen als Eigenes gehörende Sache. Er denkt sie stets *im Singular*, als hätte der Mensch nicht zwei Hände, sondern bloß – dieses Zeichen/Monstrum – eine einzige Hand. [...] Die Hände – das ist bereits oder immer noch die organische oder technische Zerstreung.« Vgl. Derrida: *Heideggers Hand (Anm. 2)*, S. 63 und S. 80.

- 29 Hans Reuter: Die Psychologie der menschlichen Hand in der Photographie, in: Agfa-Photoblätter, Nr. V (1930), S. 261–268 (hier: S. 263).
- 30 Ebd., S. 264.
- 31 Rosalind Krauss: Wenn Worte fehlen, in: dies.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 199–209 (hier: S. 209).
- 32 Elias Canetti: Die Hand, in: ders.: Masse und Macht, Frankfurt/M. 1980, S. 233–243 (hier: S. 241).
- 33 Ebd.
- 34 Krauss: Wenn Worte fehlen (Anm. 31), S. 208.
- 35 Zit. in: Nadar, hg. v. Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun, Philippe Neágu, mit Beiträgen von Sylvie Aubenas, André Jammes, Ulrich Keller, Sophie Rochard und André Rouillé, New York 1995, S. 247.
- 36 Sophie Aubenas: Banker's hand, 1861, in: Nadar (Anm. 35), S. 247.
- 37 Nadar, numéro special de »Connaissance des Arts«, Paris 1994, S. 63.
- 38 Ein Modell der chiromantisch relevanten Handlinien gibt Schrenck-Notzing: Handlesekunst und Wissenschaft (Anm. 15), S. 14 wieder.
- 39 Daher ist der körperliche Schmerz für Nietzsche der Auslöser eines dauerhaften Erinnerungsprozesses, in dem das Subjekt sich immer wieder seiner selbst bewusst wird, und die Narbe seine Spur, denn »nur was nicht aufhört, *wehzutun*, bleibt im Gedächtnis«. Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, in: ders.: Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München ⁹1982, S. 802.
- 40 Aubenas: Banker's Hand (Anm. 36), S. 247.
- 41 Schrenck-Notzing: Handlesekunst (Anm. 15), S. 16.
- 42 Ebd., S. 4.
- 43 Die umfassendste Publikation stellt wohl die *Chiromantie nouvelle en harmonie avec la phrénologie, la physiognomie et la graphologie. Les Mystères de la main révélés et expliqués. Art de connaître la vie, le caractère, les aptitudes et la destinée de chacun, d'après la seule inspection des mains*, par Ad. Desbarolles. 29e édition refondue, corrigée et augmentée d'explications physiologiques von 1930 dar.
- 44 Rosalind Krauss: Die photographischen Bedingungen des Surrealismus, in: dies.: Das Photographische (Anm. 31), S. 100–123 (hier: S. 116).
- 45 Charles Sanders Pierce: Die Kunst des Rasonierens (MS 404, 1893), Kapitel II: Was ist ein Zeichen?, in: ders.: Semiotische Schriften, hg. und übers. v. Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt/M. 1986, S. 191–201 (hier: S. 193).
- 46 Ebd., S. 193. Am Beispiel der Landkarte führt Pierce den Beweis, »daß ein und dasselbe Zeichen gleichzeitig ein Simile und ein *Indikator* sein kann«, obwohl »die Funktionen dieser Zeichenarten vollkommen verschieden« sind. Ebd., S. 197.
- 47 Man denke an das Befremden, das Fotografien vom eigenen Konterfei oder dem nahe stehender Personen seit den Anfängen der Porträtfotografie bis zu Roland Barthes, der diese Fremdheit zum Ausgangspunkt seiner Fotografie-Studie *Die helle Kammer* macht, immer wieder befällt.
- 48 Krauss: Wenn Worte fehlen (Anm. 31), S. 208.
- 49 Ebd.
- 50 Krauss: Die photographischen Bedingungen (Anm. 44), S. 116.
- 51 Schrenck-Notzing: Handlesekunst (Anm. 15), S. 5.
- 52 Alle folgenden Zitate ebd., S. 6 f.
- 53 Reuter: Psychologie der Hand (Anm. 29), S. 266 f.
- 54 Koelsch: Hände (Anm. 22), S. 5.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd., S. 11.
- 57 Deren prominentester Vertreter, Ernst Kretschmer, veröffentlichte 1921 seine Schrift: Körperbau und Charakter.
- 58 Timm Starl: Geschoß und Unfall. Bewegung und Moment in der Fotografie um 1900, in: ders.: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 99.
- 59 Thorsten Lorenz: Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos, München 1990, S. 198.
- 60 Krauss: Wenn Worte fehlen (Anm. 31), S. 202.
- 61 Auguste Flach: Die Psychologie der Ausdrucksbewegung, in: Archiv für die gesamte Psychologie 65 (1928), S. 435–534 (hier: S. 461).

- 62 Starl: Geschoß und Unfall (Anm. 58), S. 99.
- 63 Vgl. Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago/London 1992, S. 151.
- 64 Fritz Giese: *Arbeitshand und Ausdruckshand*, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung*, 38. Jg. (1924), S. 54–60 (hier: S. 55).
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S. 56.
- 67 Ebd., S. 55 f.
- 68 Ebd., S. 56.
- 69 Vgl. Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/M. 2001, S. 434: »Damit gerät die Ausdruckshand in einen Gegensatz zur Arbeitshand, der ein Effekt der Komplexität von Bewegung und damit nicht zuletzt ein Effekt davon ist, ob und inwieweit welche Systeme in ihrer Motorik über welche Freiheitsgrade verfügen.«
- 70 Giese: *Arbeitshand und Ausdruckshand* (Anm. 64), S. 56 nennt als Beispiele »das noch stark gymnastische Mensendiecksystem, die Methode Jacques Dalcroze – erweitert durch Bode –, die Lohe-landschule, die Kallisthenie bis zur Duncan und die jüngeren Entwicklungen, wie Mary Wigmans Bühnen=Tanzdramen mit Gruppen und die Choreographie nach Rudolf von Laban.«
- 71 Alle Zitate: Giese: *Arbeitshand und Ausdruckshand* (Anm. 64), S. 57.
- 72 Rieger: *Individualität der Medien* (Anm. 69), S. 438: »Giese verfällt zu ihrer Beschreibung auf die Dramaturgie des Kinos, konkret, aber unausgesprochen, auf die Parzellierung kinematographischer Schnitffolgen und damit auf ein Wahrnehmungsdispositiv.«
- 73 Giese: *Arbeitshand und Ausdruckshand* (Anm. 64), S. 58.
- 74 Laut Münsterberg könne uns die filmische Großaufnahme »das vergrößerte Spiel der Hände zeigen, in dem Ärger und Wut, leidenschaftliche Liebe oder Eifersucht eine unmißverständliche Sprache sprechen«. Vgl. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 65. Sie leistet damit eine Resemantisierung der Hand in Analogie zum sprachlichen Ausdruck.
- 75 Rieger: *Individualität der Medien* (Anm. 69), S. 80.
- 76 Vgl. Starl: *Geschoß und Unfall* (Anm. 58), S. 95.
- 77 Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort: die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. 1995, S. 317–319 (hier: S. 317): »Mit dem Übergang zur industriellen Motrizität verändert sich die Situation grundlegend. Die Operationsketten sind dazu bestimmt, die immer noch sehr weiten Leerräume im Verhalten der Maschinen auszufüllen. Der Arbeiter wird mit Teilstücken von Ketten konfrontiert, die vom Rhythmus der Maschine bestimmt werden, mit Serien von Gesten, die das Subjekt außerhalb lassen. Eine völlige »technische Dekulturation« tritt ein.«
- 78 Ebd., S. 319.
- 79 Ebd., S. 320.
- 80 Giese: *Arbeitshand und Ausdruckshand* (Anm. 64), S. 59.
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., S. 60
- 83 Vgl. dazu das epochale Werk von Siegfried Giedion: *Mechanisation Takes Command* (1948), das 1982 in deutscher Übersetzung erschien; ders.: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt/M. 1982.
- 84 Bela Balázs stellt einer »ganzen Wissenschaft« vom Ausdruck die Aufgabe, »[...] ein Lexikon der Mienen und Gebärden zusammenzustellen. Ein Lexikon der Gebärdensprache mit Hilfe der Kinetographie«. Vgl. Béla Balázs: *Dramaturgische Fragmente. Das unsichtbare Antlitz*, in: *Filmtechnik*, 2. Jg. (1926), Nr. 2, S. 25.
- 85 Artur Gläser: *Bildnisse von Händen (Fotografien von Helmar Lerski)*, in: *Sport im Bild*, Nr. 10 vom 20.5.1930, S. 717–719 (hier: S. 717).

Claudia Liebrand / Ines Steiner

MONSTRÖSE MODERNE:

ZUR FUNKTIONSSTELLE DER ›MANUS LOQUENS‹ IN

ROBERT WIENES ›ORLACS HÄNDE‹ (ÖSTERREICH 1924)

I. PROBLEME EINER HERMENEUTIK DER ›GEBÄRDEN-SPRACHEN‹ IM STUMMFILM

Harun Farocki hat die Frage aufgeworfen, ob eine allgemein, womöglich universal verbindliche Gebärdensprache des Kinos entstanden wäre, hätte die ›Stummfilmzeit‹ nur länger gedauert.¹ Die Antwort muss wohl ›nein‹ lauten. Es mag zwar sein, und es mag sogar noch für den Tonfilm gelten, dass der stereotype und standardisierte Anteil am filmischen Gesten- oder Gebärdenrepertoire sehr viel höher ist, als manchem von seiner Originalität überzeugten Star lieb sein kann. Aber daraus lässt sich noch lange nicht folgern, dass es eine gleichsam natürliche, womöglich sogar anthropologisch bedingte Tendenz zur Homogenisierung des einschlägigen Ausdrucksrepertoires gibt. Ist die scheint's unvermeidliche Sprach-Analogie mit all ihren metaphorischen Anlagerungen schon per se problematisch, so potenziert sich das Problem in dem Moment, in dem die Analogie auf die Repräsentationseffekte des alles andere als ›Natur nachahmenden‹ technischen Mediums Film übertragen wird.

Mimik und Gestik stellen vielleicht mehr, vielleicht weniger als eine Ersatz-Sprache oder einen Sprach-Ersatz dar: Sie zeigen, darauf kommt es an, anderes – und sie folgen ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten. Welche Gesetzmäßigkeiten dies sind, wäre endlich genauer zu bestimmen als bisher geschehen. Der hier vorgelegte Versuch kann und will jedoch keinen Anspruch auf die dafür nötige systematische Vollständigkeit erheben; er ist aus der Einsicht entstanden, dass dem Problem der *manus loquens* im stummen Film wohl nur im Rahmen einer monografischen Erschließung der Gesamthematik beizukommen wäre, wie sie im Rahmen eines Essays nicht geleistet werden kann. Aus diesem Grund wird im Folgenden die medienspezifische Konstruktion von Ausdruck im Medium expressiver Bewegungen der Hand, das heißt, die Transformation des gestischen Schauspiels vor der Kamera in Formen filmischer Repräsentation auf der Leinwand, exemplarisch an einem Einzelfall diskutiert: an Robert Wienes Thriller ORLACS HÄNDE (Österreich 1924).

Dieser Rückzug aufs Besondere darf dennoch nicht als Ausweichen vor den eigentlichen Schwierigkeiten der Problemstellung verstanden werden. Schon der Versuch, das Problem der Herstellung und der Rezeption medienspezifischer

›Gebärden‹ auch nur zu konkretisieren, führt nämlich in eine ganze Reihe von Aporien und Widersprüchen, angesichts derer man ernsthaft zweifeln könnte, ob hier überhaupt eine jenseits je besonderer Lektüren verallgemeinerbare Thematik vorliegt. Die Filmwissenschaft wird darum auf längere Sicht gezwungen sein, den mühsamen Weg über vergleichende Studien zu gehen, in denen nicht nur das Desiderat einer genauen Technik der Deskription des Materials behoben, sondern auch die Herausforderung einer Hermeneutik der medialen *manus loquens* angenommen wird.

Dabei könnte alles so einfach sein – wenn es so einfach wäre. Vor allem in den 1920er Jahren hat es nicht wenige, mehr oder weniger elaborierte, Versuche gegeben, Sinneffekte erzeugende Gestik,² das heißt: die in Filmen gezeigten Folgen von Gebärden³ zu fixieren, zu standardisieren und so (nicht nur, aber wesentlich auch) das Lexikon einer ›Sprache der Hände‹ zu erstellen. Man zielt dabei womöglich gar auf eine »Urgrammatik der Gebärden«, jedenfalls aber auf eine verbindliche und lehrbare Gestensprache.⁴ So legt etwa Dyk Rudenski 1927 eine »Gestologie für Filmschauspieler«⁵ vor und entwirft den Lehrplan einer (wie Harun Farocki in seinem filmischen Essay über den Ausdruck der Hände im Film⁶ zu Recht bemerkt: bis heute nicht realisierten) Schule für Filmschauspieler.⁷ Solche Versuche mögen in ihrer medien-spezifischen Konkretisierung neu sein, sie stehen aber keineswegs voraussetzungslos da. Rudenski entwirft im Grunde nichts anderes als ein rhetorisches Lehrbuch, dessen filmspezifische ›Gebärden-Sprache‹ in der langen Tradition der Chironomie und eines ursprünglich zum Zweck des *persuadere* entwickelten Konzepts der *actio*⁸ steht. Die komplexen historischen Voraussetzungen für diese Rückkehr der Rhetorik ins Zentrum neuer Medien können hier nicht entfaltet werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Rudenskis »Gestologie für Filmschauspieler« auf höchst problematischen Grundannahmen beruht, wie etwa der, dass Ausdrucksbewegungen der Hände per se ›lesbar‹ oder gar universal verständlich seien oder auf einem defizittheoretischen Befund wie dem, dass die im Stummfilm ›fehlende‹, bzw. nur inadäquat, mittels der Zwischentitel zitierbare Verbalsprache durch Mimik und Gestik so gut wie möglich ersetzt werden müsse.⁹

Diese und ähnliche Thesen werden bis heute kolportiert, weil ihre Logik so unwidersprechlich scheint. Mit gleichem Recht kann man jedoch behaupten, dass so genannten stummen Filmen überhaupt nichts fehlt, sondern dass just die Abwesenheit des gesprochenen Wortes ihre spezifischen Möglichkeiten der Mitteilung positiv definiert. Stummfilme sind, um es in der Sprache der Political Correctness auszudrücken, nicht ›behindert‹, sondern sie verfügen über »special abilities«, die kein ›Talkie‹ aktivieren kann. Falsch wäre aber auch, bei diesem un-

dialektisch gesetzten Widerspruch stehen zu bleiben. Denn genau diese speziellen Fähigkeiten des frühen Films sind es, die das Medium zum Brennpunkt eines Konflikts von Diskursen machen.

Wer oder was ist es, das den Film zum Sprechen bringt? – Arbeitet das Medium mit einer Rhetorik von Gesten, dann sind die bewegten filmischen Bilder der sprechenden Hand einer strikten Zweck-Mittel-Relation unterworfen und zur allgemeinen Weiterverwendung kodifizierbar. Dieser Auffassung widerspricht jedoch aufs Entschiedenste jene seit Mitte des 18. Jahrhunderts im europäischen Kulturkreis dominante Überzeugung, nach der das vom Menschen Entäußerte als unmittelbarer und besonderer Ausdruck seines Inneren aufzufassen sei. Diese an den emphatischen Begriff des Individuums gekoppelte expressive Konzeption von Mitteilung wird im Lauf des 19. Jahrhunderts auch in den reproduzierenden Künsten herrschend und verdichtet sich in zwei Leitfiguren paradoxer, weil autonom gesetzter Wiederholung: dem genialen Schauspieler (oder der Schauspielerin) und dem musikalischen Virtuosen, insbesondere dem Pianisten (von Clara Schumann, geb. Wieck abgesehen eine weitgehend männliche Domäne). Individuelle Autonomie darf, so könnte man zugespitzt sagen, jener reproduzierende Künstler beanspruchen, der es versteht, seine Hände so sprechen zu lassen, dass aus Shakespeares Hamlet oder Goethes Gretchen sein Hamlet¹⁰ oder ihr Gretchen, dass aus Mozart oder Beethoven seine oder ihre Musik wird. (Dass diese reichlich angejahrten Mythologeme bis heute recht ungebrochen weiterwirken, belegt das Starsystem Hollywoods ebenso wie die jüngste Generation musikalischer Klassik-Ikonen, deren Vertreter ein ums andere Mal ausgerechnet Vivaldis hochrhetorisch konzipierte *Vier Jahreszeiten* zum Vehikel expressiver Selbstinszenierungen machen.)

Der Film, so rasch er sich auch von der Guckkastenbühne emanzipierte, hat vom 19. Jahrhundert die tiefe Überzeugung geerbt, auch das Schauspiel vor der Kamera sei der individualisierten Kunst der Expression verpflichtet. Nur wenige Regisseure haben gewagt, dagegen zu optieren, zuallererst Sergej Eisenstein, der seinerseits auf den für die Bühne entwickelten biomechanischen Konzepten Wsewolod Meyerholds aufbauen konnte. Durchgesetzt haben sich solche Versuche, das Medium konsequent auf die technischen Bedingtheiten seiner eigenen Möglichkeit zurückzuführen, bezeichnenderweise nicht. Ernst zu nehmen sind sie aber dennoch, und zwar über den engeren Geltungsbereich ihrer je spezifischen Medienpoetiken hinaus – dies deshalb, weil in solchen Experimenten Einsichten gewonnen wurden, die weit über die Naivitäten der gestischen Filmsprache à la Rudenski hinausführen. Die russische, später sowjetische Filmschule hat in ihren Reflexionen zur Filmsemantik die Vorstellung bereits erledigt, es rei-

che aus, Gesten dadurch zu isolieren, dass man sie aus dem Kontext der transitorischen Bewegung des Mediums herauslöst, ihrer analytisch habhaft wird und sie mit einer einsinnigen Bedeutung denotiert; sie hat gezeigt, dass Sinn im Film stets Ergebnis einer prozessualen Sukzession ist. Was nichts anderes heißt, als dass ein Lexikon von isolierten, angeblich filmspezifischen Pathosformeln eben keine wortgleichen oder satzähnlichen Gebärden enthalten wird, sondern lediglich ein Inventar höchst vieldeutiger, konstitutiv polyvalenter Elemente, die niemals für sich selbst sprechen können.

Daraus folgt auch: Hände ›sprechen‹ im Film nicht exklusiv; alle anderen Körperteile (das vielleicht beste Beispiel ist der Rücken eines Emil Jannings) können sich als ebenso ›beredt‹ erweisen. Das liegt daran, dass alle Teile des Körpers, repräsentiert in den Einstellungen, als auf Zelluloid fixiertes Material zunächst einmal gleich viel und gleich wenig wert sind. Ihren semantischen Mehrwert, ihr Ausdruckspotenzial, erhalten sie allein in der Komposition. Die Erzeugung solcher ›körper-sprachlicher‹ Effekte entsteht also vor allem durch die medien-spezifische Repräsentation von Körper-Teilen und ganzen Körpern, sie bleibt im ›Stummfilm‹ nicht exklusiv auf die Hände beschränkt.

Die Sinneffekte einer Geste werden im transitorischen Medium des ›stummen‹ Films also keineswegs nur schauspieltechnisch hergestellt.¹¹ Vielmehr dienen die schauspieltechnisch vor der Kamera erzeugten Gesten immer nur als Material (auf Zelluloid gespeicherte Einstellungen von Bewegungsabläufen zum Beispiel der Hände, die beliebig isoliert und am Schneidetisch kombiniert werden können) einer in letzter Instanz stets medientechnisch erzeugten Konstruktion von Ausdruck. (Das Schauspiel vor der Kamera ist zumeist der *Mise en cadre* untergeordnet.) Vor allem mittels Montage diverser Einstellungen, durch die kombinatorische Konstruktion, werden Sinneffekte erzeugbar und gestaltbar. Und ebendiese medientechnische Herstellung und Semantisierung von Gesten ist filmhistorisch interessant. Gesten nämlich sind zwar per se nicht a-semantisch (d. h. sie sind mit spezifisch kulturgeschichtlichen Semantiken besetzt, die auch abrufbar sind), aber sie sind dennoch nicht eindeutig denotierbar. Ihre Fernwirkung erweist sich verblüffenderweise als völlig unberechenbar. Dass es sich so verhält, hat gerade die sämtliche kulturelle Grenzen überspringende Wirkung des Massenmediums ›Stummfilm‹ gezeigt; als Kurt Tucholsky 1922 von Charlie Chaplin als dem berühmtesten Mann der Welt sprach, hat er vermutlich nicht übertrieben – schließlich hatten sich Chaplins Slapsticks auch in außereuropäischen Kulturkreisen mit schlagendem Erfolg durchgesetzt, obwohl uns heute völlig evident erscheint, dass das Phänomen Chaplin nur aus einer subtilen Kombination viktorianisch-britischer Herkunft mit amerikanischem Klamauk zu erklären ist.

Vermutlich kann es nicht Sache der Filmwissenschaft sein, solche Phänomene einer gleichsam selbst laufenden interkulturellen Transposition¹² aufzuklären; hier ist die vergleichende Kulturanthropologie gefragt. Belegt wird durch diesen Hinweis jedoch allemal, dass die Stärke der Gestik im ›stummen‹ Film nicht etwa in ihrer kulturellen Denotierbarkeit, sondern vielmehr in ihrer konstitutiven Vieldeutigkeit zu suchen ist. Die Einstellungen von Gesten werden im Film als gleichwertiges, beliebig verfügbares Material neu kontextualisiert; der Ausdruck einer Geste wird erst durch die Komposition der Einstellung und vor allem durch die Kombination von Einstellungen konstruiert. Der Sinn entsteht im Medium des bewegten Bildes prozessual und durch Kombinatorik. Kurzum: Der Kuleschow-Effekt¹³ gilt nicht nur für das Gesicht, sondern er gilt auch für die Hand. Eine monografische Untersuchung hätte beide Aspekte in Betracht zu ziehen.

Die historische Disponibilität von Gebärden-Sprachen gemäß zeit- und medienspezifischer Darstellungskonventionen ist schon zeitgenössisch nicht unbemerkt geblieben. So wirkte der Einsatz der (übertriebenen) Gestik im frühen Schauspiel vor der Kamera schon nach wenigen Jahren erheiternd; der Einsatz von Gesten, die sich auf der Bühne bewährt hatten, funktionierte im Schauspiel vor der Kamera nicht. Diese Mediendifferenz wurde schon nach wenigen Jahren reflektiert, und die Gründe für das Scheitern dieser Transposition wurden in frühen Filmzeitschriften ausgiebig diskutiert. Bald fand man heraus, dass Bühne und Film ein je medienspezifisch verschiedenes Verhältnis zu Raum und Zeit unterhalten. Die Distanz-Relation und zentralperspektivische Blickkonstellation, die das Schauspiel auf der Guckkastenbühne des Theaters bedingt, erfordert eine andere Art von Gebärden als die Nähe-Relation einer Stummfilmproduktion, sobald diese den Status von ›abgefilmtem Theater‹ hinter sich lässt. Die Kamera wird durch den Carello, durch Schwenks und andere Möglichkeiten der Bewegung frei, die Veränderungsmöglichkeit der Distanz zum Darsteller ermöglicht das ganze Spektrum von Einstellungsgrößen, in denen Gesten repräsentiert werden können. Eine groß ausgespielte Geste, wie sie auf dem Theater sinnvoll erscheinen mag, erscheint in manchen Einstellungsgrößen lächerlich oder absurd. Darüber hinaus können Gesten im Medium Film isoliert (vom Körper) repräsentiert werden, durch Großaufnahmen etwa, womit nicht nur eine andere Art von Aufmerksamkeitsökonomie, sondern auch eine Vielzahl semantischer Effekte erzeugt werden kann.

Dass die Darstellungskonventionen sich medienspezifisch ausdifferenzieren und nicht beliebig austauschbar sind, hat bereits die früheste Filmkritik erkannt. Berühmte Theaterschauspieler, gefeierte Diven wie Sarah Bernhardt, ›versagten‹ als DarstellerInnen im Film gelegentlich, da ihre Gebärden ›übertrieben‹ wirkten und unangemessen ›komische‹ Effekte erzeugten. Andererseits

wirkte die Gestik unausgebildeter Darsteller – etwa einer Henny Porten oder Lillian Gish – ›eloquent‹ und ›natürlich‹, gerade weil diese nicht darauf konditioniert waren, vor Publikum zu spielen, sondern zunächst gelernt hatten, in verschiedenen Distanzen eine fragmentarisierte Darstellungsleitung abzurufen, allein für die Kamera zu spielen.

Wienes Film *ORLACS HÄNDE* von 1924 stellt die Mechanismen filmschauspiel-technischer Herstellung von Gesten-Sinn in einer Sequenz der Exposition geradezu aus. Eine Einstellung, die Yvonne Orlac sekundenlang, wie erstarrt, mit bittend ausgestreckten Armen vor dem Chirurgen Dr. Serral zeigt, springt sozusagen aus dem Fluss der Bewegung, der Kontinuität des filmischen Prozedere heraus und damit ins Auge. Da diese Einstellung im Kontext des sonstigen Erzählrhythmus viel zu lange präsentiert wird, wirkt sie wie eine eingefrorene Einstellung, ein Standbild, ein Stillstand. Dadurch erzeugt der Film am Anfang gezielt seinen irritierenden Effekt und konzentriert die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf die Gestik. Diese Einstellung wird nun mit einem Zwischentitel gekoppelt, der die erstarrte Bitt-Geste sozusagen noch einmal paraphrasiert, als Bildunterschrift in Text übersetzt: »Retten Sie seine Hände, seine Hände sind sein Leben!«. Solche Redundanzen waren 1924 eigentlich längst aus der Mode; dieses verdoppelnde Verfahren fand sich nur noch in wenig anspruchsvollen Streifen, zu denen *ORLACS HÄNDE* sicher nicht gehört.

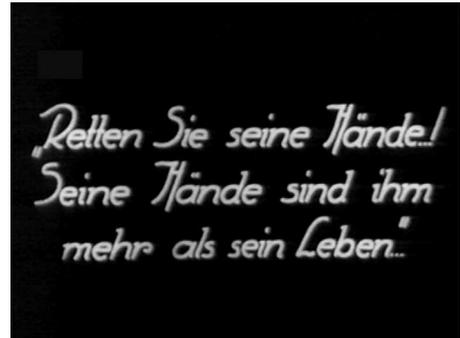


Abb. 1a/b Yvonne Orlacs Bittgeste:
Pictura und Subscriptio

Wenn diese irritierend lang ausgestellte Einstellung also nicht auf Unzulänglichkeit beruht, warum präsentiert Wiene hier dennoch diese merkwürdige Kombination von ›Standbild‹ und kommentierendem Titel? Er will, so unsere These, den Zuschauer durch die Kopplung von ›Bild‹ und ›Text‹, von Pictura und Subscriptio, gerade darauf aufmerksam machen, dass Gesten ›lesbar‹ sind und

dass die Gesten im folgenden Film ›gelesen‹ werden sollen. Die Kombination von *Pictura* und *Subscriptio* wirkt darüber hinaus wie der Eintrag einer aus dem Fluss der Bewegung des transitorischen Mediums isolierten Pathosformel in ein Gebärden-Lexikon, das aus einer Liste solcher ›gestischen (mit Illustrationen versehenen) Lexikoneinträge‹ besteht. Solch eine dekontextualisierende Übersetzung in ein anderes Medium und in ein analytisches Genre machte aber wenig Sinn, wenn neben den ›(film)schauspielstrategischen‹ nicht auch die medientechnischen Verfahren notiert würden, die die Eloquenz der (als »Bitte« semantisierten) Geste hervorbringen. Gerade das Isolieren, Dekontextualisieren, Neukontextualisieren, Subskribieren von stummfilmischen Gebärden und ihre Versammlung in einem beliebigen Thesaurus muss als das entscheidende Manko von Filmschauspiellehrern à la Dyk Rudenski betrachtet werden: In ihnen ist verkannt, dass Film ein transitorisches Medium ist, in dem Sinn prozessual hervorgebracht wird – dass also die vereinzelt Präsentation von Gesten keinen Sinn machen kann. Die filmische Gebärde entsteht erst durch die Komposition; daraus erklärt sich auch, warum es bis heute keine brauchbaren Lexika für die ›Gebärden-Sprache‹ von Filmdarstellern gibt.

Den damit aufgeworfenen fundamentalen Darstellungsproblemen einer adäquaten Diskursivierung¹⁴ von Bewegungsabläufen und ihrer semantischen Effekte können wir uns auch in der folgenden Analyse nicht entziehen.¹⁵ Wir fühlen uns jedoch allein schon dadurch ermutigt, eine entsprechende Anstrengung zu unternehmen, dass wir uns mittels dieser diskursgeschichtlichen¹⁶ Problem-skizze von der Notwendigkeit einer Hermeneutik jeder auf der Leinwand erscheinenden *manus loquens* überzeugt haben.

II. ORLACS HÄNDE

II.1. CONNYS HÄNDE – WIENES FILM

»Mit der Gebärde nimmt der Mensch den durch sie designierten Teil des Raums gleichsam in geistigen Besitz.« So formuliert Georg Simmel in seinem 1902 entstandenen Essay *Weibliche Kultur* ein körper-sprachliches Konzept von der Gestaltung des Raums durch die Gebärden des Körpers als Ausdruck einer Seele bzw. eines Geistes. Er hat dabei allerdings Verfahren des modernen, freien Ausdruckstanzes im Blick. Doch auch das Actio-Konzept im Stummfilm *ORLACS HÄNDE*¹⁷ basiert auf der zeitgenössisch spezifizierten Prämisse, der Körper sei das Ausdrucksmittel der Seele – und Gebärden, hier insbesondere die Ausdrucks-

bewegungen der Hände, seien auf exemplarische Weise geeignet, das Innenleben der Protagonisten evident zu machen.

ORLACS HÄNDE: In diesem österreichischen Film aus dem Jahr 1924 stehen die Hände Conrad Veidts als eigentliche Hauptakteure im Zentrum. Veidt, der bereits 1919/20 in Robert Wienes gemeinhin »expressionistisch«¹⁸ genanntem Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI das somnambule, vom fremden, tyrannischen Willen des ›verbrecherischen‹ Dr. Caligari kontrollierte Medium Cesare verkörpert hatte,¹⁹ zitiert auch in ORLACS HÄNDE das erfolgreich erprobte Darstellungskonzept. So ist es kein Wunder, dass der Regisseur die Rolle des traumatisierten Pianisten Paul Orloc, dem infolge eines Eisenbahnunfalls die Hände amputiert und durch Transplantate, »Mörderhände«, ersetzt werden, mit Conrad Veidt besetzt wissen wollte. Gestalt, Gebärden, Gänge, Mimik des Stars, die nach seinem Erfolg im CALIGARI-Film als ›individueller‹ Schauspielstil geradezu eine Art von Markenzeichen²⁰ geworden waren, mussten dem zeitgenössischen Publikum auch noch 1924 die Brauchbarkeit der »expressionistischen« Semantik suggerieren, selbst wenn deren Überreste hier längst zu effektiv eingesetzten Rudimenten des Horror-Genres depotenziert worden waren.

So kritisiert der Rezensent im Film-Kurier, »seine Mimik« sei bedauerlicherweise »nicht immer frei von Bewußtheit, von der berühmten Conrad Veidt-Note, die bei ihm schon mitunter Klischee geworden ist«. Die ›manuelle‹ Darstellungsleistung hingegen sei dem Sujet mehr als adäquat: »Voll restloser Genialität dagegen ist das Spiel seiner Hände. Ihre Beredsamkeit [sic!] allein ist imstande, psychische Zustände auszudrücken, das Drama einer Seele zu entwickeln. Veidt ist einer der wenigen auserwählten Menschendarsteller des deutschen Films. Desto stärker ist seine Verpflichtung, alles zu überwinden, was zur Schablonisierung seiner einmaligen künstlerischen Individualität führen könnte.«²¹

Als Beleg für die ganz automatisch erfolgende Semantisierung eines idiosynkratischen Darstellungsstils mag das folgende, mit einem durchaus originellen Reimschema aufwartende Gedicht eines Fans (namens Max Kolpe) dienen, das als Hommage an Conrad Veidt, die Pop-Ikone, 1929 im Film-Kurier veröffentlicht wurde:

Conny Veidt

Er hält dämonisch die Menschen in Bann,
sogar noch als Wachsfigur.²²

Seine Stirne hört nicht auf, sie fängt nur an.²³

Er ist im Film der große Mann,
elegant und groß von Natur.

Er spielt sich selber an die Wand:
 Selbst sein Schatten hat noch Gesicht.
 Jede Linie an ihm ist interessant,
 nervös nur zuckt seine feine Hand,
 die mehr als Blicke spricht. [sic!]

Der Film bekommt durch ihn sein Profil;
 Keine Maske, die er scheut.
 Er tastet sich somnambul bis ans Ziel
 Und unbewußt wird oft sein Spiel
 Illustration zu Freud'. [sic!]

Keiner verkörpert so gut wie er
 Den Intellektuellen und das Genie.
 Und holten sie ihn auch über das Meer,²⁴
 er findet stets wieder zu uns her,
 er reist in Dämonie.²⁵

Dass sich Robert Wiene für die Rolle des Orlac, in der es einen Prozess progressiv zunehmender Hysterisierung²⁶ auszudrücken galt, keinen besseren Akteur wünschen konnte als Veidt mit seinem eigentümlichen Schauspielstil, ist also leicht nachvollziehbar. Veidts choreographisch komponierte Bewegungsabläufe konnten, in ihrer durch entsprechende Kameraarbeit prononcierten filmischen Repräsentation, unnachahmlich grotesk, trancehaft, hysterisch, monströs, mysteriös oder unheimlich wirken. Und Veidt macht in *ORLACS HÄNDE* durch den virtuos kalkulierten Einsatz seines körpersprachlichen Repertoires in der Tat offensichtlich, wie Wahnvorstellungen ein traumatisiertes, dissoziiertes Subjekt langsam ergreifen und schließlich zu beherrschen beginnen. Veidt, so ein zeitgenössischer Kritiker, sei es »gelingen, die grausige Gestalt des unglückseligen Menschen mit feinnervigem Künstlertum zu erfüllen. Übermächtig in der Entwicklung der Figur deckt Veidts große Kunst all die Möglichkeiten des Sujets auf.«²⁷

Mit jeder expressiv gesteigerten Bewegung seines langen, hageren Körpers versucht Veidt, den Prozess der sich steigernden Selbstentfremdung der Hauptfigur, die sich zu Wahnvorstellungen steigernde Krise des Subjektes, auszudrücken. Langsam, wie in Trance und von fremdem Einfluss ergriffen, von Zwangsvorstellungen beherrscht, wandelt er schleppend, lethargisch, desorientiert durch die dunklen, großzügigen, aber immer nur punktuell ausgeleuchteten Räume einer modernistisch ausgestatteten Villa; er folgt willenlos, mechanisch,

hypnotisiert seinen ausgestreckten ›Mörder-Händen‹, die den Körper gleichsam durch den Raum zu ziehen scheinen, bis sie den im Flügel deponierten Dolch, die Tatwaffe des vermeintlichen Mörders ergreifen; ein Requisit, mit dem er dann einen grotesken Tanz vollführt. In einer anderen Sequenz start er entsetzt auf diese verkrampften großen Hände, bedrohliche Fremdkörper, die ein Eigenleben zu führen scheinen, sich wie gekrümmte ›Klauen‹ eines Raubtiers langsam dem vom Horror verzerrten Gesicht entgegenstrecken, als wollten sie von ihm Besitz ergreifen: »Verfluchte – Verfluchte Hände!«

Abb. 2 ›Verfluchte Hände!‹ – Paul Orlac (Conrad Veidt) blickt entsetzt auf die ihm transplantierten Hände



Aufgrund entsprechender Beobachtungen hat die Forschung, Thesen von Siegfried Kracauer²⁸ und Lotte H. Eisner²⁹ folgend, als geradezu selbstverständlich vorausgesetzt, dass die stilistischen Mittel so genannter »expressionistischer« Filme auch in ORLACS HÄNDE zum Zuge kommen. Die Lichtregie des Films, heißt es beispielsweise allgemein, die sorgsam komponierte Ausleuchtung der Interieurs, erzeuge jene Hell-Dunkel-Effekte, die für den filmischen Expressionismus charakteristisch seien.³⁰ Wenn aber diese, Mitte der 1920er Jahre längst beliebig verfügbar gewordenen, Verfahren in ORLACS HÄNDE überhaupt zitiert werden, dann doch nur so, dass sie, als Versatzstücke, neu und anders kontextualisiert und semantisiert werden.³¹ Und man könnte genauso gut zum Beispiel die fragmentarisierend wirkende, flackernde Beleuchtung, die das Chaos nach der Katastrophe des Eisenbahnunglücks am nächtlichen Unfallort stimmungsvoll einhüllt, als »impressionistisch« (im Sinne von Delluc's Konzept der Photogénie)

charakterisieren; in der Tat soll mit diesen Mitteln das ängstliche Suchen nach Toten und Verletzten aus einer subjektiven Perspektive der Angehörigen und der Rettungsmannschaft wiedergegeben werden. Das hindert jedoch nicht daran, dass der Film auch in dieser Repräsentation der Unfallsequenz durchaus realistische Effekte erzeugt.³²

Uli Jung und Werner Schatzberg diskutieren in Auseinandersetzung mit den aktuellen Forschungspositionen ausführlich, warum der Film *ORLACS HÄNDE* nicht unter dem Etikett »expressionistischer Film« subsumiert werden kann, und sie gelangen nach überzeugender Argumentation zu einem Schluss, der zugleich ein Forschungsprogramm enthält:

Seit längerer Zeit gibt es eine erkennbare Tendenz in der Filmgeschichtsschreibung, den Kanon des expressionistischen deutschen Films neu zu überdenken und die expressionistischen Elemente dabei genauer zu definieren. Die wissenschaftliche Kritik von *ORLACS HÄNDE* ist dafür ein gutes Beispiel. Während Barlow sich noch bemüßigt fühlte, nach »Expressionismus« Ausschau zu halten, wo es eigentlich keinen gibt, während Courtade immerhin in der Einschätzung expressionistischer Elemente in *ORLACS HÄNDE* schon vorsichtiger geworden ist, hat Jürgen Kasten in seiner Untersuchung zum expressionistischen Film *ORLACS HÄNDE* vollkommen zurecht eliminiert. Das *Cabinet des Dr. Caligari* als Muster zu nehmen und alle späteren Filme Wiens daran zu messen, ist nicht länger möglich und kann auf gar keinen Fall mit *ORLACS HÄNDE* geschehen. Vielmehr ist es an der Zeit, die thematischen, formalen und inhaltlichen Unterschiede zu *Caligari* zu diskutieren.³³

In der hier vorgelegten Studie werden dergleichen stilgeschichtliche Prinzipienfragen eher implizit als explizit verfolgt. Im Zentrum des Interesses stehen jene Hände, die dem Film seinen Titel verliehen haben.

Ihre Zentralstellung im »Filmtext« wird im Folgenden aus einer Doppelperspektive untersucht: Einerseits sind die – in (zeitgenössisch bedingt) seliger Unkenntnis der Unvermeidlichkeit physiologischer Abstoßungsreaktionen – auf die Armstümpfe des amputierten Helden transplantierten Hände Thema, »Gegenstand« einer Erzählung, die in der Narrationstechnik des »stummen« Films auf vielschichtige Weise verhandelt wird. Die Geschichte der von Mensch zu Mensch transplantierten Hände entfaltet sich als eine Erzählung über die Hybridisierung von Eigenem und Fremdem, über das Trauma der Kastration, die psychischen und ökonomischen Kosten eines Verlusts, über das Stigma-Management eines mo-

dernen Individuums. Zugleich aber ›reden‹ Orlacs Hände (und nicht nur seine, sondern die Hände und Körper aller Protagonisten), als Instrumente filmisch repräsentierter Actio, mittels expressiver Gesten, in jener spezifischen Gebärden-Sprache, in der ein ›Stummfilm‹ seinen Gegenstand erzählen muss.

Das aus dieser Verdopplung hervorgetriebene, rekursive Moment: ein erzähl-technisch unvermeidlicher Double-Bind, der gleichwohl nicht unbesehen mit Selbstreflexivität als artifiziellem Kunstgriff verwechselt werden darf, macht die Untersuchung gerade dieses Films im Zusammenhang mit der *manus loquens* lohnend – warum, ist leicht zu sehen: Der Protagonist Orlac, um dessen transplantierte »Mörder-Hände« sich alles dreht, »spricht«, »gebärdet«, »dolmetscht« exzessiv mittels seiner Hände. Die Regie wird diesem Actio-Konzept in langen Einstellungen ohne störende Schnitte gerecht. Zu dem so entstehenden ruhigen Rhythmus, der das Schauspiel der Darsteller ins Zentrum rückt, passt auch, dass der Film nahezu ausschließlich in Innenräumen spielt; der psychologisierenden Repräsentation des Innenlebens werden alle anderen Gestaltungsmittel untergeordnet.

II.2. PLOT

Die Story des Films ORLACS HÄNDE³⁴ ist verwickelt und reich an Komplikationen. Der beruflich erfolgreiche und glücklich verheiratete Pianist Paul Orlac verliert bei einem Eisenbahnunglück beide Hände. Auf das flehentliche Bitten von Yvonne Orlac, seiner Frau, entschließt sich der Chirurg Dr. Serral, dem Pianisten die Hände des am Vortag hingerichteten vermeintlichen Mörders Vasseur zu transplantieren.

Dessen Leiche war dem Klinikum zu experimentellen Zwecken zur Verfügung gestellt worden. Nach der geglückten Operation erholt sich Orlac zunächst. Doch eines Nachts sieht er im Traum ein brutal grinsendes Gesicht und eine übergroße zur Faust geballte Hand, die sich auf ihn niederstreckt – und findet beim Erwachen einen Zettel auf seiner Bettdecke, der ihn über die Herkunft seiner Hände informiert. Der entsetzte Orlac lässt sich vom Professor bestätigen, dass diese Information der Wahrheit entspricht, und beschließt, mit seinen »Mörderhänden« nun keinen Menschen mehr anzufassen – auch nicht seine Frau.

Nach Hause zurückgekehrt, recherchiert Orlac das Verbrechen des Delinquenten Vasseur und findet heraus, dass der – die Täterschaft bis zuletzt bestreitende – Verurteilte aufgrund seiner Fingerabdrücke auf der Mordwaffe, einem mit dem Zeichen X gekennzeichneten Dolch, überführt wurde; ebendieses Mordgerät



Abb. 3a-c Yvonne Orlac fleht Prof. Serral um die Rettung der Hände ihres Gatten an

findet Orlac später an der Tür seines Hauses, was ihn in seiner Überzeugung, die »Mörderhände« zwingen ihn zu Gewalttaten, noch weiter bestärkt.

Seine Psyche dekompenziert zusehends: Er ist weder in der Lage, seinem Beruf als Pianist nachzugehen, noch vermag er, seine ihn liebende und von ihm geliebte Ehefrau zu berühren. Stattdessen verbringt er seine Zeit damit, wie in Trance mit von sich gestreckten Armen, die Hände in äußerster Entfernung zu seinem übrigen Körper, die Finger weit gespreizt, durch sein Haus zu geistern.

Das Hausmädchen der Orlacs, Regine, steht wie ein willenloses Medium, eine hypnotisierte Marionette unter dem Einfluss eines geheimnisvoll mit schwarzem Hut und Cape maskierten Mannes; unter diesem Kostüm, das erfährt der Zuschauer erst im Verlauf des Geschehens, verbirgt sich der Spitalgehilfe Nera. Nera instrumentalisiert das Dienstmädchen als Komplizin, sie führt als Spionin, aber auch als Schauspielerin seine Anweisungen aus. Regine versucht auf Geheiß des raffinierten Bösewichts, Orlacs Hände – so lautet der »schreckliche Befehl« (wie uns der Zwischentitel mitteilt) – zu verführen. Sie reizt den Herrn des Hauses zunächst kokett, reagiert aber dann auf die vorsichtigen, zärtlichen Gesten Orlacs, als könne sie die Berührung seiner »Mörderhände« nicht ertragen.

