

## Die Gesichter der Dichter

»Als ich heut vor dem Spiegel Kirschen fraß, sah ich mein idiotisches Gesicht. Gegen die geschlossenen, schwarzen Kugeln, die im Mund versanken, wirkte es noch ungebundener, lasziver und widerspruchsvoller. Es hat viele Elemente von Brutalität, Stille, Schlawheit, Kühnheit und Feigheit in sich, aber nur als Elemente, und es ist abwechslungsreicher und charakterloser als eine Landschaft unter wehenden Wolken. Deshalb können viele Leute mein Gesicht nicht behalten (»es sind zuviele«, sagt die Hedda).«

Was Bertolt Brecht hier am 17. Juni 1921 im Tagebuch vermerkt hat, ist schwer zu beschreiben. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein Selbstporträt. Aber so nennen kann man es nur wegen der schriftlichen Form, schließlich geht es eigentlich um ein nicht fixiertes und erst recht nicht im Buch abgebildetes Bild. Es geht um das Spiegelbild eines lebenden Menschen, und also um ein bewegtes Bild, so als sähen wir einen Filmausschnitt. Selbstbilder im Film sind aber eine Seltenheit – gibt es sie überhaupt?

Trotzdem versammelt dieser Text zentrale Motive für das, was wir mit dem Gesicht eines Dichters assoziieren könnten. Oder auch eines Malers. Einmal abgesehen von den Möglichkeiten, sich mit Selbstaustöser zu fotografieren – der Impuls, über sich selbst visuell nachzudenken, ist seit Jahrhunderten in der Malerei gang und gäbe. Es sind Bilder ohne Worte; das Bild selber soll ja die Aussage sein. Ob es wirklich mehr sagt als tausend Worte, wie ein beliebter Slogan besagt, ist dennoch sehr die Frage. Brechts Bemerkung zielt ja gerade auf die Beschränktheit des Bildes. Es zeigt immer nur ein Gesicht – dabei hat der Mensch doch viele. Seit Rembrandt kennen wir den Typus des Malers, der sich mit immer wieder neuem Gesicht zeigen will. Unter den Gegenwartskünstlern hat Cindy Sherman diesen Antrieb zur Meisterschaft gebracht. Seit Rembrandt kennen wir aber auch den Topos vom Gesicht als vielgesichtiger Landschaft mit wehenden Wolken, den Brecht hier zitiert. So jedenfalls sah um 1900 Rainer Maria Rilke den Urvater der Selbstporträts: »Rembrandt konnte Porträts malen, weil er in die Gesichter tief hineinsah wie in Länder mit weitem Horizont und hohem, wolkigem, bewegtem Himmel.«

Aber wäre Landschaft wirklich das richtige Wort für die gemeinte Vielschichtigkeit? Rilke verdanken wir ein Gedicht auf den Tod eines solchen vielgesichtigen Dichters: »Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war / bleich und verweigernd in den steilen Kissen, / seitdem die Welt und dieses von-ihir-Wissen, / von seinen Sinnen abgerissen, / zurückfiel an das teilnahmslose Jahr. // Die, so ihn leben sahen, wußten nicht, / wie sehr er Eines war mit allem diesen; / denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen / und diese Wasser *waren* sein Gesicht. // O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt; / und seine Maske, die nun bang verdirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.«

Auch hier will sich der Dichter in Landschaft auflösen, nicht nur solange er lebte, sondern mehr noch im Tode. Aber Achtung. Das Gedicht ist raffiniert. Welt wird mit Landschaft kontrastiert, Gesicht mit Maske, Zeit mit Raum. Erst wenn man sich erinnert, daß das Wort »Gesicht« stets zweierlei bedeutet, nämlich den Körperteil und das Vermögen zu sehen, kommt man der Aussage näher. Das Gesicht des Dichters ist dann sein Schauvermögen, seine Einbildungskraft; der Poet wird von Rilke, wie so häufig in dieser Epoche, als Seher konzipiert, dem das Gesicht als organische Maske dient. Es ist diese Maske, sagt das Gedicht, die sich im Sterben nach außen dreht und im Tod vergeht wie eine Frucht an der frischen Luft.

Wie eine Frucht: Womit wir wieder bei den Kirschen wären, die Brecht in seiner Pose vor dem Spiegel offenbar hungrig in sich hineinfrißt. Gehören Früchte wirklich zum Gesicht des Dichters? Einige Jahre nach Brechts Eintragung notierte ein Zeitgenosse seinerseits im Tagebuch einen ganz anderen Eindruck vom Dichter: »Brecht kennengelernt. Auffallender Dekadentenkopf, fast schon Verbrecherphysiognomie, sehr dunkel, schwarzes Haar, schwarze Augen, dunkle Haut, ein eigenartig lauernder Gesichtsausdruck: fast der typische Ganove. Aber wenn man mit ihm spricht, taut er auf, wird fast naiv. Ich erzählte ihm, wie es schien, zu seinem größten Vergnügen, d'Annunzio-Anekdoten. Er ist jedenfalls ›ein Kopf‹, wenigstens äußerlich, und nicht unsympathisch.« Harry Graf Kessler, der diese Sätze am 30. Oktober 1928 notierte, war ein hervorragender Beobachter. Mit seiner Beurteilung des Brecht-Gesichts blieb er auch nicht allein. Noch Max Frisch sollte ähnlich beschreiben. Von einer attraktiven Vielzahl von Gesichtern konnten offenbar nur die verliebten Freundinnen sprechen – oder Brecht selbst, wenn er sich mit ihren Augen liebevoll ansah. Die Außenwelt, selbst die ihm wohlgesinnte, ja bewundernde Außenwelt, fixierte ihn, beinahe gnadenlos, nach Art der damaligen kriminalistischen Anthropologie.

Nicht Landschaft und nicht Frucht: Der Dichter Brecht sieht offenbar doch einem Ganoven viel ähnlicher, ja er denkt sich selber und gibt sich auch so, wenn wir an seinen ergiebigen Umgang mit den vielen ergebenen Frauen denken. Aber wie kommt er dann zu den Wolken, zur Landschaft und zu den Früchten in seinem Spiegelbild? Eine Erklärung wäre: Selbst Brecht hat irgendwann Rilke gelesen. Die Verse auf den toten Dichter haben sich ihm eingepreßt, sei's bewußt oder unbewußt. Aber wo Rilke an atmosphärische Weite denkt, lobt Brecht elementare Vielgesichtigkeit. Wo Rilke von einer offenen Frucht spricht, denkt Brecht an »geschlossene« Kirschkugeln. Und diese Landschaft: Nicht wie bei Rilke ein Ort der Verschmelzung, sondern, bei einem Stadtmenschen höchst plausibel, ein Ort der charakterlichen Zerstreuung.

Nichts von dem, was sich in einem solchen Gedankenspaziergang ergibt, ließe sich in einem Porträt darstellen, und doch würde man alles ganz unbedingt in der Rede vom Dichter, vor allem vom Lyriker älterer Schule, finden wollen. Die Masken, die Landschaft, die Einbildungskraft, die Verwandlungen, das Elementare, den Tod und das Sterben; das Gespräch mit dem *anderen* Dichter, das genaue Sprachkunstwerk, die Schriftform; den Narzißmus, viel-

leicht sogar das Ganoventum, die Erotik, die Rhythmik im Ton, und immer so fort. Wie ist es möglich, daß wir uns dies alles und noch viel mehr auch im Porträt vorstellen oder im Bildnis fixiert haben möchten?

Gehen wir zu einem zweiten literarischen Beispiel. Es stammt von Goethe, der den Text für Johann Caspar Lavater und dessen Standardwerk über die Physiognomik geschrieben hat. Die *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenliebe und der Menschenkenntnis* erschienen in vier Bänden von 1775 bis 1778; Goethes Dichterbeschreibung steht im ersten Band. »Tret' ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Hauptes ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben; und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an, und vollendet den Vater der Dichter. Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betretenen Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld; und die Hülle der Haare und des Barts, verbirgt und verehrt den Umfang des Hauptes«.

Es ist der Vater der europäischen Dichtung, Homer, den Goethe hier anhand einer antiken Gipskopie abschildert. Ein Text, nicht in allen, wohl aber in den wesentlichen Punkten das Gegenteil von Brecht und Rilke. Homer ist blind, kann also nicht als Narziß vor den Spiegel treten. Seine Seherkraft ist vielmehr, wie Goethe sagt, »einwärts gekehrt«. Innenwelt herrscht statt Außenwelt, Konzentration statt Verzettlung, Gedächtnis statt umweltlicher Zerstreuung; der eine Kopf mit dem mächtigen Schädel statt der vielen Gesichter. Homer als Gigant der Erinnerung wie auch als Halbgott der Sprachkunst. Wunderbar die Idee Goethes, in den Wangenmuskeln der Plastik, die vom vielen mündlichen Vortragen ausgearbeitet sind, die »betretenen Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen«, erkennen zu wollen. Und geradezu philosophisch der Kunstgriff, in der Mundpartie dann wieder ein Kind zu sehen. Homer als Greis und Kind zugleich, als »puer senex« – das war ein alter römischer Topos, eine Art Begriffsmedaille für das damals ganz allgemein verherrlichte Genie.