Mit diesem wirkungsvoll in Szene gesetzten ›Scheitern der Verführung‹ soll Orlac weiter in Verzweiflung getrieben werden. So muss Orlac nach dieser Episode zwangsläufig den Eindruck gewinnen, nicht nur auf ihn selbst wirkten seine neuen Hände abstoßend, sondern auch auf die Personen in seiner Umgebung. Verzweifelt bittet Orlac Professor Serral, ihm die Hände wieder abzunehmen, wird aber vom Professor mit dem Hinweis beschieden, es sei allemal der Geist, der den Körper kontrolliere.



*„Ich weiss es... sie fordern
Blut... Verbrechen...
Mord...“*



*„Nicht die Hände beherrschen
den Menschen... der Kopf,
das Herz leiten den Körper...
auch die Hände...“*

Abb. 4a–d Der hysterische Orlac bittet Prof. Serral, ihm die transplantierten »Mörderhände« wieder abzunehmen

Nicht nur die psychische, auch die ökonomische Lage im Hause Orlac wird zunehmend desolat. Nachdem die von Gläubigern bedrängte Ehefrau ihren wohlhabenden Schwiegervater vergeblich um Hilfe gebeten hat, schickt sie auf Anraten des Dienstmädchens Orlac selbst zu seinem Vater. Der Vater-Sohn-Konflikt wirkt auch in der rekonstruierten Fassung nicht hinreichend motiviert, er hat den Status eines zitierten Versatzstückes. Jedenfalls findet der Sohn seinen »bösen« Vater nurmehr ermordet auf – mit dem Dolch des Mörders Vasseur in der Brust. Die polizeiliche Tatortuntersuchung sichert Fingerabdrücke des hingerichteten

Vasseur sowie einen Brief in dessen Handschrift, mit dem der alte Diener des Vaters unter einem Vorwand aus dem Haus gelockt wurde. Verwirrt und entsetzt schleicht Orlac durch die leeren Räume und Gänge des neogotischen Hauses seines Vaters. In einem menschenleeren schummrig-gründigen Gasthaus, in dem er Zuflucht sucht, begegnet er dem Mann im schwarzen Cape. Dieser stellt sich ihm als Vasseur vor und verlangt von ihm eine Million Mark für den Verlust der Hände: Anklagend reckt der Prothesenmann ihm seine Metallarme entgegen. Falls Orlac nicht zahlen wolle, werde er die Polizei informieren, wer die Hände des Mörders Vasseur inzwischen ›trage‹. Der Erpresser teilt Orlac überdies mit, dass Vasseurs Körper in einem klinischen Experiment des Assistenzarztes von Serral mit einem anderen Kopf verbunden worden sei: Er, der Erpresser, sei das Ergebnis dieser Operation. Er zeigt eine Narbe vor, die sich rund um seinen Hals zieht. Orlac fällt bei dieser dramatischen Konfrontation in Ohnmacht. Der Anblick des wie von Dr. Frankenstein zusammengenähten Körpers des Fremden, über dessen Behauptung, er sei Vasseur, Orlac zunächst gelacht hat, beeindruckt Orlac derart, dass er sich nun, nachdem er das »Mal der Guillotine« mit eigenen Augen gesehen hat, nicht mehr gegen die Schuld zuweisende Suggestion und Drohung des Fremden behaupten kann.

Nach Rücksprache mit seiner Frau informiert Orlac dann aber endlich die Behörden über die erfahrenen Heimsuchungen. Dem Erpresser wird bei der Geldübergabe eine Falle gestellt, der Prothesenträger wird als Nera identifiziert – alter Bekannter der Polizei und zuletzt Spitalgehilfe bei Professor Serral. Narbenaht und Handprothesen erweisen sich als Attrappen. Zwar bezichtigt der enttarnte Nera Orlac des Mordes; es meldet sich nun aber endlich das Dienstmädchen zu Wort, das Orlac entlastet: Nera habe Wachsabdrücke von den Fingern des lebenden Vasseur angefertigt, selbst beide Morde begangen und mit Hilfe der geraubten Fingerabdrücke den Verdacht zunächst auf Vasseur, dann auf Orlac gelenkt. Nera wird verhaftet, Orlac ist erleichtert über die ›Unschuld‹ der transplantierten Hände. Endlich kann er in den Schlusseinstellungen das Gesicht seiner Frau mit beiden Händen berühren; in einer virtuos komponierten Großaufnahme, die statt des Gesichtes nun die Kehrseite des Kopfes zeigt, halten die riesigen Hände Orlacs, die sich hell vom dunklen Haar abheben, den ganzen Hinterkopf seiner Frau umfassen.

II.3. GENREMISCHUNG AUS KRIMINALFILM UND FANTASTISCHEM FILM

Robert Wiene, als Regisseur ein in allen Genres erfahrener Profi, gehört zur Generation der routinierten Pioniere des Mediums. Nach dem Jurastudium hatte der aus einer jüdisch-kakanischen Schauspielerfamilie stammende Wiene bereits in den frühen 1910er Jahren begonnen für Oskar Messter in Berlin zu arbeiten. Der 51-jährige Regisseur hatte an insgesamt 61 Filmen mitgewirkt, als er 1924 in Wien für die Produktionsfirma Pan-Film AG tätig wurde.³⁵ Im kollektiven Gedächtnis waren diese Umstände lang vergessen, man kannte Wiene allenfalls als den Regisseur von Filmen wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *GENUINE*, *RASKOLNIKOW*, *I. N. R. I.* oder *DER ROSENKAVALIER*; sein Gesamtwerk ist erst 1995 aufgearbeitet und gewürdigt worden.³⁶

Wiene und Ludwig Nerz schrieben das Drehbuch nach einer literarischen Vorlage, dem französischen Kriminalroman *Les Mains d'Orlac* von Maurice Renard.³⁷ Dieser Roman wurde 1922 von Norbert Jaques, dem damals populären Autor des Romans *Dr. Mabuse der Spieler*, auf dem Fritz Langs gleichnamiger Film basierte, ins Deutsche übersetzt.³⁸ Das Drehbuch »wich aber stark von der Vorlage ab und machte aus einem eher trivialen und in mancher Hinsicht verwirrenden Roman eine effektvolle psychologische Filmhandlung.«³⁹ Von *ORLACS HÄNDEN* meinte immerhin ein kundiger Beobachter wie Belá Balázs, es handle sich um einen »der besten Filme der letzten Jahre [. . .]. Er ist nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Er ist eher auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikationen der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage wenn man will, ist er aber hervorragend.«⁴⁰

Charakterisieren lässt sich der Film als gelungene Melange bewährter Genres, des Kriminalfilms,⁴¹ des fantastischen Films sowie der psychologisierenden Repräsentation einer Identitäts- und Ehekrise im, damals so genannten, »Kammerspiel«. Uli Jung und Werner Schatzberg erkennen in *ORLACS HÄNDE* »ein überraschendes Beispiel eines frühen Psychothrillers.«⁴² Die *gothic effects* des expressionistischen Films werden zitiert, z. B. wenn Orlac, wie Max Schreck als Vampir mit seinen ausgestreckten Spinnenfingern in *NOSFERATU* von F. W. Murnau, nachts schlafwandlerisch durch die Räume geistert.

II.4. FIGURENKONSTELLATION UND ROLLENBESETZUNG

Die vier wichtigsten Rollen des Films wurden mit internationalen zeitgenössischen Darstellern besetzt. Conrad Veidt, darauf wurde oben schon verwiesen, verkörpert den Pianisten Paul Orlac; Alexandra Sorina spielt Yvonne Orlac, seine Frau, und zumindest die zeitgenössische Kritik zeigte sich auch von ihrer Darstellungsleistung begeistert: »Ganz sparsam und beherrscht, immer schön in Geste und Gang, hat sie alles gehalten, was ihr letzter Film versprach. Welch glänzende Aussichten, wenn diese wunderliebe Frau die Energie aufbringt, den Aufstieg durchzuhalten.«⁴³ Fritz Kortner verkörpert den Spitalgehilfen Nera als einen psychologisch raffiniert kalkulierenden, diabolisch wirkenden Drahtzieher im Hintergrund: »Fritz Kortner ist gut gewählt als Nera, der erpresserische Heilgehilfe, der angeblich der händelose Mörder Vasseur ist, dem vom Assistenten der Kopf eines anderen aufgenäht worden ist. Kortner weiß jetzt genau, wie er wirkt, und übertreibt nicht mehr, wie früher.«⁴⁴ Das Stubenmädchen Regine spielt die damals im österreichischen Film viel beschäftigte italienische Darstellerin Carmen Cartellieri.

Die Figurenkonstellation erscheint äußerst funktional und überaus ökonomisch angelegt. Es interagieren zwei Paare, das Ehepaar Paul und Yvonne Orlac als Hauptakteure sowie das Dienstmädchen im Hause Orlac und der Spitalgehilfe des Chirurgen Dr. Serral als Nebenakteure. Das Ehepaar Orlac entfremdet sich im Rahmen der durch die Amputation und Transplantation ausgelösten Krise der artistischen und sexuellen Impotenz Paul Orlacs und vollzieht einen Rollenwechsel; erst am Ende, als die »Unschuld« der transplantierten Hände erwiesen wird, kommt die Möglichkeit der »Heilung« in den Blick, wodurch aber auch die in der Exposition etablierte konventionelle Gender-Konstellation, die sich im Prozess der Krise verkehrt hatte, wieder restituiert wird.

Das Ehepaar wird also manipuliert von dem Spitalgehilfen, der erst am Ende als raffinierter Verbrecher entlarvt wird, und seinem willfährigen Instrument, dem Dienstmädchen Regine, dem es erst zum Schluss gelingt, sich durch sein Geständnis gegen den unheilvollen Einfluss Neras zu behaupten und damit Paul Orlac zu retten.

In seiner Meisterschaft psychologischer Manipulation ist Nera ein außerordentlich intelligenter Erzverbrecher in der Tradition (wenn auch nicht mit dem umfassenden Anspruch) eines Dr. Mabuse. Mit großer Umsicht beutet er die Schwächen und Abhängigkeiten des traumatisierten Orlac aus, so wie er sich die Schwächen Regines – und wie es das Ende des Films erweist – seines Freundes Vasseur zunutze gemacht hat.⁴⁵

*Geh' fort...
ich will Dir nicht mehr gehorchen!*



...Verführe seine Hände...!



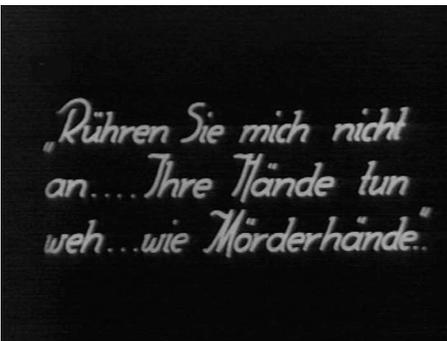


Abb. 5a–m Die Macht der Hypnose: Der Spitalgehilfe zwingt das Dienstmädchen, die Hände des Hausherrn zu verführen. Der sensible Orlac erliegt der Intrige

Die Figur der Regine ließe sich deshalb in ihrer Funktion als Marionette, die von der ›unsichtbaren‹ Hand Neras manipuliert und als Komplizin zu Handlungen bewegt wird, die sie gegen ihren eigenen Willen ausführt, durchaus auch als eine Parallelfigur zu Paul Orlac verstehen. Auch ihr gelingt es erst zum Schluss, sich von einer mysteriösen fremden Macht, die Besitz von ihr ergriffen hat, zu befreien. Wie Regine in die Fänge Neras geraten ist, warum sie überhaupt zu seinem Instrument wird, diese Vorgeschichte spart der Film aus.

Mit großer Eindringlichkeit inszeniert Wiene die Manipulation Regines durch Nera als das gewaltsame Aufzwingen eines fremden, mächtigeren Willens:

In der Nacht hat Regine am Tisch in der Dienstbotenkammer mit verzweifelterm Gesichtsausdruck versucht, sich in einem an Nera gerichteten Brief gegen dessen unheilvollen Einfluss zu behaupten: »Ich will Dir nicht gehorchen ... ich will nicht ... Komm nicht mehr ... nie mehr ... ich kann nicht mehr ... Du kannst mich töten ... aber ich werde nie mehr Deine schrecklichen Befehle erfüllen ... nie mehr ...!!« Doch der Versuch bleibt vergeblich, wie die Begegnung mit Nera vorführt. Dieser erscheint am nächsten Tag als der mysteriös wirkende Mann im dunklen Cape im Hause Orlac. Regine läuft an stilisierten Säulen die Treppe zur Eingangshalle hinunter, Nera tritt ihr entgegen. Eine durch einen kreisförmigen Kasch gerahmte Großaufnahme zeigt Regines Hand (auf der Höhe ihrer Schürze). Lange verweilt sie auf der Ausdrucksbewegung dieser Hand, die sich ängstlich, nervös verkrampft und sich zur Faust ballt, während sie ein Taschentuch zerknüllt. Die nächste Einstellung zeigt, wie Regine erstarrt vor Nera steht und ihn beschwört: »Geh' fort ... ich will Dir nicht mehr gehorchen!« Sie streckt ihm in einer Geste der Abwehr und Distanzierung ihre Hände entgegen. Nera ignoriert die Abwehr-Gebärde, schreitet bedrohlich auf sie zu, tritt hinter sie. Regine lässt resignierend die Arme fallen, ihr Wille zum Widerstand scheint zu brechen. Wieder zeigt eine Großaufnahme, gerahmt von einem kreisförmigen Kasch, wie Regines Hand ängstlich das Taschentuch zerknüllt. Eine Naheinstellung zeigt Neras diabolisch flüsterndes Gesicht hinter ihrem ängstlichen gesenkten Gesicht: »Verführe seine Hände!« Langsam wendet Regine ihren Kopf, das Gesicht ist nun im Profil zu sehen, und starrt Nera, der sie unerbittlich anblickt, in die leicht schielenden, herrisch, bedrohlich blickenden Augen. Sie wendet das Gesicht ab, er spricht weiter von hinten auf sie ein, sie lässt mit bebenden Schultern (als ob sie schluchze) den Kopf hängen – senkt dann den Blick resigniert zu Boden. Es gelingt Regine nicht, sich nochmals gegen Nera zu kehren, jeglicher Widerstand scheint nun gebrochen. Dann steigt sie wie hypnotisiert, gleichsam wie eine Automaten-Puppe die Treppe hinauf, um schließlich im Musikzimmer den »schrecklichen Befehl« auszuführen. Von besonderem Interesse sind hier die gerahmten Großaufnahmen von den Ausdrucksbewegungen der Hände des Dienstmädchens, die gesamte Sequenz entfaltet prozessual die Ausdrucksbewegungen, in denen die psychische Befindlichkeit sichtbar wird. Die Geste, in der sie die Hand verkrampft, drückt ihre Angst aus aber auch ihren langsam brechenden Widerstand gegen den fremden Willen, der ihr aufgezwungen wird.

Das ambivalente Verhalten Regines, als Dienstmagd zweier Herren, wird also bestimmt durch die Angst vor Nera und ihre Liebe zu Orlac, die sich erst am Ende durchsetzt. Regine, das zeigen zahlreiche Szenen, in denen sie als Vertraute Yvones intensiv Anteil nimmt an deren Erwartung, Sehnsucht, Hoffnung und

Verzweiflung, teilt die hingebungsvolle Liebe zu Orlac, zu »unser(em) Herr(n)«, heimlich mit dessen Ehefrau. Und so eilen beide Frauen am Ende herbei, um den geliebten Mann in letzter Minute zu retten. Nur durch die psychologische Motivation dieser Nebenfigur wird der ›Deus ex machina‹-Schluss, Regines Geständnis, das allein zur Aufklärung des komplizierten Kriminalfalls führen kann, überhaupt plausibel.⁴⁶

Während jedoch Regine, das Dienstmädchen, sich in dieser Rettungsaktion ›befreien‹ kann, kehrt die Ehefrau in ihre passive Rolle zurück. In der Exposition nimmt Yvonne noch eine ›auf die Innenkammer beschränkte‹ Rolle ein, wenn sie wie eine Odaliske auf der Ottomane im Ehebett liegt. Sehnsüchtig wartet sie auf den in der Öffentlichkeit agierenden Ehemann und liest den Liebesbrief, in dem er ihr verspricht, ihr Körper werde »unter den Berührungen« seiner »Hände erzittern«, sobald er von der Konzert-Tournee zurückkehre. Nach dem Unfall tritt Yvonne, motiviert durch den Wunsch, den Mann zu retten, aus ihrem beschränkten Aktionsradius heraus, sie wird aktiv, beweist Stärke, Geduld und Entschlossenheit, die psychische und ökonomische Krise zu lösen, während ihr traumatisierter Ehemann sich ganz in sich selbst verschließt, handlungs- und kommunikationsunfähig wird.⁴⁷



Abb. 6 Paul Orlac, resigniert neben seiner Frau, die er nicht mehr berühren kann

Dass die eigenen Hände nun fremde Hände sind, erlebt Orlac auch deshalb als so destabilisierend, weil er zu den im Film »beliebtesten Kino-Handarbeitern« (Harun Farocki) gehört: Er ist Pianist⁴⁸ – und als solcher in besonderer Weise auf die Funktionsfähigkeit ›seiner‹ Hände angewiesen. Orlacs/Vasseurs Hände sind aber nicht nur auf das Klavier bezogen, in der Beziehung zu seiner Frau sind sie a priori als ›Sexualorgane‹ markiert.⁴⁹ Das virtuose Klavierspiel ist einem Topos gemäß ohnehin mit sexuellen Konnotationen aufgeladen: ›Komm, und spiel auf mir Klavier‹, so ließe sich die zweideutige Szene, in der Yvonne auch noch die verbundenen Hände Pauls am Krankenbett adoriert, mit den Worten Tucholskys



Abb. 7a/b Orlac verlässt das Spital:
Der Ehering passt nicht mehr

komentieren – doch die Gattin sehnt sich vergebens nach den im Liebesbrief angekündigten Berührungen durch »zärtliche Hände«.

Der Ex-Virtuose Orlac vermag nach der Operation die Ehe nicht mehr zu vollziehen; er meidet seine Frau, berührt sie nicht mehr – auch ihre Hand nicht (wiederholt und aktualisiert also den Ehebund, bei dem sich die Brautleute die Hand reichen, nicht mehr).⁵⁰ Sein Ehering lässt sich nicht mehr auf den (neuen) Ringfinger streifen. Der Ehefrau kommt ganz literal die Hand, die ihr von ihrem Mann gereicht wurde, abhanden. Orlacs ›neue‹ Hände, sind – so seine Überzeugung – »Mörderhände«: Hände also, die er keinesfalls in sein Körperschema integrieren, als die eigenen akzeptieren kann.

Erst nachdem die amputierten fremden Hände sich als ›frei von Schuld‹ erwiesen haben, da schon der vermeintliche Mörder Vasseur den Mord, für den er hingerichtet wurde, gar nicht begangen hat, kann Orlac diese Hände gebrauchen. Yvonne fällt Paul ohnmächtig in die Arme, er trägt sie auf seinen ›neuen‹ Händen zurück in Richtung des gemeinsamen Hauses und wird sie erneut über die Schwelle zum Innenraum heben. Durch Yvannes Ohnmacht, ihren Rückfall ›in die Horizontale‹ am Ende, wird deutlich, dass sie als Ehefrau im Zuge der fortschreitenden Heilung des Ehemanns die konventionelle, passive Rolle, die ihr in der Exposition zugeordnet war, wieder einnehmen wird. Diese Kreisstruktur der Ehegeschichte ist hinsichtlich der Gender-Konfiguration interessant, denn Yvonne kann erst und nur so lange aktiv handeln, als sie die Funktionen und die Tätigkeit des durch das Trauma der Transplantation passiv gewordenen Ehemanns ersetzen muss. Sobald sich die Situation aufklärt, die »Unschuld« der Transplantate bewiesen ist und die Möglichkeit entsteht, dass die substituierten fremden Hände Orlacs zu seinen eigenen werden könnten, verliert auch seine Ehefrau die Fähigkeit, selbstständig zu handeln. So wird die Ausgangslage der

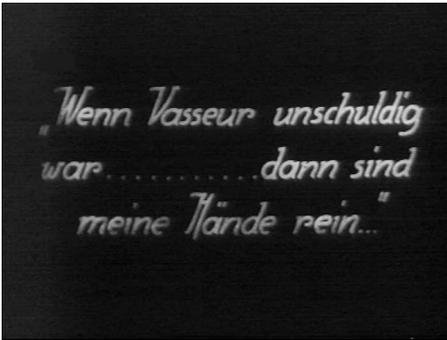


Abb. 8a–d Nach der rationalen Aufklärung des mysteriösen Falles: Orlac streckt seine Hände erleichtert »dem Lichte entgegen«, Nera hingegen wird in Handschellen abgeführt. Nun erst kann Orlac die fremden Substitute akzeptieren und damit seine Frau berühren

Exposition wieder eingenommen, die Konstellation des ›glücklichen Ehepaares‹ wird aufs Neue beginnen.

II.5. GEGENSPIELER

Paul Orlac ist, wie man ex post erfährt, immer nur Opfer der Manipulationen des skrupellosen Spitalgehilfen Nera gewesen, der als unsichtbarer Drahtzieher das Geschehen kontrolliert hat. Nera, der ›Schauspieler‹ und ›Techniker‹, kühl kalkulierend, ist offensichtlich als Kontrastfigur und Gegenspieler zum ernsthaften Künstler konzipiert, der langsam dem Wahnsinn zu verfallen droht. Der Spitalgehilfe, der im Kontrast zu Professor Serral die dunkle Seite der Vernunft repräsentiert, beherrscht Regine, die ihm hörig ist wie einem Hypnotiseur,⁵¹ und instrumentalisiert sie dazu, Paul Orlacs Verwirrung voranzutreiben, indem ihm ein Schauspiel ›übersinnlicher Zusammenhänge‹⁵² vorgegaukelt wird.

Paul Orlac, der introvertierte Künstler, der unter dem Trauma seines Unfalls leidet, wird für seine eigenen Ängste genauso anfällig wie für die teuflischen Machenschaften und Manipulationen des skrupellosen Nera. Sobald er in Neras Netz zappelt, tut seine künstlerische Sensibilität das ihrige, ihn zu einem hilflosen, zur Mitteilung unfähigen Mann zu machen. Sein Gegenspieler Nera ist das krasse Gegenteil: kühl, berechnend, verschlagen, der klassische Bösewicht. Mit erstaunlicher Intelligenz und Einfallsreichtum entwickelt er Strategien, Orlac um den Verstand zu bringen und in Abhängigkeit zu halten. Nera hat alle Fäden fest in der Hand, bis Regine ihn verrät.⁵³

Erst durch die von den beiden ›Frauen‹ Orlacs ermöglichte Last-Minute-Rescue wird der Schauspieler Nera demaskiert. Der Kommissar entkleidet ihn seiner Requisiten, die zuvor so schauerliche Effekte erzeugten, nimmt ihm die falschen Armprothesen ab, entfernt die aufgeklebte Narbe am Hals. Regine entlarvt den Betrüger und Erpresser darüber hinaus auch als den Mörder. Sie präsentiert weitere Requisiten seines mysteriös wirkenden Schauspiels als Beweismittel, aus ihrem Dekolleté zieht sie jene mit den Fingerabdrücken Vasseurs ausgestaffierten Gummihandschuhe hervor, die Nera um seiner Intrige willen angefertigt hatte.

In der Konzentration auf sein Opfer Orlac hat Nera nicht bemerkt, daß Regine seiner totalen Unterwerfung entschlüpft ist. Ihr Verrat überrascht ihn so sehr, daß er zumindest kurz seine Selbstkontrolle verliert und einen Tobsuchtsanfall bekommt. Sobald er jedoch bemerkt, daß er der Polizei nicht mehr entkommen kann, reißt er sich wieder zusammen und gibt lächelnd auf.⁵⁴

Der forensische Trick mit den Gummihandschuhen überzeugte die zeitgenössische Kritik übrigens nicht so recht:

Der Schluß des Films mit der überraschenden Lösung, daß Vasseur kein Mörder ist, sondern nur von Nera (der auch den alten Orlac tötete) angezeigt wurde, ist zu kurz, um dem niedergedrückten Gemüt des Zuschauers die nötige Entspannung und Freiheit zu geben. Daß Neras Trick mit den Fingerabdrücken an Gummihandschuhen seit mehreren Jahren unmöglich geworden ist, weil der kriminalistische Erkennungsdienst auch solche Abdrücke genau unterscheiden kann, sei erwähnt, damit nicht noch ein Autor diesen Trick anwendet.⁵⁵

Ein berechtigter Einwand: Es gab, wie Jürgen Thorwald in seiner zwar populären und in die Jahre gekommenen, aber immer noch lesenswerten Geschichte der Kriminologie, *Das Jahrhundert der Detektive*, nachweist, im frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Versuche von Straftätern, die eigenen Fingerabdrücke zu verändern oder gar auszulöschen.⁵⁶ Der schöne, aber ganz übermäßig aufwendige Einfall, dass man sich des Mittels der ungefähr zeitgleich mit der Daktyloskopie im Medizinbetrieb aufgekommenen Gummihandschuhe bedienen könnte, um am Ort eines Verbrechens gleich das komplette Set aller zehn Finger eines Unschuldigen zu hinterlassen, ist dennoch ganz offensichtlich der literarischen Fantasie entsprungen. Es handelt sich also um einen Kunstgriff, der seinen Sinn erst aus der narrativen Ökonomie der Kriminalgeschichte empfängt – reihen sich die Gummihandschuhe doch bestens in die Motivkette der transplantierten »Mörder«-Hände und der trickreich verwendeten Pseudo-Prothesen ein. Gleichwohl nahm die anscheinend nicht besser informierte zeitgenössische Zensur Anstoß an diesem Trick, der mit daktyloskopischem Wissen spielte:

Das Innenministerium des Staates Sachsen hatte vor der Filmprüfstelle geltend gemacht, ORLACS HÄNDE enthülle Methoden, mittels derer Kriminelle Polizeiuntersuchungen umgehen könnten. Obwohl die Zensurkommission diesen Anwurf zurückwies, wird doch ersichtlich, wie ernst der Film für seinen Realismus genommen wurde.⁵⁷

Nera nutzt freilich nicht nur diesen, hinsichtlich unserer Fragestellung besonders interessanten Trick als mit Kalkül eingesetztes Mittel zum Verbrechen und zur falschen Schuldzuweisung. Neben der Tatwaffe, dem Dolch des »Mörders« Vasseur, verweist vor allem die Handschrift, als ebenso individuelles wie im Sog der Moderne zweifelhaft gewordenen Zeichenensemble, im Sinne einer rätselhaften Spur auf den bereits hingerichteten Vasseur als potenziellen Täter. Denn von seiner Hand scheint jener Brief geschrieben, durch welchen vor der Bluttat der (transsilvanisch wirkende) alte Diener aus der neogotischen Residenz von Orlac Senior gelockt worden ist. Bestätigt werden diese Indizien eben durch den daktyloskopischen Befund, denn die Fingerabdrücke sind ja mit denen des toten Mörders Vasseur identisch. Und in der Moderne, darauf hat Carlo Ginzburg verwiesen, rückt der Fingerprint zum primären, weil allein eindeutigen ›Ausweis‹ individueller Besonderheit auf.⁵⁸ Wienes Film kann darum geradezu als Reflexion auf diese Reduktion des ›Menschen‹ auf die kriminalistisch gesicherte und reproduzierbare Spur gelesen werden. Von dem, was einmal Identität oder gar Individualität geheißen hat, bleiben letztlich nur die an irgendwelchen Orten vor-

findlichen Schweißabdrücke einiger Papillarlinien, die – das ist Wienes ebenso zweifelhafte wie überzeugende Pointe – nicht einmal jenem Einzelnen exklusiv gehören, auf den sie unzweifelhaft zu verweisen scheinen.⁵⁹

In *ORLACS HÄNDE* werden darum Topoi des – notabene: modernen – Genres Kriminalfilm mit den – stets vergangenheitsverliebten – Topoi des Gothic Film kombiniert. Insgesamt wird der Film dadurch, seltsamer- aber nachvollziehbarerweise, in die Nähe eines eigentlich im späten 18. Jahrhundert beheimateten literarischen Genres gerückt. *ORLACS HÄNDE* stellt, anders gesagt, die paradigmatische Realisierung eines Schauerromans (oder einer Gothic Novel) unter Verwendung moderner Mittel dar: Nera, der große Verbrecher, der als Strippenzieher und Manipulator im Hintergrund wirkt, fungiert als virtuelles Zentrum eines ›Geheimbundes‹, der freilich mit Regine als einzigem Mitglied ein wenig schwach besetzt ist. Zur Logik des Genres gehört jedoch auch, dass die am Ende erfolgende Aufklärung über die Trick- und Täuschungsmechanismen des Verbrechers zwar vollkommen rational erscheint, sodass von allem zuvor Unbegreiflichen nicht einmal der kleinste ›Rest‹ an Unerklärlichem übrig bleibt; und dass man dennoch diesen überaus plausiblen Erklärungsversuchen – anders als im klassischen Rätselschema des Whodunnit-Krimis – nicht wirklich zu trauen vermag.

Die schauerromantische Konstellation, von der der Plot ausgeht, wird zudem auf durchaus ingeniose Weise von einem Konflikt überblendet, der historisch später einzuordnen ist. Orlac, der Pianist, bedient in seinem Selbstverständnis ganz fraglos den Typus des klassisch-romantischen Künstlers, der sich selbst als Repräsentation jenes Genies erscheint, mittels dessen – mit Kant gesprochen – Natur der Kunst die Regel gibt.⁶⁰ Der böse Zufall will es freilich, dass Orlac seinerseits, als reproduzierender Künstler oder Virtuose, nur mehr das modernere Derivat eines solchen Original-Genies verkörpert. Insofern ist es mehr als folgerichtig, dass der von seinen Kommunikationsmitteln – den Händen – ganz buchstäblich abgeschnittene Pianist sich gegenüber jeglicher Infragestellung seiner körperlichen Integrität als äußerst anfällig erweist. Die naturale Ganzheit des Genies, auf die er seinen Subjekt-Entwurf begründet hat, war von vornherein auf einer imaginären Projektion aufgebaut, in der der Autor einer Komposition leichtfertig durch deren Interpreten substituiert war. Anders gesagt: Orlac ist niemals ein Original-, er ist immer ein kopiertes, von anderen komponiertes Genie gewesen.

Nur deshalb erweist er sich den Manipulationen eines Nera gegenüber als so überaus empfindlich. Der als Leichendiener mit allen Phänomenen der Zerstückelung und Fragmentierung pathologisch vertraute Verbrecher erscheint folgerichtig als der genuine Typus jenes radikal Modernen, dem ein ebenfalls lediglich

reproduzierend tätiger Virtuose wie Orlac die längst verdiente Anerkennung ganz unverdientermaßen verweigert. Nera schneidet auf und setzt zusammen; er spielt mit Versatzstücken, operiert mit Fragmenten; seine Kunst ist die Kunst der Montage, er manipuliert kühl kalkulierend durch Techniken der Maskerade und mittels forensischer Tricks; und er bedient sich schließlich fingierter Identitäten, die von der ›interpretierenden‹ Vereinnahmung fremder ›Texte‹ durch den Virtuosen nicht ohne weiteres zu unterscheiden sind.

In diesem Zusammenhang kann man die enorme Aggressivität verstehen, die der – beruflich auf die instrumentale Rolle des Gehilfen festgelegte – Nera gegenüber dem kopierten Originalgenie Orlac entfaltet. Sie stellen – quod erat demonstrandum – beide keine genuinen Individuen dar, sondern nur mehr ›Personen‹, zu deren Identifizierung, im modernen Verständnis, auch noch die geringste Spur genügt. Wäre Orlac der, als der er sich immer verstanden hat, so könnte er auch in diesem Fall qua seiner Natur seiner Kunst die Regel geben und sich seiner Glieder sicher sein. Stattdessen wird, mittels der »monströsen« Hände, ebenso Frankenstein-Topik zitiert wie in dem schauerromantischen Schauspiel Neras. Maskiert wie ein ›Frankensteinsches Monster‹ gibt Nera sich Orlac gegenüber als der enthauptete und dann vermeintlich vom Spitalgehilfen wieder zusammengenähte Mörder Vasseur aus. Er präsentiert sich dem verwirrten Orlac als untoter Prothesenmann, der seine Hände zurückfordert. Da bleibt nur noch eine schwache Erinnerung davon, dass es just Frankensteins, unter den diskursiven Voraussetzungen der Genieperiode erzeugtem Monstrum einst genügen konnte, sich Goethes Werther lesend anzueignen, um sich von da an als ein Individuum zu begreifen, das unter anderem Anspruch auf das Recht geltend machen konnte, geliebt zu werden. Im Falle Orlacs wird dieser Vorgang verkehrt. Den Verlust seiner eigenen Hände kann dieser Künstler nur mehr als den Verlust seiner Individualität begreifen, sodass ihm die Transplantate zu Fremdkörpern werden, die als ›Monstert Hände‹ Besitz von ihm ergreifen.

Noch einmal: Die vom toten Körper abgetrennten Hände des (zu Unrecht hingerichteten) Vasseur werden dem verstümmelten, lebenden Körper des Pianisten, Orlac, angenäht. Als lebloses Fragment, verfügbar gemacht durch die moderne Anatomie, werden die Hände des vermeintlichen Mörders mit dem versehrten, noch lebenden Körper des Virtuosen durch die handchirurgische Operation kombiniert; der Patient wird dadurch offensichtlich zum ›lebenden Leichnam‹ depotenziert, denn die fremden Körperteile können die eigenen Hände, einst Instrumente virtuoser Kunstfertigkeit und Medium des individuellen Ausdrucks von Emotionen, nicht ersetzen. Im Gegenteil, die Transplantation hat die Dekompensation seiner Psyche zur Folge, durch die fremden Hände



Abb. 9a–f Duell der Gebärden: Konfrontation zwischen Nera, dem maskierten Prothesenmann, und Orlac

scheint der »Geist« des hingerichteten Mörders in den Visionen Orlacs, wie ein Alien, Besitz von ihm zu ergreifen. Erschrocken betrachtet er die Hände, das fremde Wesen »kriecht« scheinbar aus den Händen die Arme hinauf, ergreift Besitz vom ganzen Körper und von der Seele. Orlac, der im Zustand fortschreitender Hysterie beginnt, mit diesen Händen zu sprechen, formuliert die Horrorvorstellung inkorporierter Alterität: »Ich fühle, wie es aus Euch hinaufsteigt ... die Arme entlang ... bis hinein in die Seele ... Kalt, furchtbar, unerbittlich ...«

ORLACS HÄNDE setzt so also auch ›Modernitätserfahrungen‹ von Fragmentierung, Dissoziation, Desintegration, inkorporierter Alterität ins Bild, die schon das 19. Jahrhundert – genannt sei nur Rimbauds Befund »Je est un autre« – konzeptualisiert hat. Die »Mörderhände« ziehen Orlac vermeintlich zum Verbrechen; er fühlt sich, aufgrund der vom wirklichen Mörder raffiniert inszenierten Intrige, zeitweilig schuldig an der mysteriösen Ermordung des eigenen Vaters, obwohl er die Tat nicht begangen hat.⁶¹ Der im Film bezeichnenderweise ausgesparte Konflikt mit dem natürlichen Vater wird substituiert durch den Konflikt Orlacs mit seinem Ersatz-Vater, Professor Serral, der nach dem Unfall einen neuen Körper als Kompositgestalt erzeugt. Durch die Operation wird der so aus disparaten Einzelteilen wieder zu einer Ganzheit montierte Körper auch zu einem lebenden ›Artefakt‹. Der Film entfaltet auch über die topische Künstlerproblematik hinaus eine komplexe Konfiguration von ›Kunst und Leben‹, bemüht die Triade ›Körper, Seele und Geist‹. Im Kontext des medizinischen Kunstgriffes, der operativen Neukombination eigener und fremder Körperteile zu einem hybridisierten Mischwesen, wird ein ganzer Katalog zeitgenössisch virulenter Topoi von Modernekritik abgerufen und in Szene gesetzt: ein kontingenter Unfall als traumatisierender Chock, Zerstörung der Intaktheit des Körpers, Chock des Gelingens moderner (medizinischer) Technik, kombinierende Konstruktion von Ganzheit aus Fragmenten oder Surrogaten, Dissoziation des Subjektes, Krise der Identität, Krise des artistischen Vermögens, Krise der Wahrnehmung, Krise der Kommunikation.

In einzelnen Szenen bewegt sich Orlac wie eine Marionette, deren Fäden von unsichtbaren übergroßen Händen aus dem Off bewegt werden. Wirkt Orlac wie eine Marionette an Fäden, so Nera wie eine überdimensionale Monster-Puppe: Seine Entlarvung präsentiert der Film in einer Art selbstreferenzieller Schleife, werden doch die filmischen Arbeitstechniken auf dem Gebiet der Maske offen gelegt. In Bezug auf Orlac werden aber nicht nur Automaten- und Marionettenmotive aufgerufen: In den Tranceszenen wird auch die Geschichte einer ›Hysterisierung‹ – i. e. einer ›Effeminierung‹ erzählt. Der durch die Amputation seiner Hände ›kastrierte‹ Orlac, der seine ›menschlichen Prothesen‹ nicht annehmen kann, mutiert zu einer Hysterica; mit seinen ›Originalhänden‹ ist ihm auch seine psychische Gesundheit abhanden gekommen, die nach dem bekannten Freud-Diktum darin besteht, lieben und arbeiten zu können. Mit der ›Hysterisierung‹ Orlacs (seiner ›Verweiblichung‹) einher geht sein Verlust an Kontrolle; sein Geist (der bekanntlich kulturell männlich konnotiert ist) kann seinen Körper (traditionell weiblich semantisiert) nicht mehr kontrollieren. Erst am Ende des Films wohnen wir einer Re-Maskulinisierung bei: rationale Erklärung, Wahrheit, Erkenntnis,

Vernunft übernehmen wieder das Regiment, Nera wurde samt seiner (topisch weiblichen) Intrigen, Lügen, Schauspielerei und Maskerade ausgeschaltet.

Zumindest dem Anschein nach hat damit jene helle Seite der Vernunft obsiegt, die von Professor Serral verkörpert wird. Doch auch er, das darf nicht übersehen werden, ist eng an die Frankenstein-Thematik gebunden, ein behördlich autorisierter Bodysnatcher,⁶² der sich die Leichen hingerichteter Verbrecher für medizinische Zwecke beschaffen lässt. In seinem weißen Kittel steht er schützend wie ein Engel, eine ›Lichtgestalt‹, hinter dem erschöpft von seelischer Qual in sich zusammengesunkenen Orlac und mahnt zur Besonnenheit.

Doch die von Serral vorgenommene Transplantation und deren Variation in der durch den Spitalgehilfen, den ›Zauberlehrling‹, fingierten Transplantation des enthaupteten Kopfes verweisen beide auf die Ersetzung der Hand Gottes durch die Hand des Menschen, die Erschaffung des Menschen durch den Menschen. Im Zusammenhang der insbesondere durch die Eisenbahnkatastrophe thematisierten Gefahren technischen und wissenschaftlichen Fortschritts stehen auch die durch Neras forensische Tricks beschworenen Abgründe des Fortschritts. Der Filmtitel, der für Orlacs Hände (und nicht etwa für Vasseurs Hände) optiert, führt bereits die Position Professor Serrals ein, der gewissermaßen als Anhänger Descartes' vorgestellt wird: er behauptet, der Geist regiere den Körper. Serral und Orlac sind in einen subkutan ausgetragenen Konflikt über den Zusammenhang von Körper und Geist verstrickt. Orlacs Verhalten lässt darauf schließen, dass sein Wille sich im Kampf mit den – zunehmend autoritativeren – Anweisungen der transplantierten Hände befindet. Orlac glaubt, zum Befehlsempfänger seiner Hände zu werden: »Ich weiß es, sie fordern Blut... Verbrechen, Mord.«

Mit der verletzten, der verstümmelten, der fehlenden Hand ist zudem ein Körperteil aufgerufen, das traditionell als Differenzmarkierung für ›den Menschen‹ steht. Der ist nämlich anders als mit Pfoten, Klauen etc. versehene Tiere mit einer Hand ausgestattet, die erlaubt, die (Um-)Welt zu ›begreifen‹ – und anders als Menschenaffen mit einem Daumen, der ihm unter allen Primaten das weitaus größte taktile Geschick verleiht. Auf das ›Wunder‹ der funktionierenden Hand verweisen jene verstümmelten, defekten Hände nachdrücklich. Sie scheinen ihren instrumentellen Charakter zu verlieren, zu (nutzlosen) Objekten zu werden, zu dem das ›Träger-Ich‹ den ›unmittelbaren‹ selbstverständlichen Bezug verloren hat, die es ablehnend bäugt oder zu betrachten ablehnt, weil ihm der eigene Körper, die verstümmelte Hand, fremd geworden ist. In seinem Film greift Wiene diese mit der versehrten Hand einhergehende Alteritätserfahrung auf: um sie noch zu intensivieren, werden dem Protagonisten doch Hände eines Toten transplantiert.

II.6. TRAUMA

ORLACS HÄNDE kann man darüber hinaus als einen für die allegorische Thematisierung des Kriegstraumas signifikanten ›Nachkriegsfilm‹ der 20er Jahre betrachten. In der Exposition wird auffallend prominent der Unfall inszeniert – ein gewaltsamer, explosionsartiger Zusammenstoß zweier Züge, der plötzlich den Tod und die Versehrung zahlreicher Zivilisten verursacht –, ausführlich, dramatisch, effektiv wird die nächtliche Such-, Bergungs- und Rettungsaktion der in den Trümmern verschütteten Überlebenden repräsentiert. In die herausragende Gestaltung dieser Sequenz, eine der Hauptattraktionen des Films, schreibt sich auf vermittelte Weise Kriegserfahrung ein. Was im Film wie ein kontingentes Ereignis wirkt, dürfte vom zeitgenössischen Publikum ganz selbstverständlich auf die Schlachtenbilder oder gar -erfahrungen des Weltkriegs 1914–18 zurückgelesen worden sein. In nahezu allen zeitgenössischen Kritiken wird die Katastrophen-Sequenz mit großer Aufmerksamkeit rezipiert und sogar als »meisterhaft« hervorgehoben.⁶³ Es gehörte unmittelbar nach dem Krieg durchaus zum Alltagsbild, dass die Kriegsversehrten und vor allem die so genannten »Zitterer«, traumatisierte Soldaten, die das Gedächtnis verloren hatten, durch die Straßen Wiens irrten, bevor sie in die Sanatorien weggesperrt wurden, um sich dort den Torturen der martialischen Schock-Therapien zu unterziehen, die vermeintlich Heilung garantieren sollten. So scheinen auch die späteren Szenen im Krankenhaus diese realhistorische Semantik abzurufen. Wie eine Mumie im Sarkophag, wie ein ›Untoter‹, liegt Orlac steif und unbeweglich ausgestreckt im Krankenhausbett. Der durch den Schädelbasisbruch verletzte Kopf sowie die transplantierten Hände sind mit Verbänden umwickelt. Durch diese Verhüllung stellt der Film gerade jene Körperteile, Gesicht und Hände, ostentativ aus, die im Verlauf des Films favorisiert werden, um Ausdrucksbewegungen zu erzeugen. Nahezu in Echtzeit wird zweimal der Prozess des Enthüllens, Auswickelns vorgeführt, der sich auch poetologisch verstehen ließe: setzt der Akt des Offenlegens, Enthüllens des Verborgenen doch auch anhand der zahlreichen folgenden Szenen in der Begehung der vertrauten Orte des Hauses prozessual den Akt eines langsamen Sich-Erinnerns in Gang. Der Erinnerungsprozess wird als scheiternder Prozess der Wiederherstellung der verlorenen körperlichen und psychischen Ganzheit einer vermeintlich einst intakten Identität Orlacs gezeigt. Der ›Heilungsprozess‹, die Rückkehr zum Selbst des begabten Pianisten und liebevollen Ehegatten wird gefährdet, gestört durch den gleichzeitigen Prozess des besessen nachspürenden Erkundens der unheimlichen, geheimnisvollen Vorgeschichte der transplantierten Hände.