Klassisch war auch das Material dieses Dichterporträts. Nicht Gemälde, nicht Totenmaske, nicht Fotografie, die Skulptur, die plastische Kunst, die Gestalt im Raume galt als eigentliches Medium der ehrenden Anschauung. Dem Kunsthistoriker Paul Zanker verdanken wir die jüngste Kenntnis über das plastische Bild des Intellektuellen in der Antike; Homer spielt hier eine Hauptrolle, neben Sokrates, dem dialogischen Denker, und Cicero, dem volksredegewandten Politiker.<sup>1</sup> Homer, der Epiker, der Mann mit dem mächtigen Schädel, dem Sitz der Erinnerung an Tausende von Versen, dem

<sup>1</sup> Vgl. Paul Zanker, *Titel*. Ort: Verlag Jahr.

Produzenten und Schatzmeister einer inneren Bilderflut in Form von Sprache und Rhythmus. Wie könnte dies alles in ein visuelles Bild gefaßt werden, ohne Deutung, ohne Kenntnis der Werke, ihrer Geschichte, ihrer begeisterten Hörer und Leser?

Dichterporträts in der Antike standen bis in die römische Zeit, allein schon wegen der damals bevorzugten Bildpraxis, dem Typus näher als dem Individuum. Auch in Goethes kanonischer Beschreibung wird jeder Zug der Büste zu einer Signatur des typischen Epikers. Das entsprach dem Projekt der zeitgenössischen Physiognomik, das entsprach aber auch dem allgemeinen Bedürfnis nach einem anschaulichen Erinnerungsort für den Namen und die Werke Homers.

Goethes Homerbeschreibung ist trotz ihrer Kürze so etwas wie ein Hauptbahnhof im Ideenverkehr zum Dichtergesicht. Denn einerseits erscheint sie in eben jenem Hauptwerk der Physiognomik von Lavater, mit dem alles Lesen in Gesichtern aus vergangenen Jahrhunderten zusammengefaßt und zugleich für die kommenden neu begründet wurde. Goethe hat, als Lavaters früher Freund, eine Weile an dem Unternehmen mitgearbeitet, sich dann aber distanziert. Es war ihm nicht komplex genug, könnte man sagen. Da nun Goethe seine Beschreibung aber einem Kunstwerk widmet, gehört sie natürlich auch in die monumentale Gedenkkultur und eben nicht nur in die Sparte der Seelenforschung. Und diese Gedenkkultur wurde gerade in den siebziger Jahren dieses 18. Jahrhunderts von Privatleuten, aber auch von den Herrschenden in Frankreich und später in England mit nationalen Ruhmeshallen in die Tat umgesetzt. Eine Büste steht in dieser Kultur eben nicht allein, sondern mit anderen zusammen. Man gedenkt zwar der einzelnen, aber mit Vorliebe doch im Kollektiv der Großen Männer. Und bei der offiziellen Würdigung blieb es nicht. Selbst die Köpfe der enthaupteten Revolutionäre fanden um 1800 in einem Museum kollektiv Platz: nämlich im Wachfigurenkabinett der Madame Tussaud in London. Frauen werden freilich erst nach 1800 für memorierwürdig gehalten.

Die wichtigste Verbindung im Gesichts-Ideenverkehr, durch Goethes Homerbild gestiftet, ist aber natürlich er selbst. Verbale Goetheporträts haben Literaturgeschichte geschrieben, und schulbildender Autor dabei war kein anderer als Freund Lavater, der Physiognomiker der Epoche. Im dritten Band seiner *Fragmente* heißt es zu einem Kupferstich: »Hier endlich einmal Goethe – zwar nur so wahr, als wahr ein Gesicht, wie das seinige, auf Kupfer zu bringen möglich ist! – Nein, auch das nicht, denn zu kraftlos unbestimmt ist doch der Schatten am Backenbeine, um ein Haar zu kleinlich das Aug' und der Mund – und dennoch so wahr, als irgendein Porträt von ihm oder von irgendeinem interessanten Kopf in Kupfer gebracht worden ist. Hier ist Lebendigkeit, Adel und Feinheit! Wieviel Kühnheit, Festigkeit, Leichtigkeit im Ganzen! Wie schmilzt da Jüngling und Mann ineins! Wie sanft, ohn' alle Härte, Steifheit, Gespanntheit, Lockerheit; wie unangestrengt und harmonisch wälzt sich der Umriß des Profils vom obersten Stirnpunkte herab, bis wo sich der Hals in die Kleidung verliert! Wie ist drin der Verstand immer warm von Empfindung – lichthell die Empfindung vom Verstande. –