Nach der Operation liegt Orlac schlafend im Bett, ein Blumenbukett auf der Bettdecke; der Kopfverband lässt nur die Fläche von den Augenbrauen bis zum Mund frei. Als er erwacht, fällt sein Blick auf seine Frau, ein zaghaftes Lächeln, das Einzige, das er in diesem Film zeigt, wird durch die Bewegung des Mundes ausgedrückt. Yvonne tritt zum Bett, beugt sich längs der Bettkante ausgestreckt zu ihm, blickt ihm sehnsuchtsvoll in die Augen, tröstet ihn mit den hoffnungsvollen Worten: »Nur noch eine kurze Zeit, dann kommst Du heim ... und Sonne, Licht und Blumen sollen Dich grüßen, wenn Du kommst.« Professor Serral betritt mit drei Assistenzärzten das Krankenzimmer zur Visite, wendet sich an Yvonne: »Wir wollen Ihnen Ihren Gatten wieder zurückgeben, teilweise [sic!] jedenfalls. Heute sollen Sie sein Gesicht wiedersehen.« Yvonne wirft Orlac einen freudigen Blick zu und geht aus dem Raum. Professor Serral wickelt vorsichtig den Verband vom Kopf des Patienten und legt dabei nun die ganze Fläche des Gesichtes von der Stirn bis zum Kinn frei.

Der langsam genesende Orlac, der möglicherweise schon ahnt, dass ihm seine Hände amputiert und fremde Hände als Ersatz transplantiert wurden, aber hier noch nicht weiß, dass es die Hände eines vermeintlichen Mörders sind, ruht in einer späteren Szene wie im Kriegsversehrten-Sanatorium im Liegestuhl, Licht, Sonne, Luft tankend, auf dem Balkon. In dieser einzigen (wichtigen) Szene im lichtdurchfluteten Außenraum werden die Hände enthüllt. Orlac im gestreiften Schlafanzug und ohne Kopfverband betrachtet skeptisch die steif von sich gestreckten, immer noch verbundenen Hände und fragt besorgt: »Sagen Sie mir, was ist unter diesen Tüchern?!? Welch ein Geheimnis verbergen sie ...?« Prof. Serral beugt sich freundlich über ihn, fasst ihn kameradschaftlich beruhigend auf die Schultern: »Nun, dann wollen wir in Gottes Namen [sic!] das Geheimnis lüften.«

Detailliert wird nun gezeigt, wie die Verbände aufgeschnitten und die Verbandsfetzen entsorgt werden. Die »neuen« Hände werden aus ihrem schützenden Kokon entpuppt. Orlac hält die steifen Handrücken vor sich ausgestreckt, sie wirken wie abgeknickt vom Handgelenk. Befremdet, mit groß aufgerissenen Augen blickt er auf sie, mit ängstlicher Miene fragt er den Arzt: »Werden diese Hände je wieder spielen können?« Serral antwortet beruhigend: »Der Geist regiert die Hand ... die Natur und ein fester Wille vermögen Alles.« Nachdem der Arzt den Balkon verlassen hat, lehnt sich Orlac zunächst entspannt zurück. Dann beugt er den Kopf neugierig über die Handrücken, beginnt zaghaft auf der Wolldecke die Finger zu bewegen, dabei führt er Bewegungen des Klavierspiels aus. In diesem Moment scheint er die »neuen« Hände noch akzeptieren und in sein Körperschema integrieren zu können. Hier werden die Hände so repräsentiert, dass

*„Nun, dann wollen wir
in Gottes Namen das
Geheimnis enthüllen...“*



*„Werden diese Hände
je wieder spielen
können...?“*



Abb. 10a–d Enthüllung der transplantierten Hände

sie noch feingliedrig wirken, selbst das langsame, zaghafte Bewegen der Finger scheint als durchaus ›natürliche‹, realistische Reaktion auf dieses ›erste Wiedersehen‹.

Die traumatischen Reaktionen, Orlacs Wahrnehmungsveränderungen und hysterischen Wahnvorstellungen, setzen erst vehement ein, nachdem er erfahren hat, wessen Hände ihm transplantiert wurden. Dieser Selbstentfremdungsprozess schlägt sich auch in einer allmählichen Änderung der ›Sprache der Gebärden‹ nieder. Sobald Orlac weiß, wessen Hände er besitzt, werden seine Hände zu Fremdkörpern: Er hält die Arme in unnatürlicher Haltung angewinkelt, mit nach außen abgeknickten Handgelenken oder weit vom Körper weggestreckt, er blickt permanent befremdet auf die Handrücken. Die Kamera lässt Orlacs oft verkrampfte Hände später riesig erscheinen, viel zu groß für seinen Körper. Die Aufmerksamkeit wird auch durch eine Kontrastwirkung auf die Hände gerichtet, denn von der dunklen Zivilkleidung, die Orlac später trägt, heben sich die hellen Hände wie isolierte Teile der Gestalt ab.

Kurzum: Der katastrophale Unfall hat die Verstümmelung von Gliedmaßen, hier der Hände, eines zuvor intakten Männerkörpers zur Folge, was zum Auslöser

der Traumatisierung des Protagonisten wird. *ORLACS HÄNDE* ließe sich, folgt man den Thesen Anton Kaes', somit auch als eine ›verschobene‹ Reinszenierung des traumatisierenden Weltkriegserlebnisses lesen.⁶⁴ Er könnte somit zu jenen deutschen und österreichischen Spielfilmen der Weimarer Republik beziehungsweise der Ersten Republik gerechnet werden, die eine in diesen beiden Ländern merkwürdigerweise ausgesparte explizite und kritische Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg substituieren. Denn ein spezifisches Genre von Spielfilmen, in dem der Krieg und das Kriegstrauma reflektiert wird, entsteht ja nach 1918 gerade nicht.⁶⁵

III. VERFAHREN DER FILMISCHEN KONSTRUKTION VON AUSDRUCKSBEWEGUNGEN DER HÄNDE

An einigen ausgewählten Sequenzen sollen nun die filmischen Verfahren beschrieben werden, mit denen prozessual Sinneffekte der filmisch repräsentierten gestischen Ausdrucksbewegungen erzeugt werden. Dabei kann der sich steigernde Prozess der Selbstentfremdung Orlacs und der Prozess der Entfremdung zu seiner Frau nochmals schlaglichtartig evident gemacht werden.

III.1. »KOMM, UND SPIEL' AUF MIR KLAVIER«

Die Exposition des Films beginnt mit einer Sequenz von Parallelmontagen, in der ein privater Innenraum und ein öffentlicher Raum miteinander kombiniert werden: Im Schlafgemach der Villa Orlac wartet die Ehefrau sehnsüchtig auf die Rückkehr des auswärts in einem Konzertsaal agierenden Ehemannes. Diese etablierende Cross-Cutting-Sequenz vernetzt die doppelte Bedeutung der Hände Orlacs als die Hände eines virtuosen Pianisten und eines zärtlichen Liebhabers; bereits die Exposition markiert die Instrumente des künstlerischen Ausdrucks auch als Sexualorgane: Orlacs Pianistenhände ›sprechen‹ die Sprache der Musik wie – und als – die der Liebe.

Eine halb nahe Einstellung zeigt die Ehefrau lässig ausgestreckt auf dem Bett liegend und mit verklärtem Blick einen Brief lesend, sie trägt ein Negligee und eine merkwürdige Nachthaube, die an einen Brautschleier erinnert. Die folgende Einstellung präsentiert den Text des handschriftlich vom Ehemann verfassten Briefes:

Liebste!

Noch eine Nacht und ein Tag und dann bin ich wieder bei Dir. Ich werde Dich in meine Arme schließen ... meine Hände werden über Dein Haar gleiten ... und ich werde fühlen, wie Dein Körper unter meinen Händen erzittert...

Yvonne faltet den Brief nach der Lektüre zusammen und blickt sehnsüchtig in die Kamera. Ihr Blick in die Ferne wird mit einer Einstellung kombiniert, die den gedruckten Text eines Konzertberichtes in einem Zeitungsausschnitt präs-

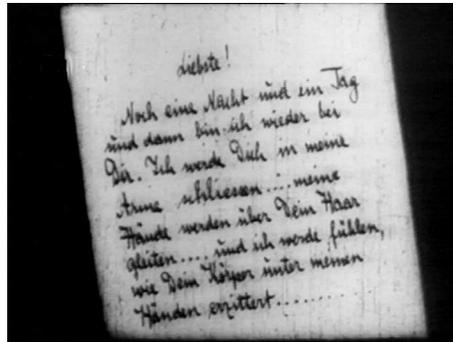


Abb. 11a-e Exposition: Sehnsüchtig erwartet die Ehefrau die Berührung durch die Hände des reproduzierenden Virtuosen

tiert; die Schlagzeile lautet: »Letztes Konzert des Pianisten Paul Orlac«; der Bericht ist mit der Abbildung eines Star-Porträts des Ehemannes illustriert. Orlac ist also von Beginn des Films an explizit nicht als eine ›Original‹-Person, mit einer per se gegebenen Identität, ausgewiesen, sondern als Produkt vielfacher medientechnischer Vermittlungen eingeführt: Der Film repräsentiert (rein medientechnisch: er ›reproduziert‹) die printmediale Reproduktion (Zeitung) einer photographischen Reproduktion (Star-Porträt) eines reproduzierenden Künstlers. Erst mittels einer Überblendung wird das in dieser Medien-in-Medien-Konfiguration vielfach vermittelte, zum Star-Porträt erstarrte Gesicht nun ins Leben der bewegten Bilder gesetzt. Das vermeintliche Genie ist also von allem Anfang an ein ›Untoter‹, Produkt einer Reproduktion der Reproduktion der Reproduktion. Eine Nahaufnahme zeigt nach der Überblendung das konzentrierte Gesicht und den rhythmisch bewegten Oberkörper des in einen Smoking gekleideten Pianisten über dem Konzertflügel, seine noch intakten Arme und Hände führen elegant und ökonomisch die nötigen Bewegungen aus. Dann richtet eine Großaufnahme den Blick aus der Aufsicht auf die durch dieses Einstellungsformat nun vom Körper isolierten, virtuos über die Tasten des Klaviers gleitenden Pianistenhände.

In den zahlreichen Spitalszenen beschwört die Ehefrau auch am Krankenbett die »schönen, zärtlichen Hände« ihres Mannes. Nachdem Professor Serral das Gesicht Orlacs freigelegt hat, betritt Yvonne freudig das Krankenzimmer. Der Professor schließt die Tür, lässt das Ehepaar allein, es folgt eine Sequenz, die eine voyeuristische Störung der intimen Interaktion des Paares in Szene setzt. Gestört wird es durch den ›bösen Blick‹ eines zum Bild eingefrorenen Beobachters, durch das diabolisch grinsende Gesicht des Spitalgehilfen Nera, das im Rahmen des Türfensters erscheint. Orlac erblickt seinen Gegenspieler Nera also zum ersten Mal in vermittelter Form als ein gerahmtes, bedrohlich wirkendes Porträt, das auf seine Hände starrt.





*"Deine Augen...
wie ich sie liebe...
Dein Haar..."*

*und Deine Hände....
die schönen, zärtlichen
Hände..."*



*"Dort.... der Kopf....
sieht er nicht auf mei-
ne Hände...?!"*

Abb. 12a-i Mit begehrllichem Blick adoriert Yvonne die noch verbundenen Hände Orlacs. Störung der intimen Szene durch die voyeuristischen Blicke des Spitalgehilfen

Die Alpträumvision, von der Orlac vor seiner Entlassung heimgesucht wird, ist aus Versatzstücken der oben beschriebenen Sequenz kombiniert. Sie ist als eigenständige Episode markiert, denn sie wird durch den Zwischentitel *Die letzte Nacht* hervorgehoben. Eine Naheinstellung zeigt den Oberkörper des schlafenden Orlac, dem folgt eine Totale, die das winzig wirkende Bett mit dem Schlafenden im dunklen Raum präsentiert. Die Projektion, ›lesbar‹ als asyndetisch aneinander gereihte Bilder eines Alptraums, wird initiiert, indem auf die schwarze Fläche des Raums nun ein kurzer Streifen, der amorphe Nebelschwaden zeigt, einkopiert wird. Die Nebelwolke verschwindet, stattdessen wird nun das isolierte riesige Gesicht Neras sichtbar. Es starrt, wie zuvor das Gesicht im Türfenster, bedrohlich auf den Schlafenden. Auch dieser tricktechnische Effekt verdankt sich dem Einkopieren einer Großaufnahme vom Gesicht Neras. Während die Großaufnahme vom Gesicht schwindet, wird nun in diagonaler Bewegungsrichtung ein riesiger ausgestreckter Arm mit einer zur Faust geballten Hand auf die schwarze Fläche projiziert. Dieser Arm bewegt sich aus der rechten oberen Ecke des Kaders bedrohlich auf das in der linken unteren Ecke stehende Bett zu, die Größenverhältnisse erzeugen die Wirkung eines winzigen Bettes und eines riesenhaften Arms, der sich auf das Bett zu bewegt. So entsteht der Eindruck, die geballte Faust wolle den Schlafenden erschlagen. Orlac erwacht, erhebt sich erschrocken im Bett, ringt nach Luft, schaut sich im Raum um. Er beruhigt sich, sinkt erschöpft ins Kissen zurück. Als er sich aber nochmals erhebt, fällt sein Blick auf einen Fetzen beschriebenen Papiers auf der Bettdecke. In wüster Handschrift wird das bisher Verschwiegene enthüllt: »Ihre Hände waren nicht zu retten – Dr. Serral hat Ihnen andere gegeben – die Hände des hingerichteten Raubmörders Vasseur.« Orlac streckt seine Hände weit von sich, blickt panisch auf die Handrücken. Er erhebt sich mit grotesken Bewegungen aus dem Bett, streckt die Hände von sich, zuckt nahezu epileptisch, biegt den Oberkörper extrem zurück, stolpert über die Bettdecke und sinkt erschöpft zu Boden.

Die Traumsequenz lässt sich als eine durchaus plausible Wahrnehmungsveränderung verstehen. Orlac war nicht in Tiefschlaf versunken, als Nera den Raum betreten hat, um den Zettel auf die Bettdecke zu legen. Das Gesicht mag sich dem Gesicht Orlacs genähert haben, als Nera sich über ihn bückte, ebenso ist die verzerrte Wahrnehmung des riesigen Armes mit der geballten Faust auf die ›realistische‹ Geste zurückzuführen, mit der Nera den Zettel ablegte. Als Orlac jedoch am nächsten Morgen erwacht, zeigen seine Körperhaltung und seine Gebärden, dass er seine ›fremden‹ Hände nicht mehr nutzen kann. Irritiert, verstört tastet er sich ins Büro von Dr. Serral, fragt ihn mit entsetzter Miene: »Ist es wahr ...? Habe ich die Hände des Raubmörders Vasseur ...?« Der Arzt schweigt,

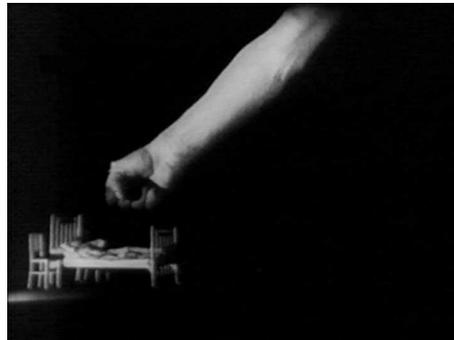


Abb. 13a-g Gesten des Erschreckens – die Alpträum-Sequenz

Orlac sinkt erschöpft, apathisch in den Sessel. Hinter seinem Rücken versteckt er seine Hände; der Arzt umfasst seine Schultern, versucht, ihn zu beruhigen. Erschüttert, die Arme grotesk vom Körper abgewinkelt, die Handgelenke wirken wie abgeknickt, schleicht Orlac aus dem Büro. Er wirkt völlig passiv, wie erstarrt, regrediert zum unbeholfenen Kind, kann sich nicht einmal mehr selbstständig ankleiden. Der Assistenzarzt hilft Orlac, der wie eine Kleiderpuppe im Raum steht, in den Mantel. Entsetzt blickt Orlac auf seine Handrücken: »Diese Hände werden nie wieder einen Menschen berühren dürfen!« Großaufnahmen zeigen, wie er versucht, sich den Ehering an den Finger zu stecken, er ist zu klein für die monströs groß wirkenden Hände. Indessen wartet seine Frau ungeduldig auf seine Heimkehr, schmückt die Wohnung mit Bergen von Blumen. Als sie sich auf ihn zu bewegt, weicht er zurück, kann er sie doch nicht mehr berühren. Nicht einmal die Hand kann er ihr geben, und das Bukett von Blumen, das seine Ehefrau ihm freudig überreicht, will er nicht annehmen. Er weist ihre ihm dargebotenen ›Blumen‹ zurück: So wird die Krise der Kommunikation auch als Krise der erotischen Beziehung ausgestellt.

In einer späteren Szene hält Orlac, am Schreibtisch sitzend, ebenjenen in der Exposition ausgestellten Liebesbrief, den er vor dem Unfall an seine Frau in einer regelmäßigen, wohlgeformten Handschrift geschrieben hat, in seinen ›neuen‹ Händen. Er liest ihn, als wolle er sich anhand dieses Dokumentes seiner ehemaligen ›Identität‹ versichern: »Das war ... einmal ... meine Handschrift.« Zögernd greift er zum Federhalter, taucht ihn ins Tintenfass und kopiert den Text der ersten Zeile nochmals handschriftlich auf den oberen Rand des Briefes. Doch die großen, fahrigten, ungelenken Buchstaben, die seine reproduzierende Schriftprobe hervorbringt, verschaffen ihm nur die Gewissheit, dass er nicht mehr derselbe Orlac ist, der diesen Brief einst schrieb. Die nächste Einstellung präsentiert den verunstalteten Brief; sie stellt Orlacs neue Handschrift aus, die den Schriftzügen eines Erstklässlers ähnelt. Die neu geschriebene Zeile endet mit einem großen Tintenklecks, der das dramatische Ende der Schreibübung markiert. Orlac blickt auf die Spuren seiner Schrift, lässt den Füller fallen, blickt auf seine verkrampften Hände, die er wie bedrohliche Fremdkörper von sich streckt. Sukzessive scheint Orlac seine Persönlichkeit zu verlieren: Als er seine Handschrift nicht wiedererkennt, ist dies ein weiteres Indiz dafür, dass Geist und Seele eines Fremden, des Raubmörders Vasseur, seinen Körper schleichend in Besitz nehmen.⁶⁶

Auf die doppelte Semantisierung der Hände als ausdrucksstarke Instrumente des virtuosen Musikers und geschickten Liebhabers in der Exposition bezieht sich eine dramatisch gestaltete spätere Sequenz, die den Verlust des artis-



Abb. 14a–c Scheitern der Schreibübung – entsetzt blickt Orlac auf seine entstellte Handschrift

tischen und erotischen Ausdrucksvermögens von Orlacs Händen ins bewegte Bild setzt: Im Kontext der Heimkehrszenen tritt Orlac, gekleidet in einen dunklen Anzug, der allein diese Figur noch zusammenzuhalten scheint, mit ängstlichem Mienenspiel und mit zögernd tastenden Schritten erstmals wieder über die Schwelle zum Musikzimmer. Der schwarze Flügel steht im Zentrum des sonst sparsam ausgestatteten Raumes. Platziert ist er auf einem geometrisch gemusterten Teppich, dessen sternförmig eingewebtes Ornament die zentrale Position des Musikinstrumentes im Raum auch auf der Ebene des Set-Designs hervorhebt. Die wenigen Requisiten dieses Raumes werden erst in späteren Szenen funktional eingesetzt: An der Wand steht eine Couch, auf der das Dienstmädchen später »die Hände« Orlacs »verführen« wird; in einiger Distanz zum Flügel steht eine antikiisierende marmorne Frauenstatue, die eine Leier in den Händen hält (durch die Skulptur wird in der Sequenz des dynamischen Tanzes mit dem Dolch später Yvones Position als »statische« Muse des Pianisten gespiegelt.)

Zum Auftakt der hier analysierten Sequenz zeigt eine kurze Totale, wie Orlac über die Schwelle tritt. Dem folgt eine längere Nahaufnahme: Orlac steht im Rahmen der Tür und lässt den Blick durch das Zimmer schweifen; als er das Klavier erblickt, nimmt seine Mimik einen sowohl begehrlischen als auch ängst-

lichen Ausdruck an. In einer Totalen präsentiert der Film nun den Gang Orlacs, der sich langsam mit zögerlichen Schritten auf den Flügel zu bewegt. Das Format wechselt zur Halbtotalen: Orlac steht noch unsicher vor dem Flügel, die Hände hängen wie zur Leblosigkeit erstarrte, unbewegliche Extremitäten am Oberkörper herunter. Durch diese Pose vor dem Klavier entsteht der Sinn-Effekt: ›Berührungsangst‹. Dann aber hebt er die Hände und streicht zaghaft mit zärtlichen Gesten über die spiegelnd schwarze Oberfläche des Instrumentes. Die Hände öffnen sich, er holt zu einer weiten, umschlingenden Geste aus und beugt seinen Oberkörper gleichzeitig so über das Instrument, dass er dessen Oberfläche küssen kann. Orlac interagiert hier mit dem Instrument, führt an ihm jene Gesten der Umarmung aus, die er zuvor in der Begegnung mit seiner Frau verweigert hat. Der Mensch, die geliebte Muse und Gattin, wird hier also durch das Objekt, das ebenso geliebte Musikinstrument, ersetzt. Dann setzt er sich auf den Hocker, öffnet den Deckel, blickt auf die Tasten, legt die Hände zunächst zögernd auf die Knie.

Parallelbewegung: Während Orlac den Deckel des Klaviers öffnet, öffnet Yvonne gleichzeitig die Tür. Sie bleibt beobachtend im Türrahmen stehen, Orlac nimmt sie nicht wahr. Eine ganz große Einstellung konzentriert den Blick nun auf seine ängstlich gekrümmten Hände über den Tasten, dann überwindet Orlac seine Angst, er beginnt zu spielen. Die Finger gleiten zaghaft und ungeschickt über die Tasten, als würden sie einen eingeübten Bewegungsablauf im körperlichen Gedächtnis gleichsam mechanisch erinnern, aber die damit verbundene ›seelische Bewegung‹ selbst nicht mehr angemessen ausführen, ausdrücken können. Eine Amerikanische Einstellung zeigt Yvonne gleichzeitig beobachtend und lauschend im Türrahmen stehen; ihre Reaktion auf die erklingende Musik spiegelt sich in ihrer Mimik: Sie verzerrt das Gesicht, blickt entsetzt, traurig, wendet das Gesicht schließlich ab. Eine Großaufnahme zeigt Orlacs Gesicht, der Blick ist zu den Händen auf den Tasten gerichtet, die Mimik friert ein zu einem erschrockenen Gesichtsausdruck, dieser löst sich langsam auf in einen Ausdruck der Resignation. Eine ganz große Einstellung zeigt nun wieder die Hände, wie sie langsam von den Tasten auf die Knie heruntergleiten. Eine Halbnahe schließt sich an: Orlac sitzt vor dem Klavier, der Oberkörper sinkt resigniert zurück, er lässt die Schultern hängen, die Hände fallen als gelähmte Fremdkörper herunter und baumeln neben dem steifen Körper. Mit großer Kraftanstrengung hebt Orlac den linken Arm, um damit den Deckel zu schließen, diese resignierende Geste wirkt endgültig: Das Klavierspiel hat der Pianist für immer beendet.

Eine Halbtotale öffnet den Blick in den gesamten Innenraum, Yvonne schreitet langsam aus dem Türrahmen auf das Klavier zu, vor dem Orlac wie er-



Abb. 15a–e Die einst virtuoson Hände versagen als Instrumente des Ausdrucks am Klavier und in der Interaktion

starrt hockt. Sie streckt die Arme aus, bewegt sich vorsichtig auf den Ehemann zu, der ihr immer noch, in sich versunken, den Rücken zuwendet. Eine Halbnahe zeigt, wie sie nun seine Schultern schützend umfasst und dabei zu Boden sinkt, sie kniet nahezu in Pietá-Pose neben ihm. In einer Amerikanischen Einstellung wird diese Bewegung Yvonne fortgesetzt, sie hält den Ehemann von hinten umfasst, Orlac wendet ihr das Gesicht mit indolentem Ausdruck zu, noch hängen die Hände lethargisch herunter, Yvonne spricht nun eindringlich, verzweifelt, flehend auf ihn ein. Zwischentitel: »Ich liebe Dich! Ich liebe Dich!« Amerikanische Einstellung: Abrupt wendet sich Orlac ihr zu, hebt die Hände, er will damit ihr

Gesicht umfassen. Die folgende Großaufnahme zeigt, wie er plötzlich in der Bewegung innehält, sein Blick fällt angewidert auf seine riesigen Hände, er zieht sie weg, vor die eigene Brust, Yvonne will seine Hände mit den ihren liebkosen, sie will sie küssen, entsetzt entzieht er ihr seine Hände, versteckt sie. Schließlich umarmt sie sein Gesicht und küsst es. Der zu völliger Passivität erstarrte Orlac erwidert die Zärtlichkeit nicht. Mit einer Kreisblende wird abgeblendet.

Der Effekt der Endgültigkeit jener Geste, mit der Orlac den Deckel des Klaviers ›für immer‹ schließt, wird aber noch überboten durch die Zerstörung der eigenen Schallplatte, mit der auch die Erinnerung an das erfolgreiche Vorleben des Virtuosen gleichsam auszulöschen versucht wird. Eine Halbnahe zeigt Orlac mit dem Rücken zur Wand vor dem Schallplattenspieler stehend. In den Händen hält er eine Schellack-Platte, die er eindringlich betrachtet. Die folgende Großaufnahme zeigt das kreisrunde Etikett. In unterschiedlichen Schriftgrafiken ist darauf zu lesen: »Union Records/Nocturno Op. 55, Nr. 2, 1. Teil/von Frederic Chopin/gespielt von Paul Orlac«. Es ist natürlich kein Zufall, dass hier Chopin herbeizitiert wird, jener erste und größte moderne Klaviervirtuose, der freilich

Abb. 16a–d Der reproduzierende Künstler lauscht der technischen Reproduktion seiner ehemaligen Interpretation von Chopins *Nocturno*



noch in der Lage war, sich selbst die Noten für seine öffentlichen Auftritte zu schreiben. Der Gegen-Part, der seinem Epigonen Orlac zugewiesen wird, ist zugleich dadurch illustriert, dass der moderne Tonträger nur einen Teil des Chopinschen Opus aufzunehmen imstande ist. Der durch die Großaufnahme repräsentierte Text verrät dem Zuschauer aber zuvörderst, dass der ehemalige Pianist hier einen Tonträger in Händen hält, auf dem seine eigene ›beseelte‹ Reproduktion gespeichert ist, die er, seiner eigenen Hände beraubt, nur noch technisch mittels des Apparates reproduzieren kann.

Ebenso zaghaft wie er den Deckel des Klaviers geöffnet hat, hebt Orlac den Deckel des Apparates, und legt die Platte auf. Er lässt die Platte spielen, lehnt dabei an der Wand, der Oberkörper und das Gesicht ›übersetzen‹ die gehörte Musik, er bewegt sich rhythmisch in typischer Pianisten-Haltung, der verzückte, ergriffene Gesichtsausdruck spiegelt insbesondere durch die Bewegungen des Mundes die Musik. Nur seine vom Körper weggestreckten Hände lassen sich von der Musik nicht ›ergreifen‹, sie vermögen die Töne nicht in die Bewegung des vertrauten Spiels oder in adäquate Ausdrucksbewegungen, Gebärden zu ›übersetzen‹. Hier wird der Widerstreit zwischen Orlacs Händen und seinem übrigen Körper ganz explizit ausgestellt. Als Orlac auf seine Hände blickt, sich ihrer als Transplantate wieder bewusst wird, verändert sich seine Mimik jäh zum Ausdruck des Zorns. Die Hände verkrampfen sich zu grotesken Gebärden, fuchteln wild, ruckartig im Raum herum, was den Effekt erzeugt, als würden sie sich verselbständigen. Schließlich reißt er die Platte vom Plattenteller und schleudert sie mit Wucht zu Boden, wo sie in Scherben zerschellt.

III.2. ›DER MIT DEM DOLCH TANZT‹

Tag/Außen: In dunklen Mantel und Hut gekleidet verlässt Orlac die im Tageslicht hell leuchtende Villa und geht zum Zeitungskiosk. Dieser ist als ein bizarrer ›Blätterwald‹ gestaltet, er hat die Form eines Kubus, der ganz und gar mit gedruckten Texten, Zeitungsseiten, behängt ist. Damit verweist das Set-Design darauf, dass Orlac gleichsam den Gang ins »Archiv« antritt, um die geheimnisvolle Geschichte seiner ›fremden‹ Hände zu recherchieren. Er fragt die junge Verkäuferin, deren Gesicht aus dem Kiosk hervorschaut: »Haben Sie mir die Zeitungen vom 15. Januar besorgt?« Er nimmt die Blätter mit den Berichten über das Verbrechen und die Hinrichtung Vasseurs an sich und zieht sich zu deren Lektüre bei einem Glas Wein heimlich in den Innenraum eines spärlich ausgeleuchteten Gasthauses zurück. Aufgeregt schlägt er die alten Tageszeitungen auf, die folgenden Einstellun-

gen repräsentieren die klein gedruckten Seiten einer französischsprachigen Zeitung. Die erste Schlagzeile (in deutscher Sprache einkopiert) lautet: »Der Mörder Vasseur vor seinen Richtern.« Nun werden in Form intermittierender Montage die Lektüreposen Orlacs einerseits und die diversen Zeitungsseiten andererseits vorgestellt. So erhält auch der Zuschauer jene Informationen, aus denen sich Orlac in seiner sukzessiven Recherche die Geschichte der »Mörderhände« zusammensetzt. Der Zuschauer kombiniert, wie der lesende Orlac, die in großen Lettern hervorgehobenen signifikanten Passagen der Kriminalreportagen zur Geschichte. Diese sind in deutscher Sprache und leserlicher Schriftgrafik einkopiert: »Vasseur leugnet die Tat ... aber die Fingerabdrücke, die sich überall fanden, ergaben den untrüglichen, unwiderleglichen Beweis.«

Nervös blättert Orlac weiter, beugt sich intensiv über die Berichte, die Finger ballen sich zu Fäusten, was auf die innere Anspannung verweist, dann betrachtet er skeptisch seine Hände, lehnt sich erschrocken zurück, sein Mienenspiel spiegelt ein wachsendes Entsetzen:

Der Dolch, der dem alten Wucherer ins Herz gestoßen wurde, trug das seltsame Zeichen X auf dem Griff. Auch auf dem Dolch fanden sich die





„...ich fühle wie es aus euch heraufsteigt... die Arme entlang... bis hinein in die Seele... kalt, furchibar, unerbillich...“



„Verfluchte – verfluchte Hände! –“

Abb. 17a–k Rekonstruktion des vermeintlichen Mordes Vasseurs durch die Lektüre der Zeitungsberichte; dann entdeckt Orlac die Tatwaffe, den Dolch, in der Tür zum Musikzimmer; Panik und Entsetzen über die »verfluchten Hände«, die scheinbar wie Aliens, als Träger der Transplantate, Besitz von Orlac ergreifen

verräterischen Fingerabdrücke Vasseurs. So ward der Beweis erbracht, dass der furchtbare Mord einzig von den Mörderhänden Vasseurs...

Hier bricht der Text ab, hier also hört Orlac auf zu lesen. Die folgende Großaufnahme von dem über die Zeitung gebeugten Gesicht Orlacs initiiert nun die Repräsentation einer Wahrnehmungsveränderung: Orlac schwindelt es vor Entsetzen, das ist der Effekt der folgenden Einstellungen, die gezielt unscharf präsentiert werden: Der Raum um Orlac herum löst sich in Unschärfe auf, verschwimmt. Es folgt eine ›visionäre‹ Imagination der Tat: Verschwommene Detail Einstellungen, die durch einen runden Kasch gerahmt sind, repräsentieren aus einer subjektiven (Innen-)Perspektive eine ›Horrorvision‹: Eine Hand mit einem Dolch sticht brutal auf einen Oberkörper ein. Dann zieht sich diese Hand, immer größer werdend, bis sie die Fläche des ganzen Kaders bedeckt, in Richtung der Kamera zurück. Das erzeugt den Effekt, als komme der Handrücken direkt auf Orlac zu; als wolle diese sich impulsiv zurückziehende »Mörderhand« ihm mit dem Handrücken ins Gesicht schlagen. Die Schärfe der Einstellungen normalisiert sich wieder in der nächsten Naheinstellung, in der Orlac, entsetzt auf seine ›fremden‹ Hände blickend, diese langsam von den Knien zurückzieht. Ängstlich und verstört, mit raschen Griffen, faltet er die Zeitungen zusammen, verbirgt sie im Mantel und geht zur Villa zurück.

In der hölzernen Kassettenür zum Musikzimmer, das zeigt eine Großaufnahme, steckt jener mit dem X gekennzeichnete Dolch, von dem Orlac eben noch gelesen hatte. (Regine hat ihn dort im Auftrag Neras platziert.) Orlac erblickt die Mordwaffe, wankt zurück, als traue er seinen Augen nicht, er drängt sich ängstlich rückwärts schreitend an die Wand, verliert vor lauter Panik seinen Hut. Der Prozess der inneren Auflösung wird so auch äußerlich sichtbar. Dann tastet er sich vorsichtig, mit ausgestrecktem Arm, der den Körper scheinbar nach sich zieht, auf die Tür zu. Die Hand zieht den Dolch heraus, Orlac blickt sich ängstlich um, ob er beobachtet werde, verbirgt den Dolch im Mantel und schleicht sich in das Musikzimmer. Mit ›irrem Blick‹ läuft er gehetzt auf den Flügel zu, hebt die Abdeckung auf, verbirgt den Dolch in den Saiten des Instrumentes. Die folgenden Einstellungen stellen performativ aus, wie der Prozess der Selbstentfremdung fortschreitet. Sie machen durch eine geschickte Kombination der eindringlich repräsentierten Ausdrucksbewegungen mit Zwischentiteln, in denen Orlac zu seinen Händen spricht, evident, wie Orlac sich in die Vorstellung hineinsteigert, die »Mörderhände« würden wie sich verselbständigende Fremdkörper – wie Aliens – Besitz von seinem Körper und von seiner Seele ergreifen: In einer Naheinstellung richtet er den entsetzten Blick auf seine hellen Hände, die kontrastreich auf der schwarzen

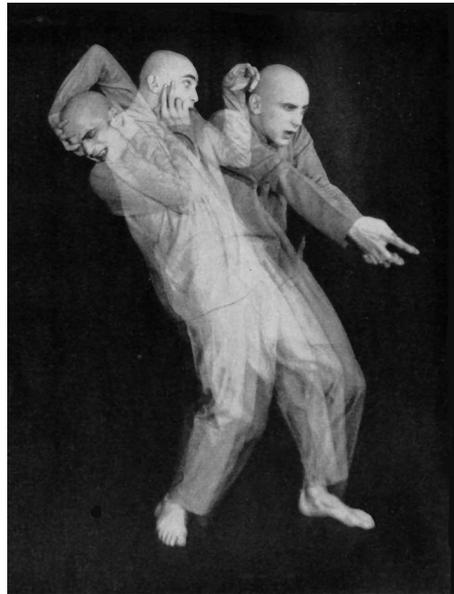
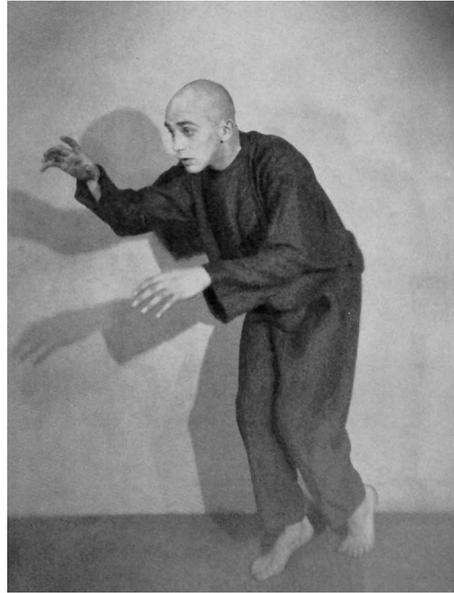


Abb. 18a–d Bewegungsstudie des Ausdruckstänzers Harald Kreuzberg aus der Choreographie *Drei irre Gestalten*, die er zu phonetischer Begleitung tanzte; möglicherweise ein Vorbild für Conrad Veidts »Tanz mit dem Dolch« in ORLACS HÄNDE

Oberfläche des Flügels liegen; er schiebt die Hände in erstarrter Haltung langsam auf der Oberfläche von sich, blickt dabei aus groß aufgerissenen Augen mit dem mimischen Ausdruck wachsenden Befremdens auf sie herab. Dann hebt er die erstarrten Hände langsam in die Senkrechte, mit der Aufsicht auf den Handrücken, und schiebt mit grotesken, heftigen Bewegungen die Ärmel des dunklen Mantels hoch, sodass auch die Arme des Körpers sichtbar werden. Er hebt Arme und Hände, immer noch auf deren Handrücken blickend, verkrampft in Richtung seines Gesichtes. Dann betrachtet er angewidert und entsetzt die sich nun vor dem Bauch in horizontaler Haltung ineinander verzahnenden und wieder auseinander ziehenden Hände. Er spricht zu ihnen: »Ich fühle, wie es aus Euch hinaufsteigt ... die Arme entlang ... bis hinein in die Seele ... Kalt, furchtbar, unerbittlich ...«

Nach dem Zwischentitel zeigt eine Amerikanische Einstellung, wie er die Hände zur Brust führt, wo sie sich langsam in den dunklen Stoff des Mantels kralen. In der folgenden Großaufnahme blickt er erschüttert und erzürnt direkt auf die in greifender Haltung verkrampften, ganz nah zum Gesicht gerichteten, sehr groß wirkenden Hände, die, wie verselbstständigte Fremdkörper, von ihm Besitz zu ergreifen scheinen, und spricht zu ihnen: »Verfluchte, verfluchte Hände!« Abblende.

Nacht/Innen: Conrad Veidt, in eine dunkle Hose und ein weißes Hemd mit weiten, hochgeschobenen Ärmeln gekleidet, die seine Arme bloßlegen, wirkt wie ein Ausdruckstänzer, wenn er in der folgenden Sequenz einen grotesken Tanz mit einem Requisit, dem Dolch des vermeintlichen Mörders, vollführt. Er bewegt sich im dunklen Musikzimmer, das Licht ist wie ein Spot allein auf ihn, vor allem auf den Oberkörper und die Arme, gerichtet, es verfolgt den Bewegungsablauf des Körpers im Raum und konzentriert damit die Aufmerksamkeit auf die Choreografie seines Tanzes. Dieser wirkt zunächst wie ein Solotanz des zeitgenössischen Ausdruckstänzers und Wigman-Schülers Harald Kreutzberg,⁶⁷ die Bewegungsabläufe erinnern zum Beispiel an eine Choreografie mit dem Titel *Drei irre Gestalten*. Sobald seine entsetzte Frau hinzukommt, wirkt die Choreografie wie ein zeitgenössischer »Zweitanz«, in dem sich die Tänzer befremdet umschleichen.⁶⁸

Orlac steht im Musikzimmer, parallel zur antikisierenden Statue, die eine Leier in der Hand hält (die Statue repräsentiert stellvertretend auch Orlacs Frau als Muse, das wird durch die späteren analogen Positionen im Raum offensichtlich). Eine Halbnahe zeigt, wie er langsam tastend, mit weit von sich gestreckten Armen, den Oberkörper nach hinten gebogen, auf das Zentrum des Raumes zu schreitet. Er tritt rechts aus dem Bild; die folgenden Einstellungen wahren den Anschluss der Bewegungsrichtung, erzeugen auch so den Effekt einer Kontinuität

des Bewegungsablaufes. Sie erzeugen insgesamt den Effekt, als würden die Hände, gesteuert durch einen eigenen, ihnen innewohnenden Willen, einen somnambulen Körper durch den Raum ziehen. In einer Großaufnahme strecken sich zunächst die Hände, die isoliert, wie abgeschnitten vom Körper, der sich noch hinter einem dunklen Vorhang verbirgt, wirken, von rechts mit suchender Gebärde in den völlig dunklen Raum hervor.⁶⁹ Das erzeugt einen gespenstischen Effekt (den man auch aus Pantomimen kennt) – als würden abgehackte Hände ein Eigenleben führen. Daran schließt sich eine Halbnahe, in der Orlac, den Bewegungen der Hände folgend, zunächst mit dem ganzen Körper ins Bild tritt; die ausgestreckten Hände bewegen sich langsam, Orlac folgt ihnen mit schleppendem Gang in einer leichten Diagonalen zur Kamera, direkt auf die Kamera zu. Orlacs Hände, seinen Oberkörper und das Gesicht mit weit aufgerissenen Augen und offenem Mund nach sich ziehend, kommen dem Kameraauge näher und näher, sie werden immer größer, scheinen die Einstellung zu sprengen. So entsteht ein gruseliger Effekt, als ob diese monströs großen Hände über die Leinwand hinausreichten und direkt nach dem Zuschauer griffen.

In den folgenden Einstellungen richtet sich diese Bewegung des Greifens aber nach dem Flügel, Orlac hebt mit einer Hand den Deckel hoch, greift,



Abb. 19a–c Auftakt des nächtlichen Tanzes mit Gothic Effects: Die fremden »Mörderhände« scheinen den somnambulen Orlac durch den Raum zum Klavier, in dem der Dolch verborgen liegt, zu ziehen

wie besessen, mit der anderen zum Dolch und zieht ihn ruckartig hervor. Er betrachtet mit dem ›Blick eines Wahnsinnigen‹ den Dolch, lässt gleichzeitig den Deckel des Flügels fallen. Von diesem (sichtbar gemachten) Geräusch, das zeigt eine Parallelmontage, erwacht Yvonne im Schlafgemach. Den Dolch nun in beiden Händen leicht nach oben und von sich gestreckt haltend, schreitet Orlac tief in den Raum, bis er im Dunkel verschwindet. Parallelmontage zum Schlafgemach: Yvonne springt gleichzeitig aufgeregt aus dem Bett, wirft sich einen Kimono über, schlüpft in die Pantoletten und rennt aus dem Raum. Vor der geschlossenen Tür zum Musikzimmer bückt sie sich lauschend. Indessen bewegt sich Orlac in leicht vorgebeugter Haltung mit überkreuzenden Schritten, verzückt auf den Dolch blickend, den er in der nach oben gestreckten rechten Hand hält, während die linke verkrampft nach unten gerichtet ist, direkt auf die Kamera zu. In der Position einer Naheinstellung vor der Kamera angelangt, beginnt er wild auf ein imaginäres Gegenüber einzustechen. So entsteht wiederum ein filmisch erzeugter Schauer-Effekt: Orlacs Hand scheint auf den Zuschauer einzustechen.

Indessen betritt Yvonne das Zimmer, schleicht sich von hinten an Orlac heran, bleibt parallel zur Musenstatue stehen, streckt die Arme nach ihm aus und



Abb. 20a–c Der Tanz mit dem Dolch: Orlac sticht in Trance auch auf die Zuschauer ein

scheint ihn zu rufen. Orlac dreht sich langsam um, blickt Yvonne mit einem von Wut verzerrten Gesichtsausdruck an. Yvonne, mit bebender Brust, blickt entsetzt auf den Ehemann, der erst jetzt aufhört, wie wahnsinnig zu agieren. Eine Ansicht von hinten zeigt, wie Orlac den Dolch vor Yvones Blicken hinter seinem weiß bekleideten Rücken versteckt und mit beiden Händen umklammert, dabei geht er in die Hocke und schreitet zurück. Orlac umschreitet, lauernd wie ein Tier und gleichzeitig Distanz wahrend, Yvonne; als diese sich auf ihn zu bewegt, schreit er sie hysterisch an: »Komm mir nicht nahe ... geh!« Entsetzt weicht Yvonne, rückwärts schreitend und die Hände erstarrt seitlich von sich gestreckt, aus dem Zim-



Abb. 21a–e Der Tanz mit dem Dolch: Konfrontation mit Yvonne; am Ende verweigern Orlacs Hände den Wunsch der Selbstverstümmelung

mer. Mit noch ausgestreckten Armen schließt sie die Tür, Orlac schreit weiter, sie fährt sich mit der Hand über die Stirn, eine konventionelle Geste der Erschöpfung, sinkt am Türrahmen lehnend sanft in sich zusammen. Im Innenraum wird derweil die Performance Orlacs, ›der mit dem Dolch tanzt‹, fortgesetzt und beendet.