Man bemerke vorzüglich die Lage und Form dieser – nun gewiß – gedächtnisreichen, gedankenreichen – warmen Stirne; bemerke das mit einem fortgehenden Schnellblicke durchdringende, verliebte – sanft geschweifte, nicht sehr tiefliegende, helle, leicht bewegliche Auge, – die so sanft sich darüber hin schleichende Augenbraue, – diese an sich allein so dichterische Nase, diesen so eigentlich poetischen Übergang zum lippichten, von schneller Empfindung gleichsam sanft zitternden und das schwebende Zittern zurückhaltenden Munde, – dies männliche Kinn, – dies offene, markige Ohr. Wer ist – der absprechen könnte diesem Gesichte – Genie! Und Genie, ganzes, wahres Genie, ohne Herz – ist – Unding. Denn nicht hoher Verstand allein, nicht Imagination allein, – nicht beide zusammen machen Genie! – Liebe! Liebe! Liebe! – ist die Seele des Genies.«.

Beliebte, wenn nicht geliebte Dichter überschwenglich zu beschreiben, wurde mit diesem Porträt in Deutschland Mode. Und nicht nur in Deutschland. Lavaters Physiognomik hatte europäischen Erfolg, aus einem sehr einfachen Grunde. Anders als die Porträtkunst bedurfte es zur physiognomischen Darstellung eben keiner künstlerischen Technik, sondern der Sprache. Für den Physiognomiker sagt ein Bild nicht mehr als tausend Worte, sondern umgekehrt: ein lebendes Gesicht mehr als tausend Bilder. Weil jede brauchbare physiognomische Analyse ihr Objekt für lebendig hält, will sie seine Geschichte, Haltung, Taten, Krankheiten, Stimme, Geruch, fleischige Konsistenz in Betracht ziehen, kann sie soviel besser zur Gedenkkultur beitragen als das schiere Bild. Physiognomiker befassen sich mit lebendigen Menschen, auch wenn das Kunstwerk sie tot zeigt. Darauf muß man eigens aufmerksam machen, weil noch heute ein Großteil der Physiognomik sich mit dem Hang zur Prognose blamiert und die Gedächtnisarbeit darüber verißt.

Wie dem auch sei – Lavaters Werk hatte einen außerordentlichen Einfluß auf das gesamte europäische literarische Gewerbe, und ganz besonders auf die schriftlichen Ruhmeshallen der Dichter. Dichter sehen Dichter eben weitaus genauer als nichtdichtende Leser. So erinnerte Alphonse de Lamartine 1855 den Kollegen Balzac: »Er war dick, stämmig, viereckig in Fuß und Schultern; der Hals, die Brust, der Rumpf, Arme und Beine, alles war mächtig; er war von Mirabeauschen Proportionen, aber ohne Schwere, mit so viel Seele, daß sie dies alles leicht, gleichsam fröhlich wie einen weichen Umhang trug und keineswegs wie eine Bürde; dieses Gewicht schien ihr Kraft zu geben und nicht zu nehmen. Die kurzen Arme gestikulierten elegant, und er plauderte wie ein Redner redet. Seine Stimme bebte vor ungezügelter Energie, aber sie klang weder roh noch ironisch, noch zornig; seine Beine, auf denen er ein wenig tänzelte, trugen den Körper leicht. Seine fetten und breiten Finger drückten in der Bewegung seinen ganzen Gedanken aus. So war der robuste Mann gebaut. Aber wenn man sein Gesicht sah, dachte man nicht mehr an den Bau. Dieses sprechende Antlitz, von dem man den Blick nicht wenden konnte, bezauberte und faszinierte einen ganz und gar. Die Haare rollten sich auf der Stirn zu großen Locken, ein durchbohrender Blick, gesänftigt von Güte, kam aus den schwarzen Augen, die zutraulich wie Freunde in die eige-

nen hineinschauten; die Wangen waren voll, rosig, auch ein wenig lang, die Lippen fein gezeichnet, aber voll, mit hochgebogenen Winkeln; die Zähne unregelmäßig, ausgebrochen, vom Zigarrenrauch geschwärzt. Den Kopf hielt er oft seitwärts geneigt; bei lebhafter Rede warf er ihn stolz zurück. Am meisten aber, und mehr noch als die Intelligenz, stach in diesem Gesicht eine mittheilsame Güte hervor.«

Physiognomische Dichterbeschreibungen kamen nicht aus dem Nichts. Sie hatten in der französischen Praxis der Nachrufe ihren eigenen Platz, ererbt aus der römischen Tradition. Aber auch in Deutschland nahmen sie im Lauf des 19. Jahrhundert immer mehr Raum ein. Und wieder spielt Rilke eine Rolle dabei. Komplementär zu Goethes Homerbild beschreibt Rilke den riesigen Balzac aus den Händen des Bildhauers Rodin: »Und endlich sah er ihn. Er sah eine breite, ausschreitende Gestalt, die an des Mantels Fall alle ihre Schwere verlor. Auf den starken Nacken stemmte sich das Haar, und in das Haar zurückgelehnt lag ein Gesicht, schauend, im Rausche des Schauens, schäumend von Schaffen: das Gesicht eines Elementes. Das war Balzac in der Fruchtbarkeit seines Überflusses, der Gründer von Generationen, der Verschwender von Schicksalen. Das war der Mann, dessen Augen keiner Dinge bedurften; wäre die Welt leer gewesen: Seine Blicke hätten sie eingerichtet. Das war der, der durch sagenhafte Silberminen reich werden wollte und glücklich durch eine Fremde. Das war das Schaffen selbst, das sich der Form Balzac's bediente, um zu erscheinen; des Schaffens Überhebung, Hochmut, Taumel und Trunkenheit. Der Kopf, der zurückgeworfen war, lebte auf dem Gipfel dieser Gestalt wie jene Kugeln, die auf den Strahlen von Fontänen tanzen. Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel.«

Hymnen auf Dichter wie diese, die gleich doppelt der Kunst gehören, weil sie ein Kunstwerk auch noch künstlerisch beschreiben, also selbst Dichtung sein wollen, hat es in Deutschland zwischen 1870 und 1945 in Fülle gegeben. Das Dichtergesicht wurde als Dichtung gehandelt, selbst dort, wo es am lebenden Objekt entstand. Maßgeblich für die Kunstprosa in diesem Feld wurden um 1900 die Zirkel um Rilke und dessen Freund Rudolf Kassner, und um Stefan George, den Dichterkönig der Epoche. Die nationale Porträtgalerie, die der Direktor des Marbacher Archivs um 1903 aufbauen wollte, war nicht zuletzt von George inspiriert. Schon 1893, in einem aufschlußreichen Briefwechsel mit seinem Bewunderer Hugo von Hofmannsthal, erwähnt George die Absicht, mit Fotografien seiner Jünger einen »Saal des Angedenkens« zu einzurichten.

So heißt es am 28. Juni: »ich vermittele Ihnen schnell den anschlag mehrerer mitarbeiter der ›Blätter‹ der zur ausführung kommt wenn er allseits billigung findet: einem nächste heft ein blatt beizugeben das in holz oder stahl die bildnisse unserer sämtlichen dichter trägt. Sagen Sie gütigst Ihren willen darüber und legen Sie als bejahung gleich irgend ein lichtbild von Ihnen zu«. Hofmannsthal antwortet unverzüglich am 1. Juli: »Dem Plan eines Sammelbildes möchte ich für meinen Theil mich nicht anschließen; an Dichtern interessieren mich gerade die Gesichter recht wenig; auch wird dergleichen so sehr von den uns durchaus fernstehenden reclamesüchtigen Journa-

ten gepflegt«. Ein gekränkter George antwortet am 9. Juli: »In sachen des unglücklichen bildes bedauere ich keinen Ihrer gründe begreifen zu können am wenigsten aber dass Sie das wort ›reclame‹ einflechten wo es sich nur um verteilen eines andenkens an unsre mitglieder als mitglieder einer familie dreht.«

Wie sehr George an diesem Projekt hing, zeigt ein nicht abgeschickter Briefentwurf vom März 1895: »Etwas was ich noch immer vermisse ist für den saal meiner angedenken Ihr bild. Sie sagten zwar – gewiss im schertz – Sie interessiere am Dichter das äussere sehr wenig. Ich sage ob einer ein dichter ist darüber entscheidet rascher und uns grade so untrüglicly sein gesicht wie sein gedicht.« Er drückte aus, was viele Zeitgenossen damals dachten, vor allem die Dichter selber, die sich nicht ungern visuell inszenierten. Und so ganz hat George damals auch seine Wirkung auf Hofmannsthal nicht verfehlt. Denn Jahre später, am 27. August 1902, bittet plötzlich Hofmannsthal seinerseits um ein Bild des Meisters: »Eine Bitte, die ich öfter zurückgehalten habe, aber einmal doch zu äußern mich getraue, wäre die, ein Bild der gewöhnlichen Art von Ihnen zu besitzen, wie es in Ihrem Knabenalter gewiß angefertigt worden. Ich meine entweder eine direkte Photographie aus Ihrer Knabenzeit oder die Nachbildung eines Ölbildes oder einer Zeichnung. Ich wäre überaus erfreut und erheitert durch dieses Geschenk. Die schöne Hieroglyphe des menschlichen Gesichtes in ihrer weicheren unbestimmteren Formung ist so viel für die Einbildungskraft. Ich besitze dergleichen Kinderbilder von einigen nächsten meiner Freunde«.