Durch die Konfrontation mit der Ehefrau wird Orlac aus seinen tranceartig in tänzerische Bewegung umgesetzten Wahnvorstellungen erweckt. Das Mienspiel wechselt vom Affekt des Zorns zum Affekt der Trauer, er zieht die linke Hand langsam hinter dem Rücken hervor, blickt intensiv befremdet auf den von sich gestreckten, verkrampften Handrücken. Mit verzweifelter, schmerzverzerrter Miene zieht er nun die rechte Hand hinter dem Rücken hervor; er sticht mit dem Dolch auf die linke von sich gestreckte Hand ein, als wolle er sich die transplantierte, die ›fremde‹ Hand vom Körper abschneiden. Doch die rechte Hand, in der er den Dolch hält, scheint ihm Einhalt zu gebieten, denn die Stechbewegung bricht auf dem Höhepunkt ab; die Hand mit dem Dolch ›weigert sich‹ sozusagen, die Selbst- (oder: Fremd-)verstümmelung ihres ›Alter Ego‹ auszuführen. Orlac streckt die erstarrenden Hände weit von sich in Richtung der Kamera, blickt auf den Dolch und lässt ihn aus der Hand und zu Boden gleiten; dann blickt er traurig, resigniert auf seine der Kamera entgegengestreckten Handrücken, lässt die Schultern hängen und die Arme, wie leblose Objekte, am Körper herunterfallen. Schließlich sinkt sein Oberkörper in sich zusammen, der Körper fällt langsam, völlig erschöpft, außerhalb des Lichtkreises zu Boden. Die marmorne Musenstatue scheint ›bedauernd‹ auf den am Boden liegenden Orlac zu blicken. Abblende.

Die rein performative Sequenz gleichsam ausdrucksstänzerischer Bewegungsabläufe zeigt also äußerst eindringlich, wie Orlac von den ›fremden‹ Händen geleitet nächtens wie ein ›Untoter‹ durch die Wohnung ›geistert‹, wie es den Nachtwandler zu dem im Piano versteckten Dolch zieht, wie er zwanghaft mit dem ›unheimlichen‹ Requisite in der Luft herumsticht. Erst durch die Begegnung mit der Ehefrau kommt er langsam zur Besinnung. Als er sich nun mit dem Messer die ›fremden‹ Hände abschneiden will, scheinen die Transplantate selbst seinem Willen, sie zu zerstören oder wieder abzutrennen, Einhalt zu gebieten. Den transplantierten Händen spricht der Film nicht nur in dieser Sequenz ein Eigenleben zu; die als ›fremd‹ wahrgenommenen »Mörderhände« können ihren verstörten, irritierten, in Trance versetzten Träger scheinbar in den Wahnsinn treiben. Erst später, in den Schlussequenzen von *ORLACS HÄNDE* macht sich Orlacs Geist den Körper, seine Hände, wieder untertan.

IV. AUSBLICK

Der Topos amputierter und transplantierte Hände wurde auch in der Folgezeit im Genre des Horror-Films mehrfach variiert und zitiert. Das Sujet von *ORLACS HÄNDE* wird – im Genre des sich in den 30er Jahren in Hollywood ausdifferenzierenden Horrorfilms neu kontextualisiert und semantisiert – in den Remakes des Stummfilms genrespezifisch neu konfiguriert. *MAD LOVE* (Karl Freund, USA 1935) und *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* (Robert Flory, USA 1946) können als interkulturelle Um-Adressierungen und genrespezifische Modifikationen des Sujets in Hollywood betrachtet werden. Bedingt war dieser Transfer nicht zuletzt durch die Emigration deutschsprachiger Regisseure (Karl Freund) und Darsteller (Peter Lorre). Karl Freund führte 1935 im Exil in den USA Regie bei einem frühen Tonfilm-Remake von *ORLACS HÄNDE*, betitelt *MAD LOVE*, in dem Peter Lorre den Chirurgen Professor Serral verkörpert, der sich in Yvonne Orlac verliebt, als diese in einer Horror-Show auf dem Jahrmarkt auftritt. In dieser Show, die Serral sichtlich genießt, tritt Yvonne als mittelalterliche Märtyrerin auf, die die Torturen der Folter über sich ergehen lässt. Im Zentrum des Remakes stehen nicht mehr Orlacs Hände, sondern das Wahnsystem Professor Serrals, der Yvonne Orlac als Wachsfiguren-Statue adoriert, und seine Liebe zu ihr, die er nicht berühren darf, nach dem Pygmalion-Galathea-Muster inszeniert.

Eine bemerkenswerte Tonfilm-Variation von *ORLACS HÄNDE* mit dem Titel *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* im Stil des Gothic-Film drehte 1946 Robert Flory in Hollywood. In *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* verselbstständigt sich mittels Tricktechnik die abgehackte Hand eines halbseitig gelähmten, daher einhändigen, Klaviervirtuosen nach dessen unfreiwilligem Tod; in der mysteriösen Geschichte wird das Agieren der abgehackten Hand mit surrealen Effekten repräsentiert. Evoziert wird eine Atmosphäre der Ungewissheit im schauer-romantischen Set-Design. Aus der subjektiven Perspektive des Sekretärs (Peter Lorre), der durch die besessene Lektüre der in der Bibliothek versammelten spiritistischen und astrologischen Schriften durchaus an Übersinnliches glaubt, wird die ›untote‹, herumgeisternde Hand des Pianisten, der ihn bereits zu Lebzeiten terrorisierte, zum Instrument der ›Rache‹ des Verstorbenen. In Verfolgungswahn-Visionen sieht sich Peter Lorre den Angriffen dieser Killer-Hand ausgesetzt. Luis Buñuel, der mit Salvador Dalí in *UN CHIEN ANDALOU* (Frankreich 1928) jene erratische Einstellung von einer Hand, aus deren Oberfläche Ameisen krabbeln, komponierte, steuerte surrealistische Ideen zu diesem ›Remake‹ von *ORLACS HÄNDE* bei.

Damit ist die Kultur- und Medien-Geschichte der verlorenen und verpflanzten Hände freilich keineswegs zu Ende gegangen. Nur noch ein letzter Hinweis. In einer im April 2001 gesendeten Folge der populären Justizposse *DAS JUGENDGERICHT* verhandelte die Fernsehrichterin Dr. Ruth Herz folgenden Fall: Der Sohn eines Spezialisten für plastische Chirurgie stahl, während er Erste Hilfe bei einem Autounfall leistete, die abgetrennte rechte Hand des überlebenden Opfers, einer jungen Frau, mit dem Ziel, diese gestohlene Hand seiner eigenen Schwester zu transplantieren. Deren rechte Hand war »verkümmert« und entsprach aufgrund des »ästhetischen Makels« nicht den normativen Schönheitsvorstellungen von Vater und Sohn; daher wurde die Tochter gezielt vor der Umwelt verborgen, bis sich ein Transplantat gefunden hatte, mit dem handchirurgisch die Schönheit des Mädchens wiederhergestellt werden konnte. Der Staatsanwalt plädierte nach Aufklärung des Falles mit dem Argument für die Höchststrafe, man habe es »hier mit einem Verbrechen wie aus einem Horrorfilm zu tun«. Der Mann hatte einen guten Riecher – denn wie leicht zu sehen ist, lag auch hier, trotz einiger Verschiebungen und Verdichtungen, nichts anderes vor als eine Reinszenierung des bereits in *ORLACS HÄNDE* vorgeführten Spiels mit den Licht- und Schattenseiten der medizintechnischen Vernunft.

- 1 Harun Farocki, *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (BRD 1997). Regie: Harun Farocki; Buch: Harun Farocki, Jörg Becker; Kamera: Ingo Kratisch; Ton: Klaus Klingler; Schnitt: Max Reimann; Recherche in den USA: David Barker, Tom Bigelow; Länge: 30 Minuten; Format: Video – BetaSp, Farbe, 1:1,37; Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für den WDR; Redaktion: Werner Dütsch; Erstsending: 7.9.1997, 3sat.

Für wertvolle Anregungen und Kritik danken wir Christoph Brecht, Hedwig Pompe und Sandra Rausch. Gedankt sei vor allem auch den Archiven, insbesondere Brigitte Capitain, Claudia Dillmann und André Miele (Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt am Main) sowie Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria (FAA), Wien), für die hilfreiche Kooperation hinsichtlich der filmischen und fotografischen Quellen.

- 2 Die Geste ist (ein Teil der) filmische(n) Performanz, die Richard Dyer wie folgt definiert: »Performance is what the performer does in addition to the actions/functions she or he performs in the plot and the lines she or he is given to say. Performance is how the action/function is done, how the lines are said. The signs of performance are: facial expression; voice; gestures (principally of hands and arms, but also of any limb, e. g. neck, leg); body posture (how someone is standing or sitting); body movement (movement of the whole body, including how someone stands up or sits down, how they walk, run, etc.)«. Richard Dyer: *Stars*, London 2001, S. 151.
- 3 Es gibt zahlreiche zeitgenössische Versuche, die Ausdruckssysteme transitorischer Medien, des »stummen« Films oder des »stummen« Tanzes, als alternative »Sprachen« zu hypostasieren; im Kontext der Krise der Moderne und des Subjektes soll die Gebärde auf einmal das leisten können, was die Sprache nicht mehr leisten kann, solche Apologien sind mit Vorsicht zu betrachten. Literaten wie etwa Hugo von Hofmannsthal reflektieren über die konstatierte »Krise der Sprache«, das zwangsläufige Verstummen, äußerst eloquent am Beispiel der damals neuen Medien Ausdruckstanz und Film. In solchen Beiträgen zu den *Kino-Debatten*, in denen das neue Medium in Konkurrenz zu den eigenen Projekten als Bedrohung oder aber als Bereicherung betrachtet wird, fungiert der frühe und stumme Film vor allem als Projektionsfläche, als Spiegelmedium, das dazu dient, Lösungen für die Probleme des eigenen Mediums, die Literatur oder das Theater, zu suchen. Vgl.

- dazu auch: Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen 1978; Jörg Schweinitz: *Prolog vor dem Film*, Leipzig 1992.
- 4 Eine verkehrende Ursprungsfiktion, die in ihrer Paradoxie signifikant erscheint: Hier wird das Generieren einer »Urgrammatik der Gebärden« an das moderne Medium Film delegiert, in dem Gesten-Sinn aber nicht per se gegeben ist, sondern überhaupt nur über komplexe Vermittlungsprozesse erzeugt werden kann. Impliziert scheint ein merkwürdiges Konzept einer ›zweiten Natur‹ in dieser erlernbaren ›sekundären‹ Gebärdensprache. Gleichzeitig aber wird der problematische Topos von einer Sprache der Gesten als einer anthropologisch gegebenen »Ursprache« abgerufen, die universal verständlich sein soll. Die Fiktion von der Gebärdensprache als Universalsprache, die sich in das Konzept von der »Urgrammatik der Gebärden« einschreibt, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Zur Ursprungstopik vgl. auch Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.
 - 5 Dyk Rudenski: *Gestologie. Abhandlung über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Berlin 1927.
 - 6 Farocki: *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (Anm. 1).
 - 7 Im dritten Semester etwa solle Taylorismus/Ökonomie in der Bewegungslehre (Beziehung zwischen den Gesten/der Bewegungsökonomie der Arbeit und der Narration) unterrichtet werden. Erst durch eine diskursanalytische Lektüre dieses rhetorischen Handbuches könnte geklärt werden, inwieweit Rudenski hier etwa auf die Reflexologie Bechterevs rekurriert. V. M. Bechterevs »Über die Grundlagen der Reflexologie als einer wissenschaftlichen Disziplin« (1918) war ein kanonischer Text im Kontext der Projekte einer Revolutionierung des Theaters und des Films nach der Oktoberrevolution. Wir können hier nicht auf Konzeptionen von exzentristischen, konstruktivistischen Schauspielkonzepten eingehen. Wsewolod Meyerholds *Biomechanik*, ein Schauspielsystem abstrahierender Gebärden-Produktion, war jedoch grundlegend für die im revolutionären russischen Film angestrebte »Mechanisierung aller Gesten« (Ilja Ehrenburg). Vgl. dazu Jörg Bochnow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin 1997 (Buch und VHS mit historischen Etüden); zu Sergej Eisensteins Rezeption von Meyerholds Biomechanik vgl. Oksana Bulgakova: *Bruch und Methode. Eisensteins Traum von einer absoluten Kunst*, in: Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hg. v. Oksana Bulgakova/Dietmar Hochmuth, Leipzig 1988, insbesondere S. 269–287; Ines Steiner: *Montage der Revolution. Eisensteins Semantik der Moderne*, in: Christoph Brecht/Wolfgang Fink (Hg.): *›Unvollständig, krank und halb?‹ Zur Archäologie moderner Identität*, Bielefeld 1996, S. 155–173.
 - 8 Vgl. dazu die Artikel zu: »Chironomie« (F. R. Farwig, S. 175–189), »Actio« (B. Steinbrink, S. 43–74), »Gestik« (D. Barnett/L. G., S. 972–989), »Gebärde« (A. Kosenina, S. 564–579), in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 2001.
 - 9 Stummfilme waren, betrachtet man den Präsentationskontext, niemals stumm; in den ersten Jahren kommentierten und erklärten die Kino-Erzähler die bewegten Bilder; eine transkriptive und gleichwohl interpretierende Funktion übernahm die den Film kommentierende Musik durch einen Pianisten am Klavier oder an der Wurlitzer-Orgel bzw. ein Orchester bei spektakulären Erstaufführungen.
 - 10 Im stummen Film verkörperte, nebenbei bemerkt, auch eine ›Frau in Hosenrolle‹, Asta Nielsen, *ihren* Hamlet. An den körper-sprachlichen Darstellungsleistungen Asta Niensens entwarf Béla Balász seine Thesen zum Schauspiel im stummen Film. Vgl. Béla Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien u. a. 1924.
 - 11 Zur schauspieltechnischen Herstellung des Gesten-Sinns auf dem Theater lässt sich konstatieren, dass das 19. Jahrhundert wiederholt versucht hat theatralische ›Gestenlexika‹ zu entwerfen. Roberta E. Pearson führt etwa das für das Theater konzipierte ›Ausdruckssystem‹ François Delsartes an (Delsarte wurde auch von Ausdruckstänzerinnen rezipiert): »›resolution or conviction‹: first clelend in air, brought down sharply to side of body./›despair, shame‹: hands covering face or head buried in arms./›Help me, Lord‹: hand to cheek or hands on both sides of face./›Honey, you and I are going to have a great future together‹: gestures performed by a man, when he and his lady have finally transcended all obstacles of togetherness, in which one hand is raised as in the fascist salute, palm down and fingers spread, and waved slowly from side to side.« Zit. nach: Roberta E. Pearson: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 249. Für das 19. Jahrhundert vgl. auch Gilbert Austin: *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Deklamation* [1818], Hanau 1970.

- 12 Wesentlich präziser können solche Phänomene der interkulturellen Über-Setzung und kulturspezifischen Um-Adressierung sowie der Lokalisierung, d. h. der eigen-sinnig neu semantisierenden Aneignung vor Ort, in dem von Ludwig Jäger entworfenen Konzept der »Transkription« erfasst werden. Wir beziehen uns hier auf Ludwig Jäger: Transkribieren–Adressieren–Lokalisieren, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttelpelz (Hg.): Die Kommunikation der Medien, Tübingen 2003 (im Erscheinen). Vgl. auch: Ludwig Jäger/Georg Stanizek (Hg.): Transkribieren (Medien/Lektüre), München 2001.
- 13 Zu den Experimenten Lev Kuleschows und der Rezeption der darin erprobten kombinatorischen Verfahren durch Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin und Dziga Vertov im Kontext einer konstruktivistischen Theoriebildung vgl. Steiner: Montage der Revolution (Anm. 7), insbesondere S. 163 ff.
- 14 Oft genug, das sei hier nur am Rande erwähnt, wird in unangemessen metaphorisierender Rede über Mimik und Gestik geschrieben.
- 15 Entkommen kann man diesem Darstellungsproblem auch nicht mit einem erweiterten Filmprotokoll signifikanter Sequenzen – denn was bringt es, zum Beispiel die erprobten Verfahren der Transposition tänzerischer Bewegung in das Notationssystem der Labanschen *Kinetographie*, einer Übersetzung von tänzerischen Bewegungsabläufen in Tanz-Schrift, in einem Filmprotokoll zu nutzen, wenn kaum ein Leser kinetographische Texte in Bewegungsabläufe rück-übersetzen kann? Sinnvoller wäre es da schon, mit Shot-by-Shot-Präsentationen, mit einzelnen Kaderausbelichtungen, die den Bewegungsfluss in Reihenfotografie rück-übersetzen, zu operieren. Doch dies ist nicht nur im Hinblick auf die konservatorischen Probleme, mit denen uns die meist singulär und/oder fragmentarisch überlieferten frühen Filme konfrontieren, problematisch. Es besteht hier wiederum die Gefahr, die in Einzelbilder aufgelöste Geste oder Gebärde unzulässig von ihrem Kontext, ja womöglich gar von den ihr eigenen Anschlüssen zu isolieren.
- 16 Auf die zeitgenössischen Konzepte der Ausdruckspsychologie und deren Theoreme zur *manus loquens* kann hier nicht explizit eingegangen werden. Verwiesen sei auf die grundlegende Einführung in der Anthologie Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. Vgl. Margreth Egedi et. al.: Riskante Gesten. Einleitung, in: dies. et. al. (Hg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, Tübingen 2000, S. 11–42. Vgl. darüber hinaus Ilsebill Barta-Fliedl/Christoph Geissmar/Brigitte Janz: Hand und Erkennen – Hand und Handeln, in: Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg/Wien 1992, S. 55–78.
- 17 ORLACS HÄNDE (Österreich 1924). Produktion: Robert Wiene Produktion der Pan-Film, Wien; Regie: Robert Wiene; Drehbuch: Ludwig Nerz nach dem fantastischen Kriminalroman *Les Mains d'Orlac* von Maurice Renard; Kamera: Hans Androschin, Günter Krampf; Bauten: Stefan Wessely, Hans Rouc, Karl Exner; DarstellerInnen: Conrad Veidt (Paul Orlac), Alexandra Sorina (Yvonne Orlac, seine Frau), Fritz Kortner (Nera, Spitalgehilfe), Carmen Cartellieri (Regine, Dienstmädchen), Fritz Straßny (Orlacs Vater), Paul Askonas (dessen Diener); Zensur: 25.9.1924 (7 Akte, 2507 Meter); Zensurkarte: B.9074 vom 25.9.1924, DIF Frankfurt am Main; Premiere: 31.1.1925 in Berlin, Theater am Nollendorfplatz (Voraufführung: 24.9.1924 in Berlin, Hayden-Kino), 6.3.1925 Wien. Diese Angaben folgen weitgehend der Filmografie in: Uli Jung/Werner Schatzberg: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene, Berlin 1995, S. 200.
- 18 Zur Kritik der Projektion des Begriffs »Expressionismus« als Stil- oder Epochenbegriff auf Verfahren des deutschen Films nach DAS CABINET DES DR. CALIGARI vgl. Jürgen Kasten: Der expressionistische Film. Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung, Münster 1990.
- 19 Der Regisseur Robert Wiene und der Darsteller Conrad Veidt waren 1925 bereits ein eingespieltes Team. Auch im kombinatorischen Historienfilm SATANAS (Regie: F.W. Murnau; Drehbuch: Robert Wiene) hatte Veidt 1919 in allen drei Episoden die zentrale, verknüpfende Figur des Satanas verkörpert.
- 20 Conrad Veidt, der prinzipiell über ein breites Darstellungsrepertoire verfügte, wurde in der Folgezeit, um die Forderungen des Marktes und Star-Systems zu bedienen, mehr oder weniger ganz auf die Gestaltung von Rollen mysteriöser, »dämonischer« Figuren verpflichtet.
- 21 H. Michaelis: Orlacs Hände, in: Film-Kurier, 2.2.1925, hier zit. nach Daniela Sannwald: Conrad Veidt – Schauspieler, in: Hans-Michael Bock (Hg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München o. J., Lg. 22, B4.
- 22 Conrad Veidt verkörperte den Iwan Grosny in Paul Lenis kombinatorischem »Stil«-Film DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1923), der als ein letztes gelungenes Beispiel des »Caligarismus« gilt.

- 23 Als charakteristisch wurde die hohe Stirn des Darstellers empfunden, als »sein erprobtes« mimisches »Rezept« nennt ein zeitgenössischer Kritiker »die schwellenden Stirnadern«. Vgl. Peterhans: Orlac's Hände, in: Der Film, Nr. 6/1925, Berlin 8.2.1925, S. 38.
- 24 Hier wird auf die Dreharbeiten Conrad Veidts in Hollywood angespielt.
- 25 Max Kolpe: Conny Veidt, in: Film-Kurier, Nr. 54, 2.3.1929, hier zit. nach Hans-Michael Bock: Paul Leni. Grafik. Theater. Film (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main 10.8.–26.11.1986), Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, hg. v. Hilmar Hofmann/Walter Schobert, Frankfurt/M. 1986, S. 230.
- 26 Zum Hysteriediskurs im Kontext der Körper-Sprache im frühen bzw. »stummen« Film vgl. auch Stefan Andriopoulos: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos, München 2000.
- 27 Rezension im Acht-Uhr-Abendblatt, Berlin, 3.2.1925, hier zit. nach einem Pressespiegel in: Der Film, Berlin, Nr. 8, 22.2.1925.
- 28 Kracauer würde ORLACS HÄNDE wohl den Homunculus-Filmen zugeordnet haben, hätte er den Film in *Von Caligari zu Hitler* eingehender berücksichtigt. Als Gender-spezifische Gebärde, typisch für die Depotenzierung von »Männlichkeit«, hätte er jene Sequenz interpretieren können, in der Orlac gegen Ende des Films neben der Ehefrau kniet und hilflos sein Haupt auf den Schoß seiner Frau senkt. »Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde versucht, auch ORLACS HÄNDE mit dem CALIGARI-Expressionismus in Verbindung zu bringen. Siegfried Kracauer erwähnt den Film nur beiläufig in einer Fußnote und Lotte Eisner bespricht lediglich einige wenige Szenen, die ihre These über expressionistische Elemente im deutschen Film zu stützen scheinen.« Vgl. Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press 1947, S. 154, Anm. 2; vgl. auch Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand* (1973), hg. v. Hilmar Hoffmann/Walter Schobert, Frankfurt/M. 1980, S. 137–139 sowie S. 193.
- Auch in der österreichischen Filmgeschichtsschreibung wurde nur marginal auf ORLACS HÄNDE hingewiesen, vgl. Walter Fritz: *Geschichte des österreichischen Films*, Wien 1969, S. 94 und S. 231; vgl. auch: Walter Fritz: *Kino in Österreich, 1896–1930. Der Stummfilm*, Bd. 1, Wien 1981, S. 105 f.; Walter Fritz: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien 1996, S. 106 f.
- Ausführlich recherchierten Uli Jung und Werner Schatzberg darüber hinaus die amerikanische und französische Rezeption des Films: »John D. Barlow diskutiert ihn gleichfalls nur kurz und fühlte sich – seiner These gemäß – offenbar verpflichtet, die expressionistischen Elemente zu beschreiben: »Dieser Film enthält ein Potpourri typischer expressionistischer Gesten – Dominanz, dunkle Straßen, Schatten, das Übernatürliche, übertriebene Schauspielstile, Schauspieler in Trance, ein mysteriöses Haus mit Korridoren –, aber das meiste ist doch in einem naturalistischen Stil gefilmt.« Vgl. John D. Barlow: *German Expressionist Film*, Boston 1982, S. 58. »Dieser Kommentar« sei, so argumentieren Jung und Schatzberg, »typisch für Barlows ambivalente Behandlung von ORLACS HÄNDE als expressionistisches Werk. Die Motive des Films scheinen zu seiner These zu passen, die filmische Repräsentation dieser Motive aber nicht. Folglich übertreibt er diese Motive und läßt die vielen nicht-expressionistischen Motive außen vor, wie zum Beispiel die naturalistische Kameraführung«. »Etwas ausführlicher« habe sich »François Courtade geäußert. Für ihn gehört ORLACS HÄNDE zum expressionistischen Kanon, wengleich der Film damit noch nicht hinreichend beschreiben sei. Im Gegensatz zu Barlow gibt Courtade zu, daß er viele realistische Motive habe. Im Eisenbahnunglück sieht er denn auch völlig zurecht ein Beispiel realistischer Kameraführung. Seine Gesamtthese zwingt Courtade allerdings einmal mehr, sich auf die expressionistischen Elemente in ORLACS HÄNDE zu beschränken. Folglich verkennt er auch Wienes künstlerisches Konzept. Es ist interessant, daß Courtade trotz seiner zwangsläufig lückenhaften Kenntnis von Wienes Œuvre dennoch dessen künstlerische Originalität hervorhebt. Er lobt seinen Erfindungsreichtum in den vier »expressionistischen« Filmen, obwohl er sie natürlich nicht in Wienes Gesamt-Œuvre einordnen kann.« Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 117 f. Vgl. François Courtade: *Cinéma Expressioniste*, Paris 1984, S. 105–109.
- 29 Eisner: *Die dämonische Leinwand* (Anm. 28), S. 137–139.
- 30 Ebd., S. 224 f.
- 31 So schreibt ein zeitgenössischer Rezensent: »Vollkommen einwandfrei ist die Photographie G. Krampfs, der – losgelöst vom Bildrahmen – entzückende Stimmungsbilder schuf, durch das Gegenpiel von Hell und Dunkel mehr ahnen, als sehen ließ, und gerade dadurch die Stimmung herbeilockte. Ohne diese erquickenden Bilder wäre der Film eine Folterkammer für die Seele des Zu-

- schauers geworden, das ist sicher. Der Architekt hat mit Geschmack entworfen, aber wenig wert darauf gelegt, ob seine farbigen Möbel auch im Film wirken würden.« Peterhans: Orlags Hände (Anm. 23), S. 38.
- 32 Als realistisch wurde diese Sequenz z. B. in *Paimann's Filmlisten* charakterisiert: »Die Regieführung ist straff und sorgfältig, besonders in den sehr realistischen Szenen von der Eisenbahnkatastrophe, die Aufmachung geschmackvoll, die Geschehnisse der Handlung wirksam unterstützend.« Paimann's Filmlisten, 9. Jg., Nr. 44, Wien 19.9.1924. – Uli Jung und Werner Schatzberg kritisieren durchaus begründet, dass John D. Barlow, der in seiner Interpretation der Inszenierung des Zugunglücks zwanghaft nach expressionistischen Verfahren sucht, die naturalistische Repräsentation ignoriert. Barlow schrieb zur Unfallsequenz: »Die Trümmer des Zuges sind zwar gänzlich als naturalistische Kulisse inszeniert, aber sie sind so aufgenommen, daß ihre Unordnung hervortritt. Wie in den Kulissen für RASKOLNIKOW gibt es auch hier keine parallelen Linien. Stattdessen finden wir eine Betonung des Zickzack und der spitzen Winkel, alles in einer schattenhaften Atmosphäre aufgenommen, während der Dampf des Rettungszuges von den Strahlen der Scheinwerfer durchschnitten wird.« Vgl. Barlow: German Expressionist Film (Anm. 28), S. 59. Hingegen, so betonen Jung und Schatzberg, hatten zeitgenössische Kritiker »gerade diese Szene für ihren Realismus gelobt.« Vgl. N. N.: Orlag in Wien, in: Die Filmwoche, 41/1924, S. 942. Pointiert kritisieren Jung und Schatzberg die verfehlte Argumentation Barlows in dessen Analyse der Gestaltung der Unfallsequenz: »Barlow jedoch, seine Expressionismus-These im Blick, kann nicht einsehen, daß ein Zugunfall ganz zwangsläufig Unordnung und Chaos hervorruft. Sein Vergleich mit den Dekorationen in RASKOLNIKOW ist daher fehl am Platze. Mit seiner Voreingenommenheit im Sinne des Expressionismus im Film kann er die naturalistischen Elemente in ORLAGS HÄNDE nicht erkennen, mehr noch: Auch daß die psychologischen Motive stärker als die dekorative Stilisierung den Film vereinheitlichen, entgeht seiner Aufmerksamkeit.« Jung/Schatzberg: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene (Anm. 17), S. 118.
- 33 Ebd.
- 34 In der folgenden Analyse des Films wird auf eine VHS-Kopie einer erst in den 90er Jahren vom Deutschen Filminstitut (DIF) in Kooperation mit der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung rekonstruierten Fassung als Quelle zurückgegriffen. »Im Jahre 1994 entdeckte das DIF durch Zufall die deutschen Original-Zwischentitel zum Film ORLAGS HÄNDE in der jugoslawischen Kinemathek in Belgrad. Da bis zu diesem Zeitpunkt eine völlig ungenügende und verstümmelte Fassung des Films in Umlauf war und neben dem Belgrader Material noch weiteres in vier anderen deutschen Archiven ausfindig gemacht werden konnte, entschloß sich der Rechtsinhaber des Films, die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Wiesbaden, dieses Projekt zu unterstützen, so dass diese Rekonstruktion als Gemeinschaftsarbeit des DIF und der Murnau-Stiftung durchgeführt wurde. Aus den Filmmaterialien der Kinemathek Belgrad und den weiteren Archiven konnte somit die rekonstruierte Kopie zu einer Gesamtlänge von 2300 Metern (von ursprünglich 2500) zusammengesetzt werden.« Brigitte Capitain et al.: Programmheft des DIF zur Präsentation des Films am 13.11.1997.
- 35 Zur Situation der österreichischen Filmwirtschaft in der Ersten Republik, der Inflation und der vermeintlichen Krise der Filmproduktion ab 1924 vgl. Armin Loacker: Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms, in: Maske und Kothurn, H. 4, Wien/Köln/Weimar 1999; Armin Loacker: Werkstätten der Seh(n)sucht, Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des Monumentalen Antikfilms in Österreich, in: Armin Loacker/Ines Steiner (Hg.): Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in SODOM UND GOMORRHA, SAMSON UND DELILA, DIE SKLAVENKÖNIGIN UND SALAMMBÔ, Wien 2002, S. 21–62 sowie Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn (Hg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999. Zur Kooperation Robert Wiens mit der Pan-Film vgl. Jung/Schatzberg: Wiene in Wien, in: dies.: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene (Anm. 17), S. 28–31.
- 36 Einmal mehr sei auf die von Jung und Schatzberg präzise recherchierte Monographie verwiesen: Jung/Schatzberg: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene (Anm. 17).
- 37 Uli Jung und Werner Schatzberg berichten, dass die Verfilmung auch vom Autor als gelungen begrüßt wurde, so schreibt Renard: »Die filmische Bearbeitung meines Romans erfüllt all meine Wünsche. Nie bin ich so leidenschaftlich genau verstanden worden, nie mit so viel Kraft interpretiert worden.« Hier zit. nach Jung/Schatzberg: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene (Anm. 17), S. 116.
- 38 Norbert Jaques: Dr. Mabuse der Spieler, München 1979.
- 39 Jung/Schatzberg: Der Caligari-Regisseur Robert Wiene (Anm. 17), S. 116.

- 40 Belá Balasz: *Orlacs Hände*, in: *Der Tag*, Wien, 16.9.1924.
- 41 Wiene hatte, als ehemaliger Jurist, schon in zahlreichen früheren Filmen großes Interesse an der Inszenierung von Kriminalfällen gezeigt.
- 42 Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 121.
- 43 Peterhans: *Orlac's Hände* (Anm. 23), S. 38.
- 44 Ebd.
- 45 Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 121.
- 46 Uli Jung und Werner Schatzberg haben darauf aufmerksam gemacht, dass die Rolle Regines in den verstümmelten Fassungen des Films, die ihnen damals vor der Rekonstruktion des Films in den europäischen Archiven zur Verfügung standen, nicht vollends verständlich werden konnte: »Auch die kleine, aber wichtige Rolle der Regine beruht auf einer interessanten psychologischen Konstellation. Anders als Yvonne, deren Rollenverhalten gesellschaftlichen Konventionen folgt und daher auch zeitweise aufgegeben werden kann, wird Regine durch ihre Unterwürfigkeit vollkommen definiert. Nera erkennt ihre Anfälligkeit, sich von ihm dominieren und manipulieren zu lassen und nutzt dies ruchlos aus. Die meisten in Europa kursierenden Kopien von ORLACS HÄNDE lassen aber nicht erahnen, daß Regine auch abgöttisch in Orlac verliebt ist. Nur in der Rohauer-Fassung wird ihr Hin- und Hergerissensein zwischen der Angst vor Nera und der Liebe zu Orlac deutlich. Und nur in dieser Fassung wird so die gesamte Handlungsauflösung, die andernfalls aus einem ›Deus-ex-machina-Schluß‹ besteht, psychologisch plausibel. [...] In den Fragmenten, die wir untersuchen konnten, tritt der Orlac/Nera-Konflikt erst gegen Ende des Films zutage, aber aus der Titelliste der Zensurkarte ist ersichtlich, daß er wesentlich früher ausbricht. Folglich hat die rationale Lösung des Problems am Ende des Films auch nicht die Form einer plumpen Deus-ex-machina Strategie, sondern entwickelt sich logisch aus dem Gang der Handlung. Die Komplizenschaft zwischen Nera und Regine, die sich bereits in der Rohauer-Fassung andeutet, ist aus der Titelliste der Zensurkarte ganz deutlich ersichtlich. Darüber hinaus ist dann auch die kriminalistische Arbeit der Polizei mit der rationalen Aufklärung der Handlung in Einklang zu bringen.« Ebd., S. 120 f.
- 47 »Orlacs Frau Yvonne, eigentlich an ihre Rolle als liebende Ehefrau gewöhnt, wird durch den Unfall ihres Mannes in eine starke, entschlossene und aktive Frau verwandelt. Sie ist es, die ihn aus den Zugtrümmern rettet, den Chirurgen zur Operation überredet, zu Orlacs Vater geht und ihren Mann zur Polizei bringt. Schließlich ist sie es auch, die mit Regine Nera rechtzeitig entlarvt.« Ebd.
- 48 Harun Farocki konstatiert in seinem filmischen Essay zur Topik der Hände im Film: »Es gibt ein ganzes Genre von Filmen, in denen die Hände der Pianisten eine Rolle spielen.« Vgl. dazu auch die themenspezifische Collage aus Filmklassikern *HOLLYWOOD LOVES THE PIANO*, gesendet von *arte* am 22.5.2002.
- 49 Diese Sexualorgane sind nicht existent (die ursprünglichen Hände wurden ja amputiert) und über-existent zugleich (sind die transplantierten Hände doch besonders groß und kräftig).
- 50 Dass mit dieser Verweigerung der Hand der Ehebund der Orlacs in dramatischer Weise auf dem Spiel steht, wird auch in der Verführungsszene durch das Hausmädchen deutlich, die ›die Hände‹ Orlacs verführen will. Auf den Ritus der Handreichung greift Frau Orlac zurück, als ihr Mann ihr von der Herkunft der Hände erzählt – sie reicht ihm ihre Hand und leitet damit die Genesung der Beziehung ein.
- 51 Zum Diskurs der Hypnose im zeitgenössischen Film vgl. Andriopoulos: *Besessene Körper* (Anm. 26).
- 52 Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 119.
- 53 Ebd., S. 119 f.
- 54 Ebd.
- 55 Peterhans: *Orlacs Hände* (Anm. 23), S. 35.
- 56 Jürgen Thorwald: *Das Jahrhundert der Detektive. Weg und Abenteuer der Kriminalistik*, Zürich 1964, insbesondere die Kapitel 3–5.
- 57 Uli Jung und Werner Schatzberg bezogen diese Information aus dem Zensurgutachten (Protokoll der Filmprüfstelle Berlin, Nr. 21 vom 5.2.1925; Deutsches Filminstitut (DIF) /Frankfurt/M.), in: Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 121. Vgl. auch die Zensurkartenpräsentation auf der Website des DIF (<http://www.deutsches-filminstitut.de>).
- 58 Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995. Vgl. auch die gegenwärtige Diskussion um die Sicherheit des persönlichen Fingerabdrucks, der in Zukunft als potenzieller Ersatz für das Passwort bei der Nutzung von Computern dienen soll.

- 59 Zum bewusstseinsgeschichtlichen Kontext vgl. auch die Ausführungen von Alfons Backes-Haase zur Funktionsstelle der Daktyloskopie in der Moderne im Rahmen seiner Analyse der Prosa Walter Serners (*Der elfte Finger, Letzte Lockerung*). Alfons Backes-Haase: *Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes: Walter Serner – Autor der »Letzten Lockerung«*, Bielefeld 1989.
- 60 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 46.
- 61 »Lediglich die Figur des Vaters bleibt in beiden Fragmenten ein psychologisches Rätsel. Sein merkwürdiges Äußeres, sein mysteriöses Haus« – entsprechend den Topoi des Gothic Films lebt der Vater mit seinem uralten Diener in einem neogotischen Palais, das nahezu »transsilvanisch« wirkt, – »seine brüske Zurückweisung des Sohnes und der Schwiegertochter sind nicht ausreichend in der Exposition der Geschichte verankert. Das mag zum einen an der Lückenhaftigkeit der Kopien liegen; andererseits geben weder die zeitgenössischen Kritiken noch das Programmheft des Films eine Erklärung für die Absonderlichkeit des Vaters. In der Romanvorlage findet sich zumindest ein Hinweis: Dort ist der Vater ein exzentrischer Spiritist, der weder mit dem Beruf seines Sohnes noch mit dessen Eheschließung einverstanden ist. Obwohl die spiritistischen Neigungen des Vaters in den vorhandenen Kopien nicht explizit auftauchen, bildet die mysteriöse, an der Gotik orientierte Architektur seines Hauses jedoch einen passenden Hintergrund für solche Spintisiererei. Die so definierte Sphäre des Vaters unterscheidet sich aufs äußerste von der des Sohnes, die durch eine modernistisch dekorierte Wohnung charakterisiert ist. Der Unterschied zwischen beiden Sphären wird dadurch weiter hervorgehoben, daß beide Häuser auch von außen gezeigt werden, das des Sohnes aber nur bei Tag und das des Vaters nur bei Nacht. Was extern bloß als visueller Kontrast von Vater und Sohn auftritt, verschärft sich intern, das heißt psychologisch im Vater-Sohn-Konflikt. Dieser Konflikt entpuppt sich vollends im Gespräch Yvones mit ihrem Schwiegervater. Seine brüske Zurückweisung ihrer Bitte um Unterstützung muß das Ergebnis eines langanhaltenden Zwistes zwischen Vater und Sohn sein. Wenn Orlac dann seinen Vater ermordet auffindet, erstochen mit einem Messer, das er kurz zuvor in seiner eigenen Wohnung gesehen hat, fühlt er sich unterbewußt schuldig an diesem Mord.« Jung/Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene* (Anm. 17), S. 120 f.
- 62 Zum historischen Background vgl. etwa Moritz Baßler: *Goethe und die Bodysnatcher. Ein Kommentar zur Anatomie-Kapitel in den Wanderjahren*, in: Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefanger (Hg.): *Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung*, Tübingen 1997, S. 157–173.
- 63 Vgl. z. B.: »Die Eisenbahnkatastrophe ist eine ebensolche Meisterleistung, wie etwa die Wahn-Szenen Orlacs«, in: N. N.: *Die Filmwelt*, 5/1925, S. 9.
- 64 Anton Kaes: *War – Film – Trauma*, in: Inka Mülder-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma*, Wien 2000, S. 121–130.
- 65 Wir sprechen ausschließlich von Spielfilmen. Zu diesen verschiebenden Kriegsfilmern wären Titel wie *DER MANN OHNE GEDÄCHTNIS* oder *DEM LICHTEN ENTGEGEN* zu rechnen. G. W. Pabsts semidokumentarischer Anti-Kriegsfilm *WESTFRONT 1918* oder die amerikanische Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, die das Trauma des Weltkrieges explizit thematisieren, sind dabei nicht berücksichtigt. Abendfüllende dokumentarische Kompilationen aus historischem Kriegsbericht-Wochenschau-Material hat es ebenso gegeben wie jene dokumentarischen Streifen, in denen die medizinische und psychiatrische Be- bzw. Misshandlung der Shell-Schok-Opfer als Lehrfilm auf Zelluloid fixiert wurde.
- 66 Auch im zeitgenössischen Diskurs gilt ja die Handschrift als genuiner Ausdruck menschlicher Individualität, so in Ludwig Klages populärem lebensphilosophisch-gestaltpsychologischem Räsonnement über den Stil der Handschrift, einem 1913 erstmals publizierten »Bestseller«. Vgl. Ludwig Klages: *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* [1913], München 1968; vgl. auch ders.: *Einführung in die Psychologie der Handschrift*, 1924.
- 67 Vgl. dazu Hermann und Marianne Aibel: *Der künstlerische Tanz in unserer Zeit*, Königstein i. Taunus/Leipzig 1928; Emil Pirchan: *Harald Kreutzberg. Sein Leben und seine Tänze*, Wien 1941. Wir danken Frank-Manuel Peter, Deutsches Tanzarchiv, Köln, dem Autor der maßgeblichen Monografie zum Werk Harald Kreutzbergs, für den folgenden Hinweis zur Datierung des Tanzes *Drei irre Gestalten*: »Wir konnten den Titel bei Abfassung des vorläufigen Werkverzeichnisses erst ab 1926 bei ihm belegen, aber seine Tänze sind oft im Laufe der Zeit weiterentwickelt worden, und ich vermute, dass die *Drei irren Gestalten* von Harald Kreutzberg ihren Ursprung im *Tanz der Angst* aus

Die Nächtlichen (Musik: Egon Wellesz), Stadttheater Münster, 1924 hatten. Eine *Bizarrie* hat er aber schon 1921 getanzt.« Es ist also durchaus möglich, dass Conrad Veidt diese Tänze kannte, ebenso wäre es möglich, dass sich Kreuzberg von dem Film hat inspirieren lassen. Vgl. auch Frank-Manuel Peter (Hg.): *Der Tänzer Harald Kreuzberg*, Berlin 1997.

68 Lotte H. Eisner diskutiert vor allem die Konzeption der gestischen Darstellung in *ORLACS HÄNDE* im Kontext der stilistischen Verfahren expressionistischer Filme: »Wenn wir das Wort durch die Gebärde, durch die Mimik des Stummfilmschauspielers ersetzen, so muß dies jene zusammenhanglosen Gesichtsausdrücke und Gesten zur Folge haben, jene abrupten Bewegungen, die wie halbwegs entzweigebrochen erscheinen und die ein Hauptrequisit expressionistischer Schauspielkunst sind. Die Deutschen, die einen so ausgesprochenen Hang zum Ausrufungszeichen haben [...] lieben jene nicht zum Ausreifen gelangten Gesten. Die Filmpantomime büßt so die *commedia dell'arte*-Gelenkigkeit ein, sie behält lediglich die Fähigkeit zum kaleidoskopischen Improptu. Daher geht der expressionistische Stummfilm über das ekstatische Theater hinaus: die auf den Filmstreifen fixierten Gesten bekommen etwas Endgültiges, Absolutes. Ein Darsteller wie Veidt, der dem Cesare Ausdruck zu geben verstanden hat, der eine langjährige expressionistische Schulung besaß, vermag immerhin diese abgerissenen Gesten abzurunden. In dem fünf Jahre nach *CALIGARI* gleichfalls von Robert Wiene gedrehten Film, *ORLACS HÄNDE*, erreicht er die intensivste Expression des Unheimlichen: der langsam zum Wahnsinn getriebene Orlac, der sich vor seinen ihm seltsam entfremdeten Händen fürchtet, weil er glaubt, daß man ihm die Hände eines Raubmörders gegeben hat, vollführt mit einem Messer, dem diese Hände nicht entrinnen können, zuckende Bewegungen. Die arabskenhaften Körperwindungen von Veidt nehmen eine unerhörte Vehemenz an, das expressionistisch Tänzerische übersteigert sich. [sic!] Von *CALIGARI* führt der Weg hinüber zu *ORLACS HÄNDE*, nur ist es merkwürdig zu konstatieren, daß selbst bei einem sensiblen Darsteller wie Veidt Habitus und Geste bei dem späteren Film weit outrierter geworden sind. Und bei weniger disziplinierten Darstellern wird der expressionistische Körperausdruck immer stärker veräußerlicht. [...] Bei expressionistischen Regisseuren [...] wird die Forderung der Raumgestaltung auch am menschlichen Körper durchgeführt. Das Leidenschaftliche einer Situation wird durch eine intensive Beweglichkeit ausgedrückt, betonen die Expressionisten immer wieder. Man muß daher Bewegungen erfinden, die über die Wirklichkeit hinausgehen. Denn der innere Rhythmus einer Existenz ist in ihre Gebärde gelegt, muß durch diese Gebärde interpretiert werden. In diesen Fällen ist, wie Kurtz schreibt, die Darstellung aus der Dynamik der Handlung konstruktiv gestaltet. ›Der Bewegungsschauspieler‹, sagt Herbert Ihering in seinem Buch *Kampf um das Theater*, ›drängt die Rolle zusammen‹. Deshalb kennt er keine Zwischentöne. [...] Die expressive Deformierung der Gesten bedeutet somit das Gegenspiel zu der Verzerrung des Objektes.« Eisner: *Die dämonische Leinwand* (Anm. 28), S. 137 ff. Interessanterweise schreibt Eisner ausschließlich Conrad Veidt einen »expressionistischen« Schauspielstil zu, die Darstellungsleistung Alexandra Sorinas deklariert sie in den Szenen der Interaktion des sich entfremdenden Ehepaares als verfehlten expressionistischen Habitus einer »naturalistischen« Darstellerin; hier wird darüber hinaus die Interaktion der Protagonisten in Analogie zum ebenfalls transitorischen Medium Tanz beschrieben, wobei angesichts der Choreographie in *ORLACS HÄNDE* doch eher der zeitgenössische Ausdruckstanz als das Ballett als Medium des Vergleiches zu wählen wäre. »Dieses langsame Zueinanderstreben zweier Liebender nimmt in expressionistischen Filmen fast etwas stilisiert Balletthaftes an: so etwa in *ORLACS HÄNDE*, wo Gatte und Frau wiederholt in völlig verkraupfter Haltung zögernd aufeinander zustreben. Veidt will die Gattin nicht mit seinen Mörderhänden berühren. Bei der Frau ist es lediglich der mißverständene expressionistische Habitus einer an sich naturalistischen Darstellerin.« Ebd., S. 193. Eisner läßt nur die vermeintlich expressionistischen Filme Robert Wienes, zu denen sie auch *ORLACS HÄNDE* rechnet, als ästhetisch gelungen gelten, so hat auch sie zu einer höchst problematischen Kanonisierung beigetragen. »Weiter muß betont werden, daß eine Reihe von Filmregisseuren nach Ende des expressionistischen Stils, der in ihren älteren Filmen interessante Bildeffekte ermöglicht hatte, nichts Gleichwertiges mehr drehte. Darum ist es keineswegs verwunderlich, daß ein Robert Wiene, der mit derben Filmkomödien wie *DIE KONSERVENBRAUT* (1915) begonnen hat, sich nach den expressionistischen Filmen wie *CALIGARI*, *GENUINE*, *RASKOLNIKOW* und *ORLACS HÄNDE* populären Filmstoffen zuwendet.« Ebd.