George hat dieser Bitte nicht entsprochen. Gemessen an den Vorstellungen der anderen Mitglieder des Georgekreises war die Bitte um ein Kinderbild schon an sich ein Affront. Denn niemand hat auf seine Umgebung einen erwachseneren Eindruck gemacht als Stefan George. Man sah eine Führungsgestalt, eine charismatische Figur mit fast dämonischen Zügen, das Inbild eines Poeten. Und man wurde nicht müde, ihn zu beschreiben.

Berühmt wurde die Apotheose von Robert Boehringer, der nach dem Zweiten Weltkrieg eine monumentale Bildsammlung in Buchform veröffentlichte. *Mein Bild von Stefan George* hieß der Band mit zweihundert Bildern zum Gedenken des Dichters, und sie gipfelte in der Vision von George als einem wiedergeborenen Dante: »Sein Bildnis um die Lebensmitte: Das Profil von 1897 wirkt wie eine Quattrocento-Büste. Zieht man vor dem Gesicht eine senkrechte Linie, indem man ein Blatt Papier dahinterlegt, links vor die Nase, so wird die Modulation des Profils an den Abständen deutlich, die von dieser Senkrechten zum Haaransatz, zur Stirnwölbung über dem Auge, zur Nasenspitze, zur Ober- und Unterlippe und zum Kinn reichen. Diese Abstände sind sehr verschieden gross. Der Willensausdruck im Kinn wird durch den Unterkiefer mit seinem zum Ohr aufsteigenden Winkel noch verstärkt. Die Unterlippe ist etwas mehr vorgeschoben als gewöhnlich. Das dunkelhäutige Auge und die fleischlose Wange geben dem Kopf etwas Bedingungsloses, Unausweichliches. So fern von Romantik, so ganz unsentimental sahen Deutsche selten aus. Auch der Dichter selbst zeigt sich sonst kaum in dieser erbarmungslosen Nacktheit.«

Haben wir hier nun einen Deutschen vor uns oder einen Dichter, oder eben einen besonders deutschen Dichter? Weder noch. George war für den Nationalismus der Vorkriegs- und Kriegszeit nicht zu vereinnahmen. Dazu war er zu frankophil, zu europäisch, zu formbewußt. Wohl aber waren seine Adepten zum großen Teil Anhänger jener philosophischen Physiognomik, die mit Rilke und Rudolf Kassner um die Jahrhundertwende Mode wurden, ganz ähnlich, wie hundert Jahre zuvor Lavater. Gustav Udgren über George: »Es war ein beinah leichenblasses Antlitz mit stark zurückfallender Stirn und mächtigem Hinterkopf mit schwarzem glatt zurückgestrichenem Haar. Die Augen waren tief eingesunken und umgeben von grossen dunklen Augenhöhlen. Sein Blick war schwer aufzufangen, es war nach innen gewandt und schien beständig etwas Weitentlegenes zu schauen. Da er einige Male auf mich sah, fühlte ich eine unerhörte Glutkraft mir entgegenströmen«.

Können wir uns heute noch Dichtergesichter in dieser Gestalt überhaupt denken? Sicher ist, daß der Georgekreis den Begriff des Charismatischen mit glühendem Leben erfüllt hat. Auch wenn wir heute wissen, wie sorgfältig dieser Dichter seine Erscheinung inszeniert hat, wie genau die Bilder geplant und in Umlauf gebracht wurden, läßt sich das verbale Bild der Augenzeugen nicht diktiert denken. Sie brachten ihre Erinnerung zu Papier, und diese umfaßte, im Gegensatz zu allen vorhandenen stillen Bildern, eben auch den lebendigen Habitus des Meisters, seine Stimme, seine Bewegungen, ja nicht zuletzt auch die Erinnerung an den Eindruck, den man gewann, wenn man von ihm geliebt oder verstoßen wurde.