69 Durch diesen Effekt wird also bereits das Motiv der sich verselbstständigenden abgehackten, ›un-
toten‹ Hand in dem Horrorfilm *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* vorbereitet.

Harald Krämer

**MANUELLE PARAMETER ALS BILDKONSTITUIERENDE ELEMENTE
VON CONSECUTIO TEMPORUM:
SCHWEIZER, BOSSE, WEGMAN UND SERRA**

Das Paradoxon der Zeit verfügt über zahlreiche Aspekte, die durch Hilfsbegriffe wie beispielsweise lineare Zeit, erlebte Zeit, aber auch Bewegung, Augenblick und Dauer bezeichnet werden. Um diesen abstrakten ontologischen Begriff der Zeit erfahrbar zu machen, entwickelten zeitgenössische Künstler zahlreiche Modelle, die ganz im Sinne Merleau-Pontys die Wirklichkeit nur phänomenologisch beschreiben, um es dem Betrachter selbst zu überlassen, diese zu konstruieren oder zu konstituieren.¹ Diese Modelle dienen dem Erlebnis der eigenen Anschauung und der wahrnehmenden Erkenntnis unterschiedlichster Aspekte von Zeit und Raum. Im folgenden Beitrag soll anhand exemplarischer Kunstwerke von Helmut Schweizer, Katharina Bosse, William Wegman und Richard Serra die grundlegende Bedeutung von manuellen Gesten und Gebärden als werkkonstituierende Elemente von Zeitenfolgen und Bewegungsabläufen herausgearbeitet werden.

I. HELMUT SCHWEIZER

Mit dem Titel *Handlungen* bezeichnet der baden-württembergische Künstler Helmut Schweizer sechs dreiteilige Arbeiten.² Jede einzelne Arbeit weist in einer seriellen Reihung drei Augenblicke auf, drei Aggregatzustände, die durch den Eingriff menschlicher Hände in ihrem Ablauf verändert werden. Zwei Arbeiten dieser Werkreihe erlauben Aussagen über den von Helmut Schweizer verwendeten Zeitbegriff.

Im ersten Bild (Abb. 1) ist ein Ausschnitt eines sanft dahinfließenden Gewässers zu sehen. Von links kommend durchdringen die Finger der rechten Hand die Wasseroberfläche. Wellen breiten sich konzentrisch aus und stören die vorige Fließrichtung des Wassers. Im dritten Bild ist der *Störfaktor* Hand verschwunden. Es scheint wieder alles wie vorher und dennoch ist das ursprünglich abgebildete Gewässer ein anderes geworden. Der subtile Eingriff des Menschen veränderte das Raumbewusstsein und das natürliche Zeitmuster des fließenden Gewässers. Der lineare Zeitcharakter des Wassers wird als ein sich immer wiederholendes Prinzip, als ein zirkulärer Zeitlauf erfahrbar, der eine Gleichzeitigkeit in der Un-

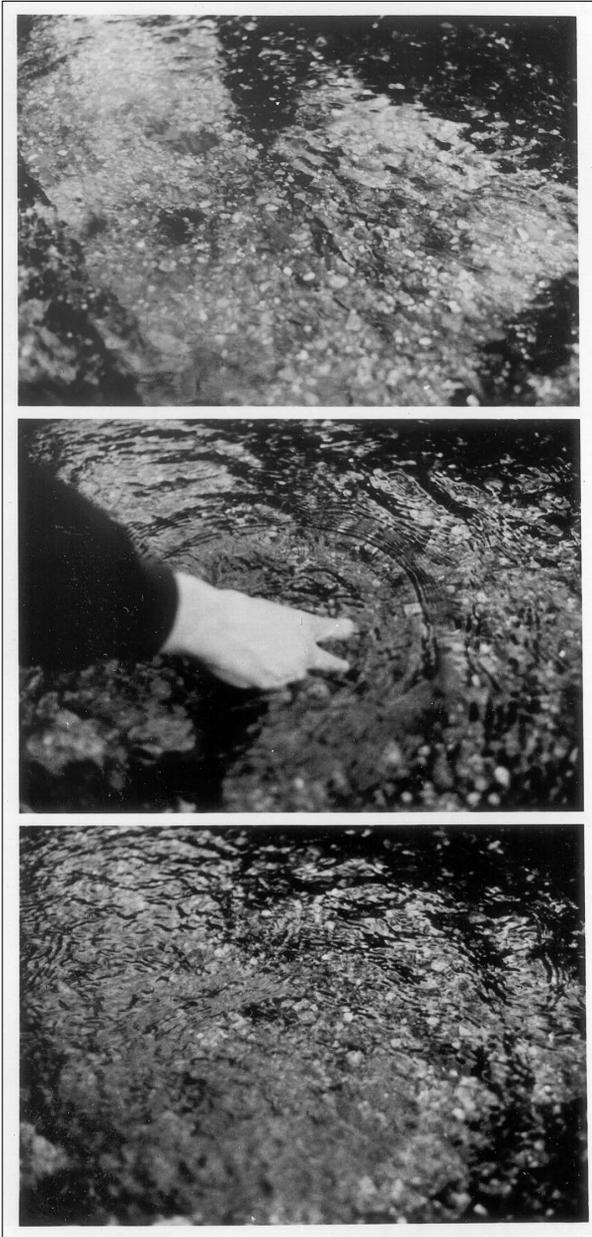


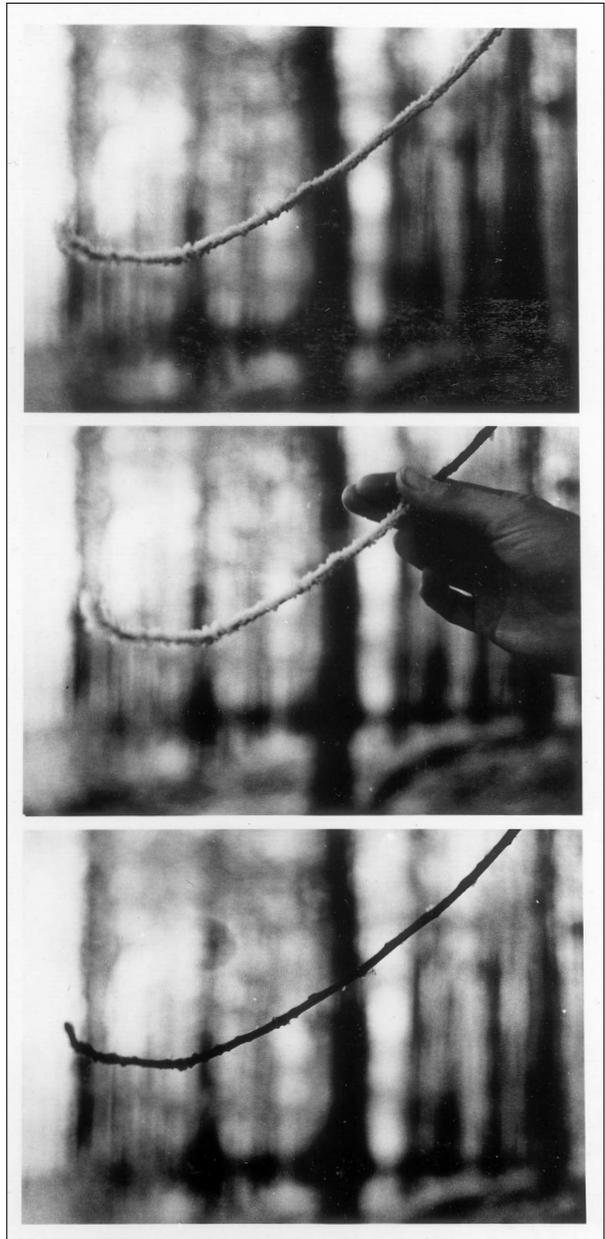
Abb. 1

Helmut Schweizer: Aus *Handlungen* Band I, um 1970. Farboffset, 51,8 x 23,3 cm, Museum Ludwig, Köln

gleichzeitigkeit sichtbar macht. Dennoch gibt es keine exakte Simultaneität, da bei Wellen eine eindeutige Wiederholbarkeit kaum vorstellbar ist.³ Das zirkuläre Prinzip ist eher im Sinne der Einsteinschen *Relativität der Gleichzeitigkeit* (§ 9) zu verstehen, als »Fluß einer Universalzeit, in der jeder Augenblick allen und an allen Orten gemeinsam ist.«⁴

Abb. 2

Helmut Schweizer: Aus *Handlungen* Band I, um 1970. Farboffset, 49,5 x 22,3 cm. Museum Ludwig, Köln



In einer zweiten Arbeit (Abb. 2) wird der Eingriff durch den Menschen in ein bestehendes natürliches Zeitgefüge noch stärker thematisiert. Von rechts oben schwingt ein dünner Ast in das untere linke Bild Drittel. Der Hintergrund besteht aus vertikalen Licht- und Schattensäulen, die den Rhythmus des Waldes mehr ahnen lassen als nennen. Das bisher Gesagte trifft auf alle drei Bilder zu. Doch im

ersten ist der Ast raureifbedeckt. Im nächsten schiebt sich eine Hand von rechts ins Bild und folgt dem Verlauf des Astes. Zeigefinger und Daumen der rechten Hand halten den Ast umklammert. Im bereits berührten, oberen Teil ist der Raureif verschwunden. Im dritten Bild erblicken wir den raureiflosen Ast. Das Verhältnis von Weiß und Schwarz hat sich verändert und somit auch die Beziehung des vorderen Astes zu seinem hinteren, schwarz-weißen Umfeld.

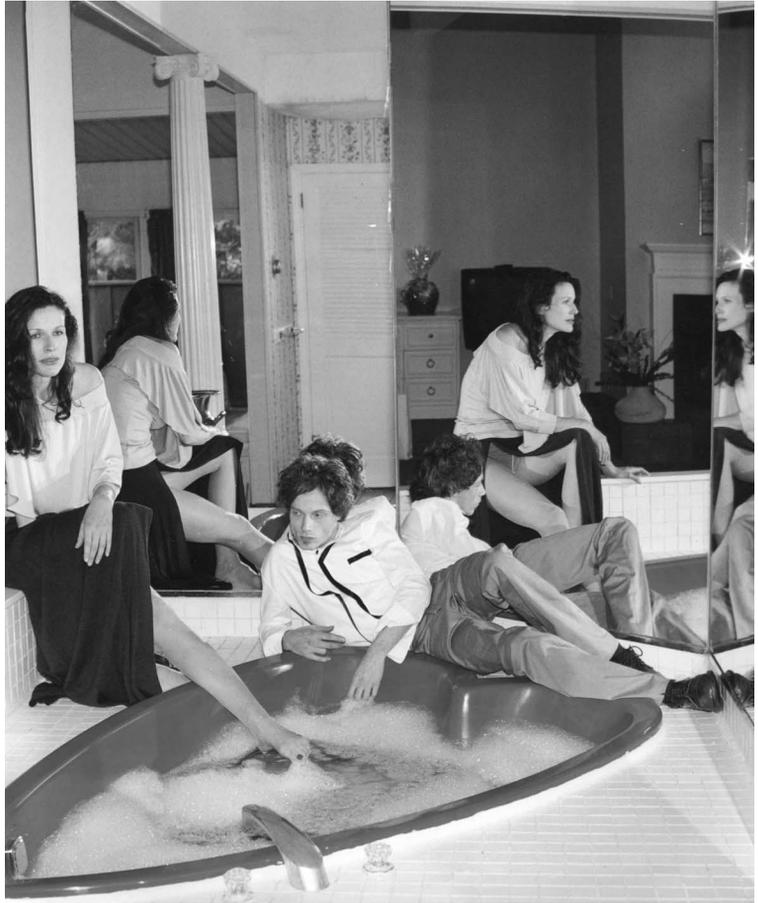
Meiner Ansicht nach steht dieses Werk Helmut Schweizers in der klassischen Tradition der Darstellung des Zeitflusses in seiner dreifachen Erscheinung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Eines der bekanntesten Werke hierzu ist das um 1465 geschaffene doppelte Dreiköpfeporträt Tizians, das so genannte *Triciput*, mit dem Titel *Prudentia*, welches sich in der National Gallery London befindet und als doppelte Allegorie der Zeit verstanden werden darf.⁵ Den Köpfen eines alten (Vergangenheit), eines mittleren (Gegenwart) und eines jungen Mannes (Zukunft) sind die Köpfe von Wolf, Löwe und Hund beigeordnet. Der Wolf verschlingt die Vergangenheit, der Löwe beherrscht die Gegenwart und der Hund schmeichelt der Zukunft. Auf Schweizer übertragen nimmt der raureifbedeckte Ast die Vergangenheit ein, der Eingriff durch die menschliche Hand die Gegenwart, während der raureiflose Ast die Zukunft darstellt. Für eine mögliche Deutung des Werkes ist die folgende Inschrift, die Tizians Gemälde beigegeben ist, von besonderem Interesse: »ex praeterito praesens prudenter agit, ni futurem actionem deturpet.« Das Erkennen *des klugen Handelns der Gegenwart aus der Vergangenheit heraus, um zukünftige Geschehnisse nicht zu verderben*, die der dreifachen Entfaltung der Zeit zugrunde liegt, fußt auf Augustinus' *Confessiones* Buch XI. Im Werk Helmut Schweizers erhält diese Erkenntnis angesichts der massiven Eingriffe des Menschen in das Schicksal der Natur oder in die Natur des Schicksals jedoch einen weiteren, einen geradezu kassandrischen Akzent.

II. KATHARINA BOSSE

In Katharina Bosses Fotografie *Mount Airy Lodge* von 1999 (Abb. 3) glaubt man zuallererst, eine Momentaufnahme eines intimen Augenblicks vor sich zu haben. In einem durch drei Spiegel begrenzten Raum, dessen Mittelpunkt eine herzförmige Badewanne bildet, befinden sich eine sitzende junge Frau und ein liegender junger Mann. Beide sind dem Betrachter zugewandt, schauen ihn jedoch nicht direkt an. Das Paar wirkt recht fremd in der eigentlich zum gemeinsamen Bad einladenden Umgebung. Die Blicke gehen aneinander vorbei, keine Berührungen finden statt. Nur in den Spiegeln schneiden und verschränken sich Schulter, Kopf

Abb. 3

Katharina Bosse: Mount Airy Lodge. 1999. Color Negative Print



und Hüfte, weibliche Beine und männliche Beine. Heftigster Ausdruck der kühlen Reserviertheit – dies scheint eine Art Markenzeichen der Porträts von Katharina Bosse –, ja beinahe schon der Ignoranz des Mannes zeigt sich in der Haltung seiner Hände. Die vorderen Fingerteile der linken Hand sind vom Schaum bedeckt und wirken wie abgeschnitten; sie sind unfähig, Berührungen auszuteilen oder zu empfangen. Noch entlarvender für die vermeintliche ›Love Affair‹ ist jedoch die rechte Hand. Der Ringfinger – Kennzeichen der Zugehörigkeit zum anderen Partner – wirkt wie abgeschnitten. Der Thrill der sexuellen Attraktivität ist verloren, die Beziehung, wie die Zersplitterung durch die Spiegel offen legt, in die Brüche gegangen, die Affäre längst zu Ende.

Angesichts all dessen verblasst der Schein der Momentaufnahme. Der fotografierte Gegenstand scheint mit dem abgebildeten keineswegs identisch. Die Personen posieren, sie sind als momentane Erscheinung, als alltäglicher Augen-

blick in all ihren Details arrangiert. Die starke Künstlichkeit dieser Momentaufnahme zeigt sich auch darin, dass es kein Vorher oder Nachher zu geben scheint. Es gibt nur diesen einen zeitlosen *traurigen* Augenblick. Laut Reinhold Mißelbeck, der Bosses Bilder in die Tradition surrealer Fotografie einordnet, entzieht diese »im Prozeß des Abbildens und im Prozeß des Fotografierens dem Abgebildeten, dem Referenten, die Grundlage, etwas Reales zu sein.«⁶ Der Wirklichkeitsbezug kann jedoch nicht nur in der Fähigkeit der Fotografie liegen, den einen bestimmten Reflex eines Augenblicks abzubilden, sondern auch in der Aussagekraft des Abgebildeten für unsere Realität. Demnach bricht Katharina Bosse die Identität von abgebildeter Person und abgebildeter Realität zugunsten einer betrachterorientierten Wirklichkeitsebene auf, oder, wie André Bazin es nennt, »die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen wird mehr und mehr aufgehoben.«⁷ Durch die Inszenierung des Bildes als anekdotisch-allegorischer Augenblick des Besonderen löst Katharina Bosse das Bild aus der banalen Momentaufnahme heraus und ermöglicht dem Bild, sein eigenes *Zeit-im-Raum-Verhältnis* und somit auch seine eigene Wirklichkeitsebene zu konstituieren. Ihre Bilder funktionieren als Schlüssel-Metaphern, als fragmentarische Gedächtnisstützen, weil sie Assoziationen zu Bildern unserer eigenen Erinnerung wecken. Die Bewegung hat schon längst stattgefunden und unsere eigene Erinnerung schafft ein subjektives Zeitempfinden, das auf dem individuell erlebten Zeitbewusstsein jedes einzelnen Betrachters fußt. Wenn etwas erfahren wird, wird auch immer Zeit *mit-erfahren*. Der Schmerz der Erkenntnis vergangener Erlebnisse wird hervorgerufen und angesichts des Bildes neuerlich in Realzeit erlebt. Die eigene Vergangenheitsbewältigung, die aus Phasen der Erinnerung, Rückbesinnung und Neuorientierung besteht, wird hierbei zum eigentlichen Inhalt des Anschauenden. Dieser hat die Chance zum Überwinden der Vergangenheit, denn ein Leben, dessen Zukunft nur noch aus vergangenen Erinnerungen besteht, wird schließlich zu einem Leben ohne Zukunft. Und letztere entscheidet, »ob die Vergangenheit lebendig oder tot ist [...] Die Kraft der Vergangenheit kommt zu dieser allein aus der Zukunft.«⁸

III. WILLIAM WEGMAN

Im ersten Bild von William Wegmans dreiteiligem physikalischen Ausnahmezustand *Dropping Milk* von 1971 (Abb. 4) wird der Betrachter mit einer kopflosen menschlichen Figur konfrontiert, die mit den Fingern der rechten Hand ein Glas Milch hält. Im zweiten Teil des Dramas ist dieselbe Hand geöffnet, das Glas Milch



Abb. 4

William Wegman: *Dropping Milk*, 1971, 3 Fotos à 33 x 25 cm.
Collection Mr. and Mrs. Morton Neumann, Chicago

befindet sich in Kniehöhe in direktem freien Fall nach unten. Im dritten Bild steht das Glas Milch unbeschadet auf dem Boden unmittelbar vor dem rechten Fuß. Das Glas ist nicht zerbrochen, es ist auch keine Milch verschüttet. Die rechte Hand ist weiterhin geöffnet, jedoch etwas mehr gesenkt als im vorigen Bild. Interessant ist der Dialog der linken mit der rechten Hand. Während die rechte Hand haltend – geöffnet – gelassen dargestellt ist, wirkt die linke Hand angespannt – gelassen – angespannt. Der Höhepunkt des Geschehens, das unweigerliche Bevorstehen des Momentes des Aufpralls des Glases auf dem Boden wird also durch ein gelassenes Loslassen der Hände begleitet. Das Unweigerliche kann nicht verhindert werden. Umso prägnanter die Wirkung auf dem letzten Bild. Anstelle des Dramas der Destruktion das Wunder der Unversehrtheit. Die Körperbewegung der Person unterstützt diese Wirkung noch, denn auf den beiden ersten Bildern ist der Körper leicht nach vorne geneigt, im letzten hingegen fehlt dies; der Körper steht aufrecht, ist entlastet, die Explosion blieb aus.

In den frühen 70er Jahren, in denen auch *Dropping Milk* entstanden ist, experimentiert Wegman mit den Widrigkeiten der Metaphysik wie in *Dishes ... Falling Glass* (1970) oder *Three Mistakes* (1971–1972) und in Arbeiten wie *Diffraction* (1971) oder *Rock Pound* (1971) mit der Manipulation von Realität.⁹ *Dropping Milk* verbindet demnach das eine mit dem anderen. Wegmans Geschichte der wundersamen Errettung eines Milchglases gehört einerseits ins Umfeld der Dokumentation von seriellen Bewegungsabläufen à la Eadweard Muybridge, andererseits zum Typus der seriellen Bilderzählung, wie sie bereits von William Hogarth in *A Harlot's Progress* (1732) oder *Before – After* (1737) meisterhaft ange-

wandt wurde. Doch im Gegensatz zur metaphysischen Realität Muybridges und zur moralischen Realität Hogarths schafft Wegman ein »carefully contrived setup, a photographic fiction«.¹⁰ Das Glas zerbricht nicht, die Geschichte endet anders, als unsere Erfahrung es lehrt. Obwohl die fotografische Wahrheit nicht der metaphysischen Wirklichkeit entspricht, halten wir sie dennoch für plausibel, denn die Fotografie als *objektives* Medium der unvoreingenommenen Abbildung von Realität lügt nicht. Wegmans Dramaturgie stellt die objektive Qualität von Zeit, die durch die Bewegung eines Körpers – in unserem Fall eines fallenden Milchglases – im Raum messbar wird, in Bezug zum subjektiven Zeitempfinden, das auf dem erlebten Zeitbewusstsein und den metaphysischen Erfahrungen des Betrachters beruht. Um es mit den Zeitbegriffen Henri Bergsons auszudrücken, wird der gemessenen, verräumlichten Zeit *temps duré*, also die wahre, qualitative Zeit des menschlichen Erlebens gegenübergestellt.¹¹ Letztendlich führt Wegman mittels seiner angewandten fotografischen Fiktion unser *sicheres* Wissen um die Gesetze der Schwerkraft und um die exakte zeitliche Reihenfolge des Geschehens ad absurdum.

IV. RICHARD SERRA

Minutenlang versucht eine Hand ein ziegelsteingroßes, von oben herabfallendes Stück Blei zu fangen. Wieder und immer wieder fällt der Bleistreifen an der geöffneten Handinnenfläche vorbei und immer wieder vergebens versucht die rechte Hand diesen zu packen. Die hier beschriebenen Bemühungen stammen aus Richard Serras Schwarzweißfilm *Hand Catching Lead* von 1968 (Abb. 5). Nun könnte man, obwohl der Bleistreifen weder über eine große Stirnlocke noch einen kurz geschorenen Hinterkopf verfügt, die Bemühungen Serras als Versuch sehen, Kairos, den Gott des günstigsten Augenblicks, beim Schopfe packen zu wollen und das permanente Scheitern dieser Versuche als ewige Suche des Menschen nach dem materiellen Glück deuten. Doch eigentlich geht es Serra um anderes, denn die durchgeführte Bewegung beschreibt eine zeitliche Dauer und einen Weg, den Raum wahrzunehmen. Ganz im Sinne der Stroboskopie scheint bei diesem sich permanent wiederholenden Akt verzweifelter Motorik die Zerlegung eines Bewegungsduktus in einzelne zeitliche Momente versucht und durch dieses Zerlegen der Bewegung das Phänomen Zeit in eine objektiv feststellbare Form gebracht worden zu sein. Doch trotz der Periodizität der Wiederholung und der in der Zeit gerichteten Ereignisfolge kann *Hand Catching Lead* wohl kaum als künstliches Zeitmuster für eine Zeitmessung herhalten. Zu unprä-

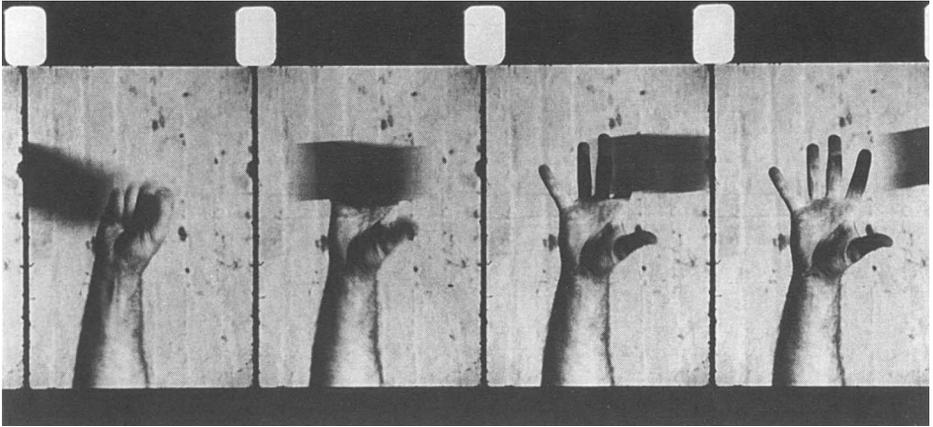


Abb. 5

Richard Serra: *Hand Catching Lead*, 1968, 16 mm, 3:30 min.
b&w. Camera: Robert Fiore

zise ist der Rhythmus, zu ungenau der Ablauf, und so entspricht das Gesehene nur oberflächlich den Versuchen, Bewegung zu dokumentieren, wie sie einst Eadweard Muybridge, Thomas Eakins oder Etienne-Jules Marey unternahmen. Nicht der Gegenstand, der in seinen Bewegungsabläufen analytisch zerlegt, rhythmisiert und erfassbar wird, ist Träger des Werks, sondern die handelnde Person selbst wird zum Träger dieses *offenen* Kunstwerks. Gestik und Motorik sind als materialgebende Elemente zu verstehen und die Wiederholung dient letztendlich der Annäherung an den Ablauf, an den Prozess. Der zu sehende Ausschnitt gibt die Essenz des Geschehens wieder, das fallende Blei, die sich öffnende und schließende Hand. Somit legen die Gesten die räumliche Ausdehnung fest und die Wiederholung der Gesten bestimmt den zeitlichen Ablauf. Diese Prozessualität, so Theodora Vischer im Ausstellungskatalog *Transform*, gilt als »bestimmendes Merkmal der radikalen Formen des offenen Werkes. [...] Die Prozesse, die ablaufen bzw. die der Akteur vollzieht«, so Vischer weiter, »treten als in der realen Zeit sich ereignende ins Bewußtsein.«¹² Insofern schafft das Erkennen der Wiederholung des Ablaufs eine Wahrnehmungsebene in Echtzeit, die es dem Betrachter erlaubt, die sich in einem fest umgrenzten Raum vollziehende Zeit als werkkonstituierende Komponente zu verstehen. In Reinform als realzeitlich offenes System traf dies bereits auf Hans Haackes *Kondensationskästen* von 1963 zu. Der Charakter der sich wiederholenden Bewegung bei Serra tritt sozusagen als Gebärde ins Bewusstsein des Betrachters, wie Michael Bockemühl am Beispiel von Paul Klees *Zankduett* (1938) den Anschauenden als Subjekt der Bewegung kennzeichnete.¹³ Die Zeitdauer der Durchführung des Werks bezie-

ungsweise der zeitliche Ablauf des Produktionsprozesses wird somit identisch mit der Zeitdauer der Betrachtung, sozusagen der Wahrnehmungszeit. *Temps* und *durée* verschmelzen miteinander; Produktion, Ablauf, Wahrnehmung und Reflexion werden zu einer zeitgleichen Einheit. Mit diesen Komponenten tritt *Hand Catching Lead* als ein Synonym komplexer realzeitlicher Systeme den Ansätzen der eher linearen Betrachtung unbewegter, *zeitloser* Kunstwerke gegenüber.

Bisher wurde dem Aspekt der Zeit im Zusammenhang mit dem Aspekt der Hand kaum oder nur geringe Bedeutung zuteil. Zwar haben Künstler aller Jahrhunderte durch die Darstellung von Händen die Gestalten ihrer Bilder durch Gesten sprechen lassen, doch wurde hierbei die Handhaltung, wie Segen oder Schwur, Drohen oder Zeigen, zum Ausgangspunkt der Lektüre des Kunstwerkes. Abgebildete Gebärden und Gesten dienten in erster Linie der Visualisierung von Sprache. Diese Praxis lässt sich darauf zurückführen, dass Gebärden und Sprachgesten als ritualisierte Sprache aufgefasst wurden. So schlägt beispielsweise Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* vor, Taubstumme zu studieren, um die Rede der Geste zu begreifen.¹⁴ Dieser Sprachfähigkeit der Hand steht ein unglaubliches Spektrum von Erkenntnis- und Ausdrucksfähigkeiten gegenüber, die bis hin zu rein graphologischen Bewegungen als grafische Darstellungsmittel innerer Erregungszustände – wie sie in der *Ecriture automatique* der Surrealisten, im Tachismus oder Action-Painting oder gar im kalligraphischen Impuls der Zen-Malerei vorkommen – führen.¹⁵ An den vorausgegangenen Positionen hingegen wurde der exemplarische und keineswegs vollständige Versuch unternommen, die grundlegende Bedeutung manueller Gesten und Gebärden als werkkonstituierende Elemente für die Darstellung der Vielfalt von Zeit-Begrifflichkeiten herauszuarbeiten. Helmut Schweizer verdeutlicht in seinen subtilen Triptychen durch die Darstellung linearer und zirkulärer Prinzipien die Gleichzeitigkeit in der Ungleichzeitigkeit, macht den Zeitfluss in seiner dreifachen Erscheinung als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sichtbar und legt die *Ohn-Macht* menschlicher Eingriffe offen dar. Katharina Bosse schockt den Betrachter durch die realistische Gefühlskälte ihrer Porträts und eröffnet im fotografierten Innehalten eines Augenblicks die Möglichkeit, durch Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung das ureigene, individuell erlebte Zeitbewusstsein zu erfahren. Mittels einer anregenden, seriellen Dramaturgie benutzt William Wegman in *Dropping Milk* eine fotografische Fiktion, um unseren Glauben in Schwerkraft und Zeitabläufe zu erschüttern. Und in Richard Serras Film *Hand Catching Lead* verschmelzen die Zeitläufe der Produktion, des Ablaufs und der Wahrnehmung zu einem Raum-

Zeit-Kontinuum, das *temps* und *durée* gleichermaßen enthält und somit zum Kennzeichen eines realzeitlich offenen Systems wird.

Generell wird von den Kunstwerken thematisiert, »was in der Zeit existiert und den Betrachter Zeit erfahren lässt.«¹⁶ Somit stehen Künstler, die in ihren Arbeiten gezielt Aspekte von Zeitlichkeit thematisieren, Werke von Künstlern gegenüber, die nicht unbedingt diesen Anspruch intendieren, aber dennoch für den Betrachter ebensolche Erfahrungswerte bereitstellen können. Kunstwerke helfen intuitiv zu erfahren, was der Verstand kaum zu erfassen vermag, nämlich die mannigfaltigen Aspekte des stark abstrakten ontologischen Begriffes der Zeit spürbar und sichtbar zu machen. Angesichts der naturwissenschaftlichen und sprachwissenschaftlichen Ansätze – auch diese Erörterungen wollen schließlich nur als Seh-Krücken verstanden sein – haben die künstlerischen Modelle den Vorteil der unmittelbaren Gestaltung von Wirklichkeit, der *zeitgemäßen* und *zeitlosen* sinnlichen Wahrnehmung durch den Betrachter und besitzen nicht zuletzt die Möglichkeit der von fachwissenschaftlichen Diskussionen und Meinungen unabhängigen Erforschung und Darstellung des mannigfaltigen Zeit-Begriffs.

- 1 Eine ausgezeichnete Einführung in die gesamte Problematik bietet: Hannelore Paflik-Huber: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997.
- 2 Ausstellungskatalog Helmut Schweizer, Badischer Kunstverein Karlsruhe 5.4.–12.5.1974, Karlsruhe 1974.
- 3 Paflik-Huber zeigt diese Problematik an der Gegenüberstellung von Jan Dibbets *Twelve hours tide object with correction of perspective* (1968/1969) und Timm Ulrichs Gezeiten-Objekt *Blinker* (1982), das aus 32 mobilen Wasser-Spiegeln bestand. Paflik-Huber: Kunst und Zeit (Anm. 1), S. 102–110.
- 4 Albert Einstein: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie, Nachdruck, Braunschweig 1982, 1. Auflage 1917, § 9 *Relativität und Gleichzeitigkeit*, S. 38 ff., zit. nach: Edgard Gunzig/Isabelle Stengers: Tod und Auferstehung der Universalzeit, in: Zeit – Die Vierte Dimension in der Kunst, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Mannheim, Weinheim 1984, S. 44.
- 5 Ausstellungskatalog Titian. Prince of Painters, Palazzo Ducale, Venezia 1.6.–7.10.1990; National Gallery of Art, Washington D. C. 28.10.1990–27.1.1991, Venedig 1990, S. 347 f., zit. nach: Götz Pochat: Zeit/Los – zur Kunstgeschichte der Zeit, in: Carl Aigner/Götz Pochat/Arnulf Rohsmann (Hg.): Zeit/Los. Zur Kunstgeschichte der Zeit, Ausstellungskatalog Kunsthalle Krems 30.5.–3.10.1999, Köln 1999, S. 9–95 (hier: S. 48).
- 6 Reinhold Mißelbeck: Katharina Bosse – Reale Fiktionen, in: Katharina Bosse: Surface Tension, Ausstellungskatalog Kunstverein Ulm 15.10.–26.11.2000, Hamburg 2000, S. 6–9 (hier: S. 7).
- 7 André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt/M. 1981, S. 264.
- 8 Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts, Hamburg 1952, S. 631 f.
- 9 William Wegman: Photographic Works 1969–1976, F. R. A. C. Limousin, Limoges 1991.
- 10 Lisa Lyons/Kim Levin (Hg.): Wegman's World, Ausstellungskatalog Walker Art Center 5.12.1982–16.1.1983, Minneapolis 1982, S. 24.
- 11 Henri Bergson: *Durée et simultanéité*, Paris 1922, zit. nach: Paflik-Huber: Kunst und Zeit (Anm. 1), S. 173.
- 12 Theodora Vischer: Das offene Werk. Transform in den sechziger Jahren, in: Transform. BildObjekt-Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 14.6.–27.9.1992, München 1992, S. 140–148 (hier: S. 147).

- 13 Michael Bockemühl: Abstrakte Kunst und die ästhetische Wirklichkeit, in: Andreas Burnier/Michael Bockemühl/Carel Blotkamp/Arne Klingborg/Roland van den Berghe (Hg.): Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst, Stuttgart 1988, S. 77–92 (hier: S. 86 f.).
- 14 Ernst H. Gombrich: Verhaltensritual und Ausdrucksgebärde in der Kunst, in: Ernst H. Gombrich: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984, S. 63–77 (hier: S. 68).
- 15 Andreas Pfeiffer (Hg.): La mano. Die Hand in der Skulptur des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Städtische Museen Heilbronn 21.5.–29.8.1999, Heidelberg 1999.
- 16 Hans Haacke in: Projekt 74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Ausstellungskatalog Köln 1974, S. 9, zit. nach: Paflik-Huber: Kunst und Zeit (Anm. 1), S. 43.

Erika Linz / Klaudia Grote

SPRECHENDE HÄNDE.

IKONIZITÄT IN DER GEBÄRDENSPRACHE UND IHRE AUSWIRKUNGEN
AUF SEMANTISCHE STRUKTUREN

I. EINLEITUNG

Als in den 60er Jahren Linguisten begannen, die visuell-gestischen Kommunikationssysteme der Gehörlosen zu untersuchen, und die These aufstellten, dass es sich dabei nicht nur um Ansammlungen globaler Gesten, sondern um vollwertige natürliche Sprachen handelt, war die Skepsis sowohl bei Sprachwissenschaftlern als auch bei den Angehörigen dieser Sprachgemeinschaft, den Gehörlosen, groß.¹ Nach 40 Jahren Forschung besteht jedoch kein Zweifel mehr daran, dass sich Sprachen nicht nur der lautlichen Modalität bedienen, sondern auch in anderen Modalitäten konstituieren können. Neben den Lautsprachen gibt es ähnlich viele nationale Gebärdensprachen, die sich in den einzelnen Sprechergemeinschaften über lange Zeiträume hinweg natürlich entwickeln und wie Lautsprachen von den Kindern Gehörloser als Muttersprache erworben werden. Es handelt sich dabei also weder um artifizielle Zeichensysteme noch um universelle Kommunikationsformen, die eine interkulturelle Verständigung über die Grenzen einzelner Sprechergemeinschaften hinaus ermöglichen, sondern um humane Einzelsprachen im strengen Sinne.

Gebärdensprachen weisen eine den Lautsprachen vergleichbare linguistische Struktur auf. Wie Lautsprachen bedienen sie sich eines begrenzten, einzel-sprachlich variierenden Inventars sublexikalischer Einheiten, aus denen die einzelnen Gebärdenzeichen aufgebaut werden. Und ganz analog zu Lautsprachen verfügen sie nicht nur über voll entwickelte Grammatiken morphologischer und syntaktischer Prinzipien zur Bildung komplexer sprachlicher Strukturen, sondern auch über ein ausdifferenziertes Repertoire von Sprechhandlungstypen und unterschiedlichen Diskursmustern.

Gebärden – in dem hier verwendeten Sinne als linguistischer Terminus zur Bezeichnung der »Wörter« der Gebärdensprachen von Gehörlosen – unterscheiden sich also grundsätzlich von Gesten durch ihren sprachsystematischen Status, das heißt, es sind keine autonomen, unstrukturierten Zeichen, sondern wie alle Sprachzeichen Elemente eines sprachrelationalen Systems, die erst durch ihre Verortung im Netz syntagmatischer und paradigmatischer Relationen einer Sprache konstituiert werden.²

Der wesentliche Unterschied zu Lautsprachen besteht somit primär in der anderen Modalität. Gebärdensprachen werden nicht vokal artikuliert und auditiv wahrgenommen; es sind vielmehr visuell-gestische Sprachen, bei denen die Artikulation vornehmlich mit den Händen, aber auch unter Einsatz von Mimik und Körperhaltung erfolgt.

In der andersartigen Sprachmodalität der Gebärdensprachen ist zugleich auch eine der entscheidenden Ursachen dafür zu suchen, dass der Sprachstatus der Gebärdensprachen lange verborgen blieb und bis heute selbst in außerlinguistischen Wissenschaftskreisen nicht immer als bekannt vorausgesetzt werden kann. Die Verwendung desselben Artikulationsmediums suggeriert eine vordergründige Nähe der Gebärdensprachen zu gestischen Kommunikationsformen nicht-sprachlicher Natur. Darüber hinaus wird die Erkennung der sprachlichen Qualität von Gebärdensprachen zusätzlich dadurch erschwert, dass sich auch Gebärdensprachen in zweifacher Hinsicht verschiedenartiger Gesten (deiktischer, pantomimischer, rhythmischer und emblematischer/konventionalisierter Gesten) bedienen, wie sie aus lautsprachlichen Kommunikationssituationen bekannt sind.³ Zum einen nutzen Gebärdensprachen in gleicher Weise wie Lautsprachen parasprachliche Mittel. Neben ›prosodischen‹ Faktoren, die hier etwa durch Modulation von Schnelligkeit der Bewegung und Größe der Bewegungsamplitude realisiert werden, können auch in den gebärdensprachlichen Diskurs gestisch-pantomimische Elemente eingebettet werden, die nicht dem eigentlichen Gebärdensprachsystem zuzurechnen sind. Während in der Lautsprache aber allein die modale Differenz bereits eine Diskriminierung parasprachlicher Gesten von sprachlichen Einheiten ermöglicht, erschwert die Modalitätsübereinstimmung im Gebärdensprachdiskurs nicht nur die Erkennung solcher nonverbalen Elemente, sie führt vielmehr auch zu einem verstärkten Gebrauch dieses Mittels, also zu einer frequenteren Einfügung gestisch-pantomimischer Sequenzen in die Rede.⁴ Zum anderen finden sich aber auch im Wortschatz einzelner Gebärdensprachen meist eine ganze Reihe konventionalisierter Gesten, die – ähnlich wie Lehnwörter in Lautsprachen – der nonverbalen Kommunikationspraxis einer kulturellen Gemeinschaft entnommen sind. Sobald Gesten allerdings solcherart in ein Sprachsystem integriert sind, unterliegen sie den morpho-syntaktischen Verwendungsregeln der jeweiligen Einzelsprache ebenso wie den dort wirksamen diachronen Wandlungsprozessen. Sie fungieren damit nicht länger als Gesten, sondern werden in Sprachzeichen transformiert.

Weitaus wirksamer für die Langlebigkeit des Vorurteils, bei Gebärdensprachen handele es sich um primitivere, den Sprachen unterlegene Kommunikationssysteme, ist aber noch die augenfällige Ikonizität vieler Gebärden. Körper

und Handbewegung bieten ein viel umfassenderes Zeichenfeld für ikonische und indexikalische Zeichen als die lautliche Artikulation. Da die Interaktion mit den Gegenständen der Außenwelt in weitaus größerem Maße durch die Wahrnehmung visueller denn durch die Wahrnehmung akustischer Objekteigenschaften bestimmt wird, bieten sich vielfältigere Möglichkeiten, visuelle Ähnlichkeitsbezüge zwischen visuell-gestischem Zeichen und externem Referenten herzustellen als auditive Bezüge zwischen Referentem und vokalem Zeichen. Der Anteil an Gebärden mit ikonischen Momenten ist deshalb in allen Gebärdensprachen ungleich höher als der Anteil etwa onomatopoetischer Zeichen in Lautsprachen. In der Geschichte der Gebärdensprachforschung ist der hohe Grad ikonischer Gebärden aber nicht auf die Sprachmodalität zurückgeführt worden. Die Ikonizität vieler Gebärden ist vielmehr vor dem Hintergrund einer verbreiteten Zeichenauffassung, die ikonische Zeichen als »primitivere« Zeichenform den arbiträren Sprachzeichen gegenübergestellt hat, lange Zeit als Indiz für die defizitäre Natur von Gebärdensprachen gewertet worden. Nicht nur die Ergebnisse der Gebärdensprachforschung, sondern auch das neu erwachte Forschungsinteresse an ikonischen Aspekten von Lautsprachen haben jedoch gezeigt, dass das Phänomen der Ikonizität generell auf allen Sprachebenen wirksam ist und deshalb nicht als Evidenz gegen den Sprachstatus von Gebärdensprachen angeführt werden kann.⁵

Bislang weitgehend ungeklärt ist allerdings die nicht nur sprachtheoretisch, sondern auch medientheoretisch relevante Frage nach dem Verhältnis zwischen ikonischer und sprachlicher Zeichenfunktion. Gerade weil ihr Sprachstatus heute außer Frage steht, eröffnet die Gebärdensprache hier ein interessantes Forschungsfeld für die Untersuchung möglicher Funktionen der Ikonizität in sprachlichen Verwendungskontexten ebenso wie möglicher Rückwirkungen der Sprache auf die Wahrnehmung von Ikonizität.