Muß man Ausstrahlungen wie diese mit dem Poetischen assoziieren? Keineswegs. Auch andere große oder für groß gehaltene Geister um 1900 hatten ihre Jünger und wurden in ihren charismatischen Zügen beschrieben, man denke an den Naturforscher Ernst Haeckel oder auch an Rudolf Steiner, um von den politischen Größen der Zeit, also von Hitler, gar nicht zu reden. Nur waren eben die Schriftsteller in der Regel eher von anderen Schriftstellern begeistert, und die Begeisterten aus den anderen Feldern des Geisteslebens meist weniger sprachbegabt.

Geben wir es doch einfach zu. Homer und Sokrates, Walther und Dante, Lessing, Goethe und Balzac, George und Brecht: Bei keinem von ihnen, bei keinem Dichter überhaupt kann das Bild etwas über sein Tun berichten. Ein Bild des Dichters schlechthin gibt es nicht, erst recht kein typisches Gesicht. Sogar die moderneren Karikaturen von Meistern ihres Faches wie Loredano oder Tullio Pericoli bedürfen der beschreibenden Deutung, die dann selbst wieder Literatur wird, wie etwa in der humorvollen Selbstbeschreibung von Umberto Eco: »Sehe ich mir die Serie an, mit der mich Pericoli bloßgelegt hat, und bedenke ich dabei objektiv, daß ich eine Nase von respektablen Ausmaßen, mittelstarke Augenbrauen und eine Stirn habe, die sich, begünstigt durch meine Langköpfigkeit, unabwendbar immer mehr der Scheitelbeine, Schläfenbeine und der Hinterhauptknochen bemächtigt, stelle ich fest, daß ich von Porträt zu Porträt: erstens mal fast ohne Nase, mal mit einer Andeutung von Rüssel, mal mit einem kleinen Pingpongball zwischen den Augenbrauen erscheine; zweitens auf einigen Darstellungen gar keine Augenbrau-



en habe, auf anderen ein Haargestrüpp wie ein russischer Linguist, auf wieder anderen, halbwegs zwischen Augen und Nacken, zwei Kommas von bescheidenen Ausmaßen; drittens mal eine üppige und wilde Mähne habe, mal ein mageres Büschel, das auf mein Tränenbein herabhängt. Und dennoch bin ich das, verflixt nochmal, jedesmal ich – auch die anderen sagen es.«

Erst recht obsolet wird die Frage nach dem Gesicht der Dichter, wenn man nach dem Gesicht der Dichterin fragt. Unter welchen Hut der deutschsprachigen Literatur könnten wir die Erscheinungen etwa der Droste-Hülshoff, Ebner-Eschenbach, Annette Kolb, Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, ja selbst die phantastischste Erscheinung unter ihnen allen, Else Lasker-Schüler, bringen? Woran könnten wir bei den berühmtesten Frauen nach 1945 – Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Nadine Gordimer, Doris Lessing, Marie Luise Kaschnitz, Elfriede Jelinek und all den anderen irgend ein literarisches Tun ablesen? Es ergibt sich nicht. Was es gibt, ist der nie zu bremsende Hang, sich jener zu erinnern, die uns Literatur geschenkt haben; selbst wenn diese Erinnerung nicht ausschließlich Grandiosität im Sinn hat, sondern so etwas wie eine einführende Zeitgenossenschaft.

In diesem Feld haben es übrigens die englischen Autoren weiter gebracht als alle anderen. Sei es, weil sie schon immer empirischer dachten, sei es aber auch, weil sie von Anbetung wenig halten. Eines der herausragenden Exempel dafür ist nach wie vor das Porträt, das der englische Zeichner und Autor Max Beerbohm uns vom alternden Oscar Wilde im Jahre 1893 hinterlassen hat: »Seit den Tagen seiner Jugend hat sich Oscar Wilde ... merkwürdig verändert, mit Ausnahme seines ruhigen, sphinxhaften Ausdrucks und des seltsamen, fast etwas albernen, aber gänzlich reizenden Lächelns, das von Zeit zu Zeit auf seinen Lippen spielt. In meiner Erinnerung war er an Gesicht und Gestalt äußerst mager, von fahler Hautfarbe und langen, ungepflegten Haaren, die ihm auf die Schultern herabfielen, gebeugt unter der Last frühreifer Affektiertheit. Seine Kleidung war schlecht geschnitten, schlecht gebürstet und hing lose herab, während sein Auftreten auf unangenehme Art von träger Überheblichkeit getrübt war. Der Mann, auf den ich nun blickte und dessen Bekanntschaft ich bald machen sollte, war nicht nur ungeheuer groß, sondern auch im Verhältnis dazu dick ... Seine Haare, vergleichsweise kurz, waren in weichen Wellen über seine Schläfen geordnet, was dem riesigen Oval seines Gesichts ein leicht weibisches Aussehen verlieh. Es war aber seine Kleidung, in der die auffälligste Veränderung stattgefunden hatte. Der Kragen, den er trug, legte sich an den Spitzen in enorme Revers um, der Strauß Parmaveilchen in seinem Knopfloch, der überreiche Satin seines Fracks, wie auch die sonderbar gefaßten grünen Steine auf seiner Brust und die vielen kleinen Goldkettchen, die von einer Tasche zur andern hinweg seine füllige Figur andeuteten, kündeten unisono von einem Dandy der ausgesuchtesten und ausschweifendsten Art.«