Im Folgenden wird vor dem Hintergrund der Peirceschen und Saussureschen Zeichentheorie das Spannungsfeld zwischen Ikonizität und Arbitrarität diskutiert. Daran anschließend werden drei empirische Studien vorgestellt, die dem Problem der sprachlichen Ikonizität in vergleichenden Untersuchungen zur Deutschen Lautsprache und zur deutschen Gebärdensprache (DGS) nachgehen. Die ersten beiden Studien prüfen die Frage, inwieweit die Ikonizität von Gebärden einen Einfluss auf semantische Strukturen ausübt. Eine dritte Studie widmet sich dem Problem der semantischen Selbstevidenz von ikonischen Zeichen und fragt nach möglichen Differenzen zwischen lautsprach- und gebärdensprachkompetenten Sprechern in der Beurteilung der Ikonizität von Gebärden.

II. IKONIZITÄT VERSUS ARBITRARITÄT VON SPRACHZEICHEN

Theoretischer Ausgangspunkt der empirischen Untersuchungen ist der vor allem auf Überlegungen von Peirce und Saussure gestützte Versuch, das Problem der sprachlichen Ikonizität aus der dichotomischen Entgegensetzung von Arbitrarität und Ikonizität zu lösen. Dass die Frage nach potentiellen Interferenzen zwischen ikonischer und sprachlicher Zeichenfunktion bislang noch kaum thematisiert wurde, liegt nicht zuletzt in einer verkürzten Rezeption von Peirces und Saussures Zeichentheorien begründet, die Ikonizität und Arbitrarität als sich wechselseitig ausschließende Charakteristika von Zeichen deutet. Bis heute wird zum einen die Peircesche Differenzierung von Ikon, Index und Symbol als eine exkludierende Zeichenklassifikation missverstanden, zum anderen wird das Saussuresche Arbitraritätstheorem in mangelnder Beachtung der authentischen Saussure-Quellen als Konventionalität und Unmotiviertheit von Sprachzeichen ausgelegt. Ein näherer Blick auf Peirces Zeichentypologie und Saussures Definition der Arbitrarität kann aber nicht nur die Fehlgeleitetheit einer solchen Dichotomisierung von ikonischen und sprachlich-arbiträren Zeichen aufzeigen, sondern im Gegenteil zur Aufklärung der Interdependenz zwischen ikonischen und sprachlichen Zeichenaspekten beitragen.

Entgegen der gängigen Rezeption steht Saussures Arbitraritätsbegriff nicht im Widerspruch zur Annahme ikonischer Dimensionen von Sprachzeichen. *L'arbitraire du signe* meint bei ihm, anders als gemeinhin angenommen, nämlich nicht die unabhängige Existenz von Signifikat und Signifikant und deren willkürliche, konventionelle Verbindung im sprachlichen Zeichen. Vielmehr sind sowohl Signifikant als auch Signifikat insofern arbiträr, als sie beide gleichermaßen erst das Produkt des Zeichenbildungsprozesses darstellen, also nicht unabhängig vom Akt der Zeichengenerierung zu denken sind:

Non seulement ces deux domaines entre lesquels se passe le fait linguistique sont amorphes, <mais le choix du lien entre les deux,> le mariage <entre les deux> qui créera la valeur est parfaitement arbitraire.⁶

Saussure selbst bezieht den Begriff der Arbitrarität somit nicht ausschließlich auf den Signifikanten, sondern auf das Zeichen als Ganzes; er verweist damit, wie Engler formuliert, auf »an arbitrariness of sign nexus which implies a reciprocal determination of the signifier and the signified, both of which were indistinct until the relationship was set up.«⁷ Wenn sich Arbitrarität in dem hier verstandenen Sinne aber nicht auf die Willkürlichkeit des Signifikanten, sondern auf die –

so Jäger – »logische Vorrangigkeit des synthetischen Zeichenganzen vor seinen Teilen«⁸ bezieht, dann schließt die Bestimmung von Sprachzeichen als arbiträr nicht die Möglichkeit einer motivierten Form der Zeichenbildung aus.

Näher ausfallen lässt sich die Beziehung zwischen ikonischen und sprachlichen Zeichenaspekten unter Rekurs auf Peirces Zeichenklassifikation, wie er sie insbesondere in seinen späteren Schriften ausgearbeitet hat. Peirce definiert Symbole, unter die auch die Sprachzeichen fallen, als »conventional signs«,⁹ Ikone demgegenüber als »likenesses«, das heißt »an icon is a sign fit to be used as such because it possesses the quality signified«.¹⁰ Aufgrund seiner Eigenschaft, nur vermittels spezifischer Qualitäten zu referieren, bleibt das Ikon nach Peirce grundsätzlich »extremely indeterminate in its significance«. Da sich die Relation der Ähnlichkeit (»likeness«) ausschließlich auf einzelne Qualitäten, nicht aber auf distinkte Konzepte beziehen kann, ist es unmöglich, ein Objekt, auf das ein Ikon referiert, ohne zusätzliche Informationen allein über das Ikon zu identifizieren. Ikonische Zeichen können deshalb nur unter Einbeziehung indexikalischer und symbolischer Spezifizierungen eindeutig interpretiert werden: »An icon can only be a fragment of a completer sign.«¹¹ Diese Peircesche These von der Unterbestimmtheit ikonischer Zeichen unterstreicht die in jüngster Zeit verstärkt zu vernehmende Kritik an der Annahme einer semantischen Selbstevidenz ikonischer Zeichen. So betonen beispielsweise Nänny und Fischer, dass die Erkennung von Ikonizität gerade in sprachlichen und literarischen Kontexten grundsätzlich semantisch motiviert ist: »Thus, the perception of iconic features in language and literature depends on an interpreter who is capable of connecting meaning with its formal expression. [...] What is true of all signs is also true of an iconic sign: it is not self-explanatory.«¹²

Bezogen auf den Bereich der Gebärdensprache konnte diese Annahme bereits durch mehrere internationale Studien bestätigt werden, die gezeigt haben, dass Personen ohne Gebärdensprachkenntnisse höchstens fünf bis zehn Prozent selbst hoch-ikonischer Gebärden adäquat deuten.¹³

Besonders in seinen späteren Arbeiten hat Peirce zudem wiederholt hervorgehoben, dass Symbol und Ikon keine sich wechselseitig ausschließenden Zeichentypen bezeichnen, sondern vielmehr auf verschiedene Dimensionen eines Zeichens verweisen. Aus der im Rahmen seiner Kategorienlehre vorgenommenen Charakterisierung des Ikons als Phänomen der »Erstheit« und des Symbols als Phänomen der »Drittheit« folgt, dass Symbole, zu denen eben auch die Sprachzeichen zählen, immer auch ikonische und indexikalische Momente enthalten können, ja in der Lesart von Peirce eigentlich sogar enthalten müssen, da für Peirce die Kategorien der »Erstheit« und »Zweitheit« prinzipiell immer auch in der Kate-

gorie der »Drittheit« enthalten sind.¹⁴ Die Bestimmung eines Zeichens als ikonisch muss daher – wie etwa Elgin und Ransdell herausstellen – als eine funktionale und kontext-abhängige Charakterisierung verstanden werden, die sich auf die Verwendungsweise des Zeichens bezieht:

Thus when we identify some sign as being iconic, for example, this only means that the iconicity of that sign happens to be of peculiar importance to us for some reason or other implicit in the situation and purpose of that analysis, but there is no implication to the effect that it is therefore non-symbolic or non-indexical.¹⁵

Aus zeichentheoretischer Sicht können ikonische Zeichen damit ebenso als Sprachzeichen fungieren wie vollständig arbiträr wirkende Zeichen. Gleichwohl bleibt in diesem Falle aber die Frage offen, inwieweit durch die Verortung eines ikonischen Zeichens in das sprachsystematische Netz paradigmatischer und syntagmatischer Relationierung dessen ursprünglich referenz- bzw. bedeutungsstiftende Funktion in den Hintergrund tritt. In Einklang mit Saussure und Peirce geht die nachfolgend beschriebene Untersuchung hier zunächst von der Annahme aus, dass ikonische Zeichen im Zuge eines sprachlichen Symbolisierungsprozesses eine sprachmediale Überformung zu arbiträren und bedeutungstransparenten Sprachzeichen erfahren.

Im Hinblick auf die Gebärdensprache wird diese These u. a. durch vergleichende Untersuchungen zum Erwerb und zur Verarbeitung ikonischer vs. nicht-ikonischer Gebärden gestützt. Studien zum Gebärdenspracherwerb bei Kindern sowie zum Erlernen neuer Gebärden bei erwachsenen Gebärdensprechern haben gezeigt, dass die Ikonizität von Gebärden sowohl auf lexematischer als auch auf morphologischer Ebene keinen signifikanten Einfluss auf den Erwerbsprozess ausübt.¹⁶ Verschiedene Wahrnehmungs- und Gedächtnisstudien konnten zudem belegen, dass kompetente Gebärdensprecher ikonische Gebärden ebenso wie nicht-ikonische Gebärden rein sprachlich verarbeiten. Hörende ohne Gebärdensprachkenntnisse hingegen scheinen bei der Verarbeitung von Gebärden eher zu visuell-bildlichen Verarbeitungsstrategien zu greifen. Bei dieser Sprechergruppe, die Gebärden aufgrund ihrer mangelnden Sprachkenntnisse nicht als Sprachzeichen, sondern als nicht-sprachliche Zeichen rezipieren, zeigte sich zudem ein Einfluss von Ikonizität und Konkretheit des Referenten auf die Erinnerungsleistung.¹⁷

Die Ergebnisse untermauern zugleich die These, dass der Rezeptionsprozess ikonischer Zeichen in hohem Maße durch den Verwendungskontext determi-

niert wird. Ausgehend von der Annahme, dass die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Ikon und Referenzobjekt nicht gegeben ist, sondern vom Rezipienten erst aktiv konstituiert wird, können im Wahrnehmungsprozess demnach je nach Kontext entweder die ikonischen oder die sprachsystematischen Eigenschaften des Sprachzeichens stärker fokussiert werden. Die ikonische Dimension eines Sprachzeichens tritt dieser These zufolge in der Regel dann hinter die symbolische zurück, wenn das Zeichen sprachsystematisch verwendet wird. Allerdings können ikonische Formaspekte des Zeichens etwa in den Vordergrund rücken, wenn der Sprachverarbeitungsprozess gestört wird. Re-Ikonisierungsprozesse dieser Art finden sich zudem in literarischen oder auch in Werbekontexten. Auch im Falle ikonischer Gebärden sind damit kontextabhängige Differenzen in der Hervorhebung ikonischer oder symbolischer Zeichenaspekte möglich.

Noch kaum diskutiert wurde bislang aber das Problem, inwieweit sich der Einfluss der Ikonizität sprachlicher Zeichen nur auf solche eher singulären Verwendungssituationen beschränkt, in denen der reguläre sprachliche Verarbeitungsprozess gestört und dadurch aktuell eine partielle Re-Ikonisierung des Sprachzeichens ausgelöst wird. Geht man mit Pelc im Anschluss an Peirce davon aus, dass Ikonizität und Symbolizität keine exkludierenden, sondern graduelle Zeicheneigenschaften markieren, so bleibt zu klären, ob die ikonische Zeichen-dimension auch nach der sprachlichen Überformung nicht nur situational zum Tragen kommt, sondern eine systematische Zeichenfunktion behält. Wirkt sich die Ikonizität sprachlicher Zeichen nur auf aktuelle Semantisierungsprozesse aus oder lassen sich auch auf struktureller Ebene Einflüsse nachweisen? Um einen Beitrag zur Klärung dieser Frage zu leisten, wurde anhand der anschließend beschriebenen Untersuchungen überprüft, inwieweit sich die Ikonizität von Gebärdenzeichen bei Gebärdensprechern auf die Ausprägung des semantischen Netzes differenzieller Relationen auswirken könnte.

III. EMPIRISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUM EINFLUSS DER IKONIZITÄT AUF SEMANTISCHE STRUKTUREN

Im Folgenden werden drei Experimente vorgestellt, die mögliche kognitive Effekte der Ikonizität von Gebärden auf semantische Konzeptualisierungsprozesse sowie Wechselwirkungen zwischen sprachlichem Wissen und Ikonizitätserkennung untersuchen.¹⁸ Die ersten beiden Studien widmen sich der Frage, inwieweit sich die Akzentuierung bestimmter Eigenschaften eines Referenten durch die ikonische Dimension einer Gebärde auch auf die Stärke der Relationierungen im

semantischen Netzwerk der Gebärdensprachverwender niederschlägt. Ausgangspunkt bildet die Annahme, dass der Ikonizität sprachlicher Zeichen insofern eine spezifische semantische Funktion zukommt, als die Merkmale, die durch die Ikonizität einer Gebärde hervorgehoben werden, auch in Bezug auf das entsprechende semantische Konzept eine wesentliche Rolle einnehmen. In der ersten Studie wird mittels Reaktionszeitmessung die Assoziationsstärke zwischen zwei Konzepten untersucht, um so die Relevanz einzelner Konzepte für ein spezifisches Gesamtkonzept auszuloten. Diese Ergebnisse werden in einem zweiten Experiment, in dem rein subjektiv die Relationen zwischen Konzepten im semantischen Lexikon beurteilt werden sollen, validiert. In der dritten Untersuchung geht es um die Beurteilung des Ikonizitätsgrades von Gebärden durch Gehörlose und Hörende, um zu überprüfen, inwieweit die Wahrnehmung ikonischer Strukturen durch Sprachkenntnisse beeinflusst wird. An den Studien nahmen 20 gehörlose, 20 hörende und 20 bilinguale Personen teil.

III.1. REAKTIONSZEITEXPERIMENT MIT IKONISCHEN GEBÄRDEN, NICHT-IKONISCHEN WÖRTERN UND BILDERN

In einer ersten Studie wurden den Testpersonen 120 Item-Paare, bestehend aus je einem sprachlichen Zeichen und einem Bild, computergestützt präsentiert. Die Testpersonen hatten die Aufgabe, so schnell wie möglich zu entscheiden, ob zwischen den präsentierten sprachlichen Items und den Bildern eine semantische Relation bestand oder nicht. Gehörlosen Testpersonen wurde zunächst eine Gebärde der Deutschen Gebärdensprache (DGS) als Video präsentiert und danach ein Bild dargeboten (Abbildung 1). Hörende hingegen hörten Wörter der Deutschen Lautsprache (DLS) über Lautsprecher und sahen gleichzeitig auf dem Computerbildschirm ein Lautsprecher-Ikon, das die Präsentation des gesprochenen Wortes begleitete. Danach folgte die Präsentation eines Bildes (Abbildung 2).

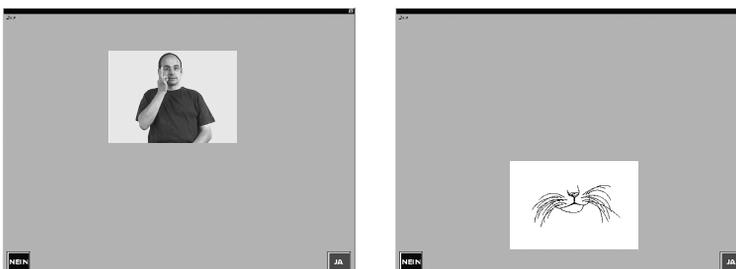
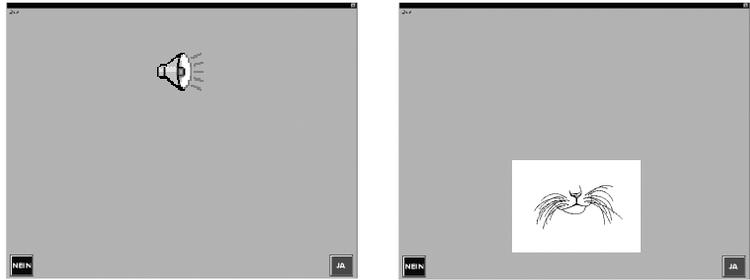


Abb. 1

Testablauf für Gehörlose und Bilinguale. Zunächst wird eine Gebärde präsentiert, danach folgt ein Bild. Die Entscheidungszeit wird in Millisekunden (ms) gemessen

Abb. 2

Testablauf für Hörende und Bilinguale. Zunächst wird ein gesprochenes Wort über Lautsprecher dargeboten, danach wird ein Bild präsentiert. Die Entscheidungszeit wird in Millisekunden (ms) gemessen



Die bilingualen Testpersonen wurden in zwei separaten, zeitlich auseinander liegenden Durchläufen sowohl in der Gebärdensprachversion als auch in der Lautsprachversion getestet. Die Antworten ›Ja, es besteht eine semantische Beziehung‹ und ›Nein, es besteht keine semantische Beziehung‹ wurden über Knopfdruck in ein ›Response-Pad‹ eingegeben.

Es wurde jeweils ein Basis-Lexem (Stimulus-Item) mit drei semantisch relationierten Test-Items (Abbildung 3, obere Reihe) und drei nicht-semantisch relationierten Distraktor-Items kombiniert (siehe Abbildung 3, untere Reihe). In der gebärdensprachlichen Testversion wurden hochikonische Gebärden verwendet, das heißt das ikonische Moment der Gebärde griff jeweils ein spezifisches Charakteristikum des Referenzobjektes auf. Eines der drei semantisch ähnlichen Bilder wiederum bildete das ikonische Moment der Gebärde ab. So wird beispielsweise die Gebärde für ›Adler‹ artikuliert, indem in Kopfhöhe eine gebo-

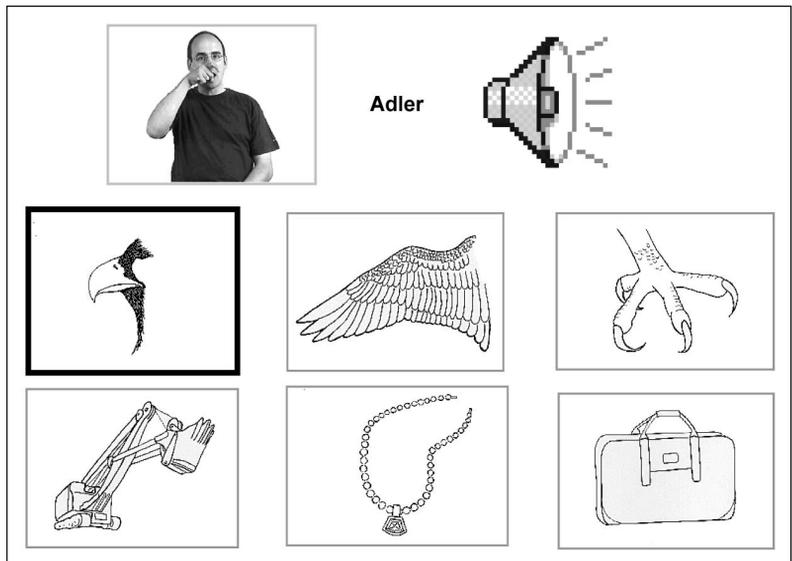


Abb. 3

Darstellung des Stimulus-Items »Adler« mit den dazugehörigen Test-Items und Distraktor-Items (1 Item-Set von 20)

gene Linie abwärts gebärdet wird, das heißt die Ikonizität dieser Gebärde nimmt hier den ›gebogenen‹ Schnabel eines Adlers auf. Die drei semantisch relationierten Bilder zeigten verschiedene markante Merkmale eines Adlers: 1. Schnabel, 2. Fußkrallen und 3. Adler-Schwinge. Es wurde davon ausgegangen, dass Gebärdensprachverwender das Bild, auf dem der für Adler typische Schnabel abgebildet war (siehe Abbildung 3), am schnellsten verifizieren. In der lautsprachlichen Testversion waren sämtliche Testitems nicht ikonisch, da es sich um die entsprechenden Übersetzungen der Gebärden in Wörter der deutschen Lautsprache handelte.

Als Maß für die Stärke der semantischen Relationen wurden die Reaktionszeiten der Testpersonen herangezogen. Geprüft wurde die Hypothese, dass für Gehörlose und Bilinguale die Reaktionszeiten für Bilder, die das ikonische Moment der korrespondierenden Gebärde aufgreifen, kürzer sind als für diejenigen Bilder, die diesen Bezug nicht haben.

Die Ergebnisse (siehe Abbildung 4) bestätigen die angenommene Hypothese. Die Gebärdensprecher (Gehörlose und hörende Bilinguale) zeigen in der gebärdensprachlichen Test-Modalität signifikant geringere Reaktionszeiten bei der Verifikation von Bildern, die den ikonischen Aspekt der korrespondierenden Gebärden abbilden, als bei der Verifikation von Bildern ohne ikonischen Bezug. Hörende Nicht-Gebärdensprecher zeigen in der lautsprachlichen Modalität keinen Unterschied in den Reaktionszeiten. Dieses Ergebnis der Hörenden war aufgrund der fehlenden Ikonizität der Wort-Stimulus-Items erwartet worden. Erstaunlich war jedoch das Verhalten der Bilingualen in dieser Aufgabe. In der

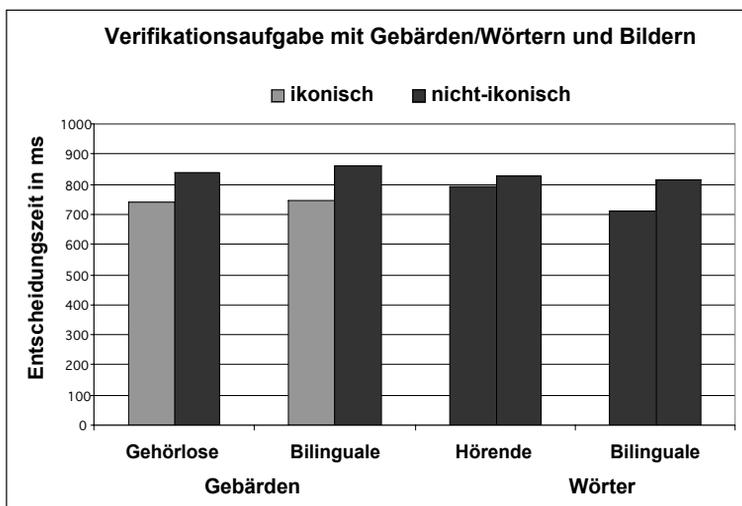


Abb. 4

Darstellung der durchschnittlichen Reaktionszeiten für Gehörlose, Hörende und Bilinguale auf ikonische und nicht-ikonische Test-Items

lautsprachlichen Version zeigten sie nämlich signifikante Unterschiede in den Reaktionszeiten zu den hörenden Partizipanten, aber ähnliche Reaktionen wie in der gebärdensprachlichen Version. Auch bei der Darbietung gesprochener Wörter reagierten sie signifikant schneller auf die Bilder, die ikonische Aspekte – der in dieser Testversion nicht präsentierten – Gebärden der Deutschen Gebärdensprache (DGS) abbildeten.¹⁹

Die Ergebnisse geben einen ersten Hinweis darauf, dass semantische Konzeptualisierungen durch die Ikonizität von Sprachzeichen beeinflusst werden. Diejenigen Merkmale, die durch das ikonische Moment der Gebärde herausgehoben werden, scheinen von besonderer Relevanz für das entsprechende semantische Konzept zu sein. Dass sich dieser Effekt nicht nur auf den aktuellen Prozess der Sprachverarbeitung beschränkt, sondern eine längerfristige sprachübergreifende Wirkung auf das konzeptuelle System ausübt, wird durch den zusätzlichen Befund gestützt, dass sich der Effekt bei Bilingualen auch in der lautsprachlichen Modalität zeigte, obwohl in dem lautsprachlichen Experiment keine ikonischen Zeichen verwendet wurden.

III.2. SUBJEKTIVE EINSCHÄTZUNG DER STÄRKE VON SEMANTISCHEN RELATIONEN

Während in der ersten Studie mit der Reaktionszeitmessung ein eher objektives Maß für den Einfluss von Ikonizität auf konzeptuelle Strukturen erhoben wurde, zielte die zweite Studie auf die Ermittlung einer subjektiven Einschätzung der Relevanz des ikonischen Objektbezugs für das semantische Konzept. Dazu wurden den Testpersonen zunächst ein sprachliches Stimulus-Item (Gebärde bzw. gesprochenes Wort) und danach zwei Ziel-Items (Bilder) dargeboten, die jeweils in einer semantischen Relation zum Stimulus-Item standen. Hier wurden also

Abb. 5

Testablauf für Gehörlose, Bilinguale und Hörende. Zunächst wird eine Gebärde bzw. ein Wort (z. B. Kuh) präsentiert, danach werden nacheinander zwei Bilder dargeboten



keine Distraktor-Items eingesetzt, sondern Bilder, die entweder das ikonische Moment oder einen anderen semantisch relevanten Aspekt der Gebärde abbildeten (siehe Abb. 5, komprimiert dargestellt). Die Aufgabe der Testpersonen bestand darin zu entscheiden, welches der beiden präsentierten Ziel-Items eine engere semantische Beziehung zum Stimulus-Item aufwies.

Als Maß für die Stärke der semantischen Relationen wurden in diesem Experiment die Wahlentscheidungen in Prozent je nach Bildtyp herangezogen. Geprüft werden sollte die Hypothese, dass Gebärdensprecher die Bilder, die das ikonische Moment der korrespondierenden Gebärde abbilden, signifikant häufiger wählen als die Bilder ohne ikonischen Bezug.

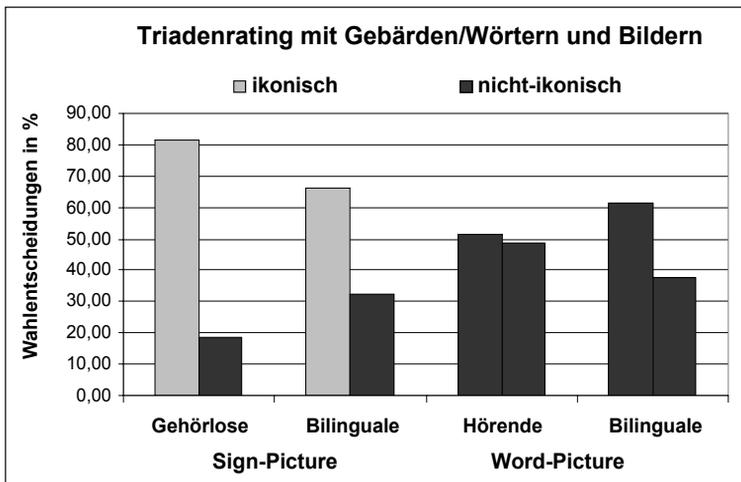


Abb. 6

Darstellung der Wahlen in Prozent von Gehörlosen, Bilingualen und Hörenden

Die Ergebnisse bestätigen diese Hypothese. Sowohl Gehörlose als auch Bilinguale wählen signifikant mehr Bilder, die das ikonische Moment der Gebärde reflektieren, als Bilder, für die dies nicht zutrifft. Bezogen etwa auf die Gebärde ›Kuh‹, die einen ikonischen Bezug zu den Hörnern einer Kuh aufweist, wählen Gehörlose und Bilinguale signifikant häufiger das Bild, auf dem Hörner abgebildet sind, als etwa das Bild eines Euters oder eines schwarz-weiß gefleckten Kuhfells. Hörende hingegen wählen am häufigsten das Bild des gefleckten Fells. Generell ließ sich bei den Hörenden, wie aufgrund der fehlenden Ikonizität der gesprochenen Wörter erwartet, kein signifikanter Unterschied in den Wahlentscheidungen zwischen den Bildern, die ikonische Merkmale von Gebärden aufgreifen, und den übrigen Bildern feststellen. Die Bilingualen hingegen zeigten wie bereits im ersten Experiment nicht nur in der gebärdensprachlichen Testversion, sondern auch in der lautsprachlichen Modalität einen signifikanten

Unterschied in der Wahlhäufigkeit beider Bilderklassen. Damit untermauern auch die Ergebnisse zur subjektiven Einschätzung die gefundenen Effekte der ersten Untersuchung und liefern einen weiteren Hinweis für einen Einfluss der Ikonizität von Gebärdenzeichen auf semantische Strukturen.

III.3. EINSCHÄTZUNG DER IKONIZITÄT VON GEBÄRDEN

Die dritte Studie untersuchte die Frage, inwieweit die für die Erkennung der Ikonizität notwendige Stiftung einer Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichen und Referenzobjekt sprachunabhängig erfolgt. Basis der Untersuchung bildete die Annahme, dass auch im Falle ›primärer‹ oder so genannter ›exophorischer‹ Ikonizität,²⁰ also im Falle ikonischer Bezüge zwischen Sprachzeichen und außersprachlichem Objekt, wie sie für viele Gebårdensprachzeichen charakteristisch ist, der ikonische Objektbezug nicht selbstevident ist, sondern über semantisches Vorwissen hinaus vielfach auch sprachsystematisches Wissen voraussetzt. Deshalb wurde vermutet, dass Gebårdensprecher die Ikonizität von Gebårdern höher einschätzen als Personen, die mit der Gebårdensprache nicht vertraut sind. Dies betrifft vor allem Gebårdern, die einen ikonischen Objektbezug nur dann erkennen lassen, wenn ein einzelnes gebundenes Morphem als ikonisch erkannt wird. In vielen Fällen bestehen Gebårdern aus mehreren morphematischen Einheiten, von denen einzelne ikonisch sind. Diese Morpheme weisen einen ikonischen Bezug auf, der sich auf einzelne Eigenschaften eines Referenten bezieht, bei den vielfach gebrauchten Klassifikatoren etwa auf Größe, Dünne/Dicke, längliche Gestalt eines Gegenstandes etc. So werden in der Deutschen Gebårdensprache zum Beispiel ein gestreckter Zeigefinger und Mittelfinger als Klassifikator für ›Zweibeiner‹ verwendet. Anders als in der Lautsprache werden diese Morpheme nicht linear verknüpft, sondern aufgrund der andersartigen (visuell-gestischen) Sprachmodalität simultan in einer einzelnen komplexen Gebärde verbunden. Da solche Morpheme meist in modulierter, teilweise flektierter Form in komplexe Gebårdern inkorporiert sind, bedarf es häufig des Wissens über die morphematischen Grundformen, um die Ikonizität solcher Gebårdern erkennen zu können.

Das Lexem ›Sofa‹ etwa wird dann als ikonisch wahrgenommen, wenn das Wissen über den Klassifikator ›Zweibeiner‹ vorhanden ist und zudem morphologische Modulierungsprinzipien der Deutschen Gebårdensprache bekannt sind, die erkennbar machen, dass es sich hierbei um eine Modulierungsform dieses Klassifikators handelt.



Sofa



(auf einem Sofa) liegen

Abb. 7

Modulation des Klassifikators
»Zweiweiner« (gestreckter
Zeige- und Mittelfinger)

Die Studie wurde durchgeführt, indem gehörlosen und hörenden Testpersonen 150 Gebärden gezeigt wurden, die sie auf einer Skala von 1–100 hinsichtlich ihrer Ikonizität einschätzen sollten (VEIP-Test).²¹ Bei der Auswahl der Items wurden konventionalisierte Gesten und indexikalische Zeichen von ikonischen Zeichen systematisch abgegrenzt.

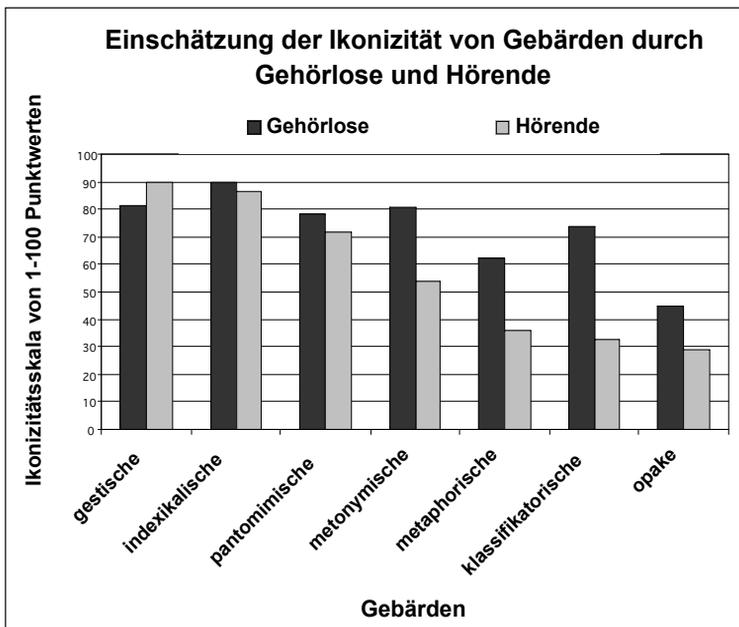


Abb. 8

Durchschnittliche Einschätzung der Ikonizität von 150 Gebärden auf einer Skala von 1–100

Die Ergebnisse zeigen, dass Nicht-Gebärdensprecher, ähnlich wie Gebärdensprecher, lexikalisierte indexikalische und pantomimische Zeichen sowie konventionalisierte Gesten als hoch-ikonisch einschätzen. Gebärden, die keine direkte visuelle Ähnlichkeit zum Referenzobjekt erkennen lassen, sondern einen metaphorisch oder metonymisch vermittelten Ikonizitätsbezug aufweisen, wer-

den von den Hörenden hingegen weit niedriger ikonisch eingeschätzt als von den Gehörlosen. Am gravierendsten differieren die Urteile zwischen Probanden ohne Gebärdensprachkenntnisse und gebärdensprachkompetenten Probanden aber in den Fällen, in denen Gebärden nur dann als ikonisch wahrgenommen werden, wenn die Ikonizität einzelner Gebärdenmorpheme erkannt wird, wie etwa bei Klassifikatorkonstruktionen. Während Hörende diese Gebärden in der Regel als niedrig-ikonisch einstufen, messen Gehörlose und Bilinguale solchen Gebärden einen weitaus höheren Ikonizitätsgrad bei. Bezogen etwa auf das genannte Beispiel der Gebärde ›Sofa‹ schätzen kompetente Gebärdensprecher, die aufgrund ihres morphologischen Wissens meist spontan eine Ähnlichkeitsbeziehung der Gebärde zur sitzenden Beinhaltung herstellen, die Ikonizität dieser Gebärde deshalb in der Regel sehr viel höher ein als Hörende, denen solch eine ikonische Relation verborgen bleibt.

Die Einschätzung der Ikonizität von Gebärden wird demnach bei Gehörlosen durch sprachsystematisches Wissen beeinflusst. Wie die Ergebnisse der Studie verdeutlichen, können Hörende, denen aufgrund der fehlenden Gebärdensprachkenntnisse das notwendige morphematische Wissen nicht zur Verfügung steht, die Ikonizität solcher Gebärden selbst dann nicht erkennen, wenn ihnen die Bedeutung der Gebärde bekannt ist. Erst bei Spracherfahrung mit der Deutschen Gebärdensprache wird der ikonische Objektbezug wahrgenommen.

IV. ARBITRÄRE IKONIZITÄT

Bisherige Arbeiten zum Problem der sprachlichen Ikonizität konzentrieren sich meist auf die Frage nach der semantischen Motiviertheit sprachlicher Formen. Wie die hier dargestellten Experimente untermauern, reicht solch eine einseitige Betrachtung der Ikonizität von Sprachzeichen aber nicht aus, um die Bedeutung der sprachlichen Ikonizität und ihr Verhältnis zu den sprachmedialen Eigenschaften der Arbitrarität und der Bedeutungstransparenz zu erfassen. Die empirischen Befunde weisen vielmehr auf ein Wechselwirkungsverhältnis hin, bei dem die Ikonizität selbst wieder auf den Semantisierungsprozess rückwirkt. Weder scheint die Ikonizität sprachlicher Zeichen nur, wie häufig angenommen, als motivierender Faktor im Prozess der Zeichenkreierung von Belang zu sein. Noch scheint sich ihr Einfluss auf spezifische Verwendungskontexte zu beschränken, in denen – etwa durch Verfremdungseffekte in ästhetischen Kontexten – eine Fokussierung auf die Zeichenform und dadurch ein Re-Ikonisierungsprozess des Sprachzeichens initiiert wird. Die Untersuchungen lassen vielmehr darauf

schließen, dass die ikonische Zeichendimension auch im regulären sprachlichen Gebrauch eine systematische semiotische Funktion bewahrt. Im Kontext der Peirceschen Zeichentypologie lassen sich die Ergebnisse dahingehend interpretieren, dass ikonische Sprachzeichen als Phänomene der ›Ersttheit in der Drittheit‹ fungieren und damit die Eigenschaften sprachlicher Zeichen zwar eindeutig dominieren, ohne jedoch die ikonische Zeichenfunktion gänzlich zu verdrängen. Der kognitive Effekt der Ikonizität reduziert sich dabei nicht auf die traditionell eingeräumte, etwa von Keller angeführte Funktion einer »ästhetische[n] und mnemotechnische[n] Beigabe«,²² sondern manifestiert sich auch auf der Ebene semantischer Strukturen. Legt man die erkenntnistheoretische Annahme von Peirce zugrunde, dass die Ähnlichkeitsrelation zwischen ikonischem Zeichen und Objekt nicht einem zeichenunabhängig gegebenen Objekt, sondern immer nur dem »Object as cognized in the sign«²³ gelten kann, so kann die Rolle des ikonischen Zeichens darin gesehen werden, das Referenzobjekt als ein Objekt mit einer spezifischen, durch die Ähnlichkeitsrelation hervorgehobenen Eigenschaft zu konstituieren. In kognitiver Hinsicht könnte eine wesentliche Funktion ikonischer Zeichen somit darin bestehen, spezifische Merkmale als besonders relevante Eigenschaften eines Konzeptes auszuweisen. Die Studien liefern hier zusätzliche Evidenz für die Annahme, dass solch eine ikonische Zeichenfunktion auch bei sprachlichen und das heißt bei primär symbolisch verfahrenen Zeichen wirksam bleibt. Denn ebendieser Effekt, dass den durch das ikonische Moment herausgehobenen semantischen Qualitäten auch im semantischen Netz der Zeichenverwender ein exponierter Status zukommt, konnte durch die empirischen Befunde bestätigt werden.

Aus zeichentheoretischer Perspektive können die Ergebnisse damit als weiterer Beleg für die Notwendigkeit einer Abkehr von der scharfen Oppositionsbildung zwischen ikonischen vs. arbiträren Zeichen angesehen werden. Im Gegensatz zu der bis heute gebräuchlichen Dichotomisierung legen sie ein Ikonizitätskonzept nahe, das sich unter den Begriff der »arbiträren Ikonizität« fassen ließe: Arbiträre Ikonizität meint dabei einmal die Eigenschaft ikonischer Sprachzeichen, durch ihre Integration in das Netz syntagmatischer und paradigmatischer Strukturen des Sprachsystems in eine sprachrelationale Form von Deutungskontexten eingebettet zu sein, die die ikonische Zeichenfunktion überformt und in den Hintergrund treten lässt, sie aber gleichwohl nicht eliminiert. Innerhalb des sprachlichen Verwendungskontextes verliert die Ikonizität zwar weitgehend ihre Referenzfunktion, ihre kognitive Funktion der konzeptuell relevanten Akzentuierung spezifischer (Objekt-) Eigenschaften scheint aber auch hier fortzuwirken. Zum anderen bezieht sie sich auf den Befund, dass die Wahrnehmung

der ikonischen Zeichendimension gerade aufgrund der Diffusität des Ähnlichkeitskriteriums nicht selbstevident ist, sondern einerseits semantisches Wissen voraussetzt, das unter anderem auch die Erfordernis komplexer Kenntnisse über metaphorische und metonymische Sinnrelationen umfassen kann. Darüber hinaus bedarf es oft auch in nicht unbeträchtlichem Maße morphosyntaktischen Wissens, um eine ikonische Ähnlichkeitsrelation sichtbar werden zu lassen.

Insgesamt geben die empirischen Studien damit Aufschluss über den nicht nur sprach- und zeichentheoretisch, sondern auch medientheoretisch interessanten Befund mehrschichtiger Wechselwirkungen zwischen ikonischer und sprachlich-arbiträrer Zeichenfunktion. In medientheoretischer Hinsicht sind die Ergebnisse vor allem deshalb interessant, weil sie zum einen darauf hinweisen, dass auch die materielle Formwahrnehmung nicht unabhängig von dem semiotischen Verwendungszusammenhang ist, in dem ein Zeichen prozessiert ist. Die sprachabhängigen Differenzen in der Erkennung ikonischer Aspekte von Gebärden machen deutlich, dass neben semantischem Vorwissen auch strukturelle, etwa sprachsystematische Eigenschaften verwendeter Zeichen die Rezeption medialer Formate beeinflussen können. Zum anderen liefern die Ergebnisse empirische Belege für Rückwirkungen der Zeichenmaterialität auf Semantisierungsprozesse. Die Befunde zum Einfluss der Ikonizität auf das Netz semantischer Relationen bei Gebärdensprechern können als Evidenz für eine These gewertet werden, die wir »Mediale Relativitätshypothese« nennen.²⁴ Diese These lehnt sich – wie der Terminus schon andeutet – an die auf Sapir und Whorf zurückgehende Annahme von der »linguistischen Relativität« an, die von einem generellen Einfluss der Sprache auf kognitive Strukturen wie Kategorisierungen oder Raum-Zeit-Konzeptualisierungen ausgeht. Nachdem die Erforschung der sprachlichen Relativitätsthese nach Widerlegung einiger spezifischer Whorf-scher Schlussfolgerungen in der Linguistik und Psychologie lange Zeit aufgegeben wurde, erfährt sie seit kurzem in weniger radikaler Form neue Popularität. Es werden zunehmend Studien angeführt, die die Relativität konzeptueller Systeme und ihre Abhängigkeit von der Sprache zeigen.²⁵ In einer Modifizierung der allgemeineren Annahme von der Sprachabhängigkeit konzeptueller Strukturen zeigen die hier vorgestellten empirischen Ergebnisse genauerhin einen Einfluss der Sprach*medialität* auf Konzeptualisierungsprozesse. Insbesondere das Verhalten der Bilingualen in den Experimenten kann als Bestätigung für die These angesehen werden, dass sich die Ikonizität des Zeichenmediums nicht nur auf den situationalen Deutungsprozess auswirkt, sondern einen nachhaltigen Effekt auf die Ausprägung semantischer Netze der Sprachverwender ausübt. Die Funktion der Medialität von (sprachlichen) Zeichen darf somit nicht, so viel lässt sich aus den

Befunden ableiten, auf die kommunikative Übermittlungsfunktion prämedial vorgegebener Signifikate reduziert werden, sie scheint vielmehr auch an der Formierung signifikativer Strukturen beteiligt zu sein. Wie bereits andere von Grote durchgeführte experimentelle Vergleichsstudien zur Laut- und Gebärdensprache erhärten demnach auch die hier skizzierten Untersuchungen zum Ikonizitätsproblem die Annahme, dass sich die medialen Differenzen zwischen vokal-auditiver und gestisch-visueller Sprachmodalität nicht nur auf sprachstruktureller, sondern auch auf kognitiv-konzeptueller Ebene niederschlagen.

- 1 William Stokoe wagte es als Erster, die Gebärden der Gehörlosen in den USA einer ernsthaften linguistischen Analyse zu unterziehen, und konnte zu Beginn nur wenige Linguisten von seiner These, dass Gebärdensprachen echte natürliche Sprachen seien, überzeugen. So waren es denn auch nicht Linguisten, sondern Neurologen, nämlich Edward Klima und Ursula Bellugi, die die Forschungsarbeit in diesem Bereich in den 70er Jahren aufnahmen und die Gebärdensprachforschung stark beeinflussten und voranbrachten. Vgl. zu den Anfängen der Gebärdensprachforschung Karen Emmorey/Harlan Lane: *The signs of language revisited. An anthology in honor of Ursula Bellugi and Edward S. Klima*, Hillsdale, NJ 2001.
- 2 Für einen einführenden Überblick in Struktur, Erwerbsverlauf und neurologische Basis der Deutschen Gebärdensprache (DGS) vgl. etwa das von Ludwig Jäger und Ulla Louis-Nouvelletné herausgegebene Themenheft »Gebärdensprache« der Zeitschrift *Sprache und Literatur* 32, Heft 88 (2001), insbesondere den darin enthaltenen Überblicksartikel von Ulla Louis-Nouvelletné: Was sind Gebärdensprachen? Eine Einführung in die wichtigsten Ergebnisse der linguistischen Gebärdensprachforschung, in: ebd., S. 3–20.
- 3 Vgl. zu unterschiedlichen Arten von Gesten und ihrem Verhältnis zu Gebärden und lautlichen Sprachzeichen David F. Armstrong/William C. Stokoe/Sherman E. Wilcox: *Gesture and the nature of language*, Cambridge, MA 2001 (hier insbesondere S. 5–17). Im Gegensatz zu der Begriffsunterscheidung zwischen Geste und Gebärde, wie sie hier in Einklang mit dem üblichen linguistischen Sprachgebrauch Anwendung findet, plädieren Armstrong et al. allerdings für einen sehr spezifischen, generalisierten Gestenbegriff, der auch Sprachzeichen umfasst.
- 4 Liddell und Metzger gehen davon aus, dass in ASL die Pronomen, viele Arten von Verben sowie Klassifikatorkonstruktionen Kombinationen (»blends«) aus linguistischen und gestischen Elementen darstellen. Vgl. Scott K. Liddell: *Grounded blends, gestures and conceptual shifts*, in: *Cognitive linguistics* 9 (1998), S. 283–314, und Scott K. Liddell/Melanie Metzger: *Gesture in sign language discourse*, in: *Journal of pragmatics* 30 (1998), S. 657–697. Vgl. zu parasprachlichen Gesten auch den Beitrag von Jan Peter de Ruiter in diesem Band.
- 5 Vgl. dazu etwa die Bände von Max Nänny/Olga Fischer (Hg.): *Form miming meaning. Iconicity in language and literature*, Amsterdam/Philadelphia 1999, sowie Olga Fischer/Max Nänny (Hg.): *The motivated sign. Iconicity in language and literature 2*, Amsterdam/Philadelphia 2001, sowie Raffaele Simone (Hg.): *Iconicity in language*, Amsterdam/Philadelphia 1995.
- 6 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale. Édition critique par Rudolf Engler. Tome 1. Reproduction de l'édition originale*, Wiesbaden 1839, S. 254 (III C 39). Englische Übersetzung nach Roy Harris: »Not only are these two domains between which the linguistic fact is situated amorphous, ›but the choice of connexion between the two,‹ the marriage ›(of the two)‹ which will create value is perfectly arbitrary.« Ferdinand de Saussure: *Troisième cours de linguistique générale (1910–1911) d'après les cahiers d'Emile Constantin. Saussure's third course of lectures on general linguistics (1910–1911) from the notebooks of Emile Constantin. French text edited by Eisuke Komatsu. English translation by Roy Harris*, Oxford 1993, S. 138.
- 7 Rudolf Engler: *Iconicity and/or arbitrariness*, in: Raffaele Simone (Hg.): *Iconicity in language* (Anm. 5), S. 39–45 (hier: S. 40). Vgl. zur Rekonstruktion des Saussureschen Arbitraritätstheorems auf der Basis authentischer Saussure-Quellen die einschlägigen Arbeiten von Ludwig Jäger, insb.: *Der saussuresche Begriff des Aposeme als Grundlagenbegriff einer hermeneutischen Semiologie*, in:

- Ludwig Jäger/Christian Stetter (Hg.): Zeichen und Verstehen. Akten des Aachener Saussure-Kolloquiums 1983, Aachen 1986, S. 7–33, und F. de Saussures semiologische Begründung der Sprachtheorie, in: Zeitschrift für Germanistische Linguistik (ZGL) 6.1 (1978), S. 18–30, sowie Gisela Fehrmann: Verzeichnung des Wissens. Überlegungen zu einer neurosemiotischen Theorie der sprachgeleiteten Konzeptgenese, Diss. Aachen 1999 (hier insbesondere Kap. 5) und dies./Erika Linz: Zeichen als Medium. Zu einer neurosemiotischen Bestimmung der Interdependenz von Materialität und Bedeutung, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttelz (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen 2003 (i. E.).
- 8 Jäger: Der saussuresche Begriff des Aposeme (Anm. 7), S. 15.
 - 9 Charles S. Peirce: The Essential Peirce. Selected philosophical writings. 2 Vol. Vol. 1 [1867–1893], hg. v. Nathan Houser/Christian Kloesel. Vol. 2 [1893–1913], hg. v. The Peirce edition project, Bloomington/Indianapolis 1992/1998 [zit. als EP mit Band und Seitenangabe], Bd. 2, S. 9. Vgl. auch ebd., S. 5f., sowie Charles S. Peirce: Collected Papers. Vol. 1–6, Charles Hartshorne/Paul Weiss (Hg.), Harvard 1931–1935, Vol. 7–8, Arthur W. Burks (Hg.), Harvard 1958 [zitiert als CP mit Band- und Paragraphenangabe], 2.295.
 - 10 Peirce: EP (Anm. 9), Bd. 2, S. 307; vgl. auch S. 5f. sowie Peirce: CP (Anm. 9), 2.276.
 - 11 Peirce: EP (Anm. 9), Bd. 2, S. 306.
 - 12 Vgl. ihre Definition von Ikonizität unter <http://home.hum.uva.nl/iconicity/vom> 15.3.2002.
 - 13 Siehe Ursula Bellugi/Edward S. Klima: Two faces of a sign. Iconic and abstract, in: Stevan R. Harnad/Horst D. Steklis/John Lancaster (Hg.): Origins and evolution of language and speech, New York 1976, S. 514–538; Edward S. Klima/Ursula Bellugi: The signs of language, Cambridge, MA 1979; Harry W. Hoemann: The transparency of meaning or sign language gestures, in: Sign Language Studies 4 (1975), S. 151–161.
 - 14 Vgl. Peirce: EP (Anm. 9), Bd. 2, S. 160–178 und S. 267–269; Peirce: CP (Anm. 9), 5.66–92. Die von Peirce angenommenen universalen Kategorien »Ersttheit«, »Zweitheit« und »Drittheit« beschreiben die allgemeine Form der Erkenntnisstruktur als Unterscheidung von monadischen, dyadischen und triadischen Relationen. Die Kategorie der »Ersttheit« bezieht sich auf die Form der unmittelbaren Gegenwärtigkeit vor jeder Art der Differenzierung. »Zweitheit« ist die Kategorie der Unterscheidung oder Relation, das heißt die Form der Erfahrung einer Entität in Bezug auf eine zweite Entität. »Drittheit« bezeichnet die Form der Vermittlung, das heißt die Reflexion unserer Bezugnahme auf die Welt. Bei den drei Kategorien handelt es sich für Peirce um »the elements, or, if you please, the kinds of elements, that are invariably present in whatever is, in any sense, in mind. [...] Since all three are invariably present, a pure idea of any one, absolutely distinct from the others, is impossible«. Peirce: EP (Anm. 9), Bd. 2, S. 267.
 - 15 Joseph Ransdell: On Peirce's conception of the iconic sign, in: Paul Bouissac/Michael Herzfeld/Roland Posner (Hg.): Iconicity. Essays on the nature of culture. Festschrift for Thomas A. Sebeok, Tübingen 1986, S. 51–74 (hier: S. 57); vgl. auch Winfried Nöth: Semiotic foundations of iconicity in language and literature, in: Fischer/Nänny (Hg.): The motivated sign (Anm. 5), S. 17–28 (hier: S. 17–21).
 - 16 Vgl. dazu etwa die Studien von John D. Bonvillian: Early sign language acquisition and its relation to cognitive and motor development, in: Jim Kyle/Bencie Woll (Hg.): Language in sign. An international perspective on sign language (= Proceedings of the second international symposium of sign language research in Bristol, U.K. in July 1981), London 1983, S. 116–125; Elissa L. Newport/Ted Supalla: The structuring of language. Clues from the acquisition of signed and spoken language, in: Ursula Bellugi/Michael Studdert-Kennedy (Hg.): Signed and spoken language. Biological constraints on linguistic form. Dahlem-Workshop, Weinheim 1980, S. 187–212; Ted Supalla: Structure and acquisition of verbs of motion and location in ASL. Ann Arbor: U. M. I.: University of California, Diss. 1982 und Richard P. Meier: Elicited imitation of verb agreement in American Sign Language: iconically or morphologically determined?, in: Journal of Memory and Language 26 (1987), S. 362–376.
 - 17 Vgl. Patricia Siple/Frank Caccamise/Laurie Brewer: Signs as pictures and signs as words: effect of language knowledge on memory for new vocabulary, in: Journal of Experimental Psychology 8: 6 (1982), S. 619–625; Ursula Bellugi/Edward S. Klima/Patricia Siple: Remembering in signs, in: Cognition 3 (1975), S. 93–125; Vicki L. Hanson/Ursula Bellugi: On the role of sign order and morphological structure in memory for American Sign Language sentences, in: Status Report on Speech Research 69 (1982), S. 171–188; Michael Arthur Shand: Sign-based short-term coding of ASL signs and printed English words by congenitally deaf signers, in: Cognitive Psychology 14 (1982), S. 1–12.

- 18 Für eine ausführlichere Darstellung von Aufbau und Auswertung dieser beiden Experimente vgl. Klaudia Grote/Erika Linz: The influence of sign language iconicity on semantic conceptualization, in: Wolfgang Müller/Olga Fischer (Hg.): From sign to signing. Iconicity in language and literature 3, Amsterdam/Philadelphia 2003.
- 19 Dabei können Einflüsse aus dem gebärdensprachlichen Testdurchlauf als Erklärung dieses Effekts ausgeschlossen werden, da beide Testdurchläufe mindestens mehrere Tage auseinander lagen und sich der Effekt unabhängig davon zeigte, ob mit der gebärdensprachlichen oder der lautsprachlichen Version begonnen wurde.
- 20 Vgl. zur Differenzierung zwischen primärer und sekundärer bzw. exophorischer und endophorischer Ikonizität Nöth: Semiotic foundations of iconicity in language and literature (Anm. 15) und Nänny/Fischer: Form miming meaning (Anm. 5). Nöth unterscheidet »two basically distinct principles of miming in language: form miming meaning and form miming form«. Ebd., S. 22. Ersteres Prinzip nennt er »exophorische«, letzteres »endophorische« Ikonizität: »The term exophoric reminds us that the verbal sign relates to something beyond language, while the term endophoric has to do with relations of reference within language.« Ebd.
- 21 Klaudia Grote: VEIP – Verfahren zur Einschätzung von Item-Parametern, Software, Köln 1999.
- 22 Rudi Keller: Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens, Tübingen/Basel 1995, S. 169.
- 23 Peirce: EP (Anm. 9), Bd. 2, S. 495; Peirce: CP 8.183 (Anm. 9), sowie Nöth: Semiotic foundations of iconicity in language and literature (Anm. 15), S. 20 f.
- 24 Vgl. zum Einfluss der Medialität auf mentale Strukturen Ludwig Jäger: Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften, Köln 2001, und den Band von Ludwig Jäger/Erika Linz (Hg.): Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition, München 2003 (im Druck), sowie Klaudia Grote: Modalitätsabhängige Semantik. Evidenzen aus der Gebärdensprachforschung, in: Sprache und Literatur 88 (2001), S. 31–52, und Gisela Fehrmann: Diskursive Organisationsstrukturen in »strukturell mündlichen« Erzähltexten der Deutschen Gebärdensprache (DGS), in: Literatur und Sprache 88 (2001), S. 53–68; speziell zum Begriff der »medialen Relativität« Klaudia Grote: »Mediale Relativität?« Auswirkungen der gestisch-visuellen und vokal-auditiven Sprachmodalität auf semantische Strukturen, in: Jäger/Linz: Medialität und Mentalität (vgl. oben).
- 25 Vgl. John J. Gumperz/Stephen C. Levinson (Hg.): Rethinking Linguistic Relativity, Cambridge MA 1996.

Jan Peter de Ruiter

THE FUNCTION OF HAND GESTURE IN SPOKEN CONVERSATION

ABSTRACT

In this paper, I will discuss the ongoing controversy in the gesture literature about the function of hand gesture in spoken conversation.¹ Two ›camps‹ can be identified: those who believe that gesture enhances communication by providing extra information to the listener and, on the other hand, those who believe that gesture is not communicative, but rather that speakers gesture to facilitate their own word-finding processes. I will review a number of important studies regarding this controversy, and conclude that the empirical studies that are cited to support the claim that gesturing is done for speaker-internal reasons are in fact supporting the notion that gesture is a communicative device which is *compensating* for problems in speech by providing information in another channel.

I. TYPES OF GESTURE

When people speak, their speech is often accompanied by spontaneous hand gestures. There are several typologies around that distinguish between different classes of gestures. In De Ruiter (2000) I have presented a typology that is based on McNeill (1992), but is adapted for use in cognitive psychological modeling by emphasizing the underlying mental *representations* of gesture, rather than the semiotic relation with the concurrent speech.² This typology is given below.

1. Emblems. These gesture have a form-meaning mapping that is a) arbitrary (idiosyncratic) and b) lexicalised. The meaning of emblems is therefore language dependent. For example: a thumbs-up gesture in German means »OK«, while in some Mediterranean countries it has a very obscene meaning, comparable to the meaning of the ›middle finger‹ in German.
2. Iconic gestures. The shape of iconic gestures resembles the shape of their referent, but there are no lexicalised conventions for these representations. In other words, speakers who are employing iconic gestures are not bound by linguistic conventions in how they choose to display a certain concept in gesture – the way they display it is spontaneous. In this typology, the category that McNeill calls »metaphoric« gestures is also considered to be iconic, the reasoning being

that for the underlying gestural representation it does not matter whether the referent of the gesture is real or abstract.

3. Pantomimic gestures. These gestures are ›enactments‹ of motoric actions. For instance, performing the motion that corresponds to throwing a ball without actually holding a real ball.
4. Deictic gestures. These are conventionally known as ›pointing gestures‹. They indicate locations or directions. A large subset of deictic gestures is *linguistically obligatory*, in the sense that the accompanying speech makes no sense without the gesture. For instance, when I say ›please put your coat over there‹, without indicating with a deictic gesture where ›there‹ is, the statement does not make sense.
5. Beats. Beats are rhythmic motions of the hand or fingers that seem not to bear any representational meaning, like iconic or pantomimic gestures do. Beats have been claimed to be related to the phonology of the accompanying speech (McNeill), although McClave (1994) found only very little evidence supporting this claim.³

1.1. THE COMMUNICATIVE FUNCTION OF GESTURES

For some of the types of gesture mentioned in the typology above, it is clear and uncontroversial that they are intended to communicate information for the benefit of the listener. Emblems, for instance, are often used to *replace* speech. Instead of saying ›OK‹ one can make the OK gesture. Pointing gestures can also be assumed to be communicative, for in many cases the speech does not even make sense without them. But even for pointing gestures or emblems that are strictly speaking redundant (with respect to the accompanying speech) there seems to be a consensus in the gesture literature that they constitute a communicative phenomenon.

This is different for the other categories. Beats have been claimed by McNeill to have a meta-narrative function, reflecting the structure of the discourse. The evidence McNeill presents for this claim is of a qualitative and anecdotal nature, so further studies involving a larger number of gestures are needed to substantiate this claim. About pantomimic gestures, hardly any claims exist in the literature, probably because the category is not large, relatively understudied, and not distinguished as such by many authors. The question whether iconic gestures have a communicative function, however, is a hotly debated issue.

In the remainder of this paper, I want to give the reader an overview about the different points of view that exist regarding this issue, and summarize some of

the empirical evidence for and against the communicative function of iconic gesture. Also, I will try to show that all experimental results discussed here are compatible with the hypotheses that a) gesture is a communicative device, and b) gesture and speech are mutually compensating for difficulties in the other channel. In the remainder of this paper, the word »gesture« is intended to mean »iconic gesture« unless indicated otherwise.

1.2. THE COMMUNICATIVE VIEW

The most outspoken proponent of the view that gesture is a communicative device is Adam Kendon.⁴ Kendon holds that a careful study of gesture should lead one to the conclusion that gestures are made for the benefit of the listener. The fact that people indeed frequently gesture on the telephone, an argument often used by opponents of the communicative view, is explained by Kendon by assuming that people are so used to gesturing during speaking that they are unable to suppress it on the telephone.⁵ In De Ruiter (2000), the claim is made not only that gesture is a communicative device, but also that gesture and speech are *mutually compensatory channels*: if there is trouble expressing something in speech, gestures are employed to provide the information to the listener in another channel. If, on the other hand, gesturing is difficult or not possible, speech will have to become more elaborate to compensate for the lack of the gesture channel.⁶ In this paper, I will argue that this hypothesized mechanism, henceforth called the *channel compensation mechanism* (CMM), can adequately and parsimoniously explain all the experimental findings brought forth by the adversaries of the communicative view.

There is to date little experimental work that directly addresses the question whether gesture information is perceived and integrated by the listener. Cassell, McNeill & McCullough (1999) had an accomplice tell a story with either gestures that matched the speech or did not match it (i. e. conflicted with the information in the speech). They showed that in both cases, listeners do pick up on the information provided in the gesture channel.⁷

1.3. THE NON-COMMUNICATIVE VIEW

The view that gestures are not communicative is defended in – among others – Rimé & Schiaratura (1991), Krauss, Morrel-Samuel, & Colasante (1991), Krauss, Chen & Gottesmann (2000), and Hadar & Butterworth (1997).⁸ In these publica-

tions, the general claim is that (iconic, or as Krauss prefers to call them, »lexical«) gestures are hardly interpretable without the concurrent speech. Gestures are therefore not assumed to serve the comprehension of the listener, but to facilitate processing in the speaker him- or herself. In Krauss et al. (2000) this notion is made more explicit in the formulation of an outline of a computational model.⁹

1.4. THE FACILITATION HYPOTHESIS: SOME THEORETICAL NOTES

Although several authors claim that making gestures facilitates the word-finding process during speech, they are often not very clear about *how* this is supposed to happen. Performing an iconic gesture involves a certain hand motion of which the shape and the trajectory through space share some of the characteristics of the referent. How doing so can facilitate the process of lexical retrieval (finding the correct word to produce) is not self-evident, and therefore in urgent need of explanation.

The most explicit and detailed account of how this facilitation could work is in Krauss, Chen & Gottesmann (2000), in which a rough outline of a computational model is given.¹⁰ Facilitation of lexical retrieval is a process that is described by the authors as a form of »cross-modal priming« by the output of the (kinesic) self-monitoring of the gesture. In other words, the proprioception and interpretation of one's own motor patterns during gesturing provides system-internal information that assists the process of word-finding.¹¹ There are a priori – that is, before even looking at empirical data – a number of problems with this proposal.

First, in order to be able to generate an iconic gesture, spatial properties of the concept to be gestured about must be translated into manual behavior. This means that the information that is to facilitate the lexical retrieval is already available *before* a gesture is performed; this information is needed in order to generate the correct motor program for the gesture. Why would our speech production system first encode this information into gesture – an external representation visible to the outside world – and then decode the spatial features from its own gesture via kinesthetic self-awareness back into visual features when it already had access to the spatial features? It is rather implausible that a lexical retrieval facilitation system has evolved that is so inefficient, inelegant, and redundant.

A second problem stems from the frequently made observation that iconic gestures often do not correspond or refer to a single word in the speech.¹² Frequently, the so-called »speech affiliate« of the gesture is a phrase consisting of several words, and frequently is not even *present* in the speech. An example of the

latter (from De Ruiter, 2000) is a fragment in which a speaker says (translated from Dutch) »and then one can see a *bird watchers society*«. While uttering the italicized words of that phrase, the speaker used both hands to outline a rectangular shape in front of his body. Only for those who have seen the cartoon that the subject is describing, it is clear that the gesture refers to a big sign appearing in the cartoon which says »bird watchers' society«. But there is *nothing* in the speech that refers to this sign. It is therefore unlikely that the gesture in this case is made to assist in lexical retrieval, and it is more plausible to assume that the gesture is performed for communicative purposes.

II. THE FACILITATION HYPOTHESIS: EMPIRICAL EVIDENCE

II.1. WORD FAMILIARITY AND GESTURE TIMING

Morrell-Samuels & Krauss (1992) have found that the onset of gestures usually precedes the word they are affiliated to.¹³ Furthermore, the less familiar (frequent) a word is, the larger is the time interval by which the gesture precedes the speech. The authors claim that this makes it at least plausible that gestures facilitate lexical retrieval, because gesture has more time to ›help‹ when the less familiar words are produced. At least as plausible is the assumption that gesture and speech are relatively independent processes that start at about the same point in time. Familiar words are known to be produced faster and will therefore occur earlier in time, relative to the gesture.¹⁴

II.2. THE INTERPRETABILITY OF GESTURES

Krauss, Morrel-Samuels & Colasante (1991) argue that since gestures are hardly interpretable in isolation (i. e. without the concurrent speech), they cannot have a communicative function.¹⁵ This argument is flawed. In order for gesture to be communicative, gestures do not need to make sense to listeners in isolation, because listeners *do* have access to the accompanying speech, and as the work of McNeill (1992) and other has repeatedly shown, gestures and their accompanying speech form a tight semantic unit, sometimes redundant, but mostly complementing each other. This means that in the normal situation, namely that the listener has access to gesture and speech at the same time, the interpretation of the gesture is not hard at all, and can therefore perform an important role in the communication.

11.3. GESTURING ON THE TELEPHONE

Another argument often used by proponents of the non-communicative view is that people frequently gesture while they are on the telephone or, more generally, when there is no visual contact between speaker and listener. This phenomenon could be adequately explained by the theory that gestures facilitate the speaking process. If people gesture for speaker-internal reasons, they will do it on the telephone as well.

However, it is known that speakers gesture more when they have visual contact with the listener.¹⁶ Also, the fact that people gesture on the telephone does not rule out the possibility that gestures are nevertheless communicatively intended. Gesturing could be so intricately linked to speaking that it is hard to suppress gesturing when speaking on the telephone. After all, speaking with someone whom you cannot see is, from the viewpoint of human evolution, a very recent invention. It is conceivable that if gesturing is deeply integrated with the speaking process – as for instance McNeill (1992) assumes – the mere fact that the addressee is invisible is not sufficient to cause people to stop or suppress gesturing.

11.4. PREVENTING GESTURE

The most direct way of testing the hypothesis that gesturing facilitates the speaking process itself would be to prevent participants from gesturing and look at the effects it has on their speech.

Graham & Argyle (1975) presented geometrical line drawings to what they called »encoders«.¹⁷ Encoders were either native speakers of Italian or native speakers of English. The task of the encoder was to describe those drawings to a »decoder« who had to reproduce the drawing. In one condition the encoder was allowed to gesture, while in the other he or she was not. The accuracy of the reproduction was higher when the encoder was allowed to gesture. This effect was even stronger for those drawings that were rated to be of low codability, demonstrating that the information presented in the encoder's gesture had a positive effect on the communication between encoder and decoder. No effects on the content of the speech were found. In Graham & Heywood (1975) essentially the same experiment was performed with only English speaking participants.¹⁸ They coded a large number of speech related dependent variables, of which only a few turned out to differ between the gesture and the no-gesture condition. Specifically, the elimination of gestures led to an increase in expressions describing spatial re-

lations and to a decrease in the number of demonstratives. Also, the time spent pausing (in speech) increased in the no-gesture condition. As the authors note, these findings need not be explained by the assumption that the production of speech is facilitated by gesturing. Rather, it is likely that the increased number of phrases describing spatial relations and the increased pausing time are a compensation for not being able to use the gesture modality, as is also suggested by Kendon (1972) and by De Ruiter (2000, the previously mentioned CCM hypothesis).

Rimé, Schiaratura, & Ghysselinckx (1984) let their participants engage in free conversation about certain predefined general topics.¹⁹ During the second half of the conversation, the head, hand and arm movements of the participant were immobilized by devices attached to the armchair of the participant. It was found that the vividness of the imagery in the speech *decreased* when the hands were immobilized. At first sight these results seem to contradict the aforementioned findings by Graham & Argyle (1975) and Graham & Heywood (1975): they found an *increase* in »spatial« speech, while Rimé et al. found a *decrease* in spatial speech.²⁰ However, a crucial difference is that in the studies by Graham & Heywood and Graham & Argyle, the participants were requested to speak about the presented line drawings, while in the study by Rimé et al. participants were free to select the content of their speech. Assuming, again, that gesture is a communicative device that serves especially well to transmit spatial information, and following the logic of the CCM hypothesis, in the studies by Graham & Argyle and Graham & Heywood participants were forced to compensate for the lack of gesture by producing more spatial descriptions in speech, while in the study by Rimé et al. participants could avoid talking about topics containing spatial information, thereby circumventing the problems the participants of the Graham & Argyle and the Graham & Heywood studies had.

Finally, Rauscher, Krauss & Chen (1996) prevented their participants from gesturing as well.²¹ The participants in their study had to describe cartoon animations to listeners, while during half of the time they were not allowed to move their hands. Their findings were (1) that speech with spatial content was less fluent when gesturing was not permitted, (2) speech without spatial content was not affected, and (3) that the frequency of (non-juncture) filled pauses in the speech increased in the no-gesture condition, but only when the participants were producing speech with spatial content. The authors conclude from these findings that gesture facilitates access to the mental lexicon, for the effects of preventing gesture are similar to those of word-finding difficulties. However, these results can easily and in fact more parsimoniously be interpreted as evidence that gesture functions as a compensatory communicative device, as in the CCM hypothesis

mentioned previously. Given that the gesture modality is much more efficient in expressing spatial information, the loss of fluency in the no-gesture condition is predictable: the generation of speech with spatial content needs to be adapted (i. e. be more accurate and elaborate) when the gesture modality is unavailable. If the content of the speech is not spatial, this problem does not occur, which is exactly what the authors found. The authors' conclusion that their findings indicate that gesturing facilitates lexical access therefore seems unwarranted.

11.5. A DIRECT TEST: THE TIP OF THE TONGUE STUDY

Beattie & Coughlan (1999) provided the most direct test of the hypothesis that gesture facilitates lexical retrieval.²² They elicited Tip Of the Tongue (TOT) states in subjects. TOT states are states in which we are sure that the information [about the word we are looking for] is in memory but are temporarily unable to access it.²³ Beattie and Coughlan allowed half of their subjects to gesture, but asked the other half to keep their arms folded during the experiments, effectively preventing them from gesturing. Then the subjects were presented with definitions and were then asked which word is described by the provided definition.

The prediction of the lexical retrieval facilitation hypothesis in this experiment is that the people who are allowed to gesture will ›resolve‹ (in the sense of ›finally finding the word they are looking for‹) a higher proportion of TOT states than those who had their arms folded. This turned out not to be the case. The main finding of this study was that ›significantly more TOT states were resolved when gestures were absent than when they were present‹.²⁴ In other words, the presence of gesture *lowered* the probability of resolving the TOT.

This finding is very problematic for the proponents of the view that gestures facilitate lexical retrieval.

The CCM hypothesis can actually explain this – at first sight paradoxical – finding that gesturing lowers the probability of resolving the word finding difficulty: the more difficult it is to find the word, the more the gesture channel will be activated to compensate for the impending ›trouble‹ in the speech channel. In other words, the presence of gesture indicates that the word-finding difficulties are more serious and therefore less likely to be resolved.

III. CONCLUSIONS

In comparing the evidence in favor of and against the communicative hypothesis and its rival, the facilitation hypothesis, the following balance can be made.

1. Although it seems plausible that gesture is a communicative device, there is little direct evidence in favor of the view that gesture actually does transmit essential information to the listener.
2. Most of the studies done with the »preventing gesture« paradigm support the notion that gesture and speech are mutually compensating systems, as suggested in De Ruiter (2000). This even holds for those studies that were claimed to support the view that gesture does not communicate but rather serves to facilitate word retrieval processes.
3. The only study that provides a direct empirical test of the lexical retrieval facilitation hypothesis, namely the TOT study by Beattie & Coughlan, yields results that are clearly falsifying this hypothesis.

Although the discussion will probably continue in the literature, it seems that the communicative view is royally ahead on points, while the facilitation hypothesis has very little evidence to support it. Partly this is due to the fact that in every study that reveals that problems in speech lead to more gestures, the Compensatory Channel Mechanism can always explain this rather straightforwardly. To rule out this alternative explanation, more studies like the Beattie & Coughlan (1999) study that explores TOT states in speakers, or the Cassell et al. (1999) study that focuses on the information uptake by the listener, are needed to resolve this issue.

1 The author can now be contacted at: janpeter.deruiter@mpi.nl

2 Jan Peter de Ruiter: The production of gesture and speech, in: David McNeill (Ed.): *Language and Gesture*, Cambridge 2000, pp. 284–311; David McNeill: *Hand and Mind*, Chicago, London 1992.

3 See McNeill: *Hand and Mind* (note 2), p. 15; Evelyn McClave (1994): Gestural beats: The Rhythm hypothesis. *Journal of Psycholinguistic Research* 23/1 (1994).

4 See e. g. Adam Kendon: Do gestures communicate? A review, in: *Research on Language and Social Interaction*, 27/3 (1994); but also Justine Cassell/David McNeill/Karl-Erik McCullough: *Speech-Gesture Mismatches: Evidence for One Underlying Representation of Linguistic and Non-Linguistic Information*, in: *Pragmatics and Cognition*, 7/1 (1999), pp. 1–33.

5 See Kendon: *Do gestures communicate?* (note 4).

6 De Ruiter: *The production of gesture and speech* (note 2).

7 Cassell/McNeil/McCullough: *Speech-Gesture Mismatches* (note 4).

8 Bernard Rimé/Loris Schiaratura: *Gesture and speech*, in: R. Feldman/Bernard Rimé (Eds.): *Fundamentals of nonverbal behavior*, Cambridge 1991, pp. 239–281; Robert M. Krauss/Palmer Morrel-Samuels/Christina Colasante: Do conversational hand gestures communicate?, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 61/5 (1991), pp. 743–754; Robert M. Krauss/Yihsiu Chen/Rebecca

- F. Gottesmann: Lexical gestures and lexical access: a process model, in: McNeill: *Language and Gesture* (note 2), pp. 261–283; Uri Hadar/Brian Butterworth: Iconic gesture, imagery and word retrieval in speech, in: *Semiotica* 115 (1997), pp. 147–172.
- 9 Krauss/Chen/Gottesmann: Lexical gestures and lexical access: a process model (note 8).
 - 10 *Ibid.*
 - 11 See Willem J. M. Levelt (ed.): *Lexical Access in Speech Production*, Cambridge, MA 1991, for a detailed discussion of theories of lexical retrieval.
 - 12 McNeill: *Hand and Mind* (note 2); De Ruiter: The production of gesture and speech (note 2).
 - 13 Palmer Morrel-Samuels/Robert M. Krauss: Word familiarity predicts temporal asynchrony of hand gestures and speech, in: *Journal of Experimental Psychology; Learning, Memory and Cognition*, 18/3 (1992), pp. 615–622.
 - 14 See e. g. Jörg Jescheniak: *Word Frequency Effects in Speech Production*. Doctoral thesis, Catholic University of Nijmegen 1994.
 - 15 Robert M. Krauss/Palmer Morrel-Samuels/Christina Colasante: Do conversational hand gestures communicate?, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 61/5 (1991), pp. 743–754.
 - 16 Akiba A. Cohen: The communicative functions of hand illustrators, in: *Journal of Communication* 27 (1977), pp. 54–63.
 - 17 Jean A. Graham/Michael Argyle: A cross-cultural study of the communication of extra-verbal meaning by gestures, in: *International journal of psychology* 10/1 (1975), pp. 57–67.
 - 18 Jean A. Graham/Simon Heywood: The effects of elimination of hand gestures and of verbal codability on speech performance, in: *European Journal of social Psychology* 5/2 (1975), pp. 189–195.
 - 19 Bernard Rimé/Loris Schiaratura/Anne Ghysselinckx: Effects of relative immobilization on the speaker's nonverbal behavior and on the dialogue imagery level, in: *Motivation and Emotion*, 8(4), 1984, pp. 311–325.
 - 20 Graham/Argyle: A cross-cultural study (note 17); Graham/Heywood: The effects of elimination of hand gestures (note 18).
 - 21 Franz B. Rauscher/Robert M. Krauss/Yihsiu Chen: Gesture, speech and lexical access: The role of lexical movements in speech production, in: *Psychological Science* 7 (1996), pp. 226–231.
 - 22 Geoffrey Beattie/Jane Coughlan: An experimental investigation of the role of iconic gestures in lexical access using the tip-of-the-tongue phenomenon, in: *British Journal of Psychology* 90 (1999), pp. 35–56.
 - 23 Alan S. Brown: A review of the tip-of-the-tongue experience, in: *Psychological Bulletin* 109 (1991), pp. 204–223 (here: p. 204).
 - 24 Beattie/Coughlan: An experimental investigation of the role of iconic gestures (note 22), p. 49.

Albert Kümmel
DIE HAND DES BILDES (SKIZZE)

für Tina in Erinnerung an gemeinsam Gesehenes

›He just touched me, very gently, and ... and all the pain went. Straight away. Like magic.‹ ›[...] You're happier with magic cream than with magic hands. Is that it?‹ ›Cream's not magic, is it? It's just ... medicine.‹¹

Als ich am Morgen des 18. April 2002 aus dem Haupteingang des Wiener Westbahnhofes trat, streckten sich mir zwei gewaltige Hände entgegen. Der strahlende Sonnenschein ließ das Plakat, das für die Ausstellung *Kapital und Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst* warb, in leuchtenden Farben glänzen. Preußischblau, granny-smith-grün, tibetorange, tiefschwarz, blassgold, kadmiumrot, bronze und zitronengelb hielt die Darstellung meinen Blick gefangen.

Ein professionell lächelnder indischer Magier mit strassbesetztem Turban, schwarzumrandeten Augen und schmalem Mustache sah mich an. In weißes Licht getaucht, umgab diesen Zauberer eine Aureole aus grünen und orangefarbenen Strahlen. Die Suggestivkraft seines stechenden Blicks verstärkte die elegante Beschwörungsgestik seiner Hände. Wow! Eine indische Pop-Ikone, die selbstbewusst mit Versatzstücken okzidentaler Indienklischees, wie sie etwa Langs *Tiger von Eschnapur* verwendet, spielt und diese an den Ort ihrer Herkunft zurückschickt, dachte ich. Das berühmte US-amerikanische Propagandaplakat des Zeichners James Montgomery Flagg aus dem Jahre 1917, auf dem ein grimmig dreinschauender Uncle Sam seinen knöchigen Finger dem Betrachter entgegenstreckt, um ihn zur freiwilligen Teilnahme am Ersten Weltkrieg zu bewegen, stellt sich unwillkürlich als interpiktorale Referenz ein. Der indische Magier wirbt für den Besuch einer Ausstellung. Den Appell ans patriotische Gewissen ersetzt ein hypnotischer Rapport: Kann es eine Übertragung von einem Bild auf seinen Betrachter geben? Kann ein Bild, mit anderen Worten, eintreten in die Sphäre des Rezipienten, die Grenze zwischen zweiter und dritter Dimension überschreiten? Das Plakat ist außerordentlich um Plastizität bemüht: Vor allem der nach innen weisende Strahlenkranz sowie das den Magier umgebende leuchtend-weiße Licht suggerieren, dass eine Grenzüberschreitung möglich sei. Doch die Hände stören. Sie treten zurück, deutlich zurück in die Fläche. Guckt man genau hin, kann man Farbschlieren erkennen, die von den Fingerspitzen ausgehend in schmutzigem Olivgrün ins Bild hineinlaufen. Das Bild ist ein Bild nur. Die olivgrünen Spuren



Abb.1

Plakat zur Ausstellung »Kapital und Karma«, Kunsthalle Wien (29.3.–9.6.2002)

bewegen sich aus der Gestalt hinaus in ihren Rahmen. Was als amorpher Fleck begann, endet in den sauberen Strahlen der Aureole. Durch diese Überschreitung wird der mühsam aufgebaute plastische Effekt zurückgenommen – allerdings nicht vollständig, wodurch ein merkwürdiges Oszillieren der Erscheinung zwischen zweiter und dritter Dimension entsteht. Die indexikalisch-imperative Beziehung, die Uncle Sam zwischen sich und seinem Betrachter durch den ausgestreckten Zeigefinger und den erläuternd-drohenden Satz »I want you!« aufbaut, ist auf diesem Plakat gestört. Der Turban des Magiers ist am linken wie am rechten Rand von einem olivgrünen Schleier überzogen. Rechts zieht sich die Lasur über das Ohr, verlässt aber die Konturen der Figur nicht, links läuft die Farbe bis über

die Schulter, ebenfalls ohne die Figurengrenze zu transzendieren. Die olivgrünen Spuren, die von den Fingerspitzen ausgehen, betonen die Materialität der Farbe, sind selbstreflexive Verweise auf die Verfasstheit des Bildes als Bild. Das lässt sich von den beiden Lasuren rechts und links am Turban nicht behaupten. Diese lassen durchaus eine referenzielle Lektüre zu; man kann in ihnen hauchdünne, transparente Schleier sehen. Vor allem in der Lasur, die die linke Schulter des Magiers bedeckt, zeigen sich Farbverdickungen, die Falten in einem Stoff darstellen könnten. Wozu aber dieser zusätzliche, so merkwürdig Teile der Figur bedeckende Schleier? Und worin besteht die Verbindung zwischen den Farbschlieren, die von den Fingerspitzen ausgehen, zu denjenigen, die sich als Lasur rechts und links über die Figur erstrecken? Eine Deutungsmöglichkeit besteht darin, auch in den schleierartigen Lasuren Kommentare zur Bildhaftigkeit des Bildes zu sehen. Dargestellt wären keine materiellen Schleier aus feinem Tuch, sondern spirituelle, die das wohl bekannteste indische Philosophem der Scheinhaftigkeit alles Seins herbeizitierten. Als »Schleier der Maya« machte dieses Partikelchen indischen Wissens im Gewand Schopenhauerschen ›Daseinss pessimismus‹ Karriere durch die philosophischen Diskussionen Europas.² Nicht etwa diese oder jene Wahrheit wird durch den Schleier der Maya uneingeweihtem Zugriff entzogen, sondern alle irdische Wahrheit, jede mögliche Erscheinung ist nichts weiter als ein solcher Schleier – ein Schleier vor einer so unrepräsentierbaren wie ewigen Wahrheit, der Einheit von Brahman und Atman. Oder, in einem der kürzesten und respektlosesten Zen-Koans: »Buddha ist ein Scheißstock.« Das Plakat der Ausstellung *Kapital und Karma* illustrierte dieses Philosophem als folkloristischen Indien-Mythos. Der Magier selbst wird Teil dieser Erzählung; seine Tricks zu einer möglichen Repräsentation von Maya – der Repräsentation von Repräsentation mithin. Doch muss, wer von Schein spricht, nicht im selben Atemzug auch das Four-Letter-Word ›Sein‹ in den Mund nehmen? Auch auf diese Frage weiß das Bild eine Antwort. Der Ursprung dieses Bildes liegt, folgt man dem, was es über sich erzählt, im Bild selbst. Die Farbschlieren, die sich von den Fingerspitzen des Magiers in die Strahlen der ihn umglänzenden Aureole hineinziehen, zitieren die Vorstellung des Kraft ausstrahlenden Körpers, die ebenso indisch wie global, ebenso gegenwärtig wie historisch ist. Hände sind die privilegierten Orte einer gezielten Übertragung der mentalen, spirituellen, astralen, fluidalen (man könnte die Reihe der Adjektive fortsetzen) Kraft von einem Körper auf einen anderen. Die Spitzen der Finger dieses Magiers rufen die Halluzination, die er selber ist, ins Leben – ein eschersches Paradoxon, das sich, wie man seit Gödel, Hofstädter, Luhmann e tutti quanti weiß, nur durch einen Wechsel der Beobachtungsebene auflösen lässt.

Vielleicht entsteht das Paradox jedoch nur als Fehler in der Bildbeschreibung. Wer garantiert, dass die olivgrünen Farbspuren überhaupt etwas *darstellen* sollen und nicht einfach etwas *sind*? Wer garantiert, dass diese Farbe dem Repräsentationsraum des Bildes zugehört und ihn nicht bloß *stört* – etwa als nachträgliche Verschmutzung? Ginge man von solcher Nachträglichkeit aus, gäbe es gar keine Beziehung zwischen Hand und Farbspur, zwischen Lasur und Turban. Diese Beziehung wäre bloß zufällig, interpoliert vom Betrachter. Freilich spricht der sorgsame Farbauftrag gegen diese These. Die Störung ist genau angebracht, nicht irgendwo, und kontrolliert ausgeführt, nicht irgendwie. Gleichzeitig ist aber die Nachträglichkeit der Farbspuren ebenfalls exakt zu erkennen. Erst mussten die anderen Farbschichten trocknen, bevor eine transparente Lasur, die sich nicht mit tiefer liegenden Schichten vermischt, aufgetragen werden konnte. Damit ist jedoch ebenfalls klar, dass kein Teil des Bildes zum materiellen Bestandteil der Schlieren wird. Es ist, anders gesagt, keineswegs gesagt, dass die Farbspuren von den Händen *ausgehen* und somit Kraftlinien bedeuten. In Bildern von Oskar Koschka und Egon Schiele etwa lösen sich die Konturen der Hände auf oder verdoppeln sich, Strahlen, die aus den Fingerspitzen hervorgehen, sind in die feuchte Farbe gekratzt.³ Die berühmteste Ikone der Kraftübertragung mittels der menschlichen Hand verzichtet ganz auf eine Repräsentation der Kraft und zeigt nur die Hände und ihre Effekte: Michelangelos Erschaffung Adams. Gottes linker Zeigefinger streckt sich Adam entgegen, dessen Körper sich ausgehend von seinem rechten Zeigefinger belebt und Gottvater entgegenstrebt. Beides zeigt das Bild des indischen Künstlers Atul Dodiya nicht. Stattdessen Farbe, die an den Fingerspitzen klebt, von ihnen heruntertropft.

Eines Tages stellte ich zu meinem großen Entsetzen fest, daß ich total klebrige Hände hatte. Sofort ging ich ins Bad, um das Klebrige abzuwaschen, doch gelang es mir selbst nach mehrmaligem, gründlichem Waschen nicht. Die Stimme sagte mir, daß ich mir das Waschen sparen könne, ich würde das Klebrige doch nicht loswerden. Sie teilte mir auch den Grund meiner klebrigen Hände mit, der mir jedoch leider nicht im Gedächtnis geblieben ist. Ich empfand einen großen Ekel bei diesen abscheulich klebrigen Händen.⁴

Die schmutzigen Hände – *les mains sales* – sind als Motiv in der christlichen Ikonographie gut bekannt. Schuld bleibt als unabwaschbare Substanz an Händen kleben, an denjenigen von Pilatus ebenso wie denen der Lady Macbeth. Dabei geht es nur um eine einzige Form der Schuld: Mord. Was sich nicht abwaschen

lässt, ist das Blut des Gemordeten. So gesehen, erscheint das Lächeln des Magiers diabolisch, der Blick seiner Augen infernalisches – »I see fire in his eyes / I see ice in his smile«⁵ – wenn Blicke töten könnten ... oder töten machen.

Genau dieses Phantasma eines Blicks, der nicht tötet, sondern töten macht, formt um 1900 das Schreckgespenst des hypnotischen Verbrechens, eines Verbrechens, das nicht der Hypnotiseur, sondern der Hypnotisierte begeht – sei es während der Hypnose oder zu einem festgelegten Zeitpunkt nach ihr.⁶ Von Robert Wienes *Kabinett des Dr. Caligari* (1920) bis zu Woody Allens *The Curse of the Jade Scorpion* (2001) haben sich Filmemacher immer wieder faszinieren lassen von der Macht hypnotischer Suggestionen. Einerseits schrieben Mediziner der Kinoreformbewegung (1907–1920) dem Kino selbst hypnotische Kräfte zu, andererseits empfahlen sich die unter Hypnose suggestiv erzeugten Halluzinationen den Kinomachern als Analogon ihrer eigenen Tätigkeit: Kino als Hypnose, Hypnose als Kino. Die Bilder, die im dunklen Saal auf die Leinwand projiziert werden, sind lebendig; sie werden nicht angesehen, sondern der Zuschauer ist wortwörtlich in ihrem *Griff*. Ihnen eignen mit anderen Worten *taktile* Qualitäten.