Der Dichter als Dandy, der Dichter im allzu herrlichen Gewand – womöglich kommt man hier der Sache doch noch näher als über das nackte Antlitz und den Knochenbau, die glühenden Augen oder selbst auch die nachdenkliche Pose, die einst Walther von der Vogelweide in die Bildwelt eingeführt

hat: »Ich saz uf eime steine, / und dahte bein mit beine«. Doch kann man in dieser Epoche tatsächlich fündig werden. Es mag ein Zufall sein, ist aber höchst aufschlußreich, daß jene Handschrift, in der uns Walther in Bild und Text überliefert wurde, der Codex Manesse, aus demselben 13. Jahrhundert stammt wie die Bilder zur berühmtesten Anthologie der japanischen Dichtung: 36 Dichter und Dichterinnen, die Elite der damaligen Literatur, auf Bildrollen dargestellt, jedes Bild begleitet von biographischen Hinweisen und von einem Gedicht.

Was sieht man auf diesen Bildern? Das Gesicht ist am unwichtigsten und manchmal überhaupt nicht zu erkennen. Auch die Gestalt wird nicht sichtbar. Am wichtigsten sind die Kleider. Besonders die dichtenden Hofdamen, die schon um das Jahr 1000 so moderne Gattungen wie das Tage- oder auch »Kopfkissenbuch« oder den Roman vom Prinzen Genji erfunden haben, sind in prachtvolle Kimonos gehüllt und schweben auf der Bildfläche gleichsam einher, neben sich einen Haiku in der zarten Pinselschrift der Zeit. Japanische Dichter und Dichterinnen waren wirkliche Dandys. Sie hatten Muße, liebten den Luxus und betrachteten die Literatur als eine Kunst der Kalligraphie ebenso wie der melancholischen Weltsicht. Anmutiger als in dieser mittelalterlichen Ikonographie aus dem Fernen Osten kann man die Dichtergestalt wohl kaum inszenieren.

Haben unsere allerjüngsten Autoren davon gelernt? Man könnte es fast glauben. In der Zeitschrift *Vanity Fair* (Tag März 2007) findet man Fotografien von zehn jungen deutschen Schriftstellern. Es sind Fotos nicht nach Art des Georgekreises, sondern Bilder nach Art der japanischen Bildrollen, aber mit einer höchst charakteristischen Verschiebung der Akzente. Die Autoren posieren in den Markenkleidern der Frühjahrskollektionen von Jil Sander, John Galliano, Givenchy, Gucci, Armani und so fort. Am tollsten wirken Dietmar Dath und Durs Grünbein. Der eine wie aus dem Bett gestiegen in einer Art weißem Schlafanzug, mit rotem Hemd und Tigerschuhen, in der Hand eine angebrochene Flasche. Der andere lasziv auf einem Ledersessel in weinrot gemusterter Seidenrobe mit Einstecktuch, den linken Arm für eine Eva tätowiert, die rechte Hand frei nach Napoleon auf der linken Brust drapiert, die Füße in schwarzweißen, glänzend polierten Lederschuhen. Den Siegelring nicht zu vergessen, die fast randlose Brille, und das Ganze in demütiger Untersicht der Kameraführung. Zu jedem Bild gibt es biographische Hinweise – eine Probe ihrer Dichtung, ihres Textes, ihrer eigentlichen Textur, fehlt.

Und sie fehlt mit Recht. Denn die Laufbahn des Poeten verläuft ja durchaus auch in Europa vom Mann mit Geist und Muße über den Spielmann im Mittelalter bis hin zum Nationalsprachhelden und Unternehmer, zum Mann, der die Sprachnation, die bürgerliche Öffentlichkeit und ihren Wertehimmel drei Jahrhunderte lang repräsentiert hat. Angesichts solcher Fotografien könnte man meinen: Nichts davon ist noch übrig. Der Dichter als Autor ist nicht einmal mehr Unternehmer. Als Dressman im Dienst der Modemarken sitzt er nur noch verloren auf dem Stuhl des Zeitgeistes.