Von dieser Idee ausgehend könnte man das Bild des indischen Magiers also auch als Allegorie des Kinos lesen. Ein Hypnotiseur, der selbst nur eine visuelle Halluzination ist, adressiert den Betrachter des Bildes mit einem Blick und einer Geste. Blick und Geste verweisen aufeinander. Sie haben dasselbe Ziel. Während die Hände jedoch die Oberfläche der Leinwand nicht verlassen können, weil Farbleckse auf ihnen an ihre Materialität und damit Zweidimensionalität erinnern, verlässt der Blick ungehindert den Rahmen des Bildes und tritt ein in die Wirklichkeit des Betrachters. Man könnte die schleierartigen Lasuren rechts und links des Gesichts auch als Reste eines zerrissenen Vorhangs, Tuchs oder anderweitigen *screens* deuten. Die Leinwand – Bedingung für das Erscheinen des Bildes – ist zerrissen, das Bild überschreitet die Grenze. Die Farbschlieren an den Händen des Magiers könnten, so gesehen, ebenfalls Reste dieser Leinwand sein. Mehr noch: Die Hände würden zu den eigentlichen Agenten der Überschreitung. Zerfetzt hängen Tuchreste an den Fingern, die es durchstoßen haben. Indem gleichzeitig diese Finger jedoch verwiesen bleiben auf ihre Flächigkeit – gleichgültig, wie viel oder welche Referenz man den Farbspuren, die von ihren Spitzen herabfließen, zubilligt –, der Blick aber mühelos sich ablöst von der zweiten Dimension, tut der Blick, was die Geste indiziert. Die Geste jedoch bleibt auf ein rein visuelles Datum reduziert, wird selbst nicht taktil. Das Verbrechen, das als Farbspur an den Fingern klebt, begeht das Auge, nicht die Hand. Das Bild, als Kino-Allegorie gelesen, zeigte Aspekte des Lichtspiels, die ihm seit ihren Anfängen immer wieder zugeschrieben werden. Gleichwohl hat man es mit einem stehenden, nicht einem

laufenden Bild zu tun. Ein Bild, das obendrein die eigene mediale Verfasstheit als gemaltes ausstellt, das überdeutlich nicht Kinematographie ist.

Ein Gemälde allerdings ist dieses Plakat ebenso wenig – trotz aller verlaufenen Farbe. Das Bild, das wir vor uns sehen, ist nicht Atul Dodiya's *Tomb's Day*. Es zeigt, wie eine winzige Aufschrift am linken unteren Rand des zentralen Motivs sagt, nur ein »Detail« dieses Bildes. Schaut man das Plakat aus äußerster Nähe an, erkennt man schwach, aber deutlich den Unterschied zwischen der nachträglich digitalisierten und so collagefähig gemachten Figur des Magiers und der ihn umgebenden Aureole. Die Montage des Plakates fällt paradoxerweise nur deshalb auf, weil sie sich so gelungen als Montage unsichtbar macht. Der begeisterte Betrachter sucht in der Ausstellung das Gemälde *Tomb's Day* und steht vor einem ganz anderen Bild. Auf Nachfrage erfährt er, dass es das gesuchte Bild *gar nicht gibt*. Zumindest nicht anders als eben als Plakat.

Tomb's Day ist ein Triptychon (Abb. 2). Allem äußeren Anschein entgegen ist auch das Original – *wessen?* – nicht gemalt, sondern Emaillé auf Laminat.

Die großen Tafeln zeigen glänzende glatte Oberflächen, stellen in dieser Technik die Oberfläche als solche deutlich heraus. Auf allen drei Teilen sieht man das berühmteste Grabmal Indiens aus unterschiedlichen Perspektiven. Auf der ersten Tafel sitzen Wladimir Putin mitsamt Gattin auf einem Steinbänkchen vor dem Taj Mahal. Die Mitteltafel zeigt das Taj Mahal aus größerer Entfernung. Man sieht das nunmehr leere Steinbänkchen hinter einem Kanal, vor dem Bill Clinton und Tochter Chelsea ins Bild laufen – anders lässt es sich kaum ausdrücken, denn beiden fehlt buchstäblich der Boden unter den Füßen. Die letzte Tafel endlich zeigt den Magier des Plakats. Er erscheint am Himmel über dem Garten des Monuments. Der Garten ist geblieben, das Grabmal jedoch verschwunden. Alle drei Bilder sind von Spielkarten übersät. Wie auf dem Plakat überziehen olivgrüne Schleier die Bildtafeln. So wie sie angeordnet sind, wirken sie jedoch eher wie etwas schmutzige, leicht unordentlich hängende Gardinen. Es könnten aber auch Alterungsspuren sein, Flecken wie auf lange vergessenen Fotografien, Auflösung des Bildes von seinen Rändern her. Schließlich geht es ja auch um den Tod: *Tomb's Day*.

Ein merkwürdiger Titel. Wann soll das sein: der Tag des Grabes? Geht es um Totengedenken? Oder um die Feier des berühmten Grabmals? Oder den Entzug dieses Grabmals auf dem letzten Teil des Triptychons? Vielleicht führt dieses Grabmal zur Antwort auf die Frage, die das Plakat der Kunsthalle Wien aufgab.

Dodiya's Triptychon operiert mit unterschiedlichen visuellen Versatzstücken, die Lektüren in ebendem Maße ermöglichen, wie sie sie verschleiern. Jedes Bildelement konstituiert eine eigene Ebene, die sich mit den anderen Ebenen nicht vermischt, sondern sehr kontrolliert interferiert. Das Ehepaar Putin scheint



Abb. 2

Atul Dodiya: Tomb's Day, Emailletechnik, Lack und Messing auf Laminat, 2001

im Unterschied zu Clinton und Tochter sowie dem Magier im Bildraum, den das Taj Mahal öffnet, zu sitzen. Ihre Körper werfen Schatten: ein Touristenbild. In doppelter Weise dekonstruiert Dodiya diesen Eindruck. Die Spielkarten, die über die gesamte Bildfläche verteilt sind, kommen nicht nur unter den Füßen der Sitzenden zu liegen, sondern auch unter deren Schatten, der sich wie eine Wasserlauge über eine Bildkarte am rechten Rand ausbreitet. Links hinter Ludmila Putinas Füßen lugt eine Karte direkt hinter dem Wasser des Brunnens vor dem Taj Mahal hervor. Anstelle eines einheitlichen dreidimensionalen Bildraums schleicht sich etwas Kulissenhaftes in die Repräsentation ein. Das Taj Mahal dieses Bildes ist selber nur ein Bild, wie ausgeschnitten aus einem Indienkatalog. Der Blick kommt nicht mehr zur Ruhe – er kann die Koordinaten dieses Bildes nicht bestimmen. Einerseits suggeriert ihm der hohe Realismus des Dargestellten eine referenzielle Dechiffrierbarkeit; andererseits wird gerade diese Lektüre immer wieder unterlaufen – so wie das Bild auch die Strategie des Unterlaufens immer wieder dementiert. Wladimir Putin und Ludmila Putina sitzen vor dem Taj Mahal, das bloß ein Bild ist. Dreidimensional sind also nur die beiden Menschen auf der Bank, die vor einem zweidimensionalen Bild sitzen, wie in europäischen Studiofotografien des 19. Jahrhunderts, aber auch afrikanischen der Gegenwart⁷ üblich. Die kleine Karte unter dem Schatten verweigert jedoch auch dieser Lektüre des Bildes die Stimmigkeit. Auch das Ehepaar Putin sind Cardboard-People, Pappkameraden, ausgeschnitten aus einem anderen Bild und hier eingefügt – vielleicht sogar aus demselben Bild, dem das Taj Mahal entnommen ist. »I was fascinated by the con-

cept of limiting the three dimensional to two dimensions.«⁸ Dodiya's Montage-technik legt die Deutung nahe, dass es sich tatsächlich um ein Touristenfoto handelt – die Putins und das Taj Mahal sind *ein* Bild im Bild, okkupieren *denselben* visuellen Ort. Anders die Clintons. Zwischen ihnen und dem indischen Grabmal vermittelt nur der Umschlag des indischen Buches, das Bill Clinton in der rechten Hand hält. Die Mitteltafel des Triptychons verschiebt auch das Taj Mahal selbst, indem das Gebäude und sein Spiegelbild im Wasser des Kanals zwei unterschiedliche Bildebenen besetzen. Das Spiegelbild ist nicht im selben Repräsentationsraum zu finden wie das Grab; dem Kanal fehlt jeder Hinweis auf das Wasser, das in den beiden Außentafeln so deutlich abgebildet ist. Anstelle von Wasser sehen wir eine blinkblanke, fast gleißend helle Fläche: Ein Spiegel hat das Wasser ersetzt. Auf seiner Oberfläche scheinen Karten zum Liegen zu kommen. Auch dieser Eindruck bleibt, freilich, nicht ungestört. Auch der Spiegel ist nur eine der konkurrierenden Illusionen dieses Spiels. Noch einmal wechselt die Perspektive. Zeigte die erste Tafel das Taj Mahal aus großer Nähe in leichter Untersicht, war auf der Mitteltafel das Bauwerk aus größerer Entfernung frontal zu sehen, verändert die letzte Tafel wieder die Ansicht: frontal, in der Entfernung zwischen der ersten und der zweiten Tafel liegend. Darüber erscheint in Übergröße der Magier. Sein Auftritt erklärt retrospektiv das Vorhergehende als Spiel mit Bildern. Der Magier ist dichter in den Bildzusammenhang verwoben als die vorherigen Personen. Sein Bild ist einerseits an den Pinselausstreichungen des unteren Endes der Figur als gemaltes zu erkennen und außerdem sind dort ebenjene Farbschlieren, die von den Fingerspitzen ausgehend über das Bild in die Schleier der Bildränder hinein verlaufen. Man könnte jetzt die Blickrichtung umkehren und aus dem letzten das erste Bild einer Reihe machen. Aus der Kino-Allegorie des Plakats würde eine Allegorie der Malerei (Atul Dodiya's): alles nur Farbe auf Leinwand (Emaillé auf Laminat). Beliebiger kann sie Bildzusammenhänge schaffen und abschaffen.

Doch die Auswahl der Bildgegenstände ist nicht beliebig. In den Personen ihrer politischen Führer treten Russland und die USA vor eine indische Kulisse. Indien selbst bleibt eine mythisch-circensische Leerstelle, eine nicht weiter individualisierte Maske. Kein indischer Premier tritt an die Seite der Präsidenten. Der sich intuitiv einstellende Eindruck einer Eindeutigkeit des qualitativen Urteils – die Mächte der Welt treffen auf, werden reflektiert von, wenden sich gnädig zu einem überdimensionierten Drittweltland – trägt (erwartbarerweise). Zunächst treten Putin und Clinton nicht als Staatsmänner, sondern als ›Privat‹-Leute beziehungsweise in deren Maske auf: Es handelt sich um das Genre der Yellow-Press-Berichterstattung, die den Größen dieser Welt einen ›human touch‹ abzugewinnen versucht, indem sie sie mit Frau und Kindern im Hemd ohne Krawatte

zeigt. Dann ist es jedoch der Magier, der die Spielregeln dieser Bildcollagen offen legt und bestimmt. Vom letzten Bild her gewinnen die beiden ersten an Bedeutung, nicht umgekehrt. Diese Analyse ist offen für mindestens zwei Deutungen. Einerseits lässt sich das Triptychon vor dem Hintergrund der politischen, andererseits der künstlerischen Veränderungen Indiens in den vergangenen zehn Jahren lesen. Indiens Politik in diesem Zeitraum ist durch eine deutliche Nationalisierung charakterisiert.

Im Zuge der Entwicklungen der letzten Dekade, besonders vor dem Hintergrund der Wahlerfolge der hindu-nationalistischen BJP (Bharatiya Janata Party) sind (...) heftige Kontroversen über ›das Wesen‹ der indischen Nation entbrannt.⁹

Atul Dodiya, der von sich sagt, er mache keine politischen Aussagen,¹⁰

machte in den späten Neunzigerjahren einen dramatischen Stilwandel durch. An Stelle der zurückhaltenden Tableaus urbaner Gestalten und unpräzisen Heraufbeschwörungen kleinstädtischer Architektur, [...] verblüffte Dodiya die BetrachterInnen mit Bildfiktionen, die [...] beziehungsweise offen waren. Die Lesbarkeit, die seine Kunst den BetrachterInnen früher geboten hatte, wurde nach und nach durch eine kühne Privatsprache ersetzt, die [...] voll politischer Finesse steckt in ihren indirekten Kommentaren zu den Krisen des indischen Nationalstaates und seiner Gesellschaft.¹¹

Stellt man das Triptychon in diesen Kontext, diskutiert es Fragen des Nationalbildes: Wo soll Indien seine Rolle einnehmen als Atommacht in der Welt? Wie will es sich darstellen? Wer sollen die Verbündeten sein? Das Taj Mahal steht für eine scheinbar echt indische Kultur vor der Kolonisierung durch die Briten. Der Magier ist demgegenüber schon eine Figur des Niedergangs – steht für ein Indienklischee, das überdies bereits die Makel des Kolonisierten trägt. Aber ist das Taj Mahal irgendwie reiner als Nationalikone? Nein. Gerade darauf will die Politik dieser Bilderfolge ja hinaus: jenseits aller Oberflächen keine Tiefe, jenseits alles Sekundären kein Ursprung. Der Magier muss erst noch ersetzt werden durch ein Bild politischer Führung, das wie irgendeines, nicht herausgehoben ist, nicht als großes Einheitssymbol fungiert. Einfach ein Bild der Yellow-Press, das einen Mann im Poloshirt zeigt, die Hand am Gemächt, die andere auf dem Schenkel seiner etwas dämlich dreinblickenden Gattin.

Mit dieser Interpretation haben sich die Deutungsangebote des Triptychons allerdings nicht erschöpft. Zwischen 1956 und 1990 war die indische Politik, so Ranjit Hoskote, »fest an den Sowjetblock gebunden.«¹² In der oberen rechten Ecke der ersten Tafel bescheint düster eine Mondsichel mit dem Brustbild einer Frau, die eine Rose in der Hand hält, die Szenerie. Die Ikonographie dieses Bildelements ist nicht eindeutig. Es könnte sich um ein indisches Motiv handeln – ein russisches Motiv wäre jedoch ebenso möglich. Auf der Mitteltafel ist die Mondsichel verschwunden. Stattdessen erkennen wir eine strahlende Sonne auf dem Buch, das Bill Clinton in der Hand hält. Inmitten der Sonne eine gekrönte Frau, diesmal eindeutig indisch. Welche Wandlung macht dieses Motiv auf seinem Weg in das dritte Bild der Reihe durch? Ist es abwegig, im Magier seine neueste Metamorphose zu erkennen?

Ich breche die Diskussion der politischen Deutungsmöglichkeiten des Triptychons an dieser Stelle ab und verfolge kurz den ästhetischen Strang einer Deutung. Die Kunstszene Indiens veränderte sich im gleichen Zeitraum wie die Politik, mit der sie sich stark, wie bereits angedeutet, auseinander setzt. Hoskote beschreibt die Veränderungen, die Politik wie Kunst in ihren Bann zogen, als »wirtschaftliche ›Liberalisierung‹ der indischen Republik, ein Prozess, der Mitte der Achtzigerjahre eingeläutet wurde und seit 1991 stetig an Tempo gewann.«¹³ In ihrem Gefolge sei »die Welt über die indische Kultur« hereingebrochen¹⁴ »mit allen entsprechenden Folgewirkungen für den Zustand und das Wesen der indischen Modernität und folglich auch seiner Moderne und Postmoderne.«¹⁵ Die künstlerischen Strategien Dodiya's sieht Hoskote als eine mögliche (und gleichzeitig durchaus typische) Reaktion auf dieses Szenario. Dodiya's Montage- und Zitationstechnik sowie sein entspannter Umgang mit Kitsch, massenmedialen Bildwelten und künstlerischer Avantgarde¹⁶ wären also eine spezifische Ausprägung indischer Postmoderne.

In India, the majority live with this kind of gaudy *chamkila* [glänzend, AK] stuff – it is very normal. I do enjoy it. I explore the visual possibilities. I also like what they do with space, form, texture, and I like the colours of kitsch.¹⁷

Auch hier also ein Bekenntnis zum Sekundären – allerdings einem als »indisch«, gewissermaßen »folkloristisch« ausgezeichneten Sekundären. Also ein Beitrag zu einer ästhetischen Nationaldebatte, die das Nationale gerade dort entdeckt, wo Ursprünge nicht zu haben sind: in der Produktion und Zirkulation von Artikeln der Massenkultur.¹⁸

So unmittelbar einleuchtend der Hypnotiseur als Pathosformel des Massenkulturellen dienen kann – vom Sog der Mode, dem man sich (angeblich) nicht entziehen kann, bis zu Durkheims Figur des »fait social«, eines unbedingten Befehls unbestimmter Herkunft, bietet sie vielfältige assoziative Anschlussmöglichkeiten –, so wenig vermag man Grab und Tod in eine unmittelbare Beziehung zu diesem Gegenstand zu setzen, mehr noch, man ist eigentlich geneigt, gerade die Massenkultur zum ostentativen Gegenteil des Todes (so sehr sie im Einzelfall auch von ihm handeln mag) zu deklarieren. Und doch steht der Tod im Mittelpunkt nicht nur des Triptychons, sondern auch der Frage nach der Hand des Bildes, mit der dieser Text anhebt: Das Grab steht im Titel, stellt den herausragenden Bildgegenstand dar und erleidet schließlich das, was Tod bedeutet: Es verschwindet, ist abwesend.

Genau von dieser Abwesenheit aber sagt Didi-Huberman, sie mache ebenjene Qualität eines Bildes aus, die es heraushebe aus der Flut des Visuellen. Wenn uns ein Bild trifft, spaltet sich der Blick. Didi-Huberman bringt das auf die Formel: »Was wir sehen, blickt uns an.«¹⁹ Und was uns anblickt aus dem Inneren des Bildes heraus, ist eben etwas Verlorenes, das sich nicht sehen lässt. Die Spaltung des Blicks besteht darin, *etwas* zu sehen *und* etwas, das *nicht* da ist, ebenfalls zu sehen. Didi-Huberman erforscht jenen Raum, den Walter Benjamin die »Aura« genannt hat, die Erscheinung einer Ferne »so nah sie auch sein mag.« Oder anders, an anderer Stelle: Je näher man ein Ding ansähe, desto ferner blicke es zurück. Genau um diese Dialektik von Ferne und Nähe geht es in Didi-Hubermans »Metapsychologie des Bildes«. Die Sinne werden für gewöhnlich unterschieden nach Nah- und Fernsinnen. Das Sehen ist ein Fern-, das Tasten ein Nahsinn. Benjamin trägt dieser Unterscheidung Rechnung, indem er die Aura von der Spur, der Erscheinung einer *Nähe*, »so fern sie auch sein mag«, abgrenzt. Die Spur ist der Überrest einer Anwesenheit, die sich erfüllen lässt. Didi-Huberman erinnert an einen theologischen Streit, der *imago* und *vestigium* voneinander zu unterscheiden suchte – das Bild gegen die Überreste. Oder, wie Dietmar Kamper nicht müde wurde zu betonen: Der byzantinische Bilderstreit des 9. Jahrhunderts spielte die »Bilder« gegen die »Knochen« aus. Spuren kann man nachgehen – sie künden von einer Anwesenheit an einem anderen Ort. Bilder hingegen haben keinen anderen Ort als den, an dem man sie betrachten kann. An *diesem* Ort bewahren sie eine irreduzible Abwesenheit, einen Verlust auf, eingeschlossen wie eine Fliege im Bernstein. Im (sichtbaren) Bild sind die (berührbaren) Körper verschwunden. Und doch *erinnern* die Bilder ja – so abstrakt sie auch sein mögen – an Körper, Körperlichkeit.

Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist. [...] Es gibt eine doppelte und überkreuzte Eintragung des Sichtbaren in das Berührbare und des Berührbaren in das Sichtbare, beide Karten sind vollständig und vermengen sich dennoch nicht. Beide Teile sind Teilganze, aber dennoch nicht deckungsgleich.²⁰

Was Merleau-Ponty als Phänomenologie des Blickes erläutert, verschärft sich in der Erfahrung der Aura eines Bildes. Mein Blick, der das Bild ansieht, wird von einem anderen Blick getroffen, mittels dessen das Bild *mich* ansieht. Diesem Blick unterworfen, mahnt mich das *säkularisierte* auratische Bild, das nicht mehr auf eine übersinnliche Welt verweist, an meine eigene Zeitlichkeit, an die Abwesenheit, die ich sein werde. Auch dieser Blick freilich ist, auch wenn er nicht mehr glaubt, noch zutiefst tingiert von christlicher Theologie.

Ich will es bei diesen schnell notierten Andeutungen belassen. Sie reichen aus, um den letzten Schritt auf dem Weg dieser Ekphrasis zu gehen. Der Blick, der mich aus dem Bild heraus berührt, sich mir, mit James Joyce, nach Didi-Huberman, entgegenstreckt wie »fünf Finger«,²¹ deutet auf den zukünftigen Verlust. Bilder, die uns so anblicken, sind Gräber. Oder umkehrt: Das Bild, das all diese Bilder als Klasse beschreibt, ist das Grab. Atul Dodiya's *Tomb's Day*, so kann gefolgert werden, erzählt von der Gespaltenheit des Blicks. Blick, Hand und Grab spannen von der letzten Tafel her ein Koordinatensystem auf, das die Bilderreihe lesbar macht.

Maybe that's what's wrong with all of us. Maybe Mark thought he was going to find that warmth in church, and all those people in our street who took the street kids in thought they could find it in their spare bedrooms, and David found it in GoodNews's fingertips – went looking for it because he wanted to feel it once more before he died.²²

Mit der Vorahnung dieses Todes hätte dieser kleine Essay enden können. Aber das restlose Aufgehen dieser Gleichung, die Rückkehr an den Anfang des Textes will gestört sein. Kann nicht hingenommen werden. Schließlich haben wir es bei Dodiya doch mit dezidiert unauratischem, massenmedial zirkulierendem Bild-

material zu tun. Vielleicht also geht es nicht um eine *Theorie* auratischer Bildlichkeit, sondern einen *Kommentar* auf sie. Schon für Benjamin zerstückelte die massenmediale Reproduktion von Bildern, insbesondere die filmische, die Aura früherer Kultbilder. Vielleicht geht Dodiya's Triptychon noch einen Schritt weiter: als Kommentar auf den Kommentar auch diesen Kommentar selbst einzuspeisen in die massenmediale Zirkulation. Vielleicht also wäre sein Bild geradezu ein Manifest der Massenmedialität; eine glänzende, in diesem Fall emaillierte Oberfläche, die sich dem ewigen Spiel von Fort und Da verweigert. Die keinen Verlust annonciert und keinen Gewinn. Die sich daran ergötzt, dass den zu lange umhergereichten Münzen die ihnen eingepprägten, ihren Wert verbürgenden Bilder und Schriften abgerieben wurden. Und sich spiegeln in der blanken Oberfläche.

- 1 Nick Hornby: *How to be good*, London 2001, S. 68.
- 2 Es würde sich lohnen, dem weltweiten Synkretismus dieser Idee in einer eigenen Untersuchung nachzugehen. *Eine kurze Geschichte* lässt sich vom Schein eben allenfalls unter Reduktion eines globalen Intertextes auf ein einzelnes Fädchen erzählen.
- 3 Vgl. Astrid Kury: »Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhunderts sehen anders aus«, Wien 2001.
- 4 Hildegard Gesbert: Prüfet die Geister! Ein authentischer Bericht, Viersen ⁶1997, S. 120.
- 5 Mick Jagger/Keith Richards: *New Faces*, in: *Rolling Stones: Voodoo Lounge*, 1994.
- 6 Vgl. dazu Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000.
- 7 Vgl. Tobias Wendl/Heike Behrend (Hg.): *Snap me one! Studiofotografien in Afrika*, München/London/New York 1998.
- 8 Atul Dodiya, zit. in: *Faces of India*. Atul Dodiya, unter: <http://www.indiatravelogue.com/face/face5.html>.
- 9 Angelika Fitz: *Kapital & Karma: Die Reisen der Wünsche und Waren*, in: *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst*, Wien 2002, S. 19.
- 10 »But I don't make any political statements.« Atul Dodiya, zit. in: *Artist Profiles*. Atul Dodiya, unter: <http://www.saffronart.com/artistdetails.asp?sourceid=59>.
- 11 Ranjit Hoskote: Atul Dodiya, in: *Kapital & Karma* (Anm. 9), S. 130–134.
- 12 Ranjit Hoskote: *Im Wandel. Überlegungen zur zeitgenössischen indischen Kunst*, in: *Kapital & Karma* (Anm. 9), S. 33.
- 13 Ebd., S. 31.
- 14 Ebd., S. 32.
- 15 Ebd., S. 35.
- 16 Hier wäre v. a. sein Zyklus *German Measles*, der sich mit deutschen Kunstheroen wie Beuys, Kiefer und Polke auseinander setzt, zu nennen.
- 17 Atul Dodiya, zit. in: *Kitsch and the Contemporary Imagination*, unter: <http://www.indiancanvas.com/exhibition/old4.htm>.
- 18 Als ausgezeichnete Ort solcher globalisierter Massenkultur ist Indien mehrfach genannt worden: »Indien ist nicht irgendein wichtiges Land, sondern wahrscheinlich das wichtigste Land für die Zukunft der Welt.« E. P. Thomson, 1977, zit. in: *Kapital & Karma* (Anm. 9), S. 15. Im gleichen Sinne wurden hierzulande die Filme Mira Nairs besprochen (zuletzt *Monsoon Wedding*).
- 19 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- 20 Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [1964], München 1994, S. 177.
- 21 Didi-Huberman zitiert Ulysses: »Diaphan, adiaphan. Wenn man seine fünf Finger hindurchstecken kann, ist's ein Tor, wenn nicht, eine Tür. Schließ deine Augen und schau!« *Was wir sehen blickt uns an* (Anm. 19), S. 11.
- 22 Hornby: *How to be good* (Anm. 1), S. 200.

AUTORENVERZEICHNIS

Stephanie Altrock ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Autorschaftsfigurationen in Texten und Bildern mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Handschriften und Drucke, Heinrich Bebel und Heinrich Seuse.

Letzte Veröffentlichungen: mit Hans-Joachim Ziegeler: Vom ›diener der Ewigen wisheit‹ zum Autor Heinrich Seuse. Autorschaft und Medienwandel in den illustrierten Handschriften und Drucken von Heinrich Seuses »Exemplar«, in: *Text und Kultur*. DFG-Symposium 2000, hg. v. Ursula Peters, Stuttgart/Weimar 2001, S. 150–181; »... got wil, daz du nu riter siest.« Geistliche und weltliche Ritterschaft in Text und Bild der »Vita« Heinrich Seuses, in: ›Encomia-Deutsch‹. Sonderheft der Deutschen Sektion der International Courtly Literature Society. Höfische Literatur & Klerikerkultur. Wissen – Bildung – Gesellschaft, Xth Triennial Conference der Internationalen Gesellschaft für höfische Literatur vom 28. Juli bis 3. August 2001 in Tübingen, Berlin 2002, S. 107–122.

Matthias Bickenbach, Dr. phil., arbeitete von 1999 bis 2001 als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Intermedialität: Text und Bild« am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Seine Interessensfelder sind Rhetorik und Poetik der Literatur, insbesondere des Romans, Wissenschaftsgeschichte der Philologien, Fotografietheorie, Intermedialität sowie Kommunikations-, Sprach- und Zeichentheorie. Von ihm liegen zahlreiche Publikationen zur Literatur- und Medientheorie mit dem Schwerpunkt Historizität der Kommunikationsmedien vor.

Letzte Veröffentlichungen: Mitherausgeber des Bandes *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002 in der Reihe *Mediologie*; Dissertation: *Von den Möglichkeiten einer ›inneren‹ Geschichte des Lesens*, Tübingen 1999.

Jan Peter de Ruiter, Dr. phil., war von 1999 bis 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln im Teilprojekt »Interaktion, Identität und subjektives Erleben in virtuellen Kommunikationsumgebungen«. Seine Interessen sind Gestik, nonverbale Kommunikation, Sprachproduktion und mathematische Modellierung von Verhaltensdaten. Zur Zeit arbeitet er am Max-Planck-Institut für Psycholinguistik in einem Europäischen Projekt über multimodale Kommunikation.

Letzte Veröffentlichungen: *The production of gesture and speech*, in: David McNeill (ed.): *Language and Gesture*, Cambridge 2000, S. 284–311; *A quantitative model of Störung*, in: Erhard Schüttpelz/Albert Kümmel (Hg.): *Signale der Störung*, München 2002 (i. E.).

Jürgen Fohrmann ist Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere deutsche Literatur am Germanistischen Seminar der Universität Bonn. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Literatur- und Medientheorie, Wissenschaftsgeschichte und Literatur- und Kulturgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts.

Kludia Grote, Diplom-Psychologin in Köln, war von 1990 bis 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Experimentelle Psychologie, Psycholinguistik und Gebärdensprache.

Letzte Veröffentlichungen: Medialitätsabhängige Semantik. Evidenzen aus der Gebärdensprachforschung, in: *Sprache und Literatur* (2001); mit Klaus Willmes: Do organizational principles in the mental lexicon influence the internal architecture of visual semantic categories?, in: Anne Baker et al. (Hg.): *Cross-linguistic perspectives in sign language research* (2002).

Gerald Kapfhammer studiert Deutsch und Katholische Religionslehre. Er ist seit Januar 2001 studentische Hilfskraft am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Sein Aufgabenbereich besteht im Erstellen und Betreuen des Archivs für Autorenbilder in Drucken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Annina Klappert war von 1999 bis 2001 wissenschaftliche Hilfskraft am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Sie arbeitet derzeit an ihrer Dissertation zum texttheoretischen Vergleich von Jean Pauls Texten und Hypertexten. Weitere Arbeitsschwerpunkte sind Repräsentationsformen der Shoah im Comic und Hypertextdiskurse.

Letzte Veröffentlichungen: Der ›Hitler‹-Comic als Hitler-Denkmal, in: Susanne Düwell/Matthias Schmidt (Hg.): *Narrative der Shoah. Repräsentantinnen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn 2002, S. 143–189.

Harald Krämer, Dr. phil., studierte Kunstgeschichte in Trier, Wien und Witten/Herdecke und gründete 1993 eine Consultingfirma für Museumsinformatik und Neue Medien in Wien. Er ist Mitbegründer der lockere gesellschaft – TRANSFUSIONEN (Wien/Berlin/Zürich). Von 1999 bis 2001 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln in einem Projekt zur Dokumentation zeitgenössischer Kunst. Gegenwärtig ist er für die Realisierung des Projektes Virtueller Transfer Musée Suisse der Schweizerischen Nationalmuseen in Zürich verantwortlich. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Rezente Kunst, Museumsinformatik und Multimedia.

Albert Kümmel, Dr. phil., war von 1999 bis 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur- und Medientheorie, The-

orien sozialer Komplexität und Okkultismus/Spiritismus im 19. Jahrhundert. Er publizierte Aufsätze zu Shannon/Weaver, Musil, Beckett, Greenaway und zur Medienarchäologie zwischen 1890 und 1930.

Letzte Veröffentlichungen: Das MoE-Programm. Eine Studie über geistige Organisation, München 2001; mit Thomas Kater (Hg.): Der verweigerte Friede, Bremen 2002; mit Petra Löffler (Hg.): Medientheorie 1888–1933, Frankfurt/M. 2002; mit Erhard Schüttpelz (Hg.): Signale der Störung, München 2003.

Claudia Liebrand ist Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft/Medientheorie und Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen auf den Gebieten Gender Studies, Literatur des 19. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, Mainstream-Film.

Erika Linz, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Zeichentheorie, Kognitive Linguistik und Sprachmedialität. Letzte Veröffentlichungen: Indiskrete Semantik. Kognitive Linguistik und neurowissenschaftliche Theoriebildung (2002); »The warehouse theory of memory is wrong«. Zur Performativität semantischer Wissensstrukturen, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse (2002); mit Ludwig Jäger (Hg.): Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition (2003).

Petra Löffler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln und arbeitet an einem Projekt zur Mimik im ›stummen‹ Film. Weitere Arbeitsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Medien (insbesondere Fotografie und Film) sowie die Rekonstruktion kultureller Semantiken der Expressivität.

Letzte Veröffentlichungen: ›Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker‹. Das Gesicht in der Fotografie, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002; mit Albert Kümmel (Hg.): Medientheorie 1888–1933, Frankfurt/M. 2002.

Ursula Peters ist Professorin für Ältere deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Deutsche Literatur des Hoch- und Spätmittelalters im europäischen Kontext, Methoden- und Fachgeschichte der Mediävistik sowie Text-Bild-Beziehungen in mittelalterlichen Handschriften.

Hedwig Pompe ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Gelehrtenkommunikation im 18. Jahrhundert, historische Zeitungsforschung und Poetologie.

Letzte Veröffentlichungen: Natürlichkeitsideal, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. VI (2002); Botenstoffe – Zeitung, Archiv, Umlauf, in: dies./Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung (2002).

Ines Steiner studierte Empirische Kulturwissenschaften, Allgemeine Rhetorik und Germanistik an der Universität Tübingen. Danach war sie Mitarbeiterin beim Fernsehen (ARD-Aktuell, Stuttgart), am Deutschen Filminstitut (DIF) und Deutschen Filmmuseum (DFM) in Frankfurt/Main, am IFK-Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien sowie Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität zu Köln. Sie schrieb zahlreiche Aufsätze und veranstaltete Ausstellungen zu filmhistorischen, -ästhetischen, -theoretischen Themen.

Letzte Veröffentlichungen: mit Armin Lockerer (Hg.): Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme, Wien 2002; Aktuelles Ausstellungsprojekt: Von Caligari zu Hitler – Eine kritische Revision (i. A. Deutsches Literaturarchiv Marbach/N. u. Filmakademie Baden-Württemberg).

BILDNACHWEISE

URSULA PETERS: DIGITUS ARGUMENTALIS

- Abb. 1/2, 16, 18–22 Ursula Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 130 (2001), S. 329–430 (Abb. 1, 2, 4, 6, 8, 10, 26, 44).
- Abb. 3/4, 21, 23–32 Cliché Bibliothèque Nationale, Paris.
- Abb. 5/6 Foto Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
- Abb. 7, 10, 12 Foto British Library, London.
- Abb. 8 Foto Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
- Abb. 9 Foto Universitätsbibliothek Leiden.
- Abb. 11 Foto Bayerische Staatsbibliothek, München.
- Abb. 13/14 Foto Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.
- Abb. 15–17 Foto The Morgan Library, New York.
- Abb. 33–36 Foto Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz.
- Abb. 37 Foto Middleton Library, University of Nottingham.

STEPHANIE ALTROCK / GERALD KAPFHAMMER: HAND-BÜCHER

- Abb. 1 Albrecht Dürer. Das gesamte graphische Werk in zwei Bänden, mit einer Einleitung von Wolfgang Hütt, Bd. 1 Handzeichnungen, Bd. 2 Druckgraphik, München ²1988, S. 1920.
- Abb. 2/3,16/17 Freiburg, Universitätsbibliothek, Abb. 2: Ink. D 1421, bf., Abb. 3: Ink. 4° N 9255, Abb. 16: Ink. 4° T3873, Abb. 17: Ink. 4° T3873.
- Abb. 4–9 Wilhelm Ludwig Schreiber/Paul Heitz: Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 100), Straßburg 1908 (Abb. 4: Tafel Nr. 2, Abb. 5: Tafel Nr. 4, Abb. 6: Tafel Nr. 6, Abb. 7: Tafel Nr. 7, Abb. 8: Tafel Nr. 47, Abb. 9: Tafel Nr. 48).
- Abb. 10–13, 15 Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek (Abb. 10: GBXI625+B, Abb. 11: GBXI625+B, Abb. 12: SD 12/1980, Abb. 13: SD 12/1980, Abb. 15: N 10/5).
- Abb. 14, 20/21 Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek (Abb. 14: Math. 2° 169/7R, Abb. 20: Th. 4° 3452, Abb. 21: Biogr. 2° 101/2 (1)).
- Abb. 18/19 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (Abb. 18: HBF 1043, Abb. 19: HBF 1804).
- Abb. 22 Werner Hofmann (Hg.): Köpfe der Lutherzeit. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 91.

HEDWIG POMPE: DAS GESETZ DER SERIE

- Abb. 1/2 Raymond Loewy: häßlichkeit verkauft sich schlecht. die erlebnisse des erfolgreichsten formgestalters unserer zeit, ins Deutsche übertragen von Hans Achim Weseloh, Düsseldorf 1953.
- Abb. 3–8 Chodowiecki und Lichtenberg. Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum »Göttinger Taschen Calender« nebst Georg Christoph Lichtenberg's Erklärungen (1778–1783). Mit einer kunst- und litterar-geschichtlichen Einleitung hg. v. Rudolf Focke, Leipzig 1901, S. IV–IX.

JÜRGEN FOHRMANN: HAND UND HERZ DES PHILOLOGEN

- Abb. 1 Karl Hillebrand. Ölgemälde von Albert Lang aus dem Jahre 1873, in: Wolfram Mauser: Karl Hillebrand. Leben, Werk, Wirkung, Dornbirn 1960, S. 3.
- Abb. 2 Wilhelm Grimm. Aquarell von Ludwig Emil Grimm aus dem Jahre 1837, in: Dieter Henning/Bernhard Lauer (Hg.): Die Brüder Grimm. Dokumente ihres Lebens und Wirkens, Kassel [1986], S. 369.
- Abb. 3 Karl Bartsch, in: Hans-Joachim Koppitz (Hg.): Franz Pfeiffer/Karl Bartsch. Briefwechsel, Köln 1969, S. 97.

- Abb. 4 Friedrich Heinrich von der Hagen. Lithographie von Engelbach, in: Eckhard Grunewald: Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik, Berlin/New York 1988, Frontispiz.
- Abb. 5 Karl Müllenhoff, in: Wilhelm Scherer: Karl Müllenhoff. Ein Lebensbild, Berlin 1896, Frontispiz.
- Abb. 6 Napoleon Bonaparte. Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahre 1804, in: Christopher Prendergast: Napoleon and History Painting. Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau, Oxford 1997, S. 9.
- Abb. 7 Friedrich Nietzsche. Foto aus dem Jahre 1861, in: Karl Schlechta: Nietzsche Chronik. Daten zu Leben und Werk, München/Wien 1975, Anhang.
- Abb. 8 Friedrich Theodor Vischer, in: Theodor Kappstein (Hg.): Friedrich Theodor Vischer. Ausgewählte Werke in acht Teilen, Leipzig o. J., Teil 1, Frontispiz.
- Abb. 9 Carl Lachmann. Stich von A. Teichel, in: Harald Weigel: »Nur was du nie gesehn wird ewig dauern«. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition, Freiburg 1989, S. 6.

ANNINA KLAPPERT: IN DER HAND DES WISSENSCHAFTLERS

- Abb. 1–3, 14 Michael Klant (Hg.): Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschule, Hannover 1984 (Abb. 1: S. 109, Abb. 2: S. 25, Abb. 3: S. 94, Abb. 14: S. 50).
- Abb. 4 Pfeife und Feuerzeug 12 (1954), S. 10.
- Abb. 5 Helmut Hochrain: Das große Buch des Pfeiferauchers [1967], München³1982, S. 8.
- Abb. 6 Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bildarchiv, B 58.31. Bildvorlage Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- Abb. 7 Horst Kant: Sein Institut – ein »Mekka der Atomforscher«. Niels Bohr, einer der bedeutendsten Physiker und Baumeister der modernen Kerntheorie, in: Neues Deutschland (12./13.10.1985), S. 12.
- Abb. 8 Franz M. Wuketis: Konrad Lorenz. Leben und Werk eines großen Naturforschers, München 1990, S. 131.
- Abb. 9 Schema der Autorin.
- Abb. 10 Nachlass von Norbert Elias im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Kasten 1708, Mappe 2. Bildvorlage Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- Abb. 11 Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bildarchiv, B 73.247. Bildvorlage Deutsches Literaturarchiv Marbach.

- Abb. 12 Peter Zudeick: *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Moos/Baden-Baden 1985, S. 262.
- Abb. 13 Adolf Meichle: »Phantasie ist wichtiger als Wissen«, in: *Forschen und Wissen* 143, 306 (31.12.1992), S. 7.

MATTHIAS BICKENBACH: FOTOGRAFIERTE AUTORSCHAFT

- Abb. 1, 7 Gisèle Freund: *Photographien*, München 1993, Abb. 1: S/W-Fotografie, S. 93, Abb. 7: S. 88.
- Abb. 2 Foto von Gotthart Schuh, Zürich. Einband der Anthologie: *Dichter, Gütersloh* 1958.
- Abb. 3 Backcover der Anthologie: *Writers. Photographs by Sally Soames*, London/San Francisco 1995.
- Abb. 4 Paris, Musée d'Orsay, aus: Maria Morris Hambourg/Françoise Heilbrun/Philippe Néagu (Hg.): *Nadar*, München 1995, Tafel 33.
- Abb. 5 Louis Auguste Bisson: *Honoré de Balzac. Daguerreotypie von 1842*, Maison de Balzac, Paris, aus: ebd., S. 36.
- Abb. 6 Bodo von Dewitz/Karin Schuller-Procopovici/Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama (Hg.): *Hill & Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert*, Köln 2000, S. 83.
- Abb. 8 Barbara Crady (Hg.): *Ikonen des 20. Jahrhunderts*, Köln 1999, S. 125.

PETRA LÖFFLER: WAS HÄNDE SAGEN

- Abb. 1 Jacob Leupold: *Theatrum Arithmetico-Geometricum, das ist: Schau-Platz d. Rechen- u. Meß-Kunst, darinnen enthalten dieser beyden Wissenschaftten nöthige Grund-Regeln u. Handgriffe so wohl, als auch d. unterschiedene Instrumente u. Maschinen, welche theils in d. Ausübung auf d. Papier, theils auch im Felde besonderen Vortheil geben können, insonderheit wird hierinnen erkläret d. Nutzen u. Gebrauch d. nicht gnugsam zu preisenden Proportional-Zirkels*, Leipzig 1727, Tafel II.
- Abb. 2, 6a/b Adolf Koelsch: *Hände und was sie sagen*, Zürich/Leipzig 1929 (Abb. 2: Tafel 10, Beschreibung auf S. 20, Abb. 6a/b: Tafel 22 und 23, Beschreibung auf S. 21).
- Abb. 3 Maria Morris Hambourg/Françoise Heilbrun/Philippe Néagu (Hg.): *Nadar*, mit Beiträgen von Sylvie Aubenas, André Jammes, Ulrich Keller, Sophie Rochard und André Rouillé, New York 1995, Tafel 89 (*Banker's hand*, 1861).
- Abb. 4/5, 9a-c Rosalind Krauss/Jane Livingston (Hg.): *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Washington, D. C./New York 1985 (Abb. 4: Fig. 13, Abb. 5: Fig. 11, Abb. 9: Fig. 44-46).

- Abb. 7 Eadweard Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, Vol. II, Mineola, N. Y., Tafel 532.
- Abb. 8 Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit, zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold, Tübingen 1973 [Nachdruck], Cover.

CLAUDIA LIEBRAND / INES STEINER: MONSTRÖSE MODERNE

- Abb. 1, 3–17, 19–21 Videoprints aus der von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Deutschen Filminstitut (DIF) rekonstruierten Fassung des Films *ORLACS HÄNDE* (Robert Wiene, 1924).
- Abb. 2 Aushangfoto zu *ORLACS HÄNDE*, Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt/M.
- Abb. 18 Harald Kreutzberg: *Choreographie Drei irre Gestalten*, aus: Emil Pirchan: *Harald Kreutzberg. Sein Leben und seine Tänze*, Wien: Frick Verlag 1941, Abb. 60–61.

HARALD KRÄMER: MANUELLE PARAMETER ALS BILDKONSTITUIERENDE ELEMENTE VON CONSECUTIO TEMPORUM

- Abb. 1/2 Museum Ludwig Köln (Abb. 1: Inv.-Nr. ML/F 1975/70 I, RBA-Nr. 201199, Abb. 2: Inv.-Nr. ML/F 1975/70 II, RBA-Nr. 201200).
- Abb. 3 Color Negative Print, aus: Katharina Bosse: *Surface Tension*, Ausstellungskatalog Kunstverein Ulm 15.10.–26.11.2000, Hamburg 2000, S. 49.
- Abb. 4 Collection Mr. and Mrs. Morton Neumann, Chicago, aus: William Wegman: *Photographic Works 1969–1976*, Ausstellungskatalog F. R. A. C. Limousin, Limoges 1991, S. 109.
- Abb. 5 *Transform*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 14.6.–27.9.1992, Basel 1992, S. 146.

KLAUDIA GROTE / ERIKA LINZ: SPRECHENDE HÄNDE

- Abb. 1–9 Grafiken der Autorinnen

ALBERT KÜMMEL: DIE HAND DES BILDES

- Abb. 1 Flyer zur Ausstellung »Kapital und Karma«, Kunsthalle Wien (29.3.–9.6.2002).
- Abb. 2 Atul Dodiya: *Tomb's Day* (2001), aus: *Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst*, Wien: Kunsthalle 2002, S. 132 f